

TEIXEIRA, Paula C.; RODRIGUES, Graziela E. F.. A originalidade do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) em relação às principais influências de métodos, sistemas e técnicas de dança e de teatro na formação profissional da sua criadora. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes; Doutorado em Artes da Cena; orientação: Graziela E. F. Rodrigues.

## RESUMO

Esse texto é um recorte da conclusão da tese de doutorado em Artes da Cena intitulada: “A história das origens da criação do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e do seu desenvolvimento no primeiro percurso da sua criadora (1970-1987)”. A metodologia utilizada foi a pesquisa de campo, com a realização de entrevistas semiestruturadas, investigações bibliográficas e documentais. Nele será expresso que esse método apresenta uma originalidade em relação à outros métodos, sistemas e técnicas de dança e de teatro que contribuíram para a formação da sua criadora, no período de 1970-1987. Ele é um método novo, que reflete a busca de Graziela Rodrigues em construir sua própria poética, uma maneira de se expressar que ela não encontrava nos seus aprendizados anteriores.

PALAVRAS-CHAVES: Bailarino-Pesquisador-Intérprete; Método; Originalidade.

## ABSTRACT

This text is an excerpt of the completion of the doctoral thesis in Scene Arts named: "The story of the origins of the creation of the Dancer-Researcher-Interpreter (DRI) method, and of its development in the first course of its creator (1970-1987)". The methodology used was the field research by conducting semi-structured interviews, documentary and bibliographic investigations. It will be expressed on it that this method presents an originality in relation to other dance and theater methods, systems and techniques that contributed to the education of its creator from 1970 to 1987. It is a new method which reflects the search of Graziela Rodrigues in constructing her own poetics, a fashion to express herself that she could not find in her previous learnings.

KEYWORDS: Dancer-Researcher-Interpreter; Method; Originality.

Para compreendermos o recorte da conclusão do doutorado intitulado “As origens da história da criação do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e do seu desenvolvimento no primeiro percurso da sua criadora (1970-1987)”, que é o tema desse artigo, é necessário revermos resumidamente os seus objetivos, sua metodologia e desenvolvimento.

Afinal, por mais que o BPI seja um método em dança, surgido no final do século XX quando “presenciamos o aparecimento de métodos, que circunscrevem dentro do campo da construção de poéticas próprias a cada criador em dança” (NAVAS, 2012) e como sua própria criadora, Graziela Rodrigues, assume, “(...) não tem nada que eu possa dizer que é similar a ele, é um método novo (...)” (NAVAS, 2010).

Mesmo assim, o que o contexto histórico dos anos 70 e 80 (1980- é o ano de surgimento do BPI) e as pessoas que trabalharam com ela contribuíram direta ou indiretamente para a sua construção? E como a sua geradora “(...) lança a mão, a sua maneira de instrumentos, para fazer vir ao mundo suas obras” (NAVAS, 2012), como o fez de 1980 a 1987, no que ela intitula no seu memorial de seu “primeiro percurso” no método?

Portanto, o objetivo desse doutorado foi realizar uma pesquisa para entender como surgiu esse método, as inter-relações entre o momento histórico da dança no Brasil nos anos de 70 e 80 e o início da formação da criadora do BPI como bailarina, a sua busca como intérprete até a sua entrada como docente e pesquisadora, no Curso de Dança do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes (IA) da Unicamp, em 1987. Por isso, o recorte histórico desta pesquisa foi principalmente o período de 1970 a 1987.

Para responder essas questões, primeiro a sua autora investigou os referenciais teóricos e constatou que, na história da dança no Brasil, há escritos sobre esse período histórico, mas não sobre a sua relação com a criação do método BPI.

Esse método, que é atualmente um dos poucos “métodos sistematizados de maneira minuciosa” (IBIDEM) de dança no Brasil, começou a ser desenvolvido, na prática, no corpo da própria Graziela, em 1980, no espetáculo que marcou o seu início, “Graça Bailarina de Jesus” ou “Sete linhas de Umbanda salvem o Brasil”. Depois foi amadurecendo nos demais espetáculos que dançou, até “Coração Vermelho II” (1986) e nos outros espetáculos que até hoje dirige no Curso de Dança do Departamento de Artes Corporais do IA da Unicamp desde 1990 até a atualidade.

Ela escreveu sucintamente sobre o início da sua trajetória, a sua inquietação e busca como intérprete, no primeiro capítulo do seu livro “Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação”, publicado em 1997 e na introdução da sua tese de doutorado em 2003, onde sistematizou mais detalhadamente o BPI.

Para construir este trabalho, devido ao pequeno número de referenciais teóricos sobre o assunto, a pesquisadora lançou mão de outras fontes escritas e visuais. Teve acesso aos arquivos pessoais da criadora do BPI, bem como de alguns entrevistados durante essa pesquisa.

Além de pesquisa bibliográfica e documental, na metodologia deste trabalho foi utilizada, em especial entrevistas semiestruturadas realizadas com

dezoito investigados (na sua maioria, artistas que trabalharam com Graziela Rodrigues) que trouxeram dados fundamentais para esta tese.

Assim, a *primeira parte* da tese são os *Resultados*, ou seja, às análises dos dados recolhidos nas entrevistas e a sua *segunda parte* é a *Discussão*, ou seja, o diálogo de alguns desses dados recolhidos com os dados bibliográficos e documentais.

Após a discussão, ficou claro que para criar o BPI e depois durante o seu desenvolvimento no seu primeiro percurso, a sua criadora teve uma longa formação interdisciplinar, passando por diversos aprendizados sobre dança (balé clássico, técnicas de dança moderna, de dança contemporânea, entre outras), teatro, circo, música, tai chi chuan e outras técnicas orientais, técnica vocal, entre outros.

Ela estudou com vários diretores de dança, de teatro e professores de ambas as artes e de outras linguagens artísticas e afins. Dentre os principais, destacamos entre os seus professores: Dulce Beltrão, Márika Gidali e Décio Otero, Klauss Vianna e Mestre Liu Pai Lin e entre os diretores de teatro: Ademar Guerra, Antonio Lopis, João Antônio Esteves, Ilo Krugli e Antônio do Valle.

Estudou vários métodos, sistemas e técnicas de dança<sup>i</sup> e de teatro com os seus mestres e diretores ao longo desses dezessete anos. Dentre os métodos mais estudados por ela, destacamos o método Stanislavski de teatro, que estudou principalmente durante sua estadia em Madrid de 1977 a 1978, com o bailarino e diretor de teatro espanhol Antonio Lopis.

Mas concluímos que apesar das suas inúmeras formações durante a sua trajetória de 1970 a 1987, o seu método não é uma colcha de retalhos desses aprendizados. Não podemos afirmar que o método BPI é composto desses métodos, sistemas e técnicas que influenciaram a sua criadora. Pois como toda criadora da pós- contemporaneidade, ela bebeu do que já existia na época, mas o que aprendeu foi propulsor para construir sua poética própria, “outro método”, um método que tivesse aquilo que buscava e não encontrava nos seus aprendizados anteriores.

Para chegar a ele, foram anos de buscas, de experimentações exaustivas no seu próprio corpo, colocando-se à prova o tempo inteiro. Ela mesma admitiu na sua última entrevista<sup>ii</sup> para este trabalho que:

esta formação interdisciplinar foi importante para eu enxergar outros universos e também para validar, em alguns momentos, minhas sínteses das pesquisas em danças do Brasil e de outras pesquisas corporais. Como, por exemplo, quando fui estudar tai chi chuan com o Mestre Liu Pai Lin para entender o circuito físico-energético que já tinha constatado existir nas danças dos terreiros de Umbanda.

Portanto, a principal conclusão desta tese é que o BPI por mais que foi criado dentro do espírito dos anos 70 e 80 na história da dança no Brasil,

apresenta uma originalidade em relação aos métodos, sistemas e técnicas que contribuíram para a formação da sua criadora.

Ele é um método que propõe uma gama de experiências que não se remetem a nenhum dos trabalhos realizados na sua formação. Ele é uma escola de formação do intérprete que rompe a noção de tempo e de espaço condicionados nas artes cênicas. Os seus três eixos: o inventário no corpo, o co-habitar com a fonte e a estruturação da personagem se desenvolvem de forma dinâmica e integrada. Os “três eixos embasam o método, vistos sob uma perspectiva sistêmica”(…)iii(RODRIGUES, 2010, p.109).

Como a criadora do BPI explicou sobre os seus três eixosiv:

No eixo *inventário no corpo*, ocorre o encontro do bailarino-pesquisador-intérprete com a sua criança, que se dá pelas marcas no seu corpo. O seu inventário não é para ser usado em cena. (...) Já no *co-habitar com a fonte* o que ocorre é o encontro com o outro (o pesquisado) e o campo faz a moldura do trabalho artístico. E na *estruturação da personagem*, a personagem não é uma personagem literária, mas é fruto de sínteses do bailarino-pesquisador-intérprete, do seu inventário no corpo com as sínteses do seu co-habitar com a fonte.

Esses três eixos que existem desde a criação do BPI que nasceu em 1980 com o espetáculo “Graça Bailarina de Jesus “ou Sete Linhas de Umbanda salvem o Brasil” são vivenciados no corpo da sua criadora. Esta intensa prática durante os sete anos seguintes será necessária para ela desenvolver mais o método. Por isso, a sua repassagem para os seus alunos só acontecerá do meio para o final desse seu primeiro percurso e, só no seu segundo percurso (de 1987 até a atualidade) se dará a sua sistematização.

Esses três eixos são a marca do seu método e, em especial, o trabalho da emoção do intérprete. Esse trabalho é uma das características que mais o distingue dos métodos, sistemas e técnicas que contribuíram para a formação artística de Graziela Rodrigues.

Ela mesma contou que durante os seus dezessete anos de formação, sempre sentia falta de trabalhar nos seus processos de criação com um professor de dança ou diretor de teatro que lhe perguntasse: “De onde vem este sentimento? O que você está sentindo?”v E que a ajudasse a trabalhar essa emoção no corpo. A ausência deste trabalho profundo com a emoção, com o desenvolvimento humano do intérprete foi uma das inquietações que a levaram à criação do seu método e é o que ainda mais a fascina. Como confessou no final da sua entrevistavi: que cada vez mais, o método está apontando sobre o desenvolvimento humano do bailarino-pesquisador-intérprete e o processo de criação do produto artístico no BPI tem uma grande importância nisso.

Além disso, constatou-se ao longo desta investigação que o BPI desde o seu nascimento, apresenta uma singularidade que também reforça a sua originalidade. Ele “nasce integrado às pesquisas de rituais e manifestações culturais do Brasil” (RODRIGUES, 2010, p. 109), que são a nova escola de formação da sua criadora desde 1980 até a atualidade. Começando pela

paisagem-cenário de uma rodoviária, seguindo a pesquisa para os terreiros de Umbanda nas cidades satélites de Brasília-DF, Graziela Rodrigues percorreu uma longa trilha nestes trinta e quatro anos, nessa procura por espaços, danças e sobretudo, “(...) corpos que se encontram à margem da sociedade brasileira e que são receptáculo do inconsciente brasileiro (...)” (IBIDEM, p.108).

Nesta sua “busca pela humanidade presentes nos corpos de um Brasil pouco lembrado” (IBIDEM, p. 115), a criadora do BPI deparou-se desde o início com “as mulheres obscuras”, temática que é uma constante nos espetáculos do método. Recentemente, neste mesmo artigo citado, ela fez um levantamento dos segmentos sociais pesquisados por ela e seus orientandos de 1980 a 2010, que confirmam isso. Começando pelas empregadas domésticas de Brasília e de suas cidades satélites que inspiraram sua primeira personagem, seguiram-se as “Stripteasers (SP, MG); Porta-Bandeiras (SP, RJ); Bóias-frias (SP); Artesãs (GO, TO); Benzedeiras (MG, CE); Tecedeiras (MG); Lavadeiras (MG); Cortadoras de Cana (SP); Moradoras de Ruas (SP); Colhedoras de Café (SP); Artistas populares (CE)” (IBIDEM, p. 116).

Podemos então concluir, que o BPI também inova quanto à pesquisa dos nossos silenciados, sobretudo, das silenciadas, desse “(...) Brasil pouco lembrado (...) que continua sendo a moldura que oportuniza o desenvolvimento” (IBIDEM, p. 115) do método.

<sup>i</sup> Segundo Cássia Navas no seu artigo “Técnica, sistema, método em dança” publicado em 2012, técnicas de dança na modernidade são “entendidas como conjuntos de procedimentos que, ao longo do tempo, eivados de redundância repetem-se para a obtenção de habilidades para a performance física, expressiva, comunicativa” (...). Ainda segundo ela, sistemas em dança na modernidade estão “a serviço de estratégias de treinamento e conhecimento para todos os corpos- do teatro, da dança e da performance”. Um exemplo citado por ela, nesse artigo é o sistema “construído pelo brasileiro Klauss Vianna, posteriormente desenvolvido por membros de sua família” e na contemporaneidade, a cada poética de um criador em dança “corresponderia um método, mesmo quando não sistematizado”.

<sup>ii</sup> Dada à autora desta tese em 30 de março de 2014.

<sup>iii</sup> Neste recente artigo publicado, a criadora do BPI explica sinteticamente os três eixos do seu método, entre outros conteúdos.

<sup>iv</sup> Dada à autora desta tese em 30 de março de 2014

<sup>v</sup> Ibidem.

<sup>vi</sup> Ibidem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NAVAS, C. "Modos de fazer na dança do Brasil: quatro traçados". In **Repertório: Teatro & Dança** - Ano 13 - Número 14. Salvador: UFBA, 2010.

----- "Técnica, sistema, método em dança". In **Anais do Congresso ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Porto Alegre; UFRGS, 2012.

RODRIGUES, Graziela E. F.. “Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e a Dança do Brasil” in **Ensaio em cena**. Salvador, BA: ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPQ, 2010.