



CAMPOS, Flavio; RODRIGUES, Graziela. O método BPI e a relação diretor-intérprete: comparando processos criativos. Campinas: UNICAMP. Mestrado em Artes da Cena, Graziela Estela Fonseca Rodrigues. FAPESP, bolsa de mestrado. Ator, bailarino e performer.

RESUMO:

Com o intuito de refletir sobre a relação estabelecida entre o intérprete e o diretor durante os processos de criações, este trabalho apresenta uma breve comparação entre o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) criado por Graziela Rodrigues com dois “ícones” da cena contemporânea: Pina Bausch e José Celso Martinez Corrêa. Este artigo foi extraído da investigação de mestrado sob a orientação de Graziela Rodrigues, na qual, ao apresentar minha trajetória de estudos até a elaboração do objeto analisado, faço uma contextualização sobre o método BPI comparando-o aos processos criativos de Bausch com o Wuppertal Dança Teatro e de Zé Celso com o Teatro Oficina. A comparação se embasa em referências bibliográficas sobre os processos em questão, em informações obtidas com intérpretes que atuaram nesses grupos e também na minha experiência como espectador de alguns espetáculos.

PALAVRAS-CHAVE: Processo BPI: relação diretor-intérprete: José Celso Martinez Corrêa: Pina Bausch: Harmonia Afetiva.

ABSTRACT:

The relationship established between interpreter and director is the theme focused in this paper. With this objective, is made here a brief comparison between the Dancer-Researcher-Performer method (BPI) and the creative processes utilized by two icons of contemporary scene: Pina Bausch and José Celso Martinez Correa. This article is based on my Master's dissertation, under the guidance of Graziela Rodrigues, at which I do a contextualization about the BPI method comparing it to the creative processes of Bausch and Zé Celso in their respective groups - Wuppertal Dance Theatre and Teatro Oficina. This comparison is based in references bibliographies about the processes involved, in information obtained with interpreters who worked in these groups and also in my experience as a spectator at some shows.

KEYWORDS: BPI Processes: director-performer relationship: José Celso Martinez Corrêa: Pina Bausch: Affective Harmony.

Durante a escrita da dissertação de mestrado, defendida por mim em agosto de 2012 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) sob a orientação de Graziela Rodrigues, busquei apresentar de forma sucinta minha trajetória de formação em Artes Cênicas (CAMPOS, 2012). Na tentativa de afirmar o tema da investigação de mestrado, trouxe o afeto para minha escrita, reforçando assim, a questão das relações afetivas vivenciadas pelo sujeito durante o processo de criação proposto pelo método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Desta forma foi possível descrever como se deu a estruturação do objeto de estudo, ou recorte, do projeto em questão.

Falar da minha trajetória de formação justifica, também, o fato de ter escolhido José Celso e Pina Bausch como ícones deste paralelo que pretende contextualizar o BPI na cena contemporânea. Outorgo a esses dois artistas a responsabilidade pelas inquietações que me levaram a buscar um “algo a mais”, até o momento que encontro e conheço o método BPI.

Ao longo da graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, fui deixando-me envolver pelos espetáculos de Bausch e depois pelos de Zé Celso. E também, com as inúmeras reflexões escritas por outros artistas e ou pesquisadores sobre a criação cênica de ambos. Busquei acompanhar e assistir algumas produções, no começo com um torpor e admiração de fã e depois como um sedento que desejava fazer parte dos seus respectivos grupos, Wuppertal Dança-Teatro e Teatro Oficina. Como espectador eu sempre me surpreendia com a experiência, pois, o desejo de fazer parte daqueles coletivos ia sendo consumido por questionamentos maiores, tais quais: qual era minha identidade artística? Qual era minha “verdade” enquanto artista brasileiro? O que de brasilidade eu tinha consciente em minha expressividade?

Esses questionamentos me fizeram tomar ciência do idealismo que eu havia criado ante a vontade de fazer parte daqueles grupos. Eu ia, pouco a pouco, desmitificando tanto a figura de Pina Bausch quanto a de Zé Celso, mas, a quebra do mito era dotada de uma “magia”, pois a admiração se mantinha. Os trabalhos desenvolvidos pelos dois, ainda hoje, muito me agradam e emocionam, esteticamente falando. Contudo, segui meu caminho em busca de outros horizontes, muito alimentado, principalmente, por conversas que tive com alguns atores que estavam “dando um tempo” do Teatro Oficina. As questões surgidas e indicadas anteriormente foram assumidas e me guiaram em direção à abordagem processual do Método BPI. Eu reconheço a projeção de minhas idealizações enquanto intérprete no BPI. Mas vejo que esse foi um “mal necessário”, eu precisava idealizá-lo pra depois realizá-lo afetiva e efetivamente.

O método Bailarino-Pesquisador-Intérprete foi criado pela bailarina e atriz, Graziela Rodrigues, na busca por ferramentas próprias para seus processos de criação cênica. Não houve, por parte dela, a pretensão de elaborar uma metodologia que fosse inovadora e questionadora dos modelos e padrões vigentes nas artes cênicas, mas sim, elaborar caminhos, meios e fases que viabilizassem ao corpo dela fruir e dançar com plenitude. Aos poucos essas características foram se firmando e auxiliando na sistematização do que hoje se reconhece como método BPI (RODRIGUES, 2003 e 2005). Quanto a minha idealização, ao considerar os mais de trinta anos de desenvolvimento e pesquisas feitas sobre o BPI é quase natural para um intérprete recém-graduado que percebe suas inquietações latentes contidas no processo de criação deste Método.

Hoje, três anos depois de me aprofundar e debruçar nas leituras e análises das publicações sobre o BPI, percebo que abandonei as idealizações e os equívocos passando a compreender o sentido de realidade existencial pertinente a esta perspectiva. Consciente de que a experiência de criação com o BPI é, antes de tudo, um momento de grande desenvolvimento para o indivíduo/intérprete que se disponibiliza e está imbuído das suas noções de realidade.

Este paralelo não pretende apresentar uma experiência em detrimento da outra. Pelo contrário, a tentativa é de criar uma contextualização do Método BPI na cena contemporânea. Para essa contextualização tomo como norte da abordagem a relação travada entre o diretor e o intérprete nos três processos de criação comparados: BPI, Zé Celso e Pina Bausch. Á saber, no último capítulo da referida dissertação de mestrado (CAMPOS, 2012) procuro escrever sobre a presença do diretor no Processo BPI a partir dos indícios aferidos na coleta de dados sobre a relação diretor-intérprete no BPI.

A figura do diretor possui papel crucial e é indispensável, tanto no Processo BPI, quanto nos processos de Zé e de Bausch. No entanto, percebo que no Wuppertal e no Oficina a atuação do diretor está sedimentada na manutenção de uma relação de poder que, ainda, me parece, ser muito pertinente em diversas criações cênicas contemporâneas. A primeira veiculação dessa posição de poder está na forte ligação que Bausch e Zé têm com o nome de suas companhias. No caso do Teatro Oficina, Zé Celso é parte importante da história do grupo, ele é o único que resistiu “às lutas” desde a sua formação em 1958 (SILVA, 1981). A história do Oficina se funde à de Zé, e vice-versa. Diante disso lanço e brinco, parafraseando Pires (2005, p. 101), com a seguinte provocação: o Zé Celso é do Oficina ou o Oficina é do Zé Celso?

Por outro lado, com a morte recente e repentina de Bausch em 2009, instaurou-se uma questão no Wuppertal Dança-Teatro: quem entre os bailarinos da companhia estaria apto para ocupar o seu lugar, uma vez que, a coreógrafa atuava como única diretora do grupo? Já no Teatro Oficina os atores encontram espaço para se lançarem como diretores com o total apoio de Zé Celso. O próprio, inclusive, já se deixou dirigir algumas vezes por seus colegas. Entretanto, os espetáculos se diferem muito da estética marcada pela batuta/cajado de Zé. Já no método BPI existe formação de novos diretores, desde que, sejam tomadas as devidas precauções requeridas para esse papel. Segundo Rodrigues (2003), para ser diretor neste Método é preciso ter vivenciado o BPI na íntegra e, assim, tendo enfrentado os próprios medos e preconceitos o sujeito estará pronto para auxiliar outros intérpretes no processo criativo em questão.

No BPI o diretor auxilia a criação a partir do que é revelado pelo corpo do intérprete (RODRIGUES, *idem*). A figura que melhor descreve a atuação do diretor no Processo BPI é a de um partejante que ajuda o novo a ser recebido, auxiliando o intérprete a colocar os conteúdos internos à mostra, à “luz da vida”. A presença do diretor no método BPI viabiliza que o intérprete aceite e receba aquilo que advém de dentro de si, do seu íntimo contato consigo mesmo. Ao diretor cabe não escolher, nem definir caminhos ou sentidos a serem seguidos, mas sim, apontar a presença, a evidência e a reincidência de determinados aspectos que o intérprete, imerso no processo, pode nem perceber (*ibidem*). No Processo BPI o diretor indica os conteúdos que surgem do corpo do intérprete no intuito de fazê-lo tomar consciência sobre aspectos negados e ou muito afirmados de sua identidade. Há, portanto, segundo Rodrigues (*idem*), uma legitimação daquilo que é a realidade existencial do intérprete em processo.

Outro ponto forte desta comparação diz da autoria, no método BPI ela não é propriedade de um único sujeito, ou seja, por mais que se preze pela legitimação do corpo do intérprete, tendo-o como fio condutor da criação, a autoria é compartilhada (MELCHERT, 2007). Essa coautoria é um elemento primordial para que o processo aconteça, pois, o intérprete, conduzido e assistido pelo diretor, encontra segurança e estabilidade para “o revelar” de sua originalidade e de seus movimentos genuínos. A presença disponível e acolhedora do diretor é imprescindível para o estabelecimento do processo criativo proposto pelo método BPI (RODRIGUES, 2003).

É preciso esclarecer que não existem definições a priori, nem tão pouco, expectativas ou ideais estéticos a serem atingidos no método BPI. O diretor no método BPI atua como partejante, pois viabiliza ao intérprete tomar consciência de conteúdos desconhecidos da própria identidade, auxiliando a incorporação da personagem cênica e o contato com sua originalidade expressiva. No processo criativo de Zé Celso é possível descrever a atuação do diretor como: um pastor que guia seus atores através de um ritual onde o improviso, a partir de estímulos e roteiros pré-desenhados, leva a criação de uma comunicação integral – o Te-Ato (LIMONGI, 2008). Já em Pina Bausch, compreendo que há

um procedimento mais individualizado por parte da direção na concepção das sequências e cenas propriamente dita, que descrevo assim: com uma atitude maternal o diretor seleciona fragmentos de cenas criando um mosaico quase cinematográfico a partir das respostas dadas por seus bailarinos às suas perguntas, através de falas, movimentos ou por ambos (FERNANDES, 2007; CYPRIANO, 2005 e AZEVEDO, 2004, p. 85).

Existe um diferencial que é aspecto incondicional para o desenvolvimento do método BPI em termos de reflexão, pesquisa e criação artístico-acadêmicas. É a universidade que trouxe ao BPI a importância de questionar e refletir sobre o que se está fazendo. O fato de o BPI estar ligado à UNICAMP fez com que ele fosse abraçado por um diretório de pesquisa, no qual se confirma e amplia a sua constante elaboração. Trata-se do Grupo de Pesquisa (CNPq) Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a Dança do Brasil.

“Os muros da universidade” atentaram para a pertinência de se produzir, não só espetáculos, mas também, análises que renderiam publicações (artigos, livros, dissertações e teses). Nesse quesito, os integrantes do grupo abraçaram essa realidade e somaram às suas práticas laboratoriais a escrita de reflexões com rigor científico. E o momento de reflexão a respeito da prática integral do método BPI foi inserido no processo como um todo. Não obstante, preza-se neste Método por um processo de criação artística que tem uma perspectiva agregadora e integral, onde teoria e prática, tal qual razão e emoção, não estão dissociadas.

Assim, pode ser dito que enquanto o BPI trilhou um caminho unindo pesquisa científica com produção artística, refletindo, analisando e produzindo arte, Zé Celso e Pina Bausch mantiveram suas metas voltadas para a criação de espetáculos, deixando que outros fizessem as devidas reflexões a partir de suas produções cênicas. O que, por outro lado, indica uma necessidade ligada à sobrevivência e manutenção dos seus respectivos grupos, ou seja, os espetáculos como produto artístico “consumido” pelo público das artes da cena. Caberia ainda dizer nesse aspecto, que o BPI, por uma situação singular – estar situado na academia, ser um Método questionador que une pensamento

científico e criação artística – não se enquadra nos padrões vigentes que regem os editais públicos de financiamento, o que torna o processo criativo uma reafirmação de seu caráter de resistência ante as pulsões que manipulam e transformam os sujeitos em meros objetos ou máquinas de reprodução, seja no contexto artístico ou no conceito de vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AZEVEDO, S. M. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 326 p.

CAMPOS, F. **Rede de Afetos**: as relações afetivas vivenciadas pelo sujeito no processo de formação e de criação cênica do método BPI. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, Instituto de Artes: Campinas, 2012.

CYPRIANO, F. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 176 p.

FERNANDES, C. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007. 195 p.

LIMONGI, J.A.P. **Fazer um múltiplo brasileiro**: José Celso Martinez Correa, Uzya Uzona e a Montagem de *Os Sertões*. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de Brasília – UNB, Brasília, 2008.

MELCHERT, A.C.L. **O desate criativo**: estruturação da personagem a partir do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). 2007. 158p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PIRES, E. **Zé Celso e o Oficina-Uzya de Corpos**. São Paulo: Annablume, 2005. 165 p.

RODRIGUES, G.E.F. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005. 182 p.

RODRIGUES, G.E.F. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

SILVA, A.S. **Oficina**: do teatro ao Te-Ato. São Paulo: Perspectiva, 1981. 255 p.