

O MÉTODO BPI E SUA ESTÉTICA: TRILHAS E VEREDAS DE UM ESTUDO EM ARTES DA CENA

RESUMO



Neste artigo serão apresentados fragmentos revisados e revisitados da tese de doutorado defendida em 2016 na Pós-Graduação em Artes CENA da UNICAMP. Trata-se de um estudo sobre o método BPI com objetivo de verificar e analisar a existência de uma especificidade estética dentro deste processo de formação e criação cênica. Todavia, para realizá-lo foi necessário percorrer algumas trilhas e experienciar seus percursos processuais.

Palavras-chave:

Método BPI; Processo de Criação; Experiência Estética.

O método BPI e sua estética: trilhas e veredas de um estudo em artes da cena

Flávio Campos
GRAZIELA RODRIGUES

Apresentação

Neste trabalho serão descritos os caminhos percorridos e os resultados alcançados com a investigação de doutorado finalizada em 2016 (CAMPOS, 2016). O objetivo do estudo foi verificar a existência de uma especificidade estética imanente ao processo criativo proposto pelo método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). Tendo como hipótese a existência de uma especificidade estética que é resultante do Processo BPI, na pesquisa buscamos perceber, descrever e analisar as várias experiências processuais viabilizadas por esta abordagem de formação e criação em artes da cena.

Três ações foram escolhidas para o desenvolvimento deste estudo e, especificamente, estruturaram as suas etapas metodológicas. Na primeira etapa, enfocou-se a experiência com o eixo do *Co-habitar com a Fonte do BPI*, com o intuito de viabilizar que o doutorando vivenciasse o processo e, assim, pudesse ampliar sua percepção e compreensão sobre este método. Na segunda etapa, foi feita uma revisão bibliográfica de reflexões contemporâneas no campo da estética e experiência estética, tendo como intento maior a busca por referências que se aproximassem do fazer e da criação em artes. Já a terceira etapa deriva das anteriores, uma vez que nela é realizada a análise sob a perspectiva estética dos espetáculos dirigidos pela bailarina, coreógrafa, psicóloga e professora Dra. Graziela Rodrigues (orientadora da investigação) entre os anos de 1990 e 2012. Para a análise dos espetáculos, a descrição foi utilizada como mola propulsora.

A partir do cruzamento dessas três etapas, foi possível estabelecer e codificar alguns dados que se estruturaram em categorias advindas da análise, tanto dos processos de criação como dos espetáculos do método BPI. Depois disso, buscou-se discutir e refletir sobre a estética como uma especificidade resultante do processo de criação e não como uma série de regras ou normativas que regem a percepção e a fruição dos espectadores, assim como a atuação, a formação e os procedimentos criativos do artista.

No que diz respeito ao método BPI, enfoque e universo desse estudo, foi possível pensar sobre aspectos que indicam suas especificidades epistemológicas, ou seja, aquilo que constitui, sustenta e mantém todo o seu processo criativo, sua poética singular - seu *constructo* - e que, consequentemente, resultam em suas características estéticas. Pensar a estética do método BPI é revisitar e reforçar toda a sua trajetória ainda viva, isto é, em constante desenvolvimento e elaboração.

A tese, portanto, foi o resultado de um processo de investigação sobre este Método, um aprofundamento nesta linha de pesquisa e criação em artes da cena. Evidentemente o tema não se esgotou e este nunca foi o interesse. Nosso objetivo maior foi abrir algumas frentes para discussões que se fazem emergentes: questionar os modos de dominação, padronização e homogeneização dos diversos *fazeres* em artes da cena.

Enfoque da Investigação: o BPI

O método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) foi criado por Graziela Rodrigues após anos de formação e de experiências nacionais e internacionais em Artes Cênicas. A elaboração do Método começou na década de oitenta quando Rodrigues, em resposta aos seus questionamentos pessoais como intérprete, buscava estabelecer meios próprios para

o desenvolvimento de suas criações artísticas. De acordo com relatos¹ e publicações² de Rodrigues, não houve a intenção premeditada de formular uma metodologia particular. No entanto, ao fim de alguns anos de imersão e investigação, a frequência e a pertinência de determinadas ferramentas utilizadas em seus processos criativos apontavam um caminho que poderia ser percorrido não só por ela, mas também por outros intérpretes. O ano de 1980 marca o momento em que esta metodologia começa a ser estruturada e, em 1987, se dá a sistematização do método BPI, momento em que Rodrigues começa a dirigir outros intérpretes.

O método BPI possui uma organização sistêmica com três eixos dinâmicos que são assim denominados: *Inventário no Corpo*, *Co-Habitar com a Fonte* e *Estruturação da Personagem*.

No eixo *Inventário no Corpo*, o intérprete mergulha em sua história pessoal, fazendo uma espécie de coleta de memórias vividas e/ou inventadas, liberando movimentos, sensações, sentimentos e paisagens incrustadas em seu corpo. “No primeiro eixo, a memória do corpo é ativada através de diversas percepções, tais como visuais, auditivas, táteis e proprioceptivas”. (RODRIGUES; TAVARES, 2010, p.146-147) Desse modo, neste primeiro eixo, o intérprete ‘escava’ seu próprio corpo e elabora cada conteúdo interno liberado, dando-lhe novos significados.

No segundo eixo, *Co-habitar com a Fonte*, o intérprete realiza uma pesquisa de campo em segmentos sociais e/ou manifestações populares tradicionais que possuem um sentido de resistência cultural. A pesquisa de campo é uma das ferramentas do método BPI e possui características muito específicas em sua abordagem, uma vez que a escolha do local onde será realizada emana do corpo do intérprete durante a sua experiência com o eixo anterior. “Ao estabelecer uma sintonia no contato com ‘o outro’, o bailarino poderá sintonizar-se consigo mesmo, de forma a assumir com consciência a singularidade de seus movimentos”. (RODRIGUES; TAVARES, 2010, *Ibidem*)

No eixo *Estruturação da Personagem* há a integração da experiência com os eixos anteriores, que culmina com o surgimento de uma organização corporal que será chamada de personagem. A persona-

¹ Os relatos aqui indicados dizem respeito às reuniões de orientação, às palestras ou às falas da Prof.ª Dr.ª Graziela Rodrigues em eventos da área e nas disciplinas acompanhadas por mim tanto no curso de Pós-Graduação em Artes da Cena como na graduação em Dança – ambos da UNICAMP – entre os anos de 2009 e 2016.

² Vide RODRIGUES, 1997 e 2003.

gem traz um nome que é ao mesmo tempo sua força e sua síntese e é a partir do seu surgimento que o espetáculo será elaborado. “No terceiro eixo ocorre a integração das sensações, emoções e imagens vividas no desenvolvimento do método, com a consequente criação de uma personagem, cujo nome emerge como sua essência” (RODRIGUES; TAVARES, 2010, *Ibidem*).

Os três eixos do BPI possuem características bem singulares, exigindo dedicação e predisposição do intérprete para vivenciá-los, tanto em suas especificidades, quanto em sua integração. A vivência integral do processo BPI indica condição primordial e viabilizadora da criação artística neste Método. Todavia, esta organização triádica do método BPI é uma divisão meramente didática para que o método possa ser transmitido e aplicado, estando os três eixos intensamente interligados e amalgamados dentro do processo criativo. “O processo do BPI é visto sob uma perspectiva sistêmica, pois não há como separar esses eixos, assim como não se separa o artista do seu desenvolvimento como pessoa” (RODRIGUES, 2003, p. 5). Para maiores esclarecimentos sobre os eixos do BPI recomendamos as seguintes publicações: RODRIGUES 1997, 2003 e RODRIGUES&TAVARES 2010.

Além dos três eixos, o BPI possui cinco ferramentas fundamentais para o desenvolvimento de seu processo formativo e criativo: *Técnica de Dança*, *Técnica dos Sentidos*, *Laboratórios Dirigidos*, *Pesquisa de Campo* e *Registros*. De acordo com Rodrigues (2010b) é possível definir estas cinco ferramentas da seguinte maneira:

1. *Técnica de Dança* – decodificação de diversas técnicas corporais e matrizes de movimento encontradas e analisadas por Rodrigues a partir de pesquisas de campo realizadas desde o final da década de 1970. Esta vasta pesquisa ocorreu em diversos segmentos sociais, bem como em ritos, festejos afrodescendentes e outras festividades brasileiras detentoras do sentido de resistência cultural, incluindo algumas etnias indígenas. A partir da análise e decodificação destas manifestações populares, foi possível elaborar a *Estrutura Física e Anatomia Simbólica* do método BPI. Trata-se de um conjunto de práticas utilizadas para a preparação, a manutenção e o desenvolvi-

to corporal do intérprete durante o processo de formação e de criação cênica, integrando aspectos fisiológicos, sociais, psicológicos e emocionais do sujeito.

2. *Técnica dos Sentidos* – trata-se de um circuito no qual se entrelaçam movimentos, sensações, emoções e imagens que viabilizam a liberação do fluxo de elaboração dos conteúdos internos (inconscientes) dos intérpretes em processo criativo. Esta técnica se integra à *Técnica de Dança* e juntas às demais ferramentas são utilizadas nos três eixos deste Método.

3. *Laboratórios Dirigidos* – dinâmica processual demandada pelo diretor de acordo com o desenvolvimento do processo de cada intérprete. Diz respeito a um espaço laboral no qual a imagem corporal do intérprete, suas sensações, seus movimentos, suas emoções e imagens internas serão investigados de modo verticalizado. O espaço de laboratório é pessoal e sua materialização se dá, inicialmente, a partir de um risco/círculo feito com giz no chão no entorno do corpo. Dentro deste espaço chamado de Dojo, o intérprete libera, projeta e elabora os seus impulsos e conteúdos internos.

4. *Pesquisa de campo* – esta ferramenta também está presente nos três eixos do método BPI, tendo, em cada um deles, algumas particularidades. No *Inventário no Corpo*, ela se dá em âmbito estritamente pessoal através de uma investigação da história familiar do intérprete. Já no eixo *Co-habitar com a Fonte*, a pesquisa de campo é feita nos segmentos sociais e/ou manifestações populares acima descritos, tornando-se a espinha dorsal do processo BPI. Além de possibilitar que o intérprete aprofunde sua relação consigo mesmo através de um contato afetivo e empático com o outro, também viabiliza a ampliação e dinamização tanto da potência expressiva como das suas sensações, imagens, movimentos e sentimentos. Esse ‘outro’ está inserido num contexto periférico e à margem dos ideais e padrões vigentes, num sentido que vai do geográfico ao sociopolítico. No eixo *Estruturação da Personagem*, a pesquisa de campo ocorre a partir das necessidades que são impostas pelo processo de elaboração e estruturação da personagem. Neste sentido, cada processo individual requer uma quantidade e um grau de intensidades diferentes de pesquisa de campo neste eixo final.

5. *Registros* – são ações do intérprete e do diretor que vão desde a elaboração de diários (tomar notas) à memorização e gravação dos dados no decorrer do processo. Essas formas de registro são utilizadas tanto na pesquisa de campo quanto nos laboratórios e, primordialmente, auxiliam na estruturação do roteiro/dramaturgia da criação cênica final e na análise do processo criativo.

Ao fim de sua tese, Rodrigues (2003 e 1997) pontua que uma das peculiaridades do método BPI está em legitimar o corpo do intérprete como fonte principal para a criação artística. Este seria um grande diferencial do BPI como processo de formação e de criação para a área de Dança, uma vez que, neste método, parte-se de uma escuta real do corpo do intérprete em prol de uma conexão maior com aspectos profundos da sua identidade (aspectos estes em grande parte ignorados até então). Esse contato possibilita a elaboração de uma dança na qual o intérprete cria partindo de suas sensações, emoções, imagens e movimentos próprios, sem se prender a determinados padrões ou julgamentos estéticos, trabalhando o inconsciente para que cada vez mais se torne consciente (RODRIGUES, 1997, 2003, 2010a, 2010b, 2010c e 2010d; RODRIGUES&TAVARES 2006; CAMPOS&RODRIGUES, 2010). Nada ultrapassa ou se sobrepõe ao desenvolvimento desse processo que é particular para cada bailarino, sendo, nesse sentido, uma experiência única e intransferível.

O início desse processo pode ser apontado ante a vontade do intérprete de vivenciar uma elaboração dos seus significados internos, indicando a abertura para o trabalho de autoconhecimento proposto pelo BPI. Nessa autoinvestigação há a liberação de um fluxo criativo e de uma dinâmica singular proporcionando que o intérprete além de criar cenicamente, também desenvolva a sua própria imagem corporal. Rodrigues (2003) indica que grande maioria dos trabalhos na área de dança está atrelada a uma idealização do corpo, ao passo que quando se dança a partir de aspectos da identidade do sujeito – elaborando suas perdas e singularidades – trilha-se um caminho que investe na realidade corporal do intérprete e não na sua ‘adestração’ segundo certos padrões estéticos dominantes. Nas palavras da autora, “a dança proposta está vinculada a um corpo real e, portanto, não

está comprometida com a dança representante da cultura oficial sedimentada num corpo ideal” (RODRIGUES, 2003, p. 158).

Hipótese

A hipótese delineada para esta investigação indica o BPI, ao se consolidar como um método tanto na formação quanto na criação cênica, afirma e apresenta algumas especificidades inerentes ao seu processo criativo. Estas especificidades irrompem no produto cênico e parecem dizer de uma qualidade, ou uma moldura, estética singular. Os resultados dos Processos BPI têm como primazia a manutenção da integridade física, emocional e psíquica do artista, bem como possuem uma singularidade expressiva e viabilizam o compartilhamento de experiências criativas dotadas de alteridade. Este estudo busca, portanto, averiguar, confrontar, confirmar e analisar esta constatação.

De acordo com Rodrigues (2003), a estética do produto cênico no BPI advém da relação travada pelo intérprete com os dados apreendidos ‘cines-tesicamente’ durante a pesquisa de campo do eixo *Co-Habitar com a Fonte*. Segundo a autora (ibidem: 106), esses dados, por serem derivados de uma experiência de alteridade, são apreendidos pelo inconsciente do intérprete e se aglutinam aos seus conteúdos internos, elucidando os impulsos de um fluxo criativo.

Para o desenvolvimento de nossa investigação consideramos que estes aspectos singulares e iminentes ao processo criativo proposto pelo método BPI pareciam dizer muito sobre suas especificidades estéticas. Ao iniciar nosso estudo, acreditamos que a perspectiva lançada tanto para o corpo do intérprete quanto para as Artes da Cena e para o processo criativo tornava possível o desenvolvimento de uma reflexão singular sobre a noção de estética na experiência com o BPI.

Breviário de cada capítulo

Nesta parte do texto buscaremos relatar as ações realizadas, em uma espécie de diário de bordo sintético de cada capítulo da tese. Nosso intuito é gerar

a curiosidade, induzindo talvez a leitura da tese, e também abrir frestas sobre o nosso trabalho, gerando novos diálogos e fricções.

Capítulo 1 – A Experiência com o Processo BPI

No primeiro capítulo, descrevemos vivência do eixo *Co-habitar com a Fonte* que se iniciou com os laboratórios de preparação para a realização da pesquisa de campo. Os laboratórios, também, têm o intuito de nos auxiliarem na escolha do local/maniféstação que será pesquisada. Nesses laboratórios, foi escolhida a Comunidade Negra dos Arturos, hoje reconhecida pela Fundação Palmares como uma comunidade quilombola, e que tem mais ou menos 130 anos de existência. Esta Comunidade, ou os Arturos, possui uma estrutura familiar formada por mais de 600 pessoas, todas descendentes de Arthur Camilo Silvério e Carmelinda Maria da Silva, ambos filhos de escravos e nascidos no século XIX sob a ‘salvaguarda’ da Lei do Ventre Livre. Os Arturos estão localizados em Contagem, uma das cidades que fazem parte da Região Metropolitana de Belo Horizonte, em Minas Gerais. São conhecidos hoje tanto nacionalmente quanto internacionalmente, além de possuírem uma enorme representatividade no âmbito dos movimentos de reconhecimento, valorização e manutenção da cultura afro-brasileira.

Os Arturos se formam a partir da ocupação das terras herdadas pelo Sr. Arthur de seu pai, estabelecendo-se como um grande grupo familiar que cultivava a terra e mantinha a fé em Nossa Senhora do Rosário. Esta crença e devoção são denominadas como catolicismo negro popular ou Congado. A grande família, hoje formada por mais de seiscentas pessoas, teve e tem a união e a solidariedade como base para sua manutenção e convivência. De acordo com Glaucia Lucas e José Bonifácio da Luz, “a fé em Nossa Senhora do Rosário e o desejo de que a família crescesse unida e solidária alicerçam tal conjunto de valores e saberes que molda a compreensão de mundo desses descendentes de escravo, lavrador — semente — em solo brasileiro” (2006, p. 8).

Para Núbia P. M. Gomes e Edmilson de Almeida Pereira (1990) a história da Comunidade dos Arturos começa com uma promessa que o próprio Arthur fizera a si mesmo. Trata-se de uma lembrança, ainda hoje narrada e até encenada pelo grupo de teatro deles — Filhos de Zambi — na qual o patriarca da família teria sido proibido por seu padrinho de dar a bênção ao seu pai morto (espécie de rito fúnebre). De acordo com o mito fundador da Comunidade dos Arturos, pois é assim que este fato é tratado, mesmo diante das súplicas e tentativas de explicações do afilhado, o padrinho negou o pedido e, com violência, diante do clamor, quebrou-lhe os dentes com uma paulada. Arthur Camilo não pode prestar suas devidas obrigações fúnebres, nem se despediu do pai, mas prometeu para si mesmo que criaria seus filhos unidos e ao seu redor.

Esse fato marca, simbólica e metaforicamente, o mito fundador da Comunidade dos Arturos reforçando um sentido forte e vivo para o termo resistência cultural naquele lugar. Ou seja, durante esta pesquisa de campo o doutorando pode ver a resistência cultural viva dos Arturos que na lembrança da dor dos seus antepassados, misteriosamente ou significativamente, faz a festa da vida. As festividades nos Arturos trazem um profundo retorno ao tempo dos antigos, dos que já se foram, daqueles que começaram e repassaram as tradições. Mas não é triste, não é doloroso, é sensível e muito vivo, transformando em festa o que outrora foi motivo de desesperança.

O termo resistência cultural e sua compreensão junto aos Arturos possui uma enorme relevância no trabalho com o BPI, pois esta comunidade foi, e ainda é, um campo de pesquisa valiosíssimo para este Método. Isso porque Graziela Rodrigues desenvolveu mais de dez anos de estudo e pesquisa nesta Comunidade. Um vasto material, que vai desde vídeos (VHS) até transcrições de áudios e entrevistas, foi disponibilizado por ela com o intuito de viabilizar um maior aprofundamento da pesquisa de campo realizada neste doutorado. Graziela Rodrigues começou a pesquisar os Arturos no ano de 1987 e possui registros de visitas que datam até o ano de 1997. Dessas inúmeras idas e vindas muitas reflexões foram tecidas por ela a respeito deste fértil e importante campo para os estudos das manifestações populares brasileiras. Reflexões estas que corroboraram de

maneira direta para a elaboração da Estrutura Física e Anatomia Simbólica que fazem parte da ferramenta *Técnica de Dança*³ do BPI. A pesquisa de campo aqui relatada buscou a experiência e a relação com a festividade em seu sentido mais expandido, tal qual vivenciado por Rodrigues em 1987 e indicado em suas reflexões (RODRIGUES, 1997 e 2003). Ou seja, buscou-se extrapolar o dia de festa, adentrando em seus entornos, no contato com o antes, o durante e o depois das festividades. Desta forma, a pesquisa abraçou o ciclo anual de festa da Comunidade dos Arturos, começando pela Festa de Nossa Senhora do Rosário em 2012 e finalizando com a Festa da Abolição – 13 de maio de 2013. No texto da tese buscamos descrever cada festejo acompanhado, considerando principalmente a experiência em campo. Desta forma, utilizamos uma atitude mais descritiva, tendo como fio condutor os Diários de pesquisa de campo. Findada a descrição sobre o campo pesquisado, foram apresentadas as impressões e considerações pessoais seguidas pelas descrições e análises dos laboratórios dirigidos.

Após a realização da pesquisa de campo demos início aos laboratórios dirigidos, nos quais os autores deste artigo são, respectivamente, bailarino-pesquisador-intérprete e diretora. Com estes laboratórios seguimos, num primeiro momento, até a elaboração de quatro “corpos-sínteses” e à demarcação de uma paisagem viva que nucleava alguns sentidos singulares do processo criativo vivenciado. Reforçamos que a proposta de experienciar este processo de criação auxiliou no desenvolvimento da investigação de doutorado como um todo. Esses laboratórios foram realizados ao longo de todo ano de 2013. Não cessamos drasticamente a experiência com o Processo BPI, mas ela foi mantida junto às outras etapas metodológicas.

Em 2015 o processo criativo foi retomado e, de certa forma, auxiliou na elaboração das reflexões finais da pesquisa (elaboração da tese). E em de 2016, os conteúdos vinculados ao Processo BPI foram trabalhados e elaborados com mais ênfase, o que possibilitou que aqueles quatro corpos se nucleassem e chegassem a uma síntese, a uma história que norteava e guiava a dinâmica daquela paisagem. O corpo “tomado pela personagem” contava uma história viva, pulsante e cheia daquela mesma resistência vivenciada nos Arturos e que sustenta o trabalho do método BPI.

Chegar a esta nucleação do fluxo dos sentidos (sensações, sentimentos, movimentos e imagens) no início do último semestre do doutorado trouxe ainda mais força para a finalização da tese. A experiência “no corpo” do doutorando parece tê-lo “aproximado” ainda mais dos espetáculos que estavam sendo analisados e daqueles aspectos investigados desde início da pesquisa. Todavia, muito antes de sinalizarem uma especificidade estética, estes aspectos mostravam-se resultantes de uma singularidade do fazer. Quer dizer, o processo experienciado no próprio corpo trouxe novos sentidos e questionamentos sobre a real importância de se pensar a estética do BPI, sem considerar os aspectos do caminho trilhado, ou seja, as especificidades poéticas deste método.

Capítulo 2 – Sobre Estética: considerações contemporâneas

Nesta etapa, que também diz respeito a um dos capítulos da nossa tese de doutorado, buscamos apresentar as leituras e as considerações encontradas sobre Estética. Num primeiro momento citamos as referências consultadas de maneira fidedigna no intento de contextualizá-las. Feito isso, buscamos elaborar algumas reflexões e fricções a partir das obras selecionadas. Não tivemos a pretensão de criar uma oposição aos conceitos filosóficos, todavia, ao fim dessas leituras, foi imprescindível o compartilhamento de perspectivas que diziam sobre o artista da cena e seu fazer/criar em arte. Ou seja, diante de algumas reflexões que tendiam a legislar sobre o trabalho do artista, destituindo as questões imanentes à experiência processual criativa, foi inevitável uma

³ Rodrigues (2010a) indica a seguinte definição: “A Técnica de Dança do BPI: o método BPI dispõe de uma grande quantidade de pesquisas de campo, em diversos segmentos sociais, incluindo-se etnias indígenas e culturas africanas no Brasil, principalmente estudadas nos rituais afro-brasileiros e nas festividades detentoras de uma forte resistência cultural. A autora estudou e decodificou as técnicas corporais aí existentes, identificando uma organização física e sensível do corpo que não é considerada na Dança erudita ou de palco. Estes estudos foram sistematizados no que veio a ser denominado como Estrutura Física e Anatomia Simbólica”.

postura também crítica em relação a estes conceitos. Portanto, nesta parte da tese nosso objetivo foi listar essas conceitualizações, bem como indicar os questionamentos que nos interpelavam.

Para esta revisão bibliográfica, tivemos como intento inicial a busca por uma compreensão horizontalizada do termo Estética. A pesquisa em acervos físicos e digitais ocorreu nas diversas fases desta investigação. As leituras dos títulos selecionados nos traziam novas referências fazendo com que o nosso levantamento bibliográfico se ampliasse. Diante desta lista crescente de leituras possíveis, foi preciso estabelecer alguns critérios que nos auxiliaram numa espécie de triagem das bibliografias possíveis. Sendo assim, caminhamos em direção à seleção de reflexões que utilizavam ou elucidavam o termo “experiência estética”, especialmente aqueles que focavam no processo criativo em arte e não só na recepção da obra artística. Com isso estabelecemos vínculos entre aquelas referências que respaldavam a elaboração de um fio condutor coeso para a análise que pretendíamos desenvolver neste trabalho. Vale ressaltar que a maior parte deste levantamento bibliográfico e sua análise foi realizado após a experiência prática com o método BPI. Desse modo, tornou-se inevitável que nas leituras buscássemos uma reverberação e certa consonância com aquilo que acabara de ser experienciado pelo doutorando.

As principais referências selecionadas para esta etapa foram: João Francisco Duarte Júnior (1991), Daniel Herwitz (2010), Ariano Suassuna (2008), John Dewey (2010), Nicolas Bourriaud (2009), Luigi Pareyson (1997) e Laurence Louppe (2012).

No respectivo capítulo da tese, depois de discorrermos sobre as leituras, compreendemos que refletir sobre estética é antes de tudo aferir dados sobre a história, a elaboração e o desenvolvimento de determinado objeto, contexto ou ação, seguindo aqui uma perspectiva próxima daquela apresentada por Dewey (2010). Trata-se, portanto, de levantar elementos sobre a fruição, a percepção, as sensações e as relações viabilizadas ou suscitadas por determinado processo de criação, sejam ele artístico ou não. Essa percepção sobre a correlação entre poética e experiência estética no todo dos procedimentos criativos em artes, também se aproxima das proposições postuladas tanto por Louppe (2012) quanto por Pareyson (2001).

Entretanto, a partir de algumas obras lidas na revisão bibliográfica constatamos a existência de uma lacuna entre essas reflexões e a experiência processual em artes da cena. Dada esta distância entre as reflexões validadas sobre estética e os processos em artes da cena surgem alguns questionamentos, por exemplo, sobre como aplicar essas abordagens à criação cênica. Ou ainda, como adaptá-las para pensar esses processos criativos? É neste ponto que surge a obra de Laurence Louppe com o seu escopo voltado para as artes da cena e, mais especificamente, para a dança contemporânea. A reflexão de Louppe traz contribuições valiosas e, de certa forma, ao descrever analiticamente o processo de consolidação de um projeto multifacetado e diverso para a dança contemporânea, a autora valida a perspectiva que antes já direcionava esta investigação. Ou seja, muito mais que estabelecer fronteiras sólidas, delimitando o que venha a ser uma estética da dança, a autora afirma a pluralidade das poéticas atuais e convoca seus partícipes a escreverem e refletirem sobre seus procedimentos criativos. Foge-se, então, de qualquer normatização ou tentativa de padronização que possam abarcar tantos fazeres distintos em dança, quer dizer, a pluralidade poético-estética de nosso multifacetado panorama contemporâneo.

Laurence Louppe parece nos convidar a mudarmos nossa maneira de refletir sobre a arte, deixando que a experiência fale à nossa percepção e que a ação de pensar seja fruto deste contato. Nesse sentido, ela sugere que nos deixemos tocar pela relação que obra cria, pelo contato corpo a corpo (bailarinos, coreógrafos, diretores, espectadores, críticos e etc.). Para a autora, é nesse contato entre corpos que o fazer — a poética — se revela e a experiência estética se dá. Portanto, Louppe reforça que conhecer e deixar que o processo de criação seja revelado e, também, seja o revelador, parece o caminho mais justo para se alcançar uma abordagem estética.

Capítulo 3 – Análise dos Espetáculos do Método BPI: 1990 – 2012

Para este capítulo, foram selecionados 19 espetáculos dirigidos por Graziela Rodrigues entre os anos de 1990 e 2012 com a perspectiva proposta pelo Processo BPI. Numa primeira coleta de dados,

constatamos a necessidade de fazer uma triagem e, conseqüentemente, estabelecer um corpus analítico coeso. Nesta primeira triagem foram selecionados 11 trabalhos e sobre eles nos debruçamos na realização de uma análise extensa que teve na descrição sua ferramenta principal.

Ao final desta análise chegamos à elaboração de algumas categorias embasadas por duas perspectivas: a partir das personagens e a partir dos roteiros dos espetáculos. Sendo que, para as personagens, foram elaboradas cinco categorias: as personagens como “cavalo” - o veículo dos conteúdos; as personagens como figuras míticas ou mitológicas; as personagens como mulheres da terra; a personagem como Xamãs ou feiticeiras Urbanas; e as personagens como mulheres que trazem a festa e a magia como força interior. E para os roteiros, foram elaboradas três categorias: o roteiro como Gira ou Xirê da Vida; o roteiro como Ciclo da Vida com uma ação de Travessia; e o roteiro como Ciclo da Vida realizando o Percurso do Dia.

Para aqueles que se interessarem por esta longa e minuciosa análise dos espetáculos indicamos a leitura deste capítulo em nossa tese (CAMPOS, 2016). Isso porque, qualquer tentativa de sintetizar o conteúdo ali apresentado incorrerá numa falsa compreensão do nosso trabalho. Pois a descrição funcionou como uma ferramenta de desvelamento, não só sobre os espetáculos, mas também sobre o próprio Processo BPI e nosso aprendizado verticalizado sobre este Método.

Discussão e Considerações Finais

Desde o início desta investigação, foram muitas as tentativas de encontrar uma expressão ou um termo para definir o que seria a estética do BPI e que, de certa forma, sintetizasse as experiências observadas e vivenciadas a partir da proposta do Método BPI. A primeira delas, talvez, tenha surgido com a finalização no nosso estudo de mestrado e estaria vinculada a especificidade das relações afetivas dentro do Processo BPI. Mas ela não bastava e deu passagem para a noção de superação experimentada pelo intérprete. O problema é que a superação direciona o olhar

para um contexto limitado, como se o Método BPI não tivesse um compromisso com a formação e a criação em artes da cena. Surgiram, ainda, outros nomes como estética das relações, estética da originalidade, estética dos sentidos, estética do lixo, da transformação, do autoconhecimento, das emoções, do ritual, da resistência cultural, entre outras.

Todas essas tentativas pareciam viáveis, mas não diziam do todo que a experiência do Processo BPI viabilizava, uma vez que, a perspectiva do Método integra todos eles. Pelo menos, foi isso que percebemos após a realização dessa análise verticalizada dos onze espetáculos, pois todos esses termos fazem referência às particularidades poéticas deste Método singular para a formação e criação cênicas. Com nossa análise reforçamos, por exemplo, que a personagem no BPI é o constructo residual de um processo que, antes de tudo, buscou viabilizar que o intérprete se reconhecesse e aceitasse suas qualidades expressivas e seus gestos vitais, ou seja, dados até então desconhecidos. E, só depois desta experiência, é que se parte para um trabalho de elaboração e “modelagem” dos sentidos, sensações, imagens e movimentos que lhe são caros, dando assim voz aos aspectos silenciados de si mesmo. A partir daí, e só então, esses conteúdos serão nucleados dando origem a uma nova estrutura corporal que possui nome, identidade, história e força expressiva única: a personagem. Como indica Rodrigues (1997 e 2003), a personagem possui um nome que é, também, a síntese de um processo criativo individual e sua força está em dançar com plenitude e vitalidade esse nome, quer dizer, aquilo que sintetiza e sedimenta o Processo BPI. É através da “incorporação” da personagem que se aciona a ignição para o desenvolvimento e a estruturação daquilo que será o produto cênico do BPI.

Ao longo da análise dos espetáculos, constatamos que o ciclo de vida das personagens tem um papel crucial na elaboração dos roteiros e, conseqüentemente, na estruturação dos espetáculos. Mais especificamente, a regeneração se torna uma tônica no processo de elaboração de cada personagem. Posto isso, é importante ressaltar que esse aspecto da regeneração se coaduna com o procedimento de construção e desconstrução da própria imagem corporal do intérprete, assim como com a constante ela

boração dos seus sentidos e da sua identidade. Dançar o ciclo de vida dessas personagens – seja numa de suas muitas travessias, seja no percurso de um dia – é sacralizar e ritualizar um procedimento de constante transmutação, ou ainda, de experienciar e fruir com os movimentos de expansão e contração, de pulsação, de nascer-morrer-renascer constantemente. Eis, portanto, o que compreendemos como uma especificidade poética do método BPI, isto é, esse contínuo processo de ir aos recônditos de si, às vezes no “fundo do poço”, no desconhecido do próprio corpo, para depois emergir na superfície, no contexto da sua existência, dotado de uma potência expressiva singular, sensível e apta à comunicabilidade. Rodrigues (1997, p. 20) fala da ação de rebojar que, segundo ela, trata-se de saber ir ao fundo para depois voltar à tona, à superfície, metaforicamente falando. Relacionamos essa ação de rebojar com o estado de resiliência, termo que tem sido muito indicado e utilizado pela professora Graziela em suas aulas. No dito popular, trata-se de transformar os dejetos, os rejeitos, o lixo, em matéria orgânica que aduba e fertiliza a terra para um novo plantio.

Desta forma, numa tentativa de sintetizar também essa discussão, constatamos que após a efetiva experiência de formatividade proporcionada pelo método BPI, sua abordagem estética só poderia ser delimitada como produto de uma poética que ousou viabilizar uma vivência regenerativa, ou seja, de transmutação e que é capaz de gerar novas possibilidades de compreensão para a existência, para a formação do artista e para a criação cênica. Compreendemos, ainda, que para pensar a especificidade estética do método BPI é preciso traçar uma trajetória, vivenciá-la, descrevê-la e, com isso, desvelar e elaborar cada passo dado. Para depois recomençar e, uma vez mais, escrever sobre a experiência e descrever novamente sobre tudo o que foi vivenciado. Enfim, refletir sobre o método BPI diz de um envolver-se por inteiro, para só depois conseguir ir fiando, pacientemente, um único fio que será a espinha dorsal de algo que já estava ali, velado e guardado, desde sempre, nos recônditos do próprio corpo. Louppe, com sua reflexão, valida e reconhece uma ação que desde sempre esteve atrelada ao Processo BPI: a escrita diária sobre o nosso procedimento laboratorial — a ferramenta Registros (ou Diários), ou seja, o ato de descrever sobre o processo criativo como um pro-

cedimento constante de elaboração e que a diretora e orientadora também participam da análise e da elaboração. Isso faz a diferença em relação a outros processos. Para esta investigação a descrição tornou-se o meio pelo qual a análise aconteceu, numa verticalização sobre as especificidades da experiência com o método BPI.

Por fim, constatamos que para pensar sobre a estética do método BPI é preciso trafegar por entre as particularidades de sua experiência processual, ou seja, vasculhar e vivenciar suas especificidades poéticas. Portanto, do mesmo modo que para entender e compreender o método BPI é preciso ter a vivência de seu processo, conforme afirma Rodrigues (2003), indicamos que para compreender e refletir sobre sua abordagem estética é preciso ter passado por, pelo menos, alguns aspectos de seus eixos. É preciso sentir no próprio corpo a força deste encontrar-se consigo mesmo, deste revelar-se e do ato de “retirar os véus” que cobrem os altares ocultos, parafraseando Rodrigues (2003). É esse processo de formação e de criação cênica que viabiliza ao bailarino-pesquisador-intérprete uma experiência de transformação dos aspectos desconhecidos, negados, apagados e silenciados de si numa força de vida. Talvez nossa contribuição, por ora, seja apontar que é da realização destas ações poéticas que surge um corpo residual, ou ainda, um corpo de sedimentos resultante da resiliência, do rebojar, como a força da regeneração do ciclo da vida. Seria a regeneração aquilo que fundamenta a abordagem estética do método BPI? Por ora precisamos seguir dançando essa força.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. (Coleção Todas as Artes).
- CAMPOS, F. *O método BPI e sua estética: noções advindas da análise de experiências processuais em artes da cena*. 2016. 291 p. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000974808>>. Acesso em: 28 jan. 2017.
- CAMPOS, F.; RODRIGUES, G. Um estudo sobre as relações vivenciadas pelo intérprete no processo de criação cênica e de formação do bailarino-pesquisador-intérprete. *Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal*, UNICAMP, Campinas, 2010. Disponível em: <<http://www.fef.unicamp.br/feff/sites/uploads/congressos/imagemcorporal2010/trabalhos/portugues/area3/IC3-27.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2017.
- DEWEY, J. *Arte como Experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).
- DUARTE JR. J.F. *O que é beleza (Experiência Estética)*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos, 167).
- GOMES, N. P. M.; PEREIRA, E. A.; PEREIRA, M. *ARTUROS: Olhos do Rosário*. Belo Horizonte: Mazza, 1990.
- HERWITZ, D. *Estética: conceitos-chave em filosofia*. Trad. Felipe Rangel Elizalde. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- LOUPPE, L. *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- LUCAS, G.; LUZ, J. B. (coord.). *Cantando e reinando com os Arturos*. Org. Comunidade Negra dos Arturos. Belo Horizonte: Ed. Rona, 2006. 108 p.
- PAREYSON, L. *Os problemas da Estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. (2ª Triagem 2001). São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RODRIGUES, G. E. F. *As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*. *Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal* (ISBN: 9788599688120). UNICAMP. Campinas, SP. 2010a. Disponível em: <<http://www.fef.unicamp.br/feff/sites/uploads/congressos/imagemcorporal2010/trabalhos/portugues/area3/IC3-28.pdf>> Acesso em: 28 jan. 2017.
- RODRIGUES, G. E. F. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a Dança do Brasil*. In: NAVAS, C.; ISAACSON, M.; FERNANDES, S. (org.) *Ensaio na Cena*. Salvador: ABRACE 2010b.
- RODRIGUES, G. E. F. *O Que é o BPI? O Caminho do Intérprete*. *Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal* (ISBN: 9788599688120). UNICAMP. Campinas, SP. 2010c.

- RODRIGUES, G.E.F. Dança dos Brasis III - Junto aos Xavante. Anais do VI Congresso ABRACE. UNESP: São Paulo, 2010d. Disponível em: < <http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Graziela%20Rodrigues%20-%20Dan%e7a%20dos%20Brasis%20III%20-%20Junto%20aos%20Xavante.pdf> >. Acesso em: 28 jan. 2017.
- RODRIGUES, G. E. F. Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- 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, SP. Disponível em: < <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=-vtls000303199> > Acesso em: 28 jan. 2017.
- RODRIGUES, G. E. F.; TAVARES, M.C.G.C.F. Mudanças na imagem corporal de bailarinas que vivenciaram o método BPI. Repertório: teatro & dança / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Ano 13, n. 14 (2010.1). Salvador: UFBA/PPGAC, 2010.
- RODRIGUES, G.E.F; TAVARES, M.C.G.C.F. Imagem Corporal, Narcisismo e a Dança. In: Tavares, M.C.G.C.F. (org.). O dinamismo da Imagem Corporal. ISBN 978-85-7655-119-5. São Paulo: Phorte, 2007.
- RODRIGUES, G.E.F; TAVARES, M.C.G.C.F. O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal. Cadernos de Pós-Graduação, Instituto de Artes/UNICAMP, Ano 8, V. 1, 2006, p. 121-128.
- SUASSUNA, A. Iniciação à Estética. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ABSTRACT

This paper will be presented some revisited and revised fragments of the doctoral thesis defended in 2016 at the Post-Graduation in Performing Arts of UNICAMP. It is a study about the BPI method with aims to verify and analyze the existence of an aesthetic specificity notion within this training and scenic creation process. However, to realizing this research it was necessary go to through some trails and experience of its procedural path.

KEYWORDS

BPI method; Creative Process; Aesthetic Experience.