



O Processo BPI e suas Especificidades Epistemológicas

Flávio Campos

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas/SP, Brasil

Graziela Estela Fonseca Rodrigues

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas/SP, Brasil

RESUMO – O Processo BPI e suas Especificidades Epistemológicas – Neste artigo, são apresentados alguns aspectos do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) que podem ser pensados como suas especificidades epistemológicas. Trata-se, portanto, de uma revisão da bibliografia fundamental dessa metodologia de formação e criação cênica em desenvolvimento no Brasil há mais de trinta anos. Por meio de relatos breves, apresentamos o histórico do método BPI. Também descrevemos seu processo criativo e listamos dados pontuais que viabilizam uma compreensão de suas singularidades no campo das Artes da Cena. Este trabalho não tem a pretensão de esgotar o assunto, mas, sim, busca abrir frestas para novos diálogos e discussões.

Palavras-chave: **Método BPI. Processo Criativo. Relações Afetivas. Artes Cênicas. Autoconhecimento.**

ABSTRACT – The BPI Process and its epistemological specificities – In this article, we present some aspects of Dancer-Researcher-Performer (BPI) method that can be considered in its epistemological specificities. Therefore, the first purpose is to present a bibliographic review of this training and scenic creation methodology that has been developed for over thirty years in Brazil. Through brief reports, we present the history of the BPI, we describe its creative process and we list some data that enable a better understanding of this method, its singularities in the performing arts field. This paper does not intend to exhaust this subject, but rather seeks to open spaces for new dialogues and debate.

Keywords: **BPI Method. Creative Process. Affective Relationships. Performing Arts. Self-knowledge.**

RÉSUMÉ – Le Processus BPI et ses Spécificités Epistémologiques – Dans cet article, nous présentons quelques aspects de la méthode Danseur-Chercheur-Interprète (BPI) qui peuvent être considérés comme ses spécificités épistémologiques. Il s'agit d'une révision de la bibliographie fondamentale de cette méthode de formation et de création scénique qui se développe au Brésil depuis plus de trente ans. Par de brefs rapports, nous présentons l'histoire de la méthode BPI. Nous décrivons également son processus de création et présentons des informations qui permettent une compréhension de ses singularités dans le champ des arts scéniques. Ce travail n'a pas l'intention d'épuiser le sujet, mais cherche plutôt à ouvrir de nouveaux dialogues et discussions.

Mots-clés: **Méthode BPI. Processus de Création. Relations Affectives. Arts de la Scène. Auto-Connaissance.**

O Histórico e o Desenvolvimento do Método BPI

O método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) foi criado por Graziela Rodrigues após anos de experiências artísticas profissionais – nacionais e internacionais – tanto na formação como na criação em Artes Cênicas¹. O 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*. Rodrigues e Tavares afirmam essa organização sistêmica e definem os três eixos estruturadores da seguinte forma:

Trata-se de uma divisão didática, uma vez que o processo ocorre como um todo. No primeiro eixo, a memória do corpo é ativada através de diversas percepções, tais como visuais, auditivas, táteis e proprioceptivas. Busca-se nesta fase [Inventário no Corpo] uma ampliação da autodescoberta com maior consciência e apropriação pelo bailarino de sensações, sentimentos, história cultural e social que lhe são pertinentes. No Co-habitar com a Fonte busca-se entrar em contato com uma realidade circundante à pessoa. O foco é a pesquisa de campo escolhida pelo bailarino. 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. 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, p. 146-147).

Cada um dos eixos do BPI possui características bem específicas, demandando dedicação e predisposição do intérprete para vivenciá-los tanto em suas singularidades quanto em sua integração. A vivência integral do processo BPI indica condição primordial e viabilizadora da criação artística nesse método. Além dos três eixos e diversas fases, o BPI possui cinco ferramentas fundamentais para o desenvolvimento de seu processo criativo, são elas: *Técnica de dança*, *Técnica dos Sentidos*, *Laboratórios dirigidos*, *Pesquisa de campo* e *Registros*. A apresentação sobre os eixos do BPI é feita aqui de forma sucinta, no entanto, para uma compreensão mais detalhada, indicamos principalmente as seguintes referências: Rodrigues (2003), Rodrigues (2005), Rodrigues (2010a), Rodrigues (2010b), Rodrigues (2010c) e Rodrigues (2010d).

De acordo com Rodrigues (2003), um dos principais aspectos desse método é que ele está diretamente relacionado ao fazer artístico. Nesse sentido, a autora afirma que “[...] a visão que se tem da arte está

relacionada a um vínculo com a verdade, um sentido de busca profunda do que possa ser o desenvolvimento de um potencial artístico em direção à plenitude” (2003, p. 79). Nos procedimentos relatados e analisados na tese de Rodrigues, confirma-se que, no processo BPI, há uma investigação profunda dos conteúdos internos do sujeito com o intuito de proporcionar o encontro e o reconhecimento das próprias sensações. O movimento é trabalhado como uma força que integra no corpo os aspectos emocionais, psicológicos, libidinais, fisiológicos, mentais, sociais e culturais. Nas palavras de Rodrigues, “[...] o Bailarino-Pesquisador-Intérprete lida com o fenômeno do movimento numa forma integradora, ampla e que engloba a expressão do ser no mundo” (2003, p. 79).

Ao fim de sua tese, a autora, ainda, pontua a respeito de outra peculiaridade desse método:

O BPI inova por legitimar o corpo do bailarino como eixo do processo criativo. A comunicação de aspectos simbólicos ocorre no contexto do ritmo, das cores, das formas, dos tamanhos, enfim, da criação artística integrada no corpo do bailarino. A criação está na originalidade de cada corpo (Rodrigues, 2003, p. 160).

É importante ressaltar que, no método BPI, o corpo é considerado a partir de uma abordagem integrativa, ou seja, unindo os aspectos mentais, fisiológicos e emocionais do sujeito em processo. A legitimação do corpo do intérprete no processo BPI diz respeito a um grande diferencial desse método quando situado diante de outros métodos de criação cênica. Ao legitimar o corpo do intérprete como eixo do processo criativo, ele garante e indica que nada ultrapassa o desenvolvimento de um processo que é singular. Essa legitimação valida a experiência única do sujeito/intérprete, já que a criação artística não se submete a concepções ou ideias definidas previamente (*a priori*). O processo criativo nesse método parte da escuta do intérprete em prol de uma conexão deste com sua identidade corporal. Esse contato possibilitará a criação de uma dança plena, ou seja, uma dança em que o intérprete cria partindo de suas sensações, imagens e movimentos mais genuínos, sem se prender a determinados padrões ou julgamentos, trabalhando o inconsciente para que cada vez mais se torne consciente.

O método BPI busca a originalidade do intérprete através de um mergulho em seus próprios conteúdos internos, lidando com a noção de expressividade genuína, na qual, durante o processo criativo,

há uma investida do sujeito sobre aspectos desconhecidos de si. O início desse processo pode ser apontado ante a vontade e a abertura do intérprete para vivenciar uma elaboração dos seus significados internos, indicando um trabalho de autoconhecimento de onde poderão surgir movimentos, sensações, paisagens e emoções até então desconhecidos. Esses aspectos referem-se à liberação de um fluxo criativo com dinâmica singular, propiciando que o intérprete crie cenicamente e amplie tanto sua identidade como sua concepção de imagem corporal.

Em todo o seu processo criativo, o método BPI está vinculado ao desenvolvimento da imagem corporal que é visto como um fenômeno multidimensional e dinâmico. Para tanto, o referencial teórico desse método se ancora nos estudos de Paul Schilder (1999), que atrela, segundo Rodrigues, “[...] a imagem corporal à história de vida do indivíduo” (2003, p. 27). Nesse sentido, a noção de identidade está associada ao corpo existencial.

No BPI, há, portanto, o desenvolvimento constante da imagem corporal numa visão integrativa do corpo. O corpo de que falamos ultrapassa a ideia de soma das partes na integração dos aspectos emocionais, fisiológicos e psíquicos, pois ele é um corpo existencial do qual brotam conteúdos novos e singulares. Ao mesmo tempo, ele possui uma vulnerabilidade que é própria do ser humano (Tavares, 2003). É nessa perspectiva que o método BPI aborda a questão do corpo e da identidade².

Segundo Rodrigues (2003), na dança vigente e que rege os padrões oficiais, trabalhar com a originalidade do corpo soa como algo transgressor, como se não fosse natural. Para a autora, esse padrão de dança está trilhando o caminho da idealização, ao passo que, quando se dança a partir de aspectos da identidade do sujeito, elaborando suas perdas e singularidades, trilha-se o caminho da realidade corporal. Nas palavras da autora, no processo BPI, quando o corpo trabalha “[...] a partir de sua própria identidade não se tem como idealizar o que esse corpo irá produzir. A dança proposta está vinculada a um corpo real e, portanto, não se está compromissada com a dança representante da cultura oficial sedimentada num corpo ideal” (2003, p. 158). De acordo com Rodrigues e Tavares (2007), o corpo ideal está ancorado no desenvolvimento do narcisismo, ao passo que o corpo real estaria conectado ao desenvolvimento da imagem corporal. Nesse sentido, o método BPI possibilita que a criação cê-

nica seja dotada da potência expressiva singular do intérprete que se abriu para o autoconhecimento e para a autoaceitação. Nas palavras de Rodrigues, portanto, podemos confirmar que o BPI “[...] é um caminho para assegurar à arte o seu espaço legítimo na evolução do homem. No BPI a dança confere ao corpo o ponto de partida e de chegada da energia deste processo de desenvolvimento da identidade, da imagem corporal da pessoa” (2003, p. 161).

Especificidades do Processo BPI

A estruturação do método BPI se deu ao longo de anos de pesquisa, nos quais sua autora revê os códigos e padrões dominantes na criação em Artes Cênicas ao observar corpos que carregam uma força de vida singular. Através de inúmeras pesquisas de campo realizadas por ela em conjunturas sociais à margem da *classe dominante*, foi possível encontrar uma realidade que sobrevive a partir da superação. Esta transforma dor, guerra, perdas e falta de reconhecimento em festejo, canto, risos e crenças que apresentam a resistência como guia e norte da existência cultural e social de determinado grupo.

O método BPI é a consequência de uma formação multiartística integrada a experiências que se aliaram a descobertas e observações de manifestações culturais brasileiras nas quais há a resistência cultural. Aliaram-se, também, a lugares de onde foi possível, cautelosamente, colher e decodificar matrizes de movimentos que abriam o corpo do sujeito dançante para uma realidade interna, um percurso pulsante em que a energia interior trazia alento e conforto ao corpo. A observação de Rodrigues foi verticalizada e chegou a um nível de grande sensibilidade, pois sua abordagem não pretendia representar os corpos encontrados no campo, mas, sim, possibilitar que o intérprete, ao relacionar-se com essas realidades, pudesse conectar-se com o seu percurso interno, com a história impregnada no seu corpo e carregada de uma memória ancestral. Enfim, que fosse possível experienciar uma dinâmica sutil e sensível tal aquela observada por ela nos campos pesquisados.

A partir de inúmeras leituras, principalmente em Rodrigues (2005), foi possível constatar que há uma similaridade entre o processo criativo no método BPI e o percurso que sua autora viu nos sujeitos pesquisados em suas manifestações, num sentido que integra o sagrado e o profano, o rito de fé e o cotidiano. Rodrigues enxerga, por conseguinte, um procedimento de autotransformação

que pode ser considerado como um *saber* e que, ao ser decodificado, viabilizaria um processo de transformação da dor em festa, do trauma e dos medos em força de vida. Ressaltamos aqui que o cuidado com o outro se sobressai uma vez mais, pois Rodrigues não retira os saberes de um determinado nicho social e *leva-o* para a criação artística. Percebemos que, na perspectiva do BPI, as realidades observadas são transformadas em *escolas* para o intérprete, onde há um *aprendizado* profundo sobre o ato de autoconhecer-se e de elaboração constante de si mesmo. Ao fazê-lo, o método BPI reconhece o valor do outro e rompe com a manutenção de um olhar etnocêntrico³. Esse etnocentrismo, no caso dessas manifestações populares, vem sendo utilizado e propagado, há muito tempo, pelos hábitos de uma sociedade dominante regida por ideais retrógrados e colonialistas.

A criação cênica e o processo instaurado pelo método BPI lidam com a superação dos limites do sujeito. Esses limites se referem a aspectos desconhecidos e negados pela história que remetem à construção de uma identidade preocupada com status e valores sociais. Dessa forma, o BPI rompe com esse *círculo vicioso* e desfaz o domínio calçado na manutenção das relações de poder, e sua criação artística se dá numa perspectiva que afirma a autoria compartilhada, propiciando um novo sentido de estar em cena.

O método BPI considera que, a partir do processo instaurado, seu intérprete seja capaz de perceber sutilmente a força do próprio percurso interno e, com isso, possa trilhar um caminho guiado por suas imagens, sensações e emoções. Ao alcançar sua originalidade, a fruição do movimento se instaura num fluxo outro, pautado por aspectos que realizam uma constante transformação de si, trazendo para seu fazer artístico movimentos com qualidades expressivas singulares.

Por meio de uma coleta de dados específica e aplicada às referências bibliográficas basilares do método BPI⁴ – Rodrigues (2003, 2005 [1997]) –, foi possível destacar a existência de quatro relações afetivas que surgem como sustentáculo para o desenvolvimento do processo criativo propostos por esse método. Essas quatro relações foram divididas em dois grupos e classificadas como interpessoais e intrapessoais. Elas foram, assim, denominadas: a relação do intérprete com o diretor, a relação do intérprete com ele mesmo, a relação do intérprete com os sujeitos encontrados na pesquisa de campo e a relação do intérprete com a personagem.

Para a realização da coleta de dados descrita acima, utilizamos a abordagem de Laurence Bardin (1977) para a análise de conteúdo tanto na categorização como na interpretação dos dados coletados referentes às relações afetivas vivenciadas durante o processo BPI. Compreendemos, então, que essas relações afetivas estruturam uma rede de afetos que funciona como anteparo viabilizador de uma conduta ética essencial à instauração, à progressão e à conclusão do processo BPI.

Na abordagem do processo BPI, o intérprete não alcança esse estado criativo sozinho. Daí se afirma que a atenção com as relações afetivas corrobora a noção de singularidade da experiência com o BPI no âmbito das criações cênicas. A partir da revisão das bibliografias desse método, foi possível reforçar algumas características que dizem respeito às especificidades epistemológicas desse processo criativo. No encontro com o outro, por exemplo, são estabelecidas relações afetivas em que se busca sinceridade e fluidez e através das quais cada sujeito atua com sua realidade existencial. Isso viabiliza uma transformação pessoal valiosa para o artista da cena. Reconhecemos, ainda, que no começo houve por parte de um dos autores⁵ do presente artigo – como artista da cena – uma enorme idealização para com o método BPI. Entretanto, essa idealização, vista como um apaixonar-se, foi crucial e necessária para que ele percebesse a importância de aprofundar-se teórica e praticamente nessa metodologia de criação.

Consideramos o método BPI inovador e questionador dos modos e modelos de criação em arte, principalmente aqueles que estão atrelados à manutenção das relações de poder, ou ainda, daqueles modos que insistem em taxar o intérprete de mero executor de gestos e movimentos mirabolantes e não de criador da obra. No BPI, o primeiro autor é o corpo existencial do intérprete, e a criação como um todo é compartilhada, pois cada sujeito envolvido nesse processo é fundamental para o seu desenvolvimento. A autoria é compartilhada e é nessa afirmação – repetida inúmeras vezes por Rodrigues (2003, 2005), bem como por Turtelli (2009), Melchert (2007) e Teixeira (2007) – que percebemos e frisamos o cerne da conduta ética no método BPI.

A rede de afetos no método BPI revela, portanto, uma nova forma de vivenciar a criação em arte numa perspectiva que indica essa experiência como geradora de resultados com especial significado para os envolvidos. Nos processos descritos e analisados nas fontes

bibliográficas, por exemplo, é possível perceber que, ao atingir os movimentos genuínos e com grande significado para o intérprete, os resultados cênicos – espetáculos e/ou performances – alcançam alto grau de comunicabilidade com os espectadores tanto na afeição quanto na rejeição. Essa rede de afetos, então, diz respeito a um percurso interno próprio do artista cênico que será fonte do fluxo criativo. Ela possibilita que o intérprete reconheça e assuma seu percurso e, com isso, ele passa a aceitar-se, fruindo com plenitude em sua criação artística.

As relações afetivas no método BPI implicam um aprofundamento do intérprete em si mesmo. Desse aprofundamento dependerá a criação de um produto cênico dotado de originalidade e potência expressiva. Outro dado indica que o mergulho do intérprete em si mesmo está diretamente ligado às relações interpessoais experienciadas, ou seja, às relações com o outro. Nesse sentido, podemos exemplificar como o outro é essencial no processo de autoconhecimento, descrevendo a relação do intérprete com o diretor. Essa relação, além de viabilizar que o mergulho do intérprete em seus conteúdos internos aconteça, também auxilia a esclarecer e ressaltar algumas particularidades do método BPI e de seu processo como um todo.

A presença do diretor desde sua escolha/convite, passando pelo contrato⁶, pelo processo de criação até as apresentações públicas do produto artístico faz refletir, uma vez mais, sobre essa conduta ética singular na criação cênica. Essa ética é estabelecida a partir de diretrizes alçadas pela experiência e legitimação do corpo do intérprete. O BPI não indica modelos, e todos os elementos e dinâmicas processuais provêm de aspectos inconscientes que ganham a luz da consciência. A ética está no simples fato de a hierarquia ser mantida pela segurança do processo, contudo, sem a existência de relações guiadas pelo poder. Diretor e intérprete são coautores, parceiros num procedimento em que há uma lida com o corpo sensível, mas nem por isso fragilizado e fragmentado. O objetivo de trabalhar com as fraquezas e limitações do corpo é torná-las o dínamo gerador de uma nova potência corporal. Há o reconhecimento e a superação dos limites que estancam o fluxo de vida do intérprete em processo.

A ética do BPI está justamente no cuidado com o sujeito que se disponibiliza para vivenciar um processo artístico que gera autoconhecimento. Todavia, como já dissemos, não é possível ver-se a si mesmo e transformar-se sozinho, pelo menos não nessa abordagem

que enxerga, no ato de afetar e ser afetado pelo outro, a possibilidade de *ser o que se é*, sem máscaras e idealizações. No BPI, o sujeito se aceita a partir da percepção de sua realidade existencial, sem os modelos padronizados e uniformizadores que limam as singularidades do indivíduo. Essa ética indica uma dedicação para com o outro, *stricto sensu*, estar disponível é fundamental e diz respeito a, por exemplo, uma atenção que ultrapassa os limites espaciais da sala de laboratório. No entanto, a disciplina torna-se uma atitude que reciprocamente corrobora o reconhecimento do empenho empregado pelos sujeitos envolvidos no processo. Assim, destacamos que a ética no processo BPI integra dedicação, disponibilidade e disciplina, viabilizando que a sintonia entre os coautores da criação artística seja, acima de tudo, uma declaração de respeito e profissionalismo com o artista e sua arte. O *outro* é percebido a partir da importância vital que sua presença tem no desenvolvimento do sujeito. André Lapierre, em seus escritos sobre *Falta, Fusionalidade e Identidade* (1984), pontua que o outro influencia diretamente no desenvolvimento psicomotor de um determinado sujeito pela forma como aquele se disponibiliza em função deste. Assim, é importante que, por exemplo, o terapeuta, o professor ou, nesse caso, o diretor saiba diferenciar seus desejos daqueles do sujeito em foco. Dessa forma, ele tomará consciência do jogo ou da relação que se estabelece entre os desejos de ambos os envolvidos. No caso do processo BPI, o diretor está em função dos conteúdos emanados do corpo do intérprete, possibilitando que este dê vazão a seus impulsos e emoções e vivenciando um procedimento cujos conteúdos serão elaborados e utilizados numa criação cênica original.

De acordo com Richard Erskine (1997), a sintonia afetiva nas relações interpessoais é viabilizada por atitudes e condutas em que não há a imposição de um sujeito ao outro, ou seja, as relações de poder inexistem. Segundo esse autor, o terapeuta pode, por vezes, dividir com a pessoa em análise um determinado momento próprio de vulnerabilidade, indicando suas escolhas para solucionar determinado conflito. Assim, segundo Erskine, ele cria uma aproximação que valoriza “[...] a necessidade relacional de confirmação da experiência pessoal” (1997, p. 4), trazendo uma sensação de companheirismo e igualdade – leia-se também parceria e reconhecimento. Para ele, “[...] a sintonia é provida pelo terapeuta ao valorizar a necessidade de confirmação revelando [...] experiências pessoais selecionadas, partilhando vulnerabilidades ou sentimentos e fantasias semelhantes,

tudo isso com sua presença e vitalidade” (1997, p. 4). De acordo com Erskine (1997), a sintonia afetiva é essencial aos relacionamentos interpessoais, sobretudo, no reconhecimento, na reafirmação e na capacidade de a pessoa atender às necessidades que o outro apresenta.

Rodrigues também fala sobre a sintonia entre o diretor e o intérprete quando questionada sobre o que acontecia no corpo do diretor durante o processo de autoconhecimento do intérprete viabilizado pelo BPI. Para a autora desse método, o diretor está em sintonia e tem uma apreensão cinestésica do intérprete, tendo, inclusive, a percepção daquilo que ele está sentindo internamente, pois é uma situação em que *se vai junto*. Rodrigues indica que, às vezes, o diretor vai até o corpo do outro e traz a sensação para seu próprio corpo. Trata-se, portanto, de uma relação cinestésica profunda que permite que o diretor perceba o momento em que há uma fuga, um engodo ou um bloqueio do intérprete. Nessas situações, o diretor dá indicações precisas e que dão fluxo àquilo que está sendo processado internamente. De acordo com Rodrigues, é comum que o diretor tome para si os sentimentos e as sensações do intérprete durante o processo BPI e, por isso, essa é uma proposta que exige contrato e confiança. Para ela, quando há confiança, isso ajuda o desenrolar do processo, pois há uma entrega, e *confiança é entrega*. Segundo Rodrigues, essa entrega tem o significado de entregar-se para si mesmo, e a autoconfiança é fruto da confiança que o sujeito deposita no outro⁷.

A partir desses apontamentos, é possível pensar a atitude do diretor, na perspectiva processual do BPI, como uma doação em prol de uma autodescoberta do intérprete. Os autores citados anteriormente auxiliam no entendimento da atuação do outro em processos de autotransformação. Para tanto, o papel do diretor estaria mais adiante, na medida em que o objetivo do método BPI é alcançar a autotransformação do intérprete no processo de criação em Artes da Cena. O diretor no BPI representa, também, a segurança para que esse processo criativo aconteça plenamente e, por isso, é ética a conduta de reconhecimento da autoria compartilhada.

Ao considerar uma conduta ética como proveniente do exercício pleno da alteridade, o método BPI dá ao intérprete a possibilidade de rever-se no mundo. Nesse sentido, é possível citar o trabalho de José Geraldo Estevam (2008), que analisa e aproxima as noções de alteridade para Birman e Lévinas na construção de um novo paradigma cultural no ocidente. Nas palavras do autor:

[...] a abertura para a alteridade significa uma nova e diferente maneira de ser, numa postura ética que está para além de qualquer conceituação lógica. A primazia do *ser*, personificada nos egoísmos que causam e justificam a violência contra o *outro*, perde, assim, sua razão de ser. 'A ética coloca o eu na esfera da responsabilidade, isto é, desperta-o' (FABRI, 1997, p. 98) de seu sono egocêntrico (Estevam, 2008, p. 177, grifo do autor).

A leitura de Estevam sobre a alteridade como construção de uma nova ética nas relações humanas corrobora a experiência proposta pelo BPI, no sentido de uma valorização do ser em sua realidade existencial. Isso porque o intérprete, através de uma abertura, da disponibilização e da aceitação do outro, sem o pré-julgamento de suas diversidades, alcançará uma noção ampliada e reformulada de autoconhecimento. Constrói-se, portanto, como afirma Rodrigues (2003), uma nova ótica para ver/perceber a si mesmo, sua arte e o mundo.

O intérprete vivencia um processo de criação cênica que visa à integração de seus aspectos corporais, outrora norteados pela ideia de corpo fragmentado, haja vista que essa abordagem integrativa proporciona uma experiência de trocas humanas, pautadas pelo respeito às singularidades de cada identidade envolvida na criação, instituindo o exercício pleno da alteridade. Essa experiência processual tem viabilizado a criação de resultados cênicos dotados de qualidade expressiva singular e de uma potência criativa genuína. O intérprete alcança sua originalidade criativa e amplia sua identidade a partir do reconhecimento de seus aspectos internos, produzindo um desempenho que vincula uma fluidez a sua atuação artística. A direção, portanto, torna viável que o processo BPI tenha como resultante uma criação artística que pode ser classificada a partir da boa performance de seu intérprete. O diretor, por já ter vivenciado essa transformação em seu corpo, quando intérprete, traz a autotransformação como marca da experiência de outrora e, por isso, pode possibilitar o processo de transformação de outros sujeitos⁸. O diretor faz um investimento em prol do desenvolvimento de outros intérpretes que se disponibilizam para um processo de criação cênica que visa, também, ao autoconhecimento.

Rede de Afetos e o Processo BPI: considerações finais

O método BPI, ao longo de mais de trinta anos, possibilitou e continua viabilizando que em seus resultados haja qualidade de movimentos singulares, plasticidade genuína e trocas humanas. Os dados aqui apresentados vão ao encontro das categorias que já haviam

sido apresentadas em Rodrigues (2003), confirmando que o intérprete alcança plenitude, vitalidade e prazer ao desenvolver o que pode ser indicado e visto como uma *boa performance* através da reintegração de seu corpo numa sensação pulsante de vida.

Este estudo também diz muito sobre o desenvolvimento pessoal de um de seus autores. Isso porque, reforçando uma vez mais o aspecto teórico-prático do método BPI, uniu-se à revisão bibliográfica o fato de, ao longo dos últimos anos, esse autor ter acompanhado a disciplina de Dança do Brasil no curso de Dança da UNICAMP. Essa vivência revelou-se como algo importante para a elaboração desta reflexão, pois nessas aulas havia a possibilidade de observar de perto a aplicação de alguns aspectos do BPI encontrados nas diversas publicações analisadas. Não obstante, constatamos que as relações estabelecidas no âmbito professor-aluno – e, para mais adiante, artista-artista – aproximavam-se dos dados coletados e analisados referentes às relações afetivas no processo BPI. Os *feedbacks*, os apontamentos, as dúvidas e as questões levantadas nessas disciplinas colaboraram ainda mais com as análises e interpretações dos indícios aferidos nas fontes bibliográficas, acentuando o fator dinâmico do método BPI como um saber vivo e em constante desenvolvimento.

As relações afetivas no processo BPI refletem e instauram um processo de criação sustentado pelo respeito incondicional ao sujeito e, conseqüentemente, a sua realidade existencial. Os trabalhos cênicos, resultados de diversas fases e procedimentos, possuem uma qualidade estética diretamente ligada à integridade do intérprete. Nada que diz respeito à cena, propriamente dita, *ferre os bríos* do indivíduo em processo, todavia, é preciso compreender que há um reconhecimento de sua história de vida. O intérprete se aceita depois de se reconhecer e, com isso, desfaz de suas muitas *peles* ou *cascas*, citando aqui o mito da deusa Inana muito utilizado por Rodrigues como metáfora de trabalho dentro do processo BPI⁹. O intérprete, como Inana (a deusa suméria da fertilidade), rompe com os padrões, abandona os comodismos e se lança num mergulho profundo em direção a seu âmago ou essência, e simbolicamente se desconstrói para se construir novamente. Como a própria autora do método afirma: “[...] o processo [...] é trabalhoso e exige, por parte do intérprete, disciplina, coragem e vontade de abrir mão de seus idealismos para se defrontar com suas realidades e com o mundo do qual ele é parte” (Rodrigues, 2010a, p. 115). As práticas vivenciais, embasadas pelo BPI, têm criado oportunidades

para pesquisas profundas e que acentuam a ideia de um percurso em que há o desenvolvimento humano do intérprete (Rodrigues, 2010a).

A rede de afetos torna-se um anteparo em que a criação artística encontra suporte. Isso porque há um constante exercício da alteridade que promove essencialmente o autoconhecimento do intérprete. O reconhecimento do outro e de suas diferenças implica a aceitação, por parte do intérprete, de aspectos inconscientes da própria identidade. Desta forma, o sujeito se reconhece a partir de uma conduta ética em relação ao outro. Esta conduta ética revela não só a essência do método BPI, mas também, os conteúdos e as condições necessárias para que seu processo criativo aconteça. Não é a primeira vez que se fala de ética e das condições necessárias, Rodrigues pontua a este respeito no tópico *Reconhecendo e Assumindo os Espaços do BPI* (2003, p. 146). Entretanto, vemos que é de grande importância para o método, aprofundar, ampliar e reescrever, mais e mais, sobre sua conduta ética. Essa, ao menos, foi nossa tentativa e percebemos que parece viabilizar o questionamento sobre o real valor da conduta ética na criação em Artes da Cena.

A partir da pesquisa realizada listamos as especificidades epistemológicas que saltaram à vista e, conseqüentemente, as especificidades metodológicas do BPI. Esse método assume e dá legitimidade ao corpo do intérprete como fio condutor de seu processo criativo. A autoria do produto final é compartilhada e é, nesse ponto, que percebemos a questão da conduta ética sendo afirmada, pois o corpo do intérprete é o lugar onde a criação se dá. Há um investimento para que a integridade física, psíquica e emocional do sujeito em processo seja mantida. O trabalho de elaboração das emoções possibilita alcançar os *gestos vitais*, originais e dotados da potência expressiva do intérprete. Esse processo norteia um caminho de desenvolvimento da identidade do artista em constante movimento, no qual há o reconhecimento de suas idealizações e a aceitação de sua realidade existencial exposta naquele momento. Para o método BPI, não existem modelos ou padrões a serem seguidos, e sim uma infinidade de percursos internos a serem revelados.

Por fim, vale realçar que este artigo está longe de esgotar o tema, nem é esse seu intento. Todavia, apresentamos alguns esclarecimentos através dos quais se pode olhar e trilhar caminhos para uma compreensão sobre o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, um processo singular de criação cênica.

Notas

¹ Para Rodrigues, a busca por respostas a seus questionamentos como intérprete foi o momento em que deflagrou a necessidade de elaboração de meios próprios para o desenvolvimento de suas criações cênicas. De acordo com os escritos da autora, publicados em 2003 e 2005, não houve a intenção premeditada de formular uma metodologia de criação em Artes da Cena. No entanto, ao fim de alguns anos de imersão, a frequência e a pertinência de alguns procedimentos utilizados em seus processos criativos indicavam um caminho que poderia ser utilizado por outros intérpretes. O ano de 1980 marca o momento em que essa metodologia começa a ser delineada, e, em 1987, a partir do momento em que Rodrigues começa a dirigir outros intérpretes, é que se dá a sistematização do método BPI. Somam-se, ainda, estudos posteriores e verticalizados em Psicologia e Imagem Corporal que ampliaram, validaram e corroboraram o trabalho que vinha e continua sendo feito.

² A professora Dra. Graziela Rodrigues também integra, como pesquisadora, o Grupo de Estudos e Pesquisa (CNPq) em Imagem Corporal da UNICAMP, coordenado pela professora Dra. Maria Consolação G. C. F. Tavares. Indicamos, ainda, como referências sobre o desenvolvimento da imagem corporal utilizadas nas investigações do método BPI os estudos de Cash e Pruzinsky (1990) e Fisher (1990).

³ No desenvolvimento do método BPI a questão do etnocentrismo é trabalhada tendo como primeira abordagem o reconhecimento por parte do intérprete dessa atitude em si mesmo. Ao entrar em contato consigo, ele inventaria em sua história de vida como essa atitude se instaurou. A partir de vivências em grupos, então, buscam-se experiências que propiciam uma tomada de consciência e o remanejamento desse olhar etnocêntrico frente ao mundo.

⁴ O presente artigo traz uma síntese da dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, em 2012, cujo objetivo era analisar as relações afetivas vivenciadas durante o processo de formação e criação cênica do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Os autores deste artigo são, respectivamente, aluno e orientadora do referido estudo de mestrado, que contou com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Essa dissertação – Campos (2012) – encontra-se na lista de referências bibliográficas apresentado ao final deste trabalho.

⁵ Informação referente a Flávio Campos, que, desde 2010, integra o Grupo de Pesquisa (CNPq) BPI e Dança do Brasil – coordenado pela Dra. Graziela Rodrigues – e vem dedicando-se ao desenvolvimento de estudos e projetos de pesquisa teórico-práticos sobre esse método sob a orientação da já referida professora.

⁶ Segundo Rodrigues (2003), o contrato é uma prerrogativa do método BPI e diz respeito ao momento em que o diretor deixa claro para a pessoa que se dispõe a vivenciar o método as particularidades e a necessidade de um tempo individualizado na realização de cada processo. Nesse contrato, o intérprete deve estar consciente das situações de vulnerabilidade que essa experiência processual envolve. Outros aspectos também são tratados no sentido de esclarecer as especificidades do desenvolvimento do processo BPI.

⁷ Esse parágrafo foi elaborado a partir de diversas falas proferidas por Rodrigues tanto em reuniões de orientação (notas de orientação) quanto em disciplinas ministradas no curso

de Dança e na Pós-Graduação em Artes da Cena, ambos da UNICAMP, entre os anos de 2010 e 2014.

⁸ Ressaltamos aqui a importância da formação específica do diretor no método BPI. Sobre essa formação, indicamos a leitura de Rodrigues (2003, p. 83-134), Rodrigues (2014) e, ainda, Campos (2012, p. 117-119).

⁹ Esse mito vem sendo utilizado por Rodrigues desde a década de 1980, conforme pudemos confirmar ao revisitar o acervo pessoal da autora e encontrar um artigo publicado por ela na extinta Revista Planeta. O mito foi, uma vez mais, citado por ela no artigo publicado na Revista Conceição/Conception, do Programa de Pós-Graduação ao qual estamos vinculados – vide Rodrigues (2012). A abordagem do mito da deusa Inana utilizada pelo BPI tem como principal referência o estudo publicado por Sylvia B. Perera (1985), intitulado *Caminho para a Iniciação Feminina*.

Referências

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

CAMPOS, Flávio. **Rede de Afetos**: as relações afetivas vivenciadas pelo sujeito no processo de formação e de criação cênica do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). 2012. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000879176>>. Acesso em: 01 dez. 2014.

CAMPOS, Flávio; RODRIGUES, Graziela. Um Estudo sobre as Relações Vivenciadas pelo Intérprete no Processo de Criação Cênica e de Formação do Bailarino-Pesquisador-Intérprete. In: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL E I CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORAL, 1., 2010, Campinas. **Anais...** Campinas: UNICAMP, 2010b.

CASH, Thomas F.; PRUZINSKY, Thomas. **Body Images**: development, deviance and change. New York: The Guilford Press, 1990.

ERSKINE, Richard. Ser e Pertencer. In: XVI CONGRESSO BRASILEIRO DE ANÁLISE TRANSACIONAL, 16., 1997, Belo Horizonte. [**Trabalhos Apresentados**]. Belo Horizonte: União Nacional dos Analistas Transacionais, 1997.

ESTEVAM, José Geraldo. O Reconhecimento da Alteridade como Possibilidade de Construção de um Novo Paradigma na Cultura Ocidental em Joel Birman e Emmanuel Lévinas. **Horizonte**, Belo Horizonte, PUCMinas, v. 6, n. 12, p. 169-179, jun. 2008. Disponível em: <http://www.pucminas.br/documentos/horizonte_12_artigo_09.pdf>. Acesso em: 06 dez. 2014.

FISHER, Seymour. The Evolution of Psychological Concepts about the Body. In: CASH, Thomas F.; PRUZINSKY, Thomas. **Body Images**: development, deviance and change. New York: The Guilford Press, 1990. P. 3-20.

LAPIERRE, André. A Falta: fusionalidade e identidade. In: LAPIERRE, André; AUCOUTURIER, Bernard. **Fantasmas Corporais e Práticas Psicomotoras**. Barueri: Manole, 1984. P. 9-42.

- MELCHERT, Ana Carolina Lopes. **A Descoberta da Cultura Velada e dos Gestos Vitais:** um aprofundamento no eixo inventário no corpo do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000782906&opt=1>>. Acesso em: 01 dez. 2014.
- PERERA, Sylvia Brinton. **Caminho para a Iniciação Feminina.** São Paulo: Paulus, 1985. 145 p. (Coleção Amor e Psique).
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete:** processo de formação. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005. 182 p.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a Dança do Brasil. In: NAVAS, Cássia; ISAACSON, Marta; FERNANDES, Sílvia (Org.) **Ensaio em Cena.** Salvador: ABRACE, 2010a. P. 108-116.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. Dança dos Brasis III: junto aos xavante. In: VI CONGRESSO ABRACE, 6., 2010, São Paulo. **Anais Eletrônicos...** São Paulo: UNESP, 2010d. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Graziela%20Rodrigues%20-%20Dan%e7a%20dos%20Brasis%20III%20-%20Junto%20aos%20Xavante.pdf>>. Acesso em: 03 dez. 2014.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. O Diretor no Método BPI: o processo e o não-processo. In: VIII CONGRESSO DA ABRACE, 8., 2014, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2014. Disponível em: <<http://portalabrace.org/viiicongresso/resumos/pesquisadanca/RODRIGUES%20G%20E%20F.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2015.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). In: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL E I CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORAL, 1., 2010, Campinas. **Anais Eletrônicos...** Campinas: UNICAMP, 2010b. Disponível em: <<http://fefnet172.fef.unicamp.br/hotsites/imagemcorporal2010/cd/anais/trabalhos/portugues/Area3/IC3-28.pdf>>. Acesso em: 03 dez. 2014.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. O Lugar da Pesquisa. Conceição/Conception, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, v. 1, n. 1, p. 48-58, 2012. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/51>>. Acessado em: 03 dez. 2014.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **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. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000303199>>. Acesso em: 01 dez. 2014.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. O que É o BPI?: o caminho do intérprete. In: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL E I CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORAL, 1., 2010, Campinas. **Anais...** Campinas: UNICAMP, 2010c.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca; TAVARES, Maria Consolação Gomes Cunha Fernandes. Imagem Corporal, Narcisismo e a Dança. In: TAVARES, Maria Consolação

Gomes Cunha Fernandes (Org.). **O Dinamismo da Imagem Corporal**. São Paulo: Phorte, 2007. P. 123-129.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca; TAVARES, Maria Consolação Gomes Cunha Fernandes. Mudanças na Imagem Corporal de Bailarinas que Vivenciaram o Método BPI. **Repertório**: teatro & dança, Salvador, Universidade Federal da Bahia, ano 13, n. 14, p. 145-152, jan. 2010.

TEIXEIRA, Paula Caruso. **O Santo que Dança**: uma vivência corporal a partir do eixo co-habitar com a fonte do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000804571>>. Acesso em: 01 dez. 2014.

TURTELLI, Larissa Sato. **O Espetáculo Cênico no Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)**: um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo de dança Valsa do Desassossego. Campinas: Programa de Pós-graduação em Artes/Universidade Estadual de Campinas, 2009. Tese (Doutorado em Artes). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000447712>. Acesso em: 01 dez. 2014.

Flávio Campos é graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), mestre (2012) e doutorando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

E-mail: f.camposbraga@gmail.com

Graziela Estela Fonseca Rodrigues é coreógrafa e professora do Departamento de Artes Corporais e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, ambos da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

E-mail: graziela@iar.unicamp.br

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 09 de dezembro de 2014

Aceito em 02 de maio de 2015