

**Do processo de criação ao espetáculo: a experiência da criação por meio da aproximação com o método bailarino-pesquisador-intérprete (BPI)****From the creation process to the show: the creation experience through the approach with the danish-researcher-interpreter (BPI) method**

DOI:10.34117/bjdv6n7-240

Recebimento dos originais: 10/06/2020

Aceitação para publicação: 10/07/2020

**Thaís Aguiar Rufino**

Licenciada em Educação Física pela Universidade Federal de Goiás – UFG (2011). Especialização em Dança e Consciência corporal pela Universidade Estácio de Sá (2015). Bailarina há 21 anos, coreógrafa há 08 anos, possui cursos na área do ballet, jazz, dança contemporânea e composição coreográfica, além de já ter participado de corpo de baile e ter criado sua própria companhia de dança contemporânea

E-mail: coreografathaisaguiar@gmail.com

**Isabel de Oliveira Mamede Barbosa**

Formada profissionalmente em dança contemporânea pela Escola do Teatro Bolshoi no Brasil e Licencianda em Educação Física, na Universidade Estadual de Goiás/ ESEFFEGO. Atua como bailarina-intérprete, na Giro8 Cia de Dança, com participação como bailarina convidada em apresentações com a Quasar Cia de Dança. Participou de turnês nacionais e internacionais.

E-mail: isabel.mamede@hotmail.com

**Michelle Ferreira de Oliveira**

Graduada em Educação Física pela Universidade Estadual de Goiás – Unidade Goiânia – ESEFFEGO (UEG-ESEFFEGO), Mestra em Educação pela Universidade Federal de Goiás e doutoranda em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Coordenadora do grupo Cignus de 2010 e docente efetiva na Universidade Estadual de Goiás (UEG) Unidade Universitária de Goiânia ESEFFEGO.

E-mail: michelle.oliveira@ueg.br

**RESUMO**

A dança contemporânea tem como premissa o movimento e pensar filosófico das artes contemporâneas, dialogando com posturas reflexivas. A repetição de movimentos por si só, organizados em forma de célula coreográfica sem sentindo, emoção ou qualquer identidade do artista da cena, tornam-se uma realidade distanciada para esse contexto. Nessa perspectiva, em busca da autonomia do sujeito e uma prática reflexiva, nos aproximamos do método bailarino-pesquisador-intérprete (BPI) e utilizamos de algumas ferramentas para instigar os envolvidos a criação. O objetivo desse trabalho é apresentar a prática realizada com um grupo de dança, sem experiência em dança contemporânea. Concluímos que, as ferramentas utilizadas, nos permitiram vislumbrar uma dança que se propõe a inclusão, valores e apreensão da realidade, com foco no cotidiano, na cultura, na realidade de corpos individuais imersos em coletividades.

**Palavras-chave:** Espetáculo, Processos de criação, Produção cênica, Bailarino-pesquisador-intérprete, BPI.

### **ABSTRACT**

Contemporary dance has as a premise that the movement and the philosophical thought from the contemporary arts, dialoguing with the reflexive postures. The movement repetition by themselves, organized as a choreographic cell without any feeling, emotion or anything that identifies the scene artist, becomes a distant reality on this context. On this perspective, the search for the individual autonomy and a reflexive practice, approach us from the dancer-researcher-interpreter (DRI) method and use some tools to instigate those who are involved in the creation. This work's objective is to present the practice realized with a dance group, without experience in contemporary dance. We concluded that the tool used, allowed us to glimpse a dance that proposes inclusion, values and reality apprehension, with the focus on daily life, culture, individual bodies reality immersed in collectivities.

**Key words:** Show, Creation processes, Scenic production, Dancer-researcher-interpreter, DRI.

## **1 INTRODUÇÃO**

A dança contemporânea desponta como uma espécie de “guarda-chuva”, que abarca construções coreográficas diversas, de variados locais e culturas ao redor do mundo, nutrindo de diferentes poéticas do rebento criativo das artes, e não se enquadrando a classificações tradicionais. Ela surgiu do movimento e pensar filosófico das artes contemporâneas (CANTON, 2009), contendo uma postura auto reflexiva, sendo que a mesma se delineia na própria maneira de dançar.

Vislumbrando, o como pensar a dança, a dança contemporânea propicia várias interpretações e percepções sobre sua conceituação, sendo, assim, suscetível ao diálogo multidisciplinar, com diferentes técnicas corporais, pluralidades estéticas, diversidade de códigos, contextos locais e culturais, entre outros.

A partir das múltiplas possibilidades artísticas que podem ser associadas a dança contemporânea, este trabalho torna-se relevante à medida em que o estudo tem como objetivo compreender métodos e processos criativos, em especial, por meio de leituras e aproximações ao *Método bailarino-pesquisador-intérprete (BPI)* proposto por Rodrigues (2003).

Desse modo, pautamos nosso olhar a partir de uma dança contemporânea que “[...] constitui-se em um conjunto de danças de diversas orientações, interpretadas por dançarinos de formações variadas e criada por coreógrafos que têm objetivos diferentes ao usar o corpo para expressar alguma coisa” (SIQUEIRA 2006, p.95).

É a partir desse olhar, que apreendemos que, ao se tratar de dança contemporânea, não se fala apenas de tudo o que se dança e sim, de uma especificidade na qual a diversidade é levada em

consideração, pois se há várias formações, há várias opções de corpos, emoções e experiências a serem considerados.

Outrossim, compreendemos o corpo enquanto objeto de estudo, assim como os movimentos naturais de cada artista. E, por cada corpo ser singular e, portanto, poder apresentar singularidades nos processos criativos, apresentamos a percepção do processo de criação em via de mão dupla, um trabalho conjunto, diferente daquele onde o coreógrafo é unicamente responsável sobre a cena, ou seja, a responsabilidade do processo criativo passa a ser de corresponsabilidade dos envolvidos.

Sendo assim, poderíamos expandir a ideia de dança contemporânea para a de cena contemporânea, uma vez que muitas das produções coreográficas realizadas a partir dos anos 90 provocam a diluição das fronteiras entre disciplinas artísticas como o teatro, a dança, a performance, as artes visuais, as artes midiáticas, o cinema o vídeo e a música. Do mesmo modo, essas produções utilizam-se de referências técnicas, criativas e temáticas pertencentes a diferentes contextos representacionais, como o tradicional, o moderno, o clássico, o popular, o folclórico, a cultura de massa, etc. A partir desses pontos de vista, poderíamos expandir a ideia de dançarino contemporâneo para a de intérprete ou *performer*, uma vez que esses artistas são solicitados a atuar de maneiras diversas, segundo o contexto de cada coreografia. (DANTAS, 2005, p.34)

Ao se pensar o movimento presente em toda a vida e suas finitas atribuições de sentidos, o movimento no corpo dançante torna-se, assim, um ato de significação intencional. Conforme Dantas (1997), a dança propõe ao corpo dançante a transitoriedade e traço que deixa marcas, impulso e contenção, é velocidade e lentidão, é imobilidade e ação. O movimento é matéria prima da dança, por intermédio deste a torna realidade e lhe dá visibilidade, propiciando o mover-se a uma ação transformada e ressignificada, a qual é subsidiada pela escolha e organização de procedimentos técnicos.

No cotidiano, o sujeito submete-se a diferentes técnicas de movimento definidos socialmente, podendo ou não, serem diferidos pela cultura e tradição local, como por exemplo o segurar da escova de dente. Por meio da dança, as técnicas cotidianas são permissivas a uma segunda cultura de movimento, reestruturadas ao corpo, como uma espécie de justaposição, gerando possíveis deformações e talvez contraposições aos padrões normatizados, como uma fuga para um novo simbolismo não convencionado.

Os procedimentos na dança, pressupõem um modo de fazer ancorado na necessidade coreográfica do que quer se construir. Esta necessidade, surge das relações e consciências advindas pela realidade a qual se viveu, se participa, ou se quer compartilhar. Entretanto:

[...] as técnicas de movimento, inclusive as técnicas tradicionais, já consagradas, são o resultado de processos em que se acumulam tradições e inovações, necessidades e intenções formativas, concepções filosóficas, estéticas, políticas, religiosas de diferentes coreógrafos,

professores e bailarinos, influenciados pelo contexto de cada época. (DANTAS, 1997, p. 58)

Ao compreender que a dança é tangível graças a intencionalidade dada ao movimento e a fim de alcançar o sentido atribuído, assim como dessa relação do corpo com o *eu, o outro, o espaço, o contexto* e, finalmente, vislumbrando essa cena contemporânea onde há diferentes atores, passamos à reflexão sobre o *Método bailarino-pesquisador-intérprete e o processo de criação*, a partir da experiência realizada em uma companhia de dança.

## 2 METODOLOGIA

### 2.1 APROXIMAÇÕES ENTRE O MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI) E O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Todo indivíduo possui experiências corporais que podem e devem ser transformadas em movimento. Para que isso ocorra, é necessário pensar em um processo de criação que aconteça de forma coletiva, onde os sujeitos envolvidos na produção cênica são responsáveis pelo produto final.

Entretanto, a barreira da criação coletiva, por diversas vezes impede que tal produção aconteça de forma simples. O que pode vir a ser desconstruído a partir de uma metodologia que propicie construções coletivas, possibilitando, ao longo do processo, que tornem-se naturais e, por diversas vezes instintivo.

O método escolhido como base para esta pesquisa e composição busca aproveitar o que cada indivíduo cênico tem de melhor e usufruir de seu corpo e movimento de modo que a cena que o artista compõe mostre ao público aquilo que ele mesmo construiu aos poucos, desse modo, nos aproximamos do método BPI onde,

No Processo do BPI objetiva-se realizar pequenas escavações em nossa história pessoal, cultural, social... recuperando fragmentos, pedaços de história que ficam incrustados inconscientemente nos músculos, nos ossos, na pele, no entorno do corpo e no "miolo do corpo". Busca-se no corpo inteiro as suas localidades e os seus fatos (não importa se são reais ou fictícios). Através do movimento, num tempo flexível, a proposta é que cada pessoa situe a sua realidade gestual, entre em contato profundo com as suas sensações corporais (RODRIGUES, 2003, p.80).

Este método indica diversos caminhos para que o intérprete se sinta confiante a ponto de interagir com a criação. Rodrigues (2003) nos apresenta cinco ferramentas que são utilizadas como meio para se alcançar a realização criativa pelo corpo do intérprete nesse método, a saber: *1 – A técnica de dança do BPI; 2 – A técnica dos sentidos; 3 – Os laboratórios dirigidos; 4 – As pesquisas de campo e 5 – Os registros.*

A partir dessa aproximação com o método, optamos para aplicação com o grupo, inicialmente apenas uma das ferramentas apresentadas – dos *Laboratórios dirigidos, que são*

[...] elaborados pelo diretor de forma individualizada para que ocorra o reconhecimento da memória no eixo Inventário no Corpo, o reconhecimento do material da pesquisa em si mesmo no eixo do Co-habitar com a fonte e a nucleação da personagem no eixo da Estruturação da Personagem. Os procedimentos laboratoriais prosseguem nos momentos posteriores como parte da preparação para o Intérprete fazer o espetáculo. (RODRIGUES, 2010, p.?)

Justificamos essa escolha, por considerar que os primeiros contatos com o método BPI deveriam ser realizados de uma forma delicada, induzida. Em virtude de ser o primeiro contato do coletivo com a proposta e, por entendermos que essa produção espontânea requereria um tempo de dedicação, consideramos iniciar com essa ferramenta para que, os demais encontros pudessem ser mais produtivos e envolventes.

Apontamos ainda, a necessidade de subsidiar elementos para que os intérpretes sentissem confiança no processo de construção coletiva, corroborando com Campos e Rodrigues (2010, p.01), onde “[...]através de um meio externo, o intérprete aprofunda o seu autoconhecimento e modela em si corpos sínteses apreendidos em fontes coabitadas”.

Nessa perspectiva, foram realizados encontros entre os meses de fevereiro e setembro de 2014, e organizados com os intérpretes de acordo com as cenas em que estivessem presentes. Os próprios intérpretes organizavam aulas e laboratórios de acordo com sua formação específica, porém quatro deles estiveram mais ativos nestes momentos.

O espetáculo foi composto por oito intérpretes, dos quais três com graduação em Educação Física, duas em Agronomia, uma em Ciências da Computação, um em Artes Cênicas e uma em Nutrição. Durante o processo, foram desenvolvidos diversos *Laboratórios Dirigidos*, como o método sugere, com os temas de acordo com cada momento a ser representado em cena.

Para a organização do roteiro e divisão de temas das coreografias, os intérpretes tiveram acesso ao livro “Histórias e Conversas de mulher” de Mary Del Priore, para compreenderem melhor o tema gerador. Toda a composição coreográfica foi realizada de forma coletiva e a partir da leitura do mesmo.

A cada coreografia havia um subtema a ser desenvolvido, para isso os intérpretes envolvidos participavam de diferentes laboratórios que os fizessem compreender emoções, movimentos e contextos nos quais estariam envolvidos a cada cena. Além dessas experiências foram também realizadas para a preparação do elenco diversas práticas como aulas de Ballet, Expressão Corporal, Dança Contemporânea e Pilates.

**3 DESENVOLVIMENTO**

Com o auxílio de diferentes profissionais que desenvolvessem laboratórios relacionados à consciência e expressão corporal, condicionamento físico e também diferentes técnicas, métodos e estilos de dança foi possível realizar um processo de criação coletivo que desenvolvesse e despertasse no intérprete tudo o que seu corpo conseguiu absorver durante o tempo que esteve envolvido como também de vivências anteriores. Ao final dos processos, foi possível presenciar um espetáculo riquíssimo em história, dança, cena, e principalmente diversidade de corpos presentes a cada cena coreográfica.

O processo criativo, nesse método, parte da escuta do corpo do intérprete em prol de uma conexão deste com sua identidade. Esse contato possibilitará a criação de uma dança plena, ou seja, 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. (CAMPOS E RODRIGUES, 2010, p.01)

De acordo com Rodrigues (2003), seus sujeitos de pesquisa, ao responderem o questionário proposto, citaram uma determinada rejeição às propostas do BPI por ela utilizadas, assim como as primeiras vezes nas quais o mesmo foi proposto para a produção cênica pretendida.

Ao se comparar ambas experiências, percebemos o incômodo causado pelo primeiro contato, mesmo quando haviam intérpretes experientes. Nesse sentido, salientamos a necessidade de um processo de adaptação, paulatino, onde o intérprete passe a se sentir mais à vontade ao expressar-se a partir e por meio de seu próprio corpo.

Com a compreensão do BPI e sua filosofia criativa, seus métodos, eixos e tudo o que ele propõe ao artista, faz com que o mesmo tenha total liberdade de criação e dá ao corpo do intérprete, seu material de pesquisa e criação, e faz com que se torne autossuficiente como matéria criativa. Corroboramos com Campos e Rodrigues (2010, p.01), quando os mesmos afirmam que “O método BPI, quando situado diante de outros métodos cênicos, traz um grande diferencial, pois, de modo particular legitima o corpo do intérprete como eixo de criação”, de modo que, ao aplicarmos a ferramenta de *laboratórios dirigidos*, averiguamos o início de um processo de criação e liberdade entre os intérpretes participantes.

Além do corpo em si, as vivências são mais que fundamentais para que a criação, além de possuir identidade própria proporciona também uma diversidade de performances.

No espaço-tempo do Inventário no Corpo estão as bases do Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Além de significar a primeira fase do Processo, os conteúdos e as dinâmicas aqui presentes estarão nas fases seguintes quando se fizer necessário uma maior fluidez do movimento na pessoa que o está vivenciando. Nesta fase introdutória, a memória do corpo é ativada, possibilitando que ao longo do Processo ocorra uma autodescoberta

quanto as próprias sensações, sentimentos, história cultural e social. (RODRIGUES, 2003, p.79)

Ademais, Siqueira (2006) fez uma análise de companhias de dança famosas nos anos 1990 onde analisou todo o processo de criação até o momento de suas respectivas apresentações, realizou entrevistas com os intérpretes, coreógrafos e alguns dos envolvidos na produção, além de realizar uma análise através de sua própria observação e acompanhamento dessas companhias. “Em termos de temática, há referências ao cotidiano (Casa), à literatura, à filosofia (Dança de III), ao cinema (*LightMotiv*) e à cultura popular (Folia), à música e artes plásticas (A rosa e o caju)” (SIQUEIRA 2006, p. 212).

A pesquisa acima descrita nos permite perceber o quanto a diversidade abraça a dança contemporânea e a dança contemporânea se aproveita da mesma, o que mais uma vez remete às questões das possibilidades e de não haver apenas temáticas fixas, ou apenas movimentos guiados por coreógrafos e diretores, mas sim diferentes caminhos a se seguir e cada vez maiores variedades de assuntos a serem abordados e movimentos explorados.

Se nem todos os intérpretes da Companhia possuem uma formação inicial em dança, todos possuem um corpo treinado, exercitado, trabalhado por diferentes técnicas e sistemas de movimento. [...] é dever do intérprete manter-se em forma, para que ele esteja disponível para a realização do trabalho coreográfico. Isso se constitui também como um princípio para o funcionamento da Companhia (DANTAS, 2005, p.42).

E, nesse sentido, as explorações a partir dos laboratórios nos permitiram perceber um corpo-intérprete em duas perspectivas: aqueles que possuíam maior vivência corporal com as técnicas se apropriando de novos elementos e inserindo suas individualidades, assim como aqueles que traziam poucas experiências técnicas se apropriando dos laboratórios e inserindo suas experiências corporais culturais.

E, a partir desses olhares, lembramos que, as vivências fora, à dança também são somadas, pois proporcionam ao intérprete movimentos diversificados que ao serem pensados em conjunto com demais articulações se tornam não apenas essenciais porém ricas em conteúdo para a produção.

Nesse processo de aproximação com o método, nos apropriamos da originalidade do interprete, onde

[...] relações no método BPI propiciam uma criação onde o intérprete apresenta sua originalidade, tal qual sua identidade, indo além de seus medos e bloqueios, revelando o sujeito como ele é: identidade viva, exaltando o cerne do ser e deixando que seus movimentos, sensações e imagens surjam do inconsciente para o inconsciente através da incorporação de si mesmo (CAMPOS e RODRIGUES, 2010, p.04)

Dança contemporânea é isso, é aquilo é tudo um pouco. É um improviso pensado, uma acrobacia improvável, uma emoção sem igual. Um nada com nada, uma técnica incrível e apenas um ser no palco, na praça, na escola. A compreensão, a dúvida, a certeza, mil e uma loucuras, o choro, o riso, a raiva, tudo à flor da pele. Como já dizia Izadora Duncan tudo aquilo que as palavras não dizem, dance. Dance principalmente por si mesmo, pois os outros já pensam neles.

#### **4 CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO**

A partir da proposição apresentada e da experimentação de uma das ferramentas do método BPI, vislumbramos uma dança contemporânea que propõe agregar o valor da construção artística na compreensão e apreensão da realidade, focalizando-se nas questões cotidianas, culturais, assim como de um corpo individual imerso em um coletivo, ou seja, a composição coreográfica buscou se inspirar e exalar a vida e movimento.

É a partir da busca em agregar sentidos, percebemos a inserção do sujeito e o desenvolvimento das suas habilidades corpóreas para a cena contemporânea. Agora, não se tratando de um modelo pré-estabelecido, mas um marco, através do reconhecimento e a aceitação das limitações corporais (TOURINHO e SILVA, 2006) e de inserções corporais do intérprete em questão que se coloca na criação a partir das ferramentas utilizadas/aplicadas (RODRIGUES, 2003).

Refletindo no pensar e fazer em todos os âmbitos da dança, os intérpretes participantes adquirem novas funções e designações. A partir dessa aproximação com o método, o seu papel ultrapassa a percepção de interpretação e repetição de movimentos, mas uma participação ativa e criativa na construção da obra, sendo designado como intérprete-criador. Para o coreógrafo a ideia e o processo de montagem de um espetáculo ou performance ganham mais relevância do que o produto final.

Nessa perspectiva, o trabalho na dança contemporânea não se limita em explorar tecnicamente os aspectos do movimento, mas demandam um estudo sobre os aspectos que o permeiam. Propiciando a *práxis* entre os conceitos de técnica e poética.

A partir das múltiplas possibilidades artísticas que podem ser associadas a dança contemporânea, observamos a relevância de uma organização e orientação para o direcionamento das investigações e experimentações, nesse sentido, entendemos esse trabalho em processo e, vislumbramos, posteriormente a aplicação das demais ferramentas do método BPI para novos aprofundamentos teórico-metodológicos.

**REFERÊNCIAS**

CAMPOS, Flávio; RODRIGUES, Graziela. Um estudo sobre as relações vivenciadas pelo intérprete no processo de criação cênica e de formação do Bailarino-Pesquisar-Intérprete. **Anais do I Simpósio Internacional de Imagem Corporal e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal**. Campinas-SP. 2010.

CANTON, Katia. Narrativas enviesadas. **Coleção temas da arte contemporânea**. Editora WMF Martins Fontes. São Paulo. 2009.

DANTAS, Mônica Fagundes. Movimento: matéria prima e visibilidade da dança. **Revista Movimento-** Ano IV, n. 6. Porto Alegre. 1997. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/2300/1003>>. Acessado em: 07 de Março de 2020.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os bailarinos de “aquilo” ...criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **Movimento**. Porto Alegre. Vol. 11, n. 2 (maio/ago. 2005), p. 31-57. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/2867>.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). **Anais do I Simpósio Internacional de Imagem Corporal e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal**. Campinas-SP. 2010.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **O método BPI (Bailarino-Pesquisador- Interpretre) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso das bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado nesse método.2003. Tese (Doutorado em Artes da Cena – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo Comunicação e Cultura**: a dança contemporânea em cena. Autores Associados. Coleção Educação Física e Esportes. São Paulo-SP. 2006.

TOURINHO, Lígia Losada; SILVA, Eusébio Lôbo da. Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea. **Artefilosofia**. Ouro Preto. Julho, 2006. Disponível em : <<https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/801/756>>. Acessado em 07 de Marco de 2020.