

CAPOZZOLI, Y. B.; PAGLIUSI, F. **Técnica dos sentidos como possível caminho para a presença.** Campinas: Unicamp. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Mestrado. Orientadora: Larissa Sato Turtelli.

### RESUMO

O presente artigo visa traçar uma provocação inicial acerca da relação existente entre o conceito de presença nas artes da cena, tendo em vista, principalmente, as ideias trazidas por Eugênio Barba, e uma das ferramentas utilizadas no Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, a Técnica dos Sentidos. Considerando-se que o conceito de presença ainda não foi amplamente discutido na bibliografia disponível dentro do Método em questão, abre-se uma nova possibilidade de caminho de pesquisa na área.

**Palavras-chave:** Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Presença. Dança do Brasil.

### ABSTRACT

This article aims to design an initial provocation between the concepts of presence within the performative arts, mainly considering Eugênio Barba's ideas, and one of the Dancer-Researcher-Performer Method's tools, the Senses Technique. Considering that the presence concept has not been widely discussed in the available literature, a new research path opens.

**Keywords:** Dancer-Researcher-Performer Method. Presence. Dance of Brazil.

O Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), criado pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues<sup>1</sup> na década de 1980 (Teixeira, 2014), é uma metodologia de pesquisa e criação em dança que teve como base fundamental para sua construção o olhar sobre as diversas manifestações populares brasileiras. Atualmente, tem sido utilizado como referência, principalmente no que concerne ao estudo da dança do Brasil, tanto na Unicamp quanto em outras universidades do país, contando com uma vasta bibliografia que explicita e aprofunda diversos aspectos do Método.

Sua estrutura é dividida didaticamente em três eixos dinâmicos que se relacionam a todo momento: o *Inventário no Corpo*, o *Co-habitar com a Fonte* e a *Estruturação da Personagem*. No primeiro, o bailarino inicia uma ativação da sua memória corporal através de estímulos diversos, incluindo também a pesquisa da sua história pessoal e familiar, tudo isso integrado a aspectos socioculturais, psicológicos e fisiológicos. O desenvolvimento deste eixo inicia o intérprete nos caminhos do aprofundamento de sua identidade, na direção do autoconhecimento (Rodrigues, 2003). Sobre essa etapa, Turtelli (2009, p.10) diz que

[...] o bailarino é conduzido a uma investigação de seu corpo, a qual envolve um reavivamento das memórias que o constituem, um resgate de sua história pessoal, uma redescoberta de suas origens e uma redescoberta do meio sócio-cultural que o permeia, pois tudo está inscrito em seu corpo. Este eixo visa ao reconhecimento do bailarino de seu próprio corpo, desconstruindo crenças e padrões pré-

---

<sup>1</sup> A Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues é docente do Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

formatados de movimento e entrando em contato com seus gestos vitais.

Já no eixo *Co-habitar com a Fonte*, o bailarino parte para a realização de uma pesquisa de campo, tendo como foco uma manifestação popular brasileira, como as Congadas, os Maracatus e os terreiros de Umbanda e Candomblé, por exemplo, ou um segmento social, como os cortadores de cana-de-açúcar e os boias-frias. Isso porque gravita em torno desses espaços uma vibrante força de vida, de resistência, que impele o indivíduo a continuar (Rodrigues, 2003). Como elucidam Rodrigues *et al.* (2016, p. 554-5),

As pessoas que ocupam essas margens muitas vezes apresentam uma potência corporal não vista em outros segmentos da sociedade. [...] Vê-se nessas pessoas uma qualidade de movimento na qual há a integração do corpo todo, imbuído de significados, através de emoções que o mobilizam internamente, reverberando na sua expressividade.

A escolha do local onde essa pesquisa vai acontecer cabe ao intérprete, devendo estar de acordo com suas identificações e vontades pessoais. Segundo Rodrigues (2003, p. 105),

Nesta fase ocorre a saída dos espaços físicos convencionais da dança para se entrar numa realidade circundante à pessoa. O núcleo destas experiências são as pesquisas de campo, quer sejam dentro de uma cultura à margem da sociedade brasileira, porque nelas habitam corpos com outras máscaras sociais que proporcionam outros referenciais, quer sejam outros espaços cujo conteúdo/paisagem mobilizou o corpo da pessoa para investigá-lo.

Dessa forma, o Co-habitar com a Fonte permite ao bailarino adentrar outras realidades distintas da sua própria, ou seja, ele sai do seu mundo ordinário para coabitar com o outro em uma realidade nova e desconhecida. Depois dessa experiência, o intérprete dá início aos laboratórios dirigidos, ou *dojos*, os quais são cuidadosamente acompanhados pelo diretor. O dojo é, a princípio, “[...] um modesto porém bem traçado círculo de giz no chão de uma sala. As funções do dojo do BPI têm um alcance simbólico ilimitado, personalizado e intransferível no solitário desbravar de um caminho que será sempre único e pessoal” (Nagai, 2008, p. 31).

Nesse espaço, irá se estabelecer um fluxo interno de movimentos, sensações, sentimentos e paisagens. O intérprete experimenta e vive corpos distintos do seu próprio, desenvolvendo ações e atuando em lugares imaginários. O conteúdo que se apresenta no dojo flui das vivências pessoais do bailarino, mas também daquilo que foi apreendido através do corpo na pesquisa de campo; é a confluência dessas experiências (Rodrigues, 2003).

Em um dado momento, os conteúdos trabalhados nos laboratórios dirigidos se nucleiam e, então, o intérprete adentra o terceiro eixo, *Estruturação da Personagem*, sintetizando sua vivência nas outras etapas do Método. Em um movimento constante de trazer e retirar do corpo, a personagem se desenvolve, ganhando contornos e características próprios (Ibidem, 2003). Ressalta-se, no entanto, que “a personagem incorporada, mesmo tendo alcançado uma determinada forma, identidade, corpo e linguagem de



movimento continuará sofrendo transformações porque ela não pára de dançar [...]” (Ibidem, p. 137).

Ao longo de todo esse trabalho, o desenvolvimento do intérprete não se dá apenas no campo artístico, mas também no pessoal, uma vez que o indivíduo é visto de maneira holística dentro do Método BPI. Isso acontece porque, conforme salientam Rodrigues *et al.* (2016, p. 553),

Quando se lida com o movimento em profundidade, muitas vezes o intérprete se depara com suas próprias referências emocionais que, através do contato com as sensações corporais, vêm à tona, muitas delas desconhecidas dele mesmo até esse momento. Devido a essa conjuntura, no método BPI trabalha-se o desenvolvimento pessoal do intérprete junto com o artístico.

É importante ressaltar que o trânsito do intérprete pelos eixos que compõem o Método BPI é propiciado pelas cinco ferramentas que lhe são próprias: a Técnica de Dança, os Laboratórios Dirigidos, a Pesquisa de Campo, a Técnica dos Sentidos e os Registros (Rodrigues, 2010).

A Técnica de Dança é constituída pela Estrutura Física e a Anatomia Simbólica que, unidas com outros aspectos técnicos, auxiliam o pesquisador no preparo corporal para a pesquisa de campo, bem como amparam e preparam o intérprete para que entre em contato com os conteúdos que emanarão de seu corpo nos Laboratórios Dirigidos.

A Estrutura Física consiste em um modo de organização corporal para a realização de diversos movimentos, advindos das manifestações populares brasileiras, que incluem a movimentação de cada parte do corpo e suas diversas dinâmicas (Rodrigues, 2018, p. 51).

A dança na cultura popular brasileira está inserida num amplo contexto, indo além do que consideramos o enquadramento coreográfico. As linguagens se distinguem, porém, a maneira como o corpo se dispõe e se estrutura dentro das manifestações populares brasileiras muito se assemelham.

Já a Anatomia Simbólica é um compilado de imagens que auxiliam o corpo do intérprete a atingir a organização corporal proposta pela Estrutura Física. A relação do corpo com o solo, o simbolismo do mastro votivo, o prolongamento imaginário do cóccix para o chão e circuitos energéticos corporais são, em linhas gerais, alguns dos elementos que essa ferramenta propõe.

Os Laboratórios Dirigidos (dojos), como mencionado acima, são conduzidos pela diretora através da utilização da Técnica dos Sentidos e da Técnica de Dança a fim de proporcionar ao intérprete entrar em contato com seus conteúdos internos advindos de sua história de vida e de sua vivência em campo. Conforme o bailarino aprofunda esse contato, modelagens de corpos emergem e se desenvolvendo até a enunciação de uma personagem. Os Laboratórios Dirigidos são utilizadas ao longo de todo o percurso de pesquisa no Método, sendo direcionados para as necessidades do intérprete em cada uma das etapas percorridas. Sobre isso, Rodrigues (2010, p. 2) ressalta que

[os dojos] 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 e a



nucleação da personagem.

Já os Registros são utilizados tanto pelo intérprete quanto pelo diretor. No primeiro caso, dizem respeito às experiências vivenciadas durante as aulas, Laboratórios Dirigidos ou Pesquisas de Campo. Para isso, são utilizados diários, tabelas, desenhos, gravações de áudio, fotografias, vídeos etc. de acordo com a necessidade. Além disso, o diretor também faz anotações a respeito do andamento dos Laboratórios Dirigidos, sendo estas essenciais para a condução adequada de cada processo criativo (Rodrigues, 2010).

A Técnica dos Sentidos tem como princípio estimular o intérprete a penetrar em seus circuitos internos de emoções, sensações, imagens e movimentos. Quando bem desenvolvida, nutre internamente o bailarino por meio desse fluxo, não havendo uma ordem predeterminada para que os sentidos ocorram no corpo. Turtelli (2009, p. 110) explica que a Técnica dos Sentidos “[...] está relacionada a ter um domínio dos sentidos, imagens e emoções sabendo conduzi-los e deixá-los expressarem-se no movimento, sem bloquear o seu fluxo”.

A criação de um espetáculo no BPI ocorre a partir do desenvolvimento do intérprete no Método, tendo a personagem e seus conteúdos como centralizadores da criação artística. A partir do universo que se desvela com o desenvolvimento da personagem, diretor e intérprete elaboram um roteiro cênico de movimentos, sensações, sentimentos e imagens que se interligam a partir da Técnica dos Sentidos. Por conta dessa especificidade, não há como saber quais serão as temáticas presentes no resultado cênico antes da imersão do intérprete nos Laboratórios Dirigidos.

Ao estar com a personagem no corpo, o intérprete remodela suas percepções corporais. O tônus se altera e o corpo dilata, se tornando mais sensível e poroso. A imagem corporal se modifica, instaurando no intérprete um corpo imbuído de sentidos simbólicos. É um corpo potente, com uma organização energética própria que contém grande capacidade expressiva.

Esse corpo potente e ampliado para além dos limites estabelecidos e que atinge seu ápice com a integração entre movimento, imagem, sensação e sentimento está pronto para as necessidades da cena. O bailarino-pesquisador-intérprete está sensível às relações presentes dentro e fora de si, ou seja, de seu próprio corpo e do ambiente, incluindo aqui os espectadores. Esses fluxos internos e externos dinamizam os canais expressivos do intérprete, ampliando as possibilidades de relação com o público.

Esse estado corporal propiciado pela Técnica dos Sentidos pode se relacionar ao conceito de presença cênica desenvolvido por alguns autores. Para Barba (1993), por exemplo, a presença cênica está relacionada à expressividade, estando ligada, dentre outros elementos, a técnicas extra cotidianas do corpo e à energia do intérprete. Icle (2011, p. 17) comenta sobre o pensamento de Barba:

A Antropologia Teatral propõe, com efeito, compreender a presença como uma dimensão apartada dos conteúdos semânticos que a tradição semiótica e linguística tanto haviam enfatizado. A presença seria, portanto, um modo não semântico de chamar a atenção do público em paralelo com a atração que os significados implicam para o público (Barba, 1993).



Dessa forma, pode-se entender o termo presença como um elemento que está intimamente ligado ao processo de criação e às escolhas poéticas propostas em cena, sendo considerado um conceito móvel. Pimentel (2011, p. 57) afirma que a presença

[...] pode ser encarada como consequência do resultado final de um trabalho, como o toque final que agrega o que cada obra tem como diferencial. Ela é parte integrante da estrutura de uma performance, porém a forma com a qual será abordada depende de cada artista. Há aqueles que acreditam que ela pode ser trabalhada por meio de exercícios, enquanto outros acreditam que ela é parte da força individual de cada performer, apesar de poder ser construída à medida que ele amadurece e reforça as suas escolhas artísticas.

Dessa maneira, e apesar de o material bibliográfico relativo ao método BPI desenvolvido até o momento não versar especificamente acerca da temática, acreditamos que a questão da presença no BPI estaria intimamente ligada ao processo de formação específico pelo qual o intérprete trafega, tendo como principal ferramenta para o seu desenvolvimento a Técnica dos Sentidos. Isso porque a personagem e seu desenvolvimento são centrais para a estrutura do espetáculo e a principal base para a sustentação do roteiro cênico é, justamente, o trabalho com as emoções vinculado à fisicalidade.

### Referências Bibliográficas

- BARBA, E. *A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral*. Editora Hucitec Humanismo, Ciência, Tecnologia São Paulo, 1993
- Icle, Gilberto. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 9-27, 2011.
- NAGAI, A. M. *O Dojo do BPI: Lugar onde se desbrava um caminho*. 123p. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2008.
- RODRIGUES, G. E. F. *Bailarino-pesquisador-intérprete*. Lauro de Freitas: Solisluna, 2018.
- RODRIGUES, G.E.F. *As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*. In: Anais do I Simpósio e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal (ISBN: 9788599688120). UNICAMP. Campinas, SP. 2010.
- 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. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- RODRIGUES et al. *Corpos em expansão: a arte do encontro no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)*. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 551-77, 2016.
- TEIXEIRA, P. C: *A história das origens da criação do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e do seu desenvolvimento no primeiro percurso da sua criadora (1970-1987)*. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2014.
- TURTELLI, L.S.: *O espetáculo cênico no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): Um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo*



*de dança Valsa do Desassossego*. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2009.

PIMENTEL, M. B. *A presença do corpo na dança contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação - Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias). Universidade Nova de Lisboa, 2011.

