

Comunicação

**O CORPO EM CENA ENSINA:
DEZ ANOS DE DANÇA-TEATRO COM A-FETO**

Por Ciane Fernandes

Já estive em quase todo lugar, encontrei quase todo mundo, vi quase tudo, fiz a maioria das coisas, e ainda estou esperando para ser descoberto. A noite tem mil olhos e eu sou um dançarino cigano ainda faminto por mais.

(livre tradução de trecho de poema de Bobby Miller, 1994, usado na íntegra na obra de dança-teatro *Corpo Estranho*, 2001)

Esta comunicação apresenta e discute alguns dos trabalhos desenvolvidos a partir do Sistema Laban/Bartenieff desde 1997 na Escola de Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, sob minha coordenação, articulando criação artística e pesquisa teórica. Nestes dez anos, pudemos observar como o Sistema não apenas tem uma aplicação irrestrita, como também estimula a criação e multiplicação de novos territórios do saber a partir da experiência, da troca e do aprendizado. Estes territórios são traçados provisoriamente a partir do atravessar de fronteiras em vários níveis. Um breve histórico, acompanhado de algumas observações estéticas, demonstrará como este método fronteiriço é fundamental na universidade e, conseqüentemente, na sociedade hoje, e qual o papel das artes cênicas neste contexto.

O tema e método central de estudo – a dança-teatro e a análise de movimento a ela associada, denominada Análise Laban de Movimento (LMA) ou Sistema Laban/Bartenieff – vem sendo foco de estudo em minhas atividades desde o doutorado (Universidade de Nova Iorque 1990-1995), continuando na pesquisa de recém-doutor,¹ a partir de setembro de 1995 (Escola de Teatro da UFBA e Instituto Goethe de Salvador), e

¹ Vide Ciane Fernandes, “Entre Estética e Terapia: Corpos Contando suas Histórias”, Relatório de Pesquisa de Recém-Doutor aprovado pelo CNPq e publicado em *Revista Repertório Teatro & Dança* Ano 2, n.2 (1999.2): pp. 74-83.

após meu ingresso no quadro docente permanente da Escola de Teatro da UFBA, em 1997. No período de setembro de 1998 a setembro de 2000, estes estudos fizeram parte do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-CNPq), sob o título *Formação Corporal do Ator*. Este teve como objetivo principal a aplicação da LMA na sistematização e direcionamento do conteúdo e metodologia das disciplinas de Técnica de Corpo para Cena I, II, III e IV do bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA (gerando o livro *O Corpo em Movimento*), e das atividades de extensão, como as produções artísticas da Companhia de Teatro da UFBA e do A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA (GDT-UFBA).

Esta articulação entre ensino, pesquisa e extensão - conectando formação didática, produção acadêmica e aplicação espetacular – incentivou a pesquisa de linguagens cênicas e interartes, consolidando o A-FETO GDT-UFBA, criado em 1997 com a participação de alunos e pesquisadores vinculados à graduação e à pós-graduação em artes cênicas. Assim, paralelo ao Projeto *Formação Corporal do Ator* (PIBIC), coordenei dois sub-projetos ligados à dança-teatro enquanto pesquisa estético-cultural, parte de dois Projetos Integrados de Pesquisa (PIP) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Subprojeto *Autonomia e Interfaces na Dança-Teatro* (PIP *Etnocenologia, Culturas e Encenação na Cidade da Bahia*, Agosto 1997 – Julho 1999) e Subprojeto *Procedimentos de Registro da Criação Coreográfica de Grupos Experimentais de Dança-Teatro* (PIP *Etnocenologia no Nordeste: Dramaturgia e Encenação*, Agosto 1999 – Julho 2001). No primeiro, o projeto levantou e comparou dados relativos a um grupo de dança-teatro interno à universidade (GDT-UFBA) e outro externo (Intercena, sob direção de Carmem Paternostro); no segundo, buscou mapear, desenvolver e participar de atividades de dança-teatro na cidade da Bahia.

Nestes três anos – de 1998 a 2001 – traçamos as bases metodológicas de nosso trabalho. Não por coincidência, foi em 2007 que um pequeno grupo de professores da Escola de Dança e da Escola de Teatro da UFBA (inclusive eu) criou o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA). Este é marcadamente interdisciplinar, promovendo o diálogo entre teoria e prática, graduação, pós-graduação e comunidade, entre diferentes culturas e abordagens (ex. Estudos da Performance e Etnocenologia). É neste sentido que todos os projetos vinculados à LMA que venho desenvolvendo e/ou

coordenando nestes últimos dez anos são coerentes com uma estrutura que estimula a pesquisa artístico-científica em todos os níveis.

Articulando criação artística e reflexão científica, as pesquisas coreográficas desenvolvidas nestes três anos, a serem descritas a seguir, foram acompanhadas por diversas participações (performances, palestras, publicações e workshops) em eventos artísticos e científicos, como o I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (São Paulo, 1999), Teorema/Terças da Dança (Estúdio Nova Dança, São Paulo, 2000), Ação: Performance Art (Salvador, 2000), I Encontro de Performance e Política das Américas (UNI-RIO), XXV Festival de Inverno de Campina Grande, V Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, XXXII Festival de Inverno de Diamantina, VII Festival Nacional de Artes de João Pessoa (2001) e 53a SBPC (Brasília, 2001).

I. Dança-Teatro e Inter-artes: 1997 a 2001.

Ao mesmo tempo em que sistematizei as disciplinas de corpo para cena, trabalhei com dançarinos-atores – em sua maioria, alunos daquelas disciplinas, ou dançarinos com experiência prévia em Laban – em espetáculos de dança-teatro e performances.² Uma delas, por exemplo, aconteceu no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em interação com a Exposição *Hillu-Photos*, de Nathalie Petsiré Barends. Outras interações com as artes plásticas se deram nas obras *Passagem*, *Quatro Tempos* e *Estudo de Tempo-Espaço*, com exposições/instalações/pintura corporal do artista plástico Wagner Lacerda. Realizamos diversas performances em espaços públicos com a obra *Trans-Lúcidos*, que foi apresentada, juntamente com a obra premiada *CorPoesis Prematurus* (1998), em várias localidades da Bahia.

Esta obra marca ainda mais a natureza inter-artística do A-FETO, com a criação e projeção de vídeos e textos variados, além do cenário, maquiagem e figurino (de Wagner Lacerda). Estes dois últimos demoravam cerca de uma hora para serem realizados, antes do espetáculo, pelos próprios dançarinos-atores. Os movimentos foram desenvolvidos ao longo de um ano de ensaios baseados nos *Bartenieff Fundamentals* para aquecimento, no

² Participaram do A-FETO nestes três primeiros anos: Ana de São José, Antônia Vilarinho, Demian Reis, Iara Cerqueira, Iêda Dias, João Lima, Lusergio Nobre, Ricardo Fagundes, Samara Martins, Sônia Imenes e Tânia Soares.

Authentic Movement de Mary Whitehouse para criação e exploração de materiais coreográficos, e em técnicas de composição da dança-teatro na montagem de cenas e demais elementos (FERNANDES 1999). O que ficou claro ao longo deste cuidadoso processo, foi que o corpo é o agente central de todos estes diálogos – interartísticos, interculturais, teórico-prático, etc. -, determinante de como e quais conexões são traçadas nestes territórios imprevisíveis de encontros entre diferenças. Este caráter sempre em processo – do próprio corpo e, por conseguinte do GDT-UFBA – determinou a escolha do nome A-FETO. Como em LMA, é justamente a delicadeza que concede a força, a abertura e troca com o outro que nos (re)define, a natureza líquida e fluida que sustenta e possibilita os demais fatores expressivos.

Já no quarteto *Mob-Ilhas Distantes* (1999), a dança-teatro explora e extrapola as fronteiras entre cotidiano e espetáculo. Como podemos viver sob um mesmo teto e estarmos tão longe uns dos outros? Os ensaios aconteciam na casa de dois dos dançarinos-criadores, com a utilização de móveis e objetos do ambiente. Como trilha sonora, foram usadas inclusive mensagens da secretária eletrônica de pessoas que ligavam em pleno ensaio, interrompendo nossa concentração. Foi surpreendente para o público (que comentou conosco posteriormente) escutar sua própria voz em textos ditos sem intenção cênica. Claro que a combinação entre as mensagens e os movimentos foi realizada após a criação destes, e assim multiplicando significados. Curioso foi observar como, em dia de espetáculo, nossas residências ficavam vazias como um palco, enquanto o palco ficava preenchido de nossa cotidianidade, já que usamos como cenário aqueles (de fato) móveis e objetos de nossas casas, de maneira radical e criativa.

Um solo que ilustra o diálogo entre arte e ciência, sob o ponto de vista do corpo, é *Odonto-I-Lógica* (1999). Enquanto relaciono-me com uma cadeira giratória, vestida com uma blusa branca, meio jaleco meio camisola, são projetadas sobre meu corpo e telão diretamente posterior, imagens de minha própria boca em tamanho 3x3m falando um poema erótico a partir de jargões odontológicos, pervertendo a noção de ciência isolada do envolvimento pessoal. Minhas posições na/com a cadeira são gradualmente mais absurdas, e a certa altura chegam a fazer alusão a uma cliente em exame ginecológico e à masturbação.

Já o quarteto *Sem-Tidos* (2000), que foi apresentado também no V Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, é realizado em estreita relação com a arquitetura, janelas, varandas, escadas em espiral, e imagens projetadas nestas estruturas, compondo corpos-espacos: pedaços que se movimentam com/no outro, inclusive cheirando o público. Um dos vídeos, por exemplo, consiste no pé flutuante de um dos dançarinos filmado de baixo, enquanto ele explorava seu equilíbrio instável em um teto de vidro do Instituto Goethe de Salvador, onde a performance estreou. Ao fundo estão o céu e as nuvens embaçadas por detrás do vidro, e mais à frente vemos diferentes ângulos dos pés quase não-identificáveis, como imagens de um feto pela ultra-sonografia. Este vídeo é usado na cena inTÚição, onde nos retiramos vagorosamente do ambiente, deixando o público com a imagem e a música transcendente de Steve Reich *Music for 18 Musicians*. O extremo corpo é sua ausência real e presença virtual, reverberando na memória sensorial de cada um:

“O não-você
É sempre tão presente
Amando o Ausente
Pelo prazer da fome
Pela vontade de ver
O invisível
Ouvir
O não-dito
Sentir
O não-tido
O sentido
Do sem-tido”³

Continuando a explorar uma linguagem a partir do corpo, através de Laban/Bartenieff e *Authentic Movement*, criamos o quinteto *Corpo Estranho*. Como esclarece o release da obra, que estreou no teatro Espaço Xisto, Salvador BA, no dia 4 de julho de 2001:

No dia da independência norte-americana – 4 de julho – o corpo sul-americano se desconstrói e expõe enquanto abismo existencial, biológico e cultural, em constante remapeamento simbólico, genético e geográfico. Ao som de vozes em idiomas e ritmos variados, vestimentas e maquiagem tão mutantes quanto estações simultaneamente opostas em distintos locais da terra, corpos movem-se inusitadamente, fragmentando suas imagens humanas e sociais em pedaços não identificados, formas de seres mutantes, andrógenos, antropofágicos, pós-nucleares, pré-abortados. Em meio a projetados pedaços de pele, placenta, animais marinhos,

³ Trecho de texto de um dos vídeos projetados durante a performance.

alimentos rigidamente embalados e procedimentos cirúrgicos, ex-excluídos corpos estranhos - deficientes, transexuais, refugiados, ilegais, marginais – re-inventam o belo além-dança, dançando...

Enquanto *CorPoesis Prematurus* refletia um corpo fluido, como um feto imerso num meio aquoso, em fraseados principalmente constantes (*even phrasing*) ou em balanços (*swing*), *Corpo Estranho* traz um corpo fragmentado, porém não em pedaços soltos e desconectados. Estes fragmentos, contrastante e curiosamente, estão integrados (HACKNEY 1998) e se articulam em fraseados acentuados variados, alternados por pausas imprevisíveis. *Corpo Estranho* marca uma transição de enfoque, de um corpo em forma fluida ou forma fluxo (*shape flow*) para um corpo que rompe padrões a partir do diálogo intercultural.

II. Dança-Teatro e Diálogos Interculturais: 2001 a 2007.

De 2001 a 2007, novos horizontes se abriram, atualizando e expandindo o estudo para questões interculturais. A conexão oriente-ocidente vem despertando o interesse dos profissionais das artes cênicas em todo o mundo, como nos mostrou o Encontro Mundial de Artes Cênicas de 2002 (Belo Horizonte), com o tema “Diálogo Oriente-Occidente”, a Conferência Internacional de Pesquisa em Teatro (Jaipur, Índia, janeiro de 2003), com o tema “Etnia e Identidade: Performance Global”, entre outros. Além disso, temos também inúmeros estudos recentes voltados para as técnicas corporais milenares do oriente, como os de Eugenio Barba (1995), Daniel Meyer-Dinkgraeve (1996), e Christine Greiner (2000).

De 2001 a 2006, minhas pesquisas aprofundaram-se na associação da LMA à dança clássica indiana de estilo *Bharatanatyam*),⁴ técnica milenar cujos princípios estão detalhados no primeiro Tratado de Artes Cênicas, escrito na Índia em 200 a.C., bem como seus cruzamentos com a cultura local. Um dos dados analisados, apresentados em 2006 no IV Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (UNI-RIO) foi a associação, através do Sistema Laban, de *Bharatanatyam* e dança dos orixás (FERNANDES 2006). Aos poucos começamos a perceber que as duas

⁴ Vide Anais do Encontro Laban 2002, Rio de Janeiro; e do International Council of Kinetography Laban 2005, Londres.

técnicas, aparentemente opostas, facilitam uma à outra. A intensa mobilização da coluna e pélvis na dança dos orixás, a partir da qual emergem todos os outros movimentos, facilita a extrema estabilidade e controle daquelas mesmas partes na dança indiana (Princípio da Mobilidade-Estabilidade no Sistema Laban). Por outro lado, a ênfase vertical da dança indiana concede segurança para arriscar-se fora do eixo vertical – como ocorre com frequência na dança dos orixás. E esta associação tem sido realizada também nas aulas de Técnica de Corpo para Cena do curso de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA.

Este encontro intercultural levou, em 2002, à criação do espetáculo *Sinapse*, obra com 22 criadores-dançarinos-atores com cerca de duas horas de duração. Os participantes da cena incluíram os coreógrafos-dançarinos Cláudio Lacerda, Cristiane Pinho, Daniel Moura, Eliana Rodrigues, Emanuel Nogueira, Júlio Mota (Teatro Guaíra), Jin-Wen Yu (University of Wisconsin), Lusergio Nobre e Kênya Sampaio; o diretor-ator João Lima e os atores da Companhia ATO-A (Agamenon de Abreu, Daniel Rabelo, Daniela Gomes, Fábio Neves, Hebert Santos, Ive Alencar, Mel Guimarães, Pedro Assis, Sérgio Oliveira, Vânia Costa), além da própria iluminadora (Luciana Liége) e o músico Mestre Olavo (berimbau).

Numa composição coreográfica múltipla, cenas contrastantes em termos de técnicas corporais, número e treinamento dos intérpretes, figurinos, músicas, etc. fluíam de uma para a outra através das transições conectantes da dança-teatro. Nesta obra, ficou claro que LMA é um sistema em trânsito, de conexões e diálogos entre diferenças em todos os níveis, a partir, através e de volta ao corpo. É através das diferenças que o corpo re-define seus princípios de/em movimento. Como exposto no release da obra:

Em *Sinapse*, associam-se, recriam-se e desconstroem-se identidades estético-corporais em constante fluxo de informação: tradição e contemporaneidade, oriente e ocidente, sagrado e profano, técnica e improvisação, espetáculo e cotidiano, cultura e ciência, grotesco e sublime, passado e futuro, único e múltiplo, o novo e o antigo. Em meio a coreografias inéditas, pequenos fragmentos transformados de outras obras do A-FETO são inseridas, como flashes de memória, sobrepondo passado e futuro no corpo presente.

Em todo espaço disponível, incluindo a área externa ao teatro e o corredor entre o público, inconstantes corpos ciganos sobrepõem vocabulários orientais (dança clássica indiana estilo *Bharatanatyam*, dança do ventre e do leste europeu, artes marciais orientais) e ocidentais de distintas origens (salsa, flamenco, dança-teatro alemã, clown, gestuais dos orixás, baião, samba e capoeira) e épocas (danças sagradas, tradicionais, moderna e pós-moderna). A música inclui

desde ritmos tradicionais como o do berimbau (ao vivo), os de candomblé gravadas nos anos 50, de danças clássicas indianas, de danças tradicionais búlgaras (coral de vozes polifônicas), de ciganos do norte da África, salsa em espanhol e em árabe, a techno-indiano e techno-turco, música pop indiana, rap búlgaro, música clássica, ópera e música nova. Os textos incluem definições de termos biológicos iniciados com SIN (“com”), uma declaração em alemão da paixão pelo oriente, uma interminável lista cronológica das trilhas geográficas de conquistas e colonizações, desde impérios romanos, chineses e islâmicos, os Vikings, os bandeirantes, a colonização europeia na África, até Hitler, a contra-ofensiva norte-americana ao Japão e a conquista do espaço, “em busca de outras formas de vida”...

Esta *Sinapse* logo levou-me a estruturar o solo multimídia de 80 minutos *UEBERGANG – Una Latina en Berlin* (2002), apresentada em Salvador, Jaipur (Índia) e Porto (Portugal). A obra é uma pesquisa da sobreposição fluida das diversas experiências interculturais em meu próprio corpo, como criadora-performer:

Revertendo o conceito de uma “Alemanha acima de tudo” (“Deutschland ÜBER alles”, trecho retirado do hino alemão após o período nazista), ÜBERGANG mostra as experiências interculturais de uma latina em Berlin: fazendo aulas de dança clássica indiana, frequentando ambientes latinos, turcos, do leste europeu, ravy, techno, goa (indiano eletrônico), comemorando o penta-campeonato em um carnaval de rua... Entre inúmeras linhas de metrô, variadas tradições culturais e fragmentados corpos da cena contemporânea encontram-se nesta imprevisível transferência/ÜBERGANG latina – um abrigo pós-nuclear subterrâneo/subcutâneo? Residiria a latinidade neste submerso abismo criativo entre clichês estrangeiros sobre nós e clichês de nossa própria auto-imagem diante dos modelos estrangeiros?

Neste período (2001 a 2007), diversas pesquisas de pós-graduação sobre o Sistema Laban/Bartenieff, ou usando-o como base metodológica, foram desenvolvidas sob minha orientação, interagindo com as criações acima. Entre elas, estão: *A Poética em que o Verbo se Faz Carne - Um Estudo do Teatro Físico a partir da Perspectiva Coreológica do Sistema Laban de Movimento* (tese de Júlio Mota), *Corpo Subjetivado - A Categoria Expressividade do Sistema Laban/Bartenieff na Formação do Ator Contemporâneo* (dissertação de Ricardo Fagundes), *Diálogos do Movimento - O Método Pilates como Artefato para a Prontidão Cênica* (diss. de Daniel Becker), *O Corpo Rompendo Fronteiras – Uma Experimentação a partir do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff* (diss. de Andréia Reis), *Por uma TAO Expressividade - Processos Criativos em Trânsito com Matrizes Taoístas para a Cena Teatral* (tese de Alice Stefânia Curi), *Matrizes Estético-conceituais na Análise da Composição da Personagem Teatral* (diss. de Martín Rosso), *Os Padrões de Movimento no Treinamento*

do Ator - Análise Crítico-descritiva da Padronização do Movimento e sua Incidência no Desenvolvimento Cinestésico Expressivo do Ator (diss. de Gabriela Cubas), “*A Mais Forte*” – *A Dança na Encenação da peça de Strindberg* (diss. de Everaldo Vasconcelos).

III. Perspectivas em Processo

Desde agosto de 2006, e em especial a partir de março de 2007, temos desenvolvido o projeto *O Trânsito Oriente-Occidente no Corpo do Ator Contemporâneo*, com o apoio do CNPq. Nosso objetivo inicial era o de articular o diálogo oriente-ocidente na formação do ator contemporâneo, a partir do estudo de técnicas corporais tradicionais de origem oriental e dos métodos de inserção destas na cena contemporânea. Desde então, venho praticando e pesquisando sobre o Qi Gong (Chi Kung), prática de origem chinesa, e sua relação com Princípios de Movimento e conceitos da LMA.

A partir do segundo semestre de 2007, o projeto expandiu-se para incluir diálogos interculturais, e passou a denominar-se *Técnica Corporal, Tradição e Performance: O Trânsito Intercultural na Cena Contemporânea*, com a perspectiva de um convênio com a Universidade Estadual de Feira de Santana, Campus Avançado de Lençóis BA, para a criação de um Centro de Estudos em Movimento, do qual as duas publicações sendo lançadas neste evento (*Estudos em Movimento I e II*) são o primeiro passo.

Nosso desafio continua sendo, como Laban e através de seu sistema, o de integrar com A-FETO movimentos e palavras, criação artística e pesquisa acadêmica, numa “escrita performativa” (AUSTIN 1975) de um corpo fluido e político. A pesquisa artística baseada no corpo é o fundamento para a transformação da universidade e da produção de conhecimento neste novo milênio, re-inventando um método não-dual e integrador, aplicável em todas as áreas.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, J. L. **How to Do Things with Words**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do ator. Dicionário de Antropologia Teatral.** São Paulo: HUCITEC, 1995.

FERNANDES, Ciane. Educação Somática e Danças Tradicionais. In: **Os Trabalhos e os Dias das Artes Cênicas / Memória ABRACE X.** Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2006. v.01., 264 – 265.

_____. Entre Estética e Terapia: Corpos Contando suas Histórias. In: **Revista Repertório Teatro & Dança** Ano 2, n.2 (1999.2), 74-83.

_____. **Revisiting Ancient Tradition: Laban Movement Analysis and Bartenieff Principles as Applied to the Practice of Indian Classical Dance.** Palestra Demonstrativa e workshop. 24th Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban/Labanotation. Laban Centre London, 2005.

_____. **Técnica e Tradição: O Sistema Laban/Bartenieff no Aprendizado da Dança Clássica Indiana.** Palestra. Encontro Laban 2002, Rio de Janeiro.

GREINER, Christine. **O Teatro Nô e o Ocidente.** São Paulo: Annablume, 2000, 31-51.

HACKNEY, Peggy. **Making Connections: Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals.** Amsterdam: Gordon and Breach, 1998.

MEYER-DINKGRAEFE, Daniel. **Consciousness and the Actor: A Reassessment of Western and Indian Approaches to the Actor's Emotional Involvement from the Perspective of Vedic Psychology.** Frankfurt: Peter Lang, 1996.

MILLER, Bobby. My Life as I Remember It. In: **ALOUD. Voices from the Nuyorican Poets Cafe.** Miguel Algarín e Bob Holman, org. New York: Henry Holt and Company, 1994, 446-449.
