

15 ANOS COM O A-FETO GRUPO DE DANÇA-TEATRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA 1998-2013 ENTREVISTA COM CIANE FERNANDES*

Por: Tatiane Canário¹

Revisão: Ciane Fernandes e Ricardo Fagundes²

1. Suas influências em artes:

Tatiane – Fale um pouco de sua formação e como veio para a Bahia.

Ciane - Nasci em Anápolis GO, mudando-me para São Paulo (por pouco tempo) e depois para Brasília (onde vivi por 20 anos), com um intervalo em Santos (por 3 anos), e de volta a Brasília para a universidade. Minha formação principal é em música, que estudei desde pequena, especialmente canto lírico; balé somente após os quinze anos de idade, e sempre desenhei, fazia personagens em histórias em quadrinhos, caricaturas etc. e improvisava com movimento o tempo todo, mesmo



Ciane Fernandes em *Corpo Estranho* (Espaço Xisto, Salvador BA, 2001). Foto de Aristides Alves.

durante as refeições. Comecei minha carreira em dança, de fato, como *performer*, no sentido de artista de performance, da arte da performance, e em aulas de artes cênicas – dança e teatro - no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, no final dos anos de 1980. Minha mestra de dança foi Eliana Carneiro, ex-aluna de Regina Miranda, pioneira do Sistema Laban/Bartenieff no Brasil nos anos de 1970. Apesar de ter feito aulas de balé desde os 15 anos, foi na universidade, no segundo curso de

* Fundadora, Diretora e Dançarina do A-FETO GDT-UFBA. Professora Associada da Escola de Teatro da UFBA, e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA.

¹ Tatiane Canário é atriz, formada no curso de Bacharelado em Artes Cênicas, habilitação Interpretação Teatro da Escola de Teatro da UFBA.

² Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA.



Ciane Fernandes e Lenine Guevara em Chama-Chuva (Mostra de Dança de Lençóis BA, 2012). Foto de Felipe Florentino. graduação, de Licenciatura em Artes (pois já havia concluído a graduação em Enfermagem aos 20 anos de idade) que tive contato com técnicas de corpo mais abrangentes, incluindo a dança-teatro. Pina Bausch foi trazida para minha vida já naquela época, com Eliana Carneiro, e quando fui cursar o mestrado e doutorado em New York em 1990, apesar do projeto inicial ser em dança-terapia, recontextualizei-o para um diálogo entre a obra de Pina Bausch e a psicanálise pós-freudiana.

Minha experiência em New York (1990-1995) foi muito abrangente, tanto teórica quanto prática, mas duas influências foram fundamentais: a formação em Analista de Movimento pelo Instituto Laban/Bartenieff de Estudos do Movimento, onde comecei a trabalhar dança-teatro associada à Educação Somática e ao método do *Authentic Movement*, e as aulas, processos e apresentações (inclusive na Europa) com o coreógrafo da Judson Church, Douglas Dunn (pioneiro da dança pós-moderna e da improvisação em dança), que considero um de meus mentores. Essa experiência prática esteve associada ao estudo detalhado das obras de Bausch, com o acompanhamento de apresentações da companhia de Wuppertal no início dos anos de 1990, tanto na

Europa quanto em New York. Assim, poderia dizer que meu trabalho conjuga esses vários aspectos através da dança-teatro: *performance art*, improvisação, análise de movimento, Educação Somática.

E este é o conjunto de influências que trouxe para a Bahia, para onde me mudei em dezembro de 1995, como pesquisadora recém-doutora do CNPq, a convite de Armindo Bião, e com a intermediação de Leda Muhana (de fato, quem me indicou a UFBA foi Fernando Passos, com quem estudei na New York University nos anos de 1990!). Havia retornado de New York em setembro de 1995, e lecionei por um semestre na Universidade de Brasília, antes de ser aceita como pesquisadora da Escola de Teatro da UFBA. Passei no concurso para esta Escola em 1997, e logo em seguida tive a honra de integrar o pequeno mas dinâmico grupo de professores que criou o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, onde leciono até hoje.



Ciane Fernandes em Eu Sou Casa (Lençóis BA, 2012). Foto de Márcio Ramos.

2. Formação do Grupo:

Tatiane - Quais são os critérios utilizados para a seleção dos integrantes do Grupo A-FETO? E por que desses critérios?

Ciane - A técnica não é o principal. O fato de ser um bailarino com bastante técnica, com uma abertura perfeita ou que domine uma técnica moderna, não significa que será escolhido, como tantas vezes acontece em companhias de dança. Vai muito da expressividade da pessoa; eu diria, da sinceridade





Ciane Fernandes em *Eu Sou Casa* (Lençóis BA, 2012). Foto de Márcio Ramos.

de movimento, quão ciente de cada movimento ao realizá-lo e quão interessante também pode ser. A partir do momento que um movimento é sincero, ele é interessante, porque não é uma imitação. Em outras palavras, não vamos pela forma, mas pela sinceridade do movimento. Agora, claro, eu não posso escolher uma pessoa que é completamente desalinhada, que não tem um suporte respiratório, então respeitamos alguns princípios de movimento. O Grupo é um trabalho de crescimento a partir de uma base corporal já desenvolvida em aulas extra ensaios. Por exemplo, todos os integrantes do Grupo foram ou são meus alunos em *Técnica de Corpo para Cena I a IV*, na Escola de Teatro da UFBA, cujo conteúdo inclui os Fundamentos Corporais Bartenieff e os princípios do movimento a partir de Rudolf Laban.³ Isto garante uma base técnica aplicável a qualquer corpo humano, e não somente a dançarinos treinados durante anos e anos. O Sistema Laban/Bartenieff, na verdade, concede estruturas que facilitam à pes-



Ciane Fernandes e Ricardo Fagundes em *CorPoesis Prematurus* (Teatro do Movimento, Escola de Dança da UFBA, Salvador BA, 1999). Foto de Marcos MC.

³ Vide Irmgard Bartenieff, *Body Movement – Coping with the Environment* (Gordon & Breach Science Publishers: 1993) e Rudolf Laban, *Domínio do Movimento* (Summus Editorial: 1978).

soa pesquisar e descobrir sua própria forma de movimento. Isto permite que atores, artistas plásticos e músicos façam parte do Grupo, desde que haja interesse e assiduidade às aulas, com o desenvolvimento das habilidades expressivas durante pelo menos seis meses. Isto também é importante: todos os integrantes opinam na composição do grupo, e não apenas o diretor. Para mim, enquanto diretora do Grupo, é básico que a pessoa tenha feito pelo menos um semestre de

alguma abordagem somática, ou algo semelhante, como ioga, artes marciais, meditação, algo que se alinhe filosoficamente com o grupo. Pelo menos um semestre e, de preferência, um ano. Durante as aulas, eu vejo como é que a pessoa muda seu corpo e sua interação com o meio. Então, isso é

um dos critérios: a capacidade de improvisação - de não imitar movimentos. É claro que, se pensarmos a respeito, todo movimento já foi realizado um dia por alguém, mas talvez ele seja novo para



Ciane Fernandes e Ricardo Fagundes em *Células-Tronco* (Galeria Cañizares, Salvador BA, 2013). Foto de Rosane Andrade.

mim, para meu corpo, naquele momento. Então o importante é se desafiar a cada instante, não ser preguiçoso fazendo movimentos pré-concebidos para não se pesquisar, não se dando o trabalho de criar e transformar. Tem gente que não se dá o trabalho de criar: na hora de fazer uma improvisação, faz clichê! Então, esse não interessa, esse tipo de pessoa não interessa mesmo. E se você repara, durante um ano dessa técnica corporal, que a pessoa está buscando, está desenvolvendo seu alinhamento dinâmico, sua conexão respiratória do movimento e está sendo sincera em sua expressividade, está buscando uma forma pessoal de movimentação, sua própria linguagem corporal... é uma boa candidata! Hoje em dia qualquer integrante primeiro passa pela experiência da Pesquisa Somático-Performativa que fazemos no TEA 794 Laboratório de Performance, e depois não temos seleção – temos uma convocatória para alguma proposta performativa e decidimos juntos quem vai participar e o que vamos fazer. É assim que temos feito nas Mostras de Performance



Ciane Fernandes em *Semente do Objeto* (Esculturas de Miriam Korolkovas; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2002). Foto de Euler Paixão.

da Galeria Cañizares, sob coordenação do Prof. Dr. Ricardo Biriba, na Escola de Belas Artes da UFBA.

Tatiane - Que tipo de profissional procura a dança-teatro? Que grupo aceita melhor o trabalho?

Ciane - Existe uma população, tanto na dança quanto no teatro, que não se encaixa no que se pode chamar de padrões de dança e de teatro. São pessoas que estão sempre procurando alguma coisa, nunca estão satisfeitas com uma coisa ou com outra puramente. São pessoas que até podem fazer um teatro realista, mas não estão satisfeitas com aquilo, estão sempre buscando uma outra coisa. E também na dança tem pessoas que estão buscando uma outra linguagem, que não estão satisfeitas com aquilo. Esta busca permeia também outros artistas, pintores, músicos, enfim... é mais uma questão de buscar o inusitado e buscar se desafiar. A dança-teatro é um estado de espírito! Então, é essa

peessoa que não está a fim de repetir sem transformar. Você encontra muito isso na dança; tem lá um dançarino que é altamente técnico e expressivo que de repente lhe diz: “Olha, quero fazer uma coisa diferente! Quero vir fazer qualquer outro tipo de movimento. Não agüento mais fazer *pas-de-deux* e *port-de-bras*! Eu quero fazer outra coisa”! Atores também vêm em busca de outras formas de expressão; querem dançar, mas não a dança do “sete – oito”. Muitas vezes, o ator tem um trauma por não conseguir seguir as instruções do professor de dança, e passar vergonha diante dos dançarinos, preferindo não fazer nenhuma aula de dança. Mas isto já está mudando! A dança-teatro aborda esse tipo de população, os insatisfeitos com os padrões.

dando! A dança-teatro aborda esse tipo de população, os insatisfeitos com os padrões.



Tatiane - Como isso influencia o processo do Grupo?

Ciane - Vamos sempre buscar uma forma que seja nova para nós mesmos. É sempre um desafio, vai ser sempre um desafio. Vamos sempre criar alguma coisa no nosso processo criativo que ainda não foi criada. Não foi criada ao nível da nossa experiência. Não é formal, como: "Ah, não! Nós vamos fazer uma coisa única que ninguém nunca fez". Não é isso, mas ao nível da minha experiência eu nunca me vi mexendo daquele jeito, algo de diferente acontece com minha percepção de mim e dos outros. O que é um desafio para mim neste momento? Às vezes pode até ser um *port-de-bras!* Mas em termos do Grupo, vamos buscar uma nova forma de linguagem, vamos pesquisar nesse sentido, buscando algo que extrapole o esperado e o conhecido.

Tatiane - Qual é o número de integrantes do Grupo de Dança-Teatro da UFBA? Qual a permanência e a "flutuação" no Grupo?

Ciane - Quando o Grupo começou, com a criação e montagem de *Hybridus Co(r)pos*⁴, foram vinte pessoas, depois ficamos numa média de seis, depois diminuí para quatro, depois cinco... Em 1999, fizemos parte do A-FETO Antônia Vilarinho, Iêda Dias, João Lima e Tânia Soares. Em 2000, éramos quatro pessoas: Lusérgio Nobre, Ricardo Fagundes, Wagner Lacerda e eu.



Ciane Fernandes em *Céulas-Tronco* (Galeria Cañizares, Salvador BA, 2013). Foto de Rosane Andrade.



Samara Martins, Ana São José, Ciane Fernandes e Ricardo Fagundes em *Corpo Estranho* (Espaço Xisto, Salvador BA, 2001). Foto de Aristides Alves.

Desde 2011, o GDT se associou à atividade TEA 794 Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA, então temos uma média de quinze a vinte integrantes, dependendo do semestre e do mês, pois muitas vezes as pessoas se ausentam porque foram a algum congresso ou estão fazendo sanduíche no exterior por um ano depois voltam etc. Então temos uma estrutura aberta e flutuante, mas contínua, onde pessoas podem vir e frequentar sempre que puderem, a empatia é fundamental, estão todos ali porque gostam e querem, e, de fato, precisam daquilo como oxigênio! É muito complicado trabalhar regularmente com vinte pessoas numa cidade

onde todos fazem mil coisas ao mesmo tempo. Tive esse problema em New York, e depois aqui em Salvador. Os atores-dançarinos chegam atrasados no ensaio, ninguém consegue se concentrar, precisam sair mais cedo porque entram em cena não sei aonde... Não se consegue achar duas horas por semana que seja comum para vinte pessoas. E a gente fica ali forçando a barra tentando segurar as pessoas. Só para montar os horários de ensaio já é um inferno! Aí chegam todos conversando... Quatro pessoas conversando é bem mais centrado do que vinte. Uma conversa entre quatro ou cinco logo vira uma

discussão sobre as apresentações, e quando menos se nota, já se está ensaiando! Com vinte pessoas é uma loucura! Pina Bausch trabalhava com vinte e cinco pessoas, mas assim: em uma cidade como Wuppertal, onde não há mais nada para fazer. Em Wuppertal chove e faz frio quase o ano todo. Interessante, só ir ao teatro ver a companhia da Pina

⁴ Instituto Cultural Brasil-Alemanha em Salvador, setembro a dezembro de 1996.



Ricardo Fagundes e Ciane Fernandes em *Corpo Estranho* (Espaço Xisto, Salvador BA, 2001). Foto de Aristides Alves.

Bausch e passear na floresta, se você não congelar! Os dançarinos chegam no teatro às nove da manhã e saem de lá às dez da noite. Então, é normal que funcione, não é? Ficam lá, internados na Companhia, mas nós não temos essa estrutura. Os integrantes do Grupo têm emprego não sei aonde, fazem curso de graduação, estão prestando exames na pós-graduação, estudando um idioma estrangeiro, e participando de pelo menos mais uma produção cênica profissional. Para se fazer um trabalho de palco mais aprofundado, com mais detalhe, fazendo um processo criativo mais interessante, eu acho que seis integrantes é o limite. Mas ao longo dos anos, uma estrutura aberta, flexível e permanente, fundada no afeto, faz com que as pessoas voltem sempre, e troquem experiências com os novos integrantes. Então, se preciso, podemos enxugar para poucos participantes quando temos alguma oferta ou necessidade de criar um espetáculo específico, mas, a longo prazo, funciona muito bem ter uma atividade contínua com certa flutuação, mas quem está ali está realmente ali, chega e logo concentra, quer participar de

corpo e alma. Mesmo que chegue atrasado ou tenha que sair cedo, o ambiente comporta essa flutuação sem perder a concentração. E o curioso é que, ao final, de fato, ninguém quer ir embora! O importante é estarmos todos nos apoiando como um coletivo. Por isso, nos últimos anos, temos nos denominado Coletivo A-FETO, e temos assumido mais a estética da performance e da intervenção.

Tatiane – Mas então, para criar um espetáculo de palco, não tem vantagens em você trabalhar com um grupo grande?

Ciane - Não é que não tem vantagem, tem as suas vantagens, mas com o grupo grande é preciso mais tempo e com mais pessoas guiando. Então, por exemplo, eu preferiria não dar aula sozinha. Quando você está sozinha dirigindo um grupo de vinte, e ainda participando do espetáculo como dançarina, as coisas acabam saindo do controle. Acaba que no meio do espetáculo um monte de gente resolve improvisar, fazer coisas que não se encaixam na proposta, e vira bagunça. Claro que a improvisação acontece nos espetáculos, mas sempre fiel à proposta estética da peça. Isto fica mais claro e mais limpo com menos pessoas. Mas tivemos muito sucesso na obra *Sinapse* (2002), que teve mais de vinte participantes, no Espaço Xisto,



Ciane Fernandes em *Corpo Estranho* (2001). Foto de Aristides Alves.





Ana São José, Samara Martins, Ciane Fernandes em *Corpo Estranho* (2001).

Foto de Aristides Alves.

parte do Quarta que Dança. Isso porque, pouco a pouco, fui tendo pessoas que podem auxiliar, sendo assistentes de direção, como foi o caso de Ricardo Fagundes, João Lima e Lusérgio Nobre. Então, com essa assistência, eu trabalhei com vinte pessoas no palco, em obras de pelo menos uma hora de duração. Mas desde 2011, associado o A-FETO ao Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA, temos até mais de vinte pessoas, alunos de mestrado e doutorado, alunos especiais e artistas da comunidade, participando da atividade por semestres consecutivos, mesmo depois de concluírem a pós-graduação. No contexto da Abordagem Somático-Performativa, todos participam ativamente, então o

papel de diretor é mais o de facilitador, é possível criar com vinte pessoas ou mais e deixá-las livres para explorarem suas próprias propostas dentro de cada projeto do A-FETO. Nesse contexto, preparamos performances a partir de alguns encontros, pois já estamos conectados enquanto princípios de/em movimento ao longo de vários semestres, e podemos realizar eventos estéticos como intervenções ou performances com quinze ou vinte pessoas numa atmosfera integrada e altamente criativa e interessante. Na verdade, temos também feito espetáculos de palco, mas com uma estrutura somático-performativa,

sem ter que ficar dirigindo ou controlando o grupo com a preocupação de sair da proposta, pois todos são artistas/pesquisadores maduros e estamos todos muito conectados pelo afeto mútuo. Esse foi o caso, por exemplo, da obra *Multikulti / Síncopa*, apresentada na III Mostra de Dança de Lençóis (Julho 2013), no palco da Praça Horácio de Matos, no centro da cidade, com Ana Milena Busaid, Carla Antonello, Carlos Alberto Ferreira, Catia Martins, eu, Claudio Antônio Silva, Cristiane Petersen, Daniela Botero Marulanda, Ellen Paula, Felipe Florentino, Leonardo Paulino, Liria Moraes, Neila Baldi, Susanne Ohmann e Thales Mendonça.



Cláudio Lacerda, Lucio Di Franco e Ciane Fernandes em *GEBO δ (Diferença)* (Galeria Cañizares, Salvador BA, 2014). Foto de Luis Leão.

3. Processo de Formação e Criação:

Tatiane – Quanto ao processo de formação e criação: o que é usado no aquecimento dos atores? Como são organizados os seus ensaios?

Ciane – O aquecimento basicamente segue o método do *Authentic Movement* e a técnica Laban/Bartenieff, que é uma atualização dos princípios de movimento de Laban, que muita gente confunde, ou des-



conhece mesmo. Laban é conhecido por sua teoria da expressividade - peso, tempo, fluxo e espaço - associada a movimentos em figuras geométricas, e criada nos anos vinte e trinta. Mas hoje a técnica é muito mais do que isto. E não falo apenas a nível de improvisação, falo de uma associação da teoria e da prática numa estrutura bem detalhada, desenvolvida nos últimos quarenta anos nos Estados Unidos e Europa. Por exemplo, a técnica trabalha muito com a respiração, com vibração sonora vocal para estimular outras estruturas corporais como órgãos e líquidos – sangue, linfa -⁵ com o apoio do Iliopsoas⁶ - da musculatura profunda para a realização de movimentos básicos, como levantar, deitar, sentar; enfim, com uma série de conexões internas para facilitar a expressividade do corpo no espaço tridimensional, em relação a objetos e a outros corpos. Já o *Authentic Movement* foi criado pela Mary Whitehouse, aluna de Mary Wigman, e se baseia em duplas onde um se move



Iêda dias em *Células-Tronco* (Galeria Cañizares, Salvador BA, 2013).

Foto de Rosane Andrade.

de olhos fechados, seguindo os impulsos internos, enquanto o outro observa e cuida sem julgar. Essa dupla de “realizador” e “testemunha” troca papéis depois da primeira improvisação, e ao final trocam experiências e sequências de movimento. Mas às vezes mudamos isso e todos dançam seguindo os impulsos internos ao mesmo tempo, alguns anotando, outros filmando, tudo muito fluido. Esse é o tipo de aquecimento que fazemos juntos, de forma já quase espontânea, porque são exercícios tão confortáveis, dá gosto chegar no ensaio e explorá-los como fundamentos e como variações. Mas não

estamos fechados nisso. Um dia Demian Reis⁷ veio dar um workshop aplicando os Fundamentos Corporais Bartenieff à técnica de Joana Lopes e do LUME de Campinas. Às vezes um ou outro dançarino nos mostra e nos guia em uma outra técnica, integrando seus princípios aos que já desenvolvemos. Da mesma forma, um ou outro dançarino sugere um método de composição, uma pesquisa de campo, e o Grupo decide se quer ou não, se é interessante para o processo, ou não. Estamos abertos para novas experiências. Cada trabalho pede uma pesquisa determinada. Em *Hybridus Co(r)pos*, onde trabalhávamos com o equilíbrio dos copos sobre o corpo e do corpo sobre os copos, assistimos a

vídeos de dança oriental, mais especificamente dois modelos que usavam equilíbrio e controle, um da Coreia e outro de Bali; e depois experimentamos. Enfim, vamos escolher alguma coisa, rastrear nossa peça, olhar os princípios da dança: “Puxa, isso aqui é interessante”! Bus-

camos profissionais que trabalhem com a técnica, como ao convidarmos Paulo Paixão para uma aula de salsa, que passou a fazer parte de uma cena de *Hybridus*. Eu e a Carolina Ribeiro dançávamos salsa em cima de dois copos cada uma! Acho que cada peça é como um bebê, que vai aos poucos criando e seguindo uma certa forma. Durante o processo vamos buscando as técnicas que nos interessam, mas no básico usamos muito o *Authentic Movement* e Bartenieff, porque é a minha formação.

Tatiane - Qual a formação recebida pelos artistas no Grupo?

Ciane – Eu não tenho controle do que as pessoas fazem fora do Grupo. Por exemplo, Iêda Ro-

⁵ Vide Bonnie Bainbridge Cohen, *Sensing, Feeling and Action – The Experimental Anatomy of Body-Mind Centering* (Contact Editions: 1993).

⁶ Musculatura abdominal profunda. Músculo associado ao osso Ilíaco somado ao músculo Psoas Maior.

⁷ Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.



drigues fez dança espanhola durante muito tempo; João Lima fez Mímica Corporal Dramática por muito tempo e faz clown também. Lusérgio faz iôga e já fez danças folclóricas do Sergipe. Cada um traz para o Grupo essas suas influências. Em seus corpos de ator-dançarino, eles trazem isso. Quanto ao ensaio, organizamos assim: são três horas mínimas de ensaio. Menos que três horas é péssimo, não dá nem para começar alguma coisa. Fazemos uma hora de aquecimento, que inclui alguma abordagem somática e, se for o caso, um *workshop* ou alguma discussão, ou alguma conversa sobre o processo, enfim; e duas horas do trabalho criativo improvisatório, filmado na íntegra. Trabalhamos nestas duas horas com a mesma técnica por pelo menos seis meses. Por exemplo, para *CorPoesis Prematurus*,⁸ usamos a técnica de *Authentic Movement* durante um ano antes da fase de montagem e estréia. Nos últimos minutos do ensaio, nos juntamos para conversar sobre o que aconteceu, trocar experiências, planejar o próximo encontro, as atividades extra-ensaio etc. Após três meses, mais ou menos, cada um cria uma sequência individual pouco a pouco, com seleções de improvisações, esclarece a proposta conceitual da movimentação, e os últimos trinta minutos de ensaio passam a ser uma mostra de cenas ou sequências. Então é mais ou menos organizado em dois a três momentos.

Tatiane - De onde brota a inspiração? Existe uma técnica de criação cênica?

Ciane - Olha, é um apanhado de coisas. Eu diria que é um diálogo entre a inspiração interna e o estímulo externo. Neste caso específico de *CorPoe-*

sis, trabalhamos com *Authentic Movement*. Como éramos quatro, dois estavam de olhos fechados dançando, então, muitas vezes se encostavam, faziam duetos inteiros de olhos fechados. Depois voltavam a fazer suas coisas sozinho. Tudo sendo filmado. Assim é que surgiram os duetos de *CorPoesis!* As abordagens somáticas ajudam a criar uma conexão interna, preparando para esse trabalho. No *Authentic Movement*, seguimos o impulso interno do corpo, de suas partes, não é intelectual. Enquanto danço, não estou pensando: “Ah, minha mão vai seguir para este lado”. Eu não estou pensando isso. É completamente interno! Interno a nível da inteligência corporal mesmo. O joelho: lá dentro do joelho dá vontade de esticar; estão este é um impulso a seguir. É bem local mesmo. E então vão surgindo os movimentos. E isso tudo é filmado, para não perder alguma coisa interessante, e para que os observadores possam fazer suas livres associações criativas aos movimentos dos realizadores, sem se preocupar em registrar tudo. Estamos buscando muito essa sinceridade corporal, o que é que o corpo está querendo fazer quando não é mandado. Isso é bem diferente de uma preocupação formal: “Vou fazer um movimento bonito agora.

Deixa ver no espelho se isso está bonito”. A gente nem olha no espelho, o espelho é assim...

Tatiane – Elemento proibido.

Ciane – Elemento proibido. Quer dizer, não é proibido, mas não trabalhamos com espelho na grande maioria do processo. Não é parte do processo. Em *CorPoesis*, bem ao final, depois de um ano e meio de processo, com a peça quase toda pronta, estávamos todos em uma cena e não tínhamos ninguém observando. Então nos perguntamos: “Puxa, como é que fica essa cena”? Olhamos no espelho e concordamos: “Ah, funciona”! Não trabalhamos preocupados com a forma externa. Ela vai sendo



Ciane Fernandes *Em Preto e Branco* (Espaço Xisto, Salvador BA, 2000). Foto de Marcos MC.

⁸ Teatro do Movimento, dezembro de 1998 e Espaço Xis, fevereiro de 1999. Ilhéus, Vitória da Conquista e Jequié, Abril de 1999.

formada aos poucos. Temos usado o método do *Authentic Movement*, mas somado a várias técnicas. Por exemplo, o que a gente fez com a poesia, aquela pequena sequência corporal que cada um tem com a sua poesia verbal. Cada um escolheu uma poesia, com música ou sem música, e criou um gestual para ela. Ilustrativo mesmo. Então, João Lima fez, por exemplo, um gesto de onda de mar representando estas mesmas palavras na música *O Corsário*, de João Bosco. Depois de criado todo o gestual correspondente à poesia, tiramos a poesia verbal, não falamos mais nada daquela poesia, e então falamos outra poesia diferente com aqueles mesmos gestos. Ou seja, eu vou estar falando uma coisa que não tem nada a ver diretamente com aquele gesto. Assim surgem infinitas associações, o que é bem interessante. Além disso, o fraseado fica todo diferente. O primeiro poema tem uma cadência, um ritmo verbal que é recriado na sequência gestual. Então a segunda poesia é falada num fraseado totalmente estrangeiro, musical mesmo. Aliás, muitos dos segundos poemas são em idiomas estrangeiros, aumentando essa característica musical dissociada de um significado cognitivo primeiro. Por exemplo, minha sequência

começa com um gesto grande com o braço direito, indicando meu poema inicial que diz “Conhecer-se é deixar-se ser amado” (“To know yourself is to let yourself be loved”), do grupo inglês *Everything but the Girl*. Depois eu coloquei o poema em alemão de Heinrich Heine, e falava “Você não me ama e isto pouco me importa”, justamente com aquele gesto grande! Imagine! Era completamente o contrário, pouco me importa ficou muito. Esse novo significado surgiu da fragmentação e recontextualização, que são duas técnicas muito usadas na dança-te-

atro. Isso foi a partir de um estímulo externo, no caso, de texto. Mas isso nós fizemos depois de um ano trabalhando com os olhos fechados, quando as pessoas já estavam totalmente conectadas com o interno, porque aí elas podiam brincar com o externo sem se desligarem da sensação interna.

Tatiane - Como é que se processa o diálogo entre as artes: o teatro e a dança, durante o processo e no produto final?

Ciane - Durante esse processo todo de um ano

fazendo os laboratórios, conversamos ao final sobre nossas imagens durante as improvisações. As imagens acontecem ao dançar como realizador, e ao observar o outro. Por exemplo, certa vez Ricardo Fagundes nos contou que viu umas geleiras enormes, “uma sensação de branco, como se estivesse nos pólos da terra; foi durante este movimento, onde me senti um urso polar”. E essa imagem não estava nada aparente na movimentação dele, mas era algo importante que ele visualizou a partir do movimento. Os outros comentaram, interessaram-se pela imagem, e assistimos alguns vídeos sobre o animal e locais gelados da terra. Cada um tinha as suas imagens. Claro que não ficamos escravos dessas imagens, porque o importante é que

estamos dançando, e isto é que desperta imagens da memória corporal. Tudo bem, as imagens são importantes, mas elas fluem; não ficamos presos a elas, nem seguindo uma abstração imaginária. As imagens vão e vem, e continuamos no movimento, no impulso corporal. Aos poucos começamos a juntar algumas imagens. Tinha tigre, sereia, peixe... Pensamos em usar gelo real, pedras de gelo. Depois em fazer uma réplica. Isso se transformou em cubos abstratos, e finalmente resolvemos usar as geleiras gigantes, projetadas numa enorme tela



Lusergio Nobre Em Preto e Branco (Espaço Xisto, Salvador BA, 2000). Foto de Marcos MC.





Leonardo Paulino e Carlos Alberto Ferreira em
Células-Tronco (Galeria Cañizares, 2013).
Foto de Rosane Andrade.

de fundo. Até chegar nessa decisão demorou meses. É uma discussão aberta e permanente: “Hm, sabe o quê? Vamos usar uns... uns gelos, umas pedras de gelo.” “É, vamos pensar nisso!” Depois de duas semanas: “Não, vamos... olha, sabe que rede... ah, rede! Rede tem a ver com peixe”. “Ah, pois é! Eu acho que a gente podia projetar uma imagem”.

“Puxa, tem uma música com o som de trem. Fica perfeito com uma avalanche de neve”. Então aos poucos vamos juntando, mas primeiro é o corpo, as sensações do corpo. É desse imaginário, dessa memória corporal, dessa inteligência corporal que surgem as imagens, os sons, os textos. A gente não vai buscar uma imagem solta, algo pronto que se empurra para dentro do trabalho só porque é bonito ou é moda. Não funciona! É um diálogo constante mesmo, mas tendo o corpo como eixo e fonte. Durante o processo vão surgindo as imagens, e nós temos que selecioná-las, senão a peça vira uma salada de frutas, porque somos uma mistura de um monte de coisas. Então é a coerência somática que ajuda na decisão, aquilo que tem a ver com a sensação que vivenciamos nas improvisações. A gente seleciona aquilo que faz sentido para o Grupo e para o que está sendo criado em conjunto: “Bom, realmente, o barco funciona com a rede que funciona com o gelo que funciona com a água derretendo. Ah! Essa imagem aqui funcio-



João Lima e Ciane Fernandes em *CorPoesis Prematurus* (Espaço Xisto, Salvador BA, 2000). Foto Marcos MC.



João Lima, Ciane Fernandes e Ieda Dias em *CorPoesis Prematurus* (Espaço Xisto, Salvador BA, 2000).
Foto Marcos MC.

na”! É preciso ter uma certa coerência com a sinceridade da sensação. Muitas das imagens nós não projetamos, como por exemplo a do leão e a do urso, apesar de serem bem fortes. A imagem de urso polar, inicialmente de Ricardo Fagundes, virou um movimento símbolo da peça, assim como o da cauda da baleia, que era inicialmente uma imagem minha. Todo o Grupo acabou introjetando estas duas imagens, entre outras, e realizando sua versão em termos de movimento. Não projetamos a imagem do urso, mas projetamos a da baleia. Talvez fossem imagens demais, animais demais! Essa redundância não faz parte de *CorPoesis*, que é um espetáculo antes de tudo essencial, como diria Denise Stoklos. Além disso, em alguns casos, projetar uma imagem feita pelos atores-dançarinos poderia ser até óbvio, o que também não combina com a proposta da peça. Então, em alguns momentos, damos a dica, jogamos o signo de forma clara; outras horas não, apenas sugerimos. Enquanto dançamos no palco, não pensamos na forma externa, nem no ritmo, nem contamos. Tudo isso faz parte de uma experiência maior, porque estamos incorporando cada imagem e isso vai guiando o corpo, re-dançando aquelas memórias de quando foram criados

os movimentos. Por isso, cada um deles tem um nome metafórico. Chega a ser curioso: fazemos o urso, depois o dragão, depois a rosa, depois a sereia... A dança é um tornar-se, transformar-se constante! Mas como foram criados sem referência externa, os movimentos não indicam nem ilustram as imagens, apesar de, para nós, estarem associados a elas. Então o público jamais imaginaria que aquele movimento de Ricardo é um urso polar. Mesmo nós, do A-FETO, não entendemos nada quando ele nos mostrou e falou a imagem. Não parecia ter a menor relação. Com o tempo, fomos praticando, descobrindo nossa versão daquela imagem no corpo, recriamos a imagem dele e compomos a cena. É nesse sentido que as linguagens vão se misturando, sempre fiéis ao corpo. Então, vem poesia, vem texto... na hora o corpo é que vai liderando tudo. Fazemos uma triagem mesmo, o corpo filtra, num diálogo contínuo: movimento – imagem; movimento – texto; movimento – música. Dançamos muito contra a música, que é bem diferente de dançar no ritmo e na cadência musical. O público até estranha. E ainda muitas músicas são contemporâneas, desconhecidas, com textos falados, explorando sons estranhos, idiomas estrangeiros...



Muitas vezes, em *CorPoesis*, a música está agitada e nós estamos bem tranquilos, dançando lentamente. Isto é bem da dança-teatro, mas a dança também tem extrapolado esta barreira de só se mover no ritmo da música. Não há competição entre música e movimento; cada arte tem o seu lugar na composição. Também assim escolhemos entre slides e vídeo. Queríamos imagens que fossem cenário, e não uma segunda dança projetada.

Tatiane - A minha próxima pergunta acho que você de certa forma já começou a responder. O que é utilizado para estimular o processo? Vídeos, imagens, cores, poemas, palavras... É uma coisa que surge e que você traz?

Ciane – Eu não empurro nada no ator-dançarino. Inclusive o processo não sai da minha cabeça. Os atores-dançarinos vão jogando a coisa, vão conversando, vão dizendo, vão me mostrando o caminho. Um diz: “Puxa, tive uma imagem do urso polar”. No próximo ensaio eu trago um vídeo de urso polar e pelo menos uma revista com fotos lindas e entrego para ele. Então ele vai viajar na Antártida, nos ursos polares, nas focas, nos leões marinhos... Vai saber como eles se reproduzem, comem, hibernam etc. O ator-dançarino abre uma portinha, e eu jogo o estímulo para o imaginário dele. Todos participam, querem ver os vídeos com as imagens dos outros, sentem-se excluídos se não viram algum vídeo ou foto. Ao final do processo, todos estão cientes das imagens dos outros, e recriando as imagens “alheias” para si. Não é uma imagem sua que me agride, por exemplo. Pelo contrário, eu vou adorar fazer o movimento do urso polar, porque eu participei da exploração do ator, eu o observei dançando ou eu estava do lado dele de olhos fechados; vimos o mesmo vídeo, lemos



Ciane Fernandes em Veneza (Espaço Xisto, Salvador BA, 2000). Foto de Marcos MC.

as mesmas histórias. E a própria conversa com o outro é estimulante: “Vocês viram a palestra da Christine Greiner⁹ sobre o tempo irreversível, de Ilya Prigogine? Lembrei tanto do nosso processo... Vamos ler Prigogine?!”¹⁰ Então todos lêem o artigo ou livro, e discutem nos próximos ensaios. Ultimamente estamos lendo muito sobre “Prática como Pesquisa” e “Pesquisa Performativa”, que são modalidades de pesquisa para além da quantitativa ou qualitativa. Quem não lê se sente excluído. Todos se interessam e lêem, e ficam estimulados pela leitura e pela discussão. É um grupo de estudos sobre o corpo e sobre tudo que se relacione com ele, em teoria e em prática, porque esta distinção é muito tênue na dança-teatro. Então, trocamos estímulos dos mais variados, desde visual a musical, intelectual a corporal. Compartilhamos músicas, livros, vídeos, apresentações, textos etc. Essas coisas ficam passeando pelo grupo, tipo um livro vai de um para o outro. Dividimos todo tipo de linguagem.

Tatiane - Como relacionar a música com o movimento? Como é que acontece essa relação?

Ciane - Eu não trabalho com música durante a criação, a menos que já seja num momento mais avançado, de forma crítica e improvisatória. Trabalho com

música no aquecimento, com uma música mais tranquila. No início da criação eu não trabalho porque influencia na qualidade dinâmica... no impulso

⁹ Professora da PUC-SP, autora de *Buto – pensamento em evolução* (São Paulo: Escrituras, 1998).

¹⁰ Prêmio Nobel de Química, autor de *O Nascimento do Tempo* (Lisboa: Edições 70, 1998); *O Fim das Certezas – Tempo, Caos e as Leis da Natureza* (São Paulo: UNESP, 1996);



Ciane Fernandes em *Venezia* (Espaço Xisto, Salvador BA, 2000). Foto de Marcos MC.

mesmo. A não ser que eu queira que eles criem alguma coisa naquela direção, mas muito raramente. Eu nem me lembro de ter feito isso. Não é a minha linha, não. Eu deixo branco mesmo, para eles escutarem a música deles, o ritmo deles, do corpo deles. Cada órgão, cada estrutura corporal tem uma música, cada memória corporal, que você está despertando através do *Authentic Movement*, tem a sua musicalidade, tem a sua vibração, enfim... O som e o corpo são uma coisa só – vibração, energia vibrando. E, eventualmente, eu posso usar a música e uso várias, inclusive, para criar dinâmicas diferentes. Por exemplo, quando a cena está mais ou menos pronta, eu uso uma música. Encaixamos a cena naquela música, nos fraseados dela, nos seus acentos, acelerações, momentos mais estáveis. Depois que arrumamos a nossa sequência com relação a isso, tiramos esta música e colocamos outra completamente diferente. Isso realmente cria um processo onde vai se brincando com a sequência e fazendo ela mudar, até que percebemos o que é que permanece, como é que aquela obra se organiza em termos de seus modos de mudança, que também são padrões, mas Padrões de Mudança ou Padrões de Crescimento. É a mesma coisa que fizemos com a poesia, relacionando o texto com a dança: você escolhe uma poesia, faz o movimento, depois tira a poesia e coloca outra no lugar. O fraseado fica completamente diferente, porque você fala um texto em um determinado ritmo, depois você muda, e até o novo idioma tem outro ritmo, é uma relação

de musicalidade. Mudamos a música várias vezes. Por exemplo, usamos um Tango de Piazzolla. Tango é uma música que tem muita aceleração e desaceleração, tem muito fluxo livre ou fluxo controlado, em um "Impulso apaixonado", associando os fatores tempo, fluxo e peso. Depois usamos, por exemplo, "Terra", de Caetano Veloso, uma música super tranquila, bem menos intensa. E nisso você vai na verdade estimulando outras qualidades, mas só quando a

sequência já está forte o suficiente, tem um eixo fiel a si mesmo e podemos brincar com ela. Mudamos de música quinhentas vezes até chegar na edição final. A montagem final da música é imprevisível, muitas vezes foi difícil, porque pode ser três minutos de uma música, cinco minutos de outra... é uma super-colagem musical!

Tatiane - Então nas suas montagens você não tem um texto pré-determinado?

Ciane - Não! Não! Na verdade, se eu fosse trabalhar com um texto pré-determinado, os atores não iriam saber, porque isso fecharia muito a criação. Eu deixaria surgir o que o momento de cada um pede e, a partir daí, num estágio bem avançado, eu traria uns trechinhos do texto, começaria a inserir uma coisa aqui, outra ali, porque senão o texto fica fechado pelo significado intelectual primeiro e óbvio. Eu faria de uma forma totalmente indireta. Não traria jamais o texto de cara. A via é inversa a essa. A minha via é inversa. Não é a do intelecto para o corpo, mas do corpo para o intelecto.

Tatiane - Quanto ao processo de composição das cenas, diferencie dança-teatro de dança e de teatro.

Ciane - Depende muito de cada diretor, de cada linha também. Eu poderia falar de alguns padrões gerais. No teatro, a composição das cenas tende a seguir um texto já escrito. Cena um, cena dois, cena três... e o diretor tem também uma flexibilidade para a criação extrapolando o texto. Ele pode até brincar, por exemplo, colocando várias cenas



ao mesmo tempo, fragmentar o texto etc. Hoje em dia teatro é uma coisa tão aberta... A Mímica Corporal Dramática, por exemplo, e outras tendências mais corporais do teatro, são mais abstratas, ligadas a uma lógica corporal. Não seguem um texto premeditado e têm mais liberdade. A questão é que o teatro, principalmente o teatro realista, tem uma lógica, tem um começo, um meio e um fim. Mas, por exemplo, as peças de Gerald Thomas, não têm uma estrutura de começo, meio e fim. É tudo começo, é tudo meio, é tudo fim. É totalmente aberto. Então depende muito da linha de teatro a que estamos nos referindo. O teatro realista tem um compromisso com a lógica, enquanto que você pode trabalhar com um texto surrealista e fazer uma coisa completamente não lógica, abstrata. O teatro segue mais a ordem do texto. A dança, em geral, segue uma linguagem técnica, abstrata. Um fraseado pode ser feito em oitos, ou em dez ou em cinco ou em seis... Enfim, obedecemos às contagens que vão ou não com a música. E a composição dos movimentos vai muito por aí, tem um núcleo que vai ser repetido ou que vai sendo desenvolvido nas próximas frases. Mas isso já é uma



Ciane Fernandes em *Transparente* (Espaço Xisto, Salvador BA, 2000). Foto de Marcos MC.

coisa muito ultrapassada, porque se você considera uma coreografia mais contemporânea, como as de butô ou de contact improvisation, não se pode dizer que estão contando cada movimento! Na dança-teatro a gente utiliza muito de fragmentação, repetição, alternância, simultaneidade... existem vários elementos que você pode usar. Aliás, todos estes podem ser usados também na dança e no teatro, mas o resultado final é bem diferente. A dança-teatro fragmenta o significado textual do teatro e fragmenta a forma corporal da dança. Atu-

almente, essas fronteiras são muito mais tênues. Não é tão claro assim. Coreógrafos usam princípios da poesia, diretores de teatro usam princípios das artes plásticas, sobrepondo cenas. Depende de cada um, da opção que ele vai tomar e também de como o público e os críticos vão receber: “Ah, isso aí não é mais teatro! Ah, isso não é mais dança! Ah, não é dança contemporânea, não! É dança-teatro”! Na dança-teatro se tem muita liberdade para montar as cenas. Você tem total liberdade para pegar um movimento e o repetir quinhentas vezes, se quiser, até ele gerar outro. Pode juntá-lo com outro totalmente diferente, sem nenhuma conexão formal ou significativa. Eu não preciso montar uma sequência organizada de movimento. Eu não tenho que seguir certas regras de composição coreográfica, como um trio paralelo a um solo, depois dois solos, depois todo o grupo em uníssono etc. A dança-teatro não tem uma lógica pré-determinada. Eu posso juntar um movimento de cada dançarino e fazer uma sequência, misturar com gestos cotidianos, funcionais, textos, canto; posso colocar cinco pessoas em cena fazendo coisas completamente diferentes, com linguagens corporais

distintas e sem um contexto de estória. Isto reflete muito o mundo contemporâneo, não é? É assim, todo múltiplo, milhões de coisas acontecendo ao mesmo tempo e a gente jogada no meio dele. A composição de cenas é bem assim e por isso mesmo é muito difícil. Partimos do nada, do zero, não temos uma estrutura ou eixo para começar. Só alguns movimentos soltos, imagens, pedaços da nossa memória incarnada. Às vezes pode parecer bem confuso: “Esse é o meu movimento. Qual é o seu? Ah”! “Bem, também tenho este aqui”. Daí

faz outro, e outro. “Não, mas não encaixou! Dança outro”! Saímos do zero mesmo, até ir encaixando quem é que vai fazer o quê na determinada hora, ou então fica mais aberto, no caso das performances e intervenções. Trabalhamos muito com a fragmentação, tanto de movimentos quanto de sequências, quanto de cenas inteiras. Também alternamos cenas, por exemplo, um solo em silêncio com uma cena em grupo cheia de coisas acontecendo; alternamos música instrumental com textos falados, etc. Usamos a simultaneidade, com várias cenas acontecendo ao mesmo tempo. O público pode até nem perceber que uma outra coisa já está começando. De repente, um ator-dançarino já está no meio do palco, a atmosfera já mudou completamente, e nem se percebeu a transição. As cenas realmente se sobrepõem. Elas não são: uma cena – acabou; outra cena - outra cena – outra cena. Não! Uma cena vai acontecendo paralelamente no meio da outra.

Tatiane - Quanto tempo dura a produção total da montagem e qual é a média de duração do espetáculo?

Ciane - Em geral, para coletar todo esse material, nós costumávamos ensaiar durante um ano, mais uns seis meses para a montagem e uns três para os retoques finais. Aliás, a cada nova temporada, era preciso ensaiar por um mês, porque sempre mudávamos tantas coisas! Mas hoje com performan-

ce e intervenção o processo é contínuo, estamos sempre experimentando, e quando aparece uma oportunidade, compartilhamos e preparamos. De qualquer modo, é sempre um processo criativo; estamos sempre explorando novas formas de dançar



Mel Guimarães, Júlio Mota, Cristiane Pinho, Ciane Fernandes, Vânia Costa e Pedro Assis em *Sinapse* (Espaço Xisto, Salvador BA, 2002). Foto de Henrique Andrade.

coisas antigas ou coisas inusitadas, mudar o figurino, a música, acrescentar uma pessoa nova, uma canção, enfim... Quanto ao espetáculo final, em geral, tem uma hora de duração. Talvez um pouquinho menos, talvez um pouquinho mais, dependendo do número de pessoas do elenco.

Tatiane - E o período que ele fica em cartaz?

Ciane - Quando nos apresentávamos em teatro, era de uma a duas semanas em cada teatro, fazendo temporada em pelo menos dois, mas ultimamente temos feito mais apresentações únicas em eventos especiais, a maioria por encomenda, parte de algum evento artístico e/ou científico. *Hybridus Co(r)pus* ficou em cartaz por dois finais de semana. No caso de *CorPoesis*, dançamos por sete dias consecutivos em dezembro de 1998, por dois finais de semana (oito dias intercalados) em fevereiro de 1999, e apresentações únicas em três eventos distintos. O A-FETO está sempre aberto para



Ciane Fernandes em *Sinapse* (2002). Foto de Artur Ikishima.

fazer interferências em exposições de arte, interagir com pintura, música contemporânea em espaços abertos, recitais de poesias. Essas apresentações



geralmente acontecem somente uma vez com cada exposição ou recital, mas em muitos eventos diferentes durante o ano. Por exemplo, dançamos no Lançamento da Revista Repertório Teatro e Dança¹¹, no Museu da Imagem e do Som e no Estúdio Nova Dança em São Paulo, na Galeria Canizares da UFBA, na Zona Z em Brasília, entre outros. Ah! Gostaria de colocar uma questão pelo fato de ser coreógrafa, professora e dançarina ao mesmo tempo.

Em alguns dias de ensaio, quando já estamos na fase de montagem, eu dirijo o grupo sem dançar. Eu aqueço junto, mas na hora da observação, fico fora para poder auxiliar. No dia seguinte, ou no mesmo dia depois do ensaio, eu trabalho sozinha a minha parte. No próximo ensaio, eu danço com o grupo. De vez em quando, também nesta fase final, convidamos colegas, um diretor, principalmente uma pessoa com a qual temos uma afinidade estética e filosófica. Esses convidados assistem e nos dão um retorno. Também filmamos estas apresentações em fase de montagem, para que todos nós possamos ver como está a composição com todos incluídos. Na verdade, todo mundo dá opinião na dança de todo mundo. Todos são diretores. Em um determinado

momento do ensaio, danço com o grupo enquanto um dos atores-dançarinos observa e nos dá sua opinião. Depois outro ator-dançarino observa o grupo todo, e assim por diante. Então, por exemplo,

eu mostro uma sequência várias vezes, sob diferentes ângulos da sala, e pergunto: “Isso fica melhor de frente? De lado? De costas? Com o braço assim?”. Então cada um faz seus comentários e sugestões, e buscamos o encaixe na cena mais adequada.

Por exemplo, Ricardo diz: “Ah, Ciane, isso não ficou bom; não dá para ver sua perna, e o movimento dela é tão interessante! Tente de costas ou mais de lado. Ah, assim está bom! Agora repita isso, mas talvez no dueto com João. Será que posso ver todos juntos com a Ciane?” E João responde: “Mas eu achei melhor do jeito que ela tinha feito antes da mudança que você sugeriu”. Então a opinião de Iêda vai ser bem importante, talvez um desempate?! Mas, no caso de desacordo, entramos em mais detalhes, e cada um tem que explicar melhor porque esta ou aquela opção

é a melhor, e todos decidem juntos. No final, chegamos a um consenso. É muito de colaboração, de conversa, de ver, fazer, criticar, a si e aos outros, todos participando em tudo, em cada decisão. É muito trabalho, mas o resultado é algo ao mesmo tempo sólido e flexível, bem estruturado na sinceridade pessoal e nas relações do grupo, o que nos permite improvisar e enfrentar mil problemas de



Ciane Fernandes em *Uebergang – Una Latina en Berlin* (Teatro do Goethe Institut, Salvador BA, 2002). Foto de Artur Ikishima.



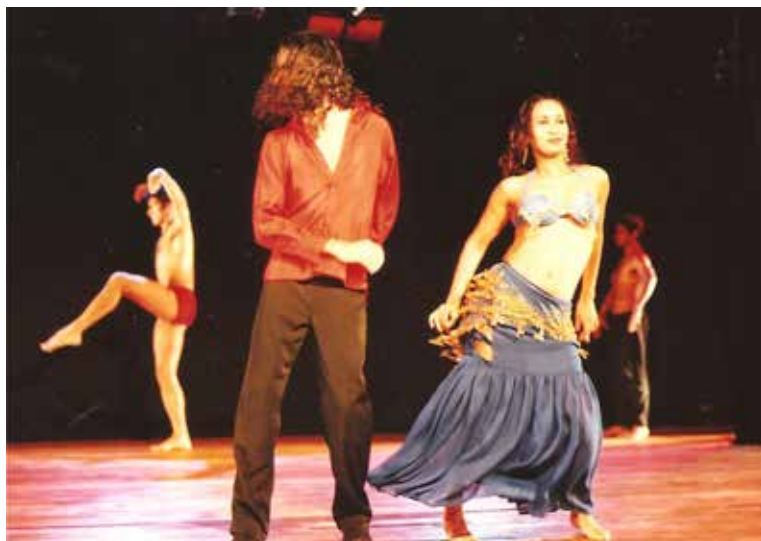
Eliana Rodrigues em *Sinapse* (Espaço Xisto, Salvador BA, 2002). Foto de Henrique Andrade.

¹¹ Lançamento da Revista Repertórios n. 01 e 02, no Teatro XVIII e no Teatro Vila Velha, respectivamente.

última hora, sempre seguros de um bom espetáculo. Isso quer dizer que é um espetáculo que nos traz algo de novo, que transforma a nós e ao público. Ninguém sabe exatamente o que vai acontecer.

Erro é algo que não existe. Aliás, pensar em algo como erro talvez seja um erro. Um desequilíbrio inusitado é um elemento interessante para que surja uma reação esteticamente interessante. Eu sempre ficava tão nervosa em *CorPoesis* porque o projetor de vídeo dava tantos problemas. Uma vez a apresentação atrasou uma hora por causa disso, e tivemos que dançar com o projetor com defeito mesmo. Então o David Iannitelli – coreógrafo, dançarino e professor da Escola de Dança da UFBA - disse que tinha adorado as imagens tremidas (achou que eram propositais!) porque davam um efeito visual muito interessante, coerente com a proposta da peça! Lembro-me que em *Corpo Estranho* (Espaço Xisto, 2001) as portas do teatro abriram e ainda faltava achar um objeto de cena, que acabou ficando no meio do público! Então em uma das cenas, que era bem desconstruída, eu saí de cena e fui para fora do palco procurar a mala, que já tínhamos procurado por toda parte e não tínhamos achado. Fui na sala de som e falei com o assistente de direção Lusérgio Nobre e pedi para ver se ele achava. Voltei para o palco. Depois sai de novo, pois Lusérgio achou a mala no meio do público, e então pude pegar parte do meu figurino que estava ali dentro; já Ricardo Fagundes improvisou o figurino dele, pois não deu tempo (a cena dele com Ana São José começou antes de acharmos a mala na escuridão!). Logo após o espetáculo, um dos integrantes da FUNCEB, que deram apoio ao evento, veio justamente elogiar muito entusiasmado essa minha “quebra da quarta parede”! Também vamos nos adaptando em termos de integrantes. Inicialmente, *CorPoesis* era um quarteto. Quando Ricardo saiu, re-

criamos em uma versão de trio. Quando Antônia e Tânia entraram, recriamos para sexteto. No Ato de Quatro da Escola de Teatro e nos vários lançamentos nacionais do meu livro *Pina Bausch e o Wuppertal*



Júlio Mota, Daniel Moura, Cristiane Pinho e Agamenon de Abreu em *Sinapse* (2002). Foto de Henrique Andrade.

Dança-Teatro: Repetição e Transformação (Hucitec, 2000), apresentei uma versão solo. No caso dos lançamentos, logo após dançar, dava uma palestra e autografava os livros muitas vezes com o mesmo figurino, chegando a fazer uma versão de *CorPoesis* onde saio não do barco – como originalmente

– mas de um monte de livros, que caíam por áreas do local (escadas, mesa, chão) a cada movimento da primeira cena. É um espetáculo em transformação, como tudo no universo. Para nós, não é outra peça; é a mesma, mas intrinsecamente mutável. O problema pode ser, às vezes, lembrar as marcas mais recentes. Mas na hora “h”, tudo sempre sai bem, porque o “erro” é mais uma variação criativa. E viva a diferença!!!

4. Contextualização:

Tatiane - Como você entende a relação entre o trabalho realizado e o local, o momento onde ele é desenvolvido? Ou seja, como você relaciona os espetáculos da Companhia com o nosso cotidiano?

Ciane - Como o trabalho é completamente aberto, eu não coloco nenhuma estrutura pronta ou idéia para influenciar as improvisações dos atores-dançarinos, eles vão expressar aquilo que está acontecendo com eles naquele momento. E digo muitas vezes: “faça aquilo que precisa fazer, o que faz sentido para você e que esteja te pedindo para acontecer”. Não pode ser mais contemporâneo e local, porque eles são corpos que vivem e experienciam este tempo-espço. Os integrantes do A-FETTO são de vários lugares do país, alguns inclusive do exterior, já que o PPGAC/UFBA cada vez mais



recebe alunos estrangeiros. João Lima é do Paraná mas mora aqui já há dez anos. Iêda Rodrigues é de Aracaju e também mora aqui há uns dez anos. Antônia e eu somos de Brasília. Ela mora aqui há cinco anos; eu, há três. Ricardo Fagundes e Tânia Soares são de Salvador. Lusérgio, do interior da Bahia, mas morou muitos anos em Sergipe. Leonardo Sebiani é da Costa Rica; Cecília Retamoza, do México; Cláudio Lacerda, de Recife e Rio de Janeiro; Susanne Ohmann, da Alemanha; Lenine Guevara, Eduardo Rosa, Leonardo Paulino, Felipe Florentino e Daiane Leal, são de Minas Gerais, só para citar alguns exemplos. As pessoas trazem seu cotidiano para os ensaios. Os movimentos que fazemos, por não serem formalmente criados, não são feitos a partir da aparência externa, têm uma conotação quase cotidiana mesmo. São movimentos não estilizados, mas necessários, essenciais, o mais simples possível em relação ao corpo. O corpo em *Authentic Movement* não faz nada desnecessário, só o que é importante para ele... aquilo que é essencial para ele naquele momento. Ele não vai fazer nada que seja barroco, a menos que ser barroco seja necessário naquele momento e local. No caso de *CorPoesis*, realmente, excessos não faziam parte. *CorPoesis* é uma peça cheia de detalhes, mas detalhes vitais! Nesse sentido é que a gente traz o contemporâneo, colocando o que está acontecendo consigo naquele momento. O contemporâneo, enquanto memória corporal, é passado, é futuro, porque carregamos as impressões na carne em movimento.



João Lima e Ciane Fernandes em *Sinapse* (2002). Foto de Henrique Andrade.

Somos passado, futuro e presente em movimento. É como naquela música do Laboratório de Linguagens Sonoras da PUC-SP, que incluímos em dois momentos da peça: “Time present and time past are both perhaps present in time future, and time

future contained in time past. If all time is eternally present, all time is unredeemable”. Quer dizer, “O tempo presente e o tempo passado estão talvez presentes no tempo futuro, e o tempo futuro, contido no tempo passado. Se todo tempo é eternamente presente, todo tempo é irremediável”. Enfim, parece uma grande confusão, mas estamos sempre passando, passando, passando, movendo, mudando. Somos memória, tempo vivido pelo corpo, registrado, espelhado e transformado no corpo. Isso é contemporaneidade: memória daquilo que fomos e daquilo que seremos, em movimento. Quem sabe ainda teremos uma obra bem barroca, é imprevisível!

Tatiane - A Companhia esta vinculada com a Academia, com a Universidade, ou com outras instituições da cidade?

Ciane – Somos um projeto de extensão permanente da Escola de Teatro da UFBA, que se articula com o ensino e a pesquisa, a partir da atividade TEA 794 Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA, onde nosso nome tem sido readaptado para Coletivo A-FETO. Inicialmente, éramos parte de um projeto de pesquisa sobre Dança-Teatro, parte

do PIP/PPGAC - Projeto Integrado de Pesquisa do PPGAC/UFBA, e articulado com o GIPE-CIT – Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, ambos sob coordenação do Professor Doutor Armindo Bião. Após a conclusão deste Projeto Integrado de Pesquisa, o A-FE-

TO foi parte de outro PIP, desta vez com o Prof. Dr. Sergio Farias e as professoras doutoras Leda Muhana Iannitelli e Antonia Pereira Bezerra (2001-2006) e, depois, de vários projetos consecutivos de Produtividade em Pesquisa pelo Conselho Nacio-

nal de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – *Técnica Corporal, Tradição e Performance: O Trânsito Intercultural Na Cena Contemporânea* (2007-2010), *Corpo Ritmo Imagem: A Criação Coreo-Video-gráfica Transcultural* (2010-2014) e *Sintonia Somática e Meio Ambiente: A Abordagem Somático-Performativa de Pesquisa em Artes Cênicas* (2014-2018). Estivemos vinculados ao CNPq também através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, com uma bolsa durante o período de 1998 a 2000. Tivemos também uma bolsa de monitoria em 1998. Estamos sempre em contato com outras instituições, como a UESB – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, que nos convidou para sua agenda cultural em maio de 1999; a UEFS – Universidade Estadual de Feira de Santana, com quem fizemos um evento em Lençóis em 2009; o ICBA – Instituto Cultural Brasil-Alemanha em Salvador, a Fundação Cultural do Estado da Bahia, o Espaço Xisto, a Casa Afrânio Peixoto de Lençóis BA; a Duke University em Durham, E.U.A., com quem fizemos um evento em Salvador em 2011. Somos um grupo em modificação constante, como a própria vida, estamos sempre criando novos vínculos, consolidando e expandindo as nossas relações.

Tatiane - Quais são os espaços utilizados para as apresentações?

Ciane – Principalmente teatros alternativos, que são mais adequados ao nosso trabalho, e há alguns anos temos feito intervenções em espaços

públicos e também grande parte das pesquisas tem se voltado para o ambiente natural, com performances em Lençóis BA, parte de um convênio firmado com a Prefeitura Municipal daquele município em 2013. Preferimos que o público fique mais próximo da cena, ou mesmo que sejam passantes casuais, e que as peças ou performances não sejam vistas de uma perspectiva muito frontal, como no palco italiano. Como não fazemos as peças diante do espelho, elas não são bidimensionais, e pedem um espaço múltiplo. É mais interessante um espaço que permita diferentes ângulos, que a frente vire lado etc. Isto condiz

com a filosofia do A-FETO, de buscar diferentes interpretações. Então todos os espaços até agora foram teatros mais novos, ou galerias de arte, exceto o Teatro Municipal de Jequié. Mas nos adaptamos. Eu acho que o ideal para esse trabalho é que fosse construído um espaço para cada peça, como com o grupo de Jerzy Grotowski.¹² Também temos explorado a idéia de dançar em espaços

públicos, principalmente depois da ótima receptividade que tivemos na apresentação de *Trans-Lúcidos* e *Mob-Ilhas Distantes* no Pelourinho, em maio e em novembro de 1999, respectivamente. O problema é que, na maioria das coreografias, usamos muito o chão, deslizando, deitando, etc., e isso não



Ciane Fernandes e Cristiane Pinho em *Sinapse* (2002).
Foto de Henrique Andrade.



Ricardo Fagundes em *Células-Tronco* (2013). Foto de Rosane Andrade.



¹² Em Busca de Um Teatro Pobre (Civilização Brasileira, 1987).



Ciane Fernandes em *Orfeu e Eurídice – Versão Aquática* (Sala 05, Escola de Teatro da UFBA, 2000). Foto de Márcio Lima.

é possível numa calçada desnivelada. Aí funciona brincar com esse desnivelamento, então é um trabalho de adaptação e improvisação. Isso é perfeito, por exemplo, no caso das performances em ambiente natural, como debaixo d'água ou sobre pedras, que temos explorado desde 2011. No caso de apresentações em espaços públicos alternativos, como praças ou bares, fazemos umas pequenas mudanças, principalmente na música, colocando algo menos abstrato e mais melódico em alguns momentos, ou encurtando um pouco a peça, adaptando-a para um momento mais cotidiano, numa praça que é uma passagem. Isso já é uma idéia para rearrumar as cenas no espaço! Nós não temos que fazer um trabalho esteticamente aceito, mas também não precisamos ficar à margem da sociedade! Em *Trans-Lúcidos* e *Mob-Ilhas*, as pessoas pararam para ver, ficaram nitidamente chocadas com tanta estranheza, mas respeitaram e aplaudiram bastante. Eu até fiquei surpresa! Os melhores espetáculos que já vi na minha vida me deixaram bem chocada, quase sem poder mexer ou falar por algum tempo, só divagando... foi assim com *Palermo Palermo*, o primeiro trabalho de Pina Bausch que vi. Antes eu achava que deveríamos fazer um projeto para formar platéias, educar as pessoas para espetáculos assim, que estão buscando algo diferente, nada

comerciais. Mas hoje eu acho diferente. A platéia é formada pela própria cena, e cabe aos diretores e atores-dançarinos serem sinceros com suas necessidades estéticas e apresentá-las ao público. Demorou vinte anos para Pina Bausch ser reconhecida e encher os teatros, mas ela permaneceu sincera a seus ideais. Aqui em Salvador, há uma influência grande de teatro, principalmente de teatro realista. E de dança afro-baiana. A dança afro-baiana é esteticamente interessante e vendável, é muito apresentável, muito rítmica, muito diferente, por exemplo, de *CorPoesis*. Já *Hybridus Co(r)pos* era mais rítmica e acessível, apesar da linguagem fragmentada da dança-teatro ter provocado estranheza. Já o trabalho de performance ou interferência artística que fazemos em exposições e recitais tem esse caráter de ir até o público, misturar-se, adaptar-se.

Tatiane - Como funciona a produção - a venda do espetáculo?

Ciane - Isso costumava ser bem problemático, pois não tínhamos apoio financeiro suficiente. Mas todos sempre ajudaram com tudo, cada um organiza suas coisas e todos se preocupam com tudo. Também mais recentemente estamos inseridos num esquema de eventos artísticos e/ou científicos que já tem uma estrutura de produção, e as performances e intervenções vão onde o público está,

não temos que chamar ninguém! Mas é fundamental o trabalho com parcerias e colaborações. Wagner Lacerda, por exemplo, foi nosso maquiador, cenógrafo e figurinista por muitos anos. Ele acumulava todas estas funções e as realizava com perfeição e profissionalismo totais. Às vezes ele recebeu cachê, mas outras vezes trocamos trabalho: dançamos em duas exposições de pinturas dele. É um bom negócio para todos. Além do mais, Wagner é totalmente integrado no A-FETO, nas coreografias, dá opiniões, sugestões às vezes fundamentais. Não dança conosco porque tem vergonha. Convite não faltou! Mas quando estamos em temporada, ele e os atores-dançarinos (como por exemplo, João Lima e Tânia Soares) sempre ajudam muito no cenário, vídeo etc. Todos participam na produção, uns mais, outros menos. A maquiagem e o figurino de *CorPoesis*, que demorava pelo menos uma hora para cada um, era feita em grupo. E isso permanece até hoje, todos se ajudam nos preparativos e arrumações pós-apresentações. Todos se ajudam. Pode ser estressante, mas já é uma dança, é solidariedade. Agora uma questão básica: o apoio para dança, e ainda mais para espetáculos alternativos em Salvador está muito fraco! Falta incentivo específico nesta área. Alguns projetos passam no “Faz Cultura”, mas precisam de empresas que apoiem e que aceitem contribuir e serem descontadas do imposto de renda, mas quase ninguém aceita. Tem sido muito difícil para todos os grupos da cidade. O número



Lusergio Nobre em *Tempos em Tempos* (Espaço Xisto, Salvador BA, 2000). Foto de Marcos MC.

de selecionados pelo edital da Fundação Cultural é ínfimo – dois, três, quatro projetos por ano! Nós ganhamos um Apoio para Pauta da FUNARTE / Fundo Nacional de Cultura / Ministério da Cultura – Fundação Gregório de Mattos / SAT-ED-BA. Alguns grupos de artes cênicas que também ganharam até devolveram, porque o prêmio só pagava a pauta. Como é que se paga toda a equipe técnica, o elenco, a produção?! Nós ainda temos o apoio da Escola de Teatro da UFBA e do CNPq, mas quem não está vinculado a uma instituição tem que alugar sala de ensaio, recursos humanos etc. É muito difícil.

5. Matrizes Estéticas:

Tatiane - O trabalho do Grupo segue alguma Matriz Estética específica?

Ciane – Eu diria que segue uma matriz estética mutável. Claro que a minha formação é de dança-teatro alemã e dança pós-moderna norte-americana também, pois tive uma formação com um de seus precursores, o Douglas Dunn, que trabalha muito com instruções, como a Pina Bausch. Ele te dá uma instrução, você cria alguma coisa baseada na instrução, mostra para o grupo, ele seleciona e monta as cenas. Douglas Dunn também

trabalha muito “estruturas abertas” individuais e em grupo. Mas eu não sou alemã nem norte-americana, e não acho que eu vá fazer um trabalho como o deles e nem quero. Eu também estou buscando a minha linguagem, estou pesquisando formas, todos nós no Grupo estamos. Nossa matriz estética talvez



seja a germânica, por questão da influência da Pina Bausch, pela própria origem da dança-teatro e da *Performance Art* contemporânea, que veio de Laban e da Europa. Mas Laban foi buscar no Oriente. A técnica dele é toda baseada, por exemplo, nas artes marciais, então acho que é como um poço. Eu posso até dizer que o grupo segue essa tradição porque foi o que eu estudei, mas eu mesma já estou extrapolando, estou buscando conceitos e princípios estéticos orientais e um diálogo transcultural. Isso fica claro, por exemplo, no espetáculo *Sinapse* (2002), que associa várias tradições culturais em uma obra aberta de dança-teatro.

Tatiane - Existe alguma preocupação em utilizar elementos da Matriz afro-baiana nos espetáculos?

Ciane - Não especificamente. Nós não estamos preocupados com isso, em focar uma matriz específica. Mas a expressão gestual e verbal dessa matriz estão naturalmente incluídas no trabalho, estão embutidas nos corpos dançantes. João Lima e Iêda Dias, por exemplo, já fizeram capoeira. Agora, a gente não está reproduzindo movimentos específicos de técnicas afro-baianas de dança,

mas isto nós não fazemos com relação a nenhuma matriz. Temos uma preocupação em contextualizar, historizar a peça. Dançamos com objetos do contexto baiano - barco, rêde de pescar. É uma rea-

lidade baiana. Você vai à Praia do Porto e pode ver muitos barquinhos como aqueles de *CorPoesis*. Mas não estamos preocupados em fazer aula de técnica afro-baiana para dançar dessa forma. Apesar que seria ótimo incluir, por exemplo, o grupo Didá, de percussão e dança afro-baiana, na próxima peça, ou ir lá fazer uma intervenção no meio do ensaio

delas. Nós não estamos fechados para isso, mas especificamente em *CorPoesis*, não aconteceu. Em *Hybridus Co(r)pos*, trabalhamos com os orixás da água, Nanã, Iemanjá e Oxum, relacionando-os com a transparência dos copos. Também exploramos aqueles sininhos...

Tatiane - Mensageiro dos Ventos.

Ciane - Mensageiro dos Ventos! Trabalhamos com dois deles, com sons diferentes. Mas enfim, em termos da matriz, foi mais o tema dos orixás. Não é como o Grupo Odundê, por exemplo, que é diretamente vinculado à matriz afro-baiana. Em *Sinapse*, tivemos vários passos regionais feitos pelo Grupo ATO-A da UNEB, e também um músico tocando berimbau ao vivo. Podemos usar elementos desta

matriz, mas num contexto improvisatório e multicultural, em meio a ritmos do Caribe, música clássica, música contemporânea, MPB, textos em vários idiomas, ou simplesmente em silêncio!



Lusergio Nobre em *Tempos em Tempos* (Espaço Xisto, Salvador BA, 2000). Foto de Marcos MC.