

Imersão *Cristal*: Princípios, recorrências e reverberações

CIANE FERNANDES
LÍRIA DE ARAÚJO MORAIS
MELINA SCIALOM
ALBA PEDREIRA VIEIRA

Ciane Fernandes é professora titular da Escola de Teatro e do PPGAC/UFBA, graduada em enfermagem, licenciada em artes plásticas e especialista em saúde mental (arteterapia) pela Universidade de Brasília; mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University e Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York), de onde é pesquisadora associada; e pós-doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Pesquisadora Produtividade em Pesquisa 1C (CNPq). Desde 1997, dirige o Coletivo A-FETO e ensina e pesquisa sobre educação somática, análise do movimento, formação corporal do ator, dança-teatro, interartes, performance e transculturalidade. Contato principal para correspondência.

Líria de Araújo Morais é professora adjunta do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba. Professora do programa de Mestrado ProfArtes - UFPB. Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA, Mestre e Especialista pelo PPGDança – UFBA. Graduada em Dança pela UFBA. Participou de grupos, Companhias e coletivos de artistas em Salvador-Bahia-Brasil. Criou alguns solos como intérprete-criadora, atuou como professora de dança, coreógrafa e preparadora corporal de artistas de dança e de teatro. Foi professora substituta da UFPE e da UFBA. Área de investigação teórico-prática em improvisação e composição em dança, com ênfase nas questões relacionais do dançarino, da cena e da especificidade do lugar (palco, rua, casa etc.) para a criação em dança.

Melina Scialom é doutora em Dança (University of Roehampton, Reino Unido), Especialista em Estudos Coreológicos (Trinity-Laban, Reino Unido), Mestre em Artes Cênicas (UFBA), Bacharel e Licenciada em Dança (UNICAMP), e Diretora artística do Núcleo Maya-Lila (São Paulo) tem atuado junto ao Maya-Lila como diretora, coreógrafa e performer das obras do núcleo desde 2005. Paralelamente à pesquisa acadêmica colabora com diferentes artistas em âmbito interdisciplinar na criação de obras de dança, performance, artes visuais e teatro. Atualmente tem se dedicado à investigação da dramaturgia na dança e suas interfaces com a criação cênica contemporânea.

Alba Pedreira Vieira é professora associada do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa/UFV, doutora em Dança pela Temple University (Estados Unidos) e pós-doutora em Artes Cênicas pela UFBA. Diretora artística do Grupo de Dança Contemporânea Mosaico, no qual desenvolve pesquisas teórica-práticas em performance, processos criativos em dança, improvisação e somática. Membro da Comissão de Criação do Curso de Dança (Licenciatura e Bacharelado) e Coordenadora Geral do Curso de Especialização em Dança Educativa Moderna da UFV. Líder do Grupo de Pesquisa Transdisciplinar em Dança, membro da Diretoria do World Dance Alliance Americas (vice-presidente, 2013-2017) e da Dance and the Child International/DaCi.

■ RESUMO

O artigo resulta de mesa apresentada no IX Congresso da ABRACE na Universidade Federal de Uberlândia, em novembro de 2016, em que integrantes do Coletivo AFETO compartilharam e teceram considerações sobre suas vivências na obra Cristal (MAC-SP, junho de 2016). Cristal é uma Imersão somático-performativa com participação do público, que acontece a partir de Padrões de Crescimento, de Mudança ou Padrões Cristal. Este princípio composicional da Abordagem Somático-Performativa foi inspirado na mutabilidade inerente às formas cristalinas das teorias de Rudolf Laban. Coerente com essa perspectiva em crescimento inerente ao próprio movimento criativo, a obra é uma instalação-performance que inclui dança, escrita, projeções, paisagem sonora em tempo real, e que aconteceu durante os dias da exposição Vesica Piscis (sob curadoria de Maria Mommensohn), como uma obra de tempo continuado. O público não foi apenas um visitante, mas também trouxe suas contribuições cristal. Do mesmo modo, as reflexões aqui apresentadas contribuem para desdobramentos e sistematizações performativas e integradas, conectando vivências pessoais e coletivas, criação e(m) pesquisa.

■ PALAVRAS-CAVE

Imersão, abordagem somático-performativa, padrões cristal, performance-instalação.

49 ■

■ ABSTRACT

The article results of a roundtable presented at the IX ABRACE Congress at Federal University of Uberlândia, in November 2016, in which members of the Collective AFETO shared and developed considerations regarding their experience in Cristal (MAC-SP, June 2016). Cristal is a somatic-performative merger with audience participation that is based on Growth Patterns, Change Patterns or Crystal Patterns. This compositional principle of the Somatic-Performative Approach was inspired on the inherent mutability of the crystal forms of Rudolf von Laban's theories. Coherent with this growing perspective – which is also inherent to creative movement -, the piece is a performance-installation that includes dance, writing, projection, soundscape in real time, and that happened during the days of the exhibition Vesica Piscis (curated by Maria Mommensohn) as a continuous durational piece. The audience is not only a visitor to the installation, but they can also bring their own crystal contributions. In the same way, the current reflections presented here contribute to performative and integrative unfolding and systematizations, connecting personal and collective experience, creative processes and/in research.

■ KEYWORDS

Merger, somatic-performative approach, crystal patterns, performance-installation.

“nhem, nhem, nhenm... nhem nhem nhem xorodô,
nhem, nhem, nhenm... nhem nhem nhem xorodô
é o mar é o mar fe fe xorodô”
(canção para Oxum)

Antes da entrada da cena, um banho de Alfazema entre todos, que cantam a mesma canção para Oxum. Coligados em águas perfumadas num grande mar branco de nuvens, sem saber ao certo como fazer, mas na certeza de um encontro a ser criado coletivamente e compartilhado em cena. Assim iniciamos *Cristal* (2016), obra imersiva oriunda de vivências de performers do Coletivo A-FETO, projeto de extensão sob direção de Ciane Fernandes desde 1997, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Ao longo dos anos, o A-FETO passou a integrar ensino, pesquisa e extensão associados ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, tendo como eixo a criação artística na e com a pesquisa acadêmica, agregando alunos da pós-graduação, bem como ex-alunos e artistas/pesquisadores convidados.

Nos últimos dez anos, as obras do A-FETO têm se configurado como explorações metodológicas de como pesquisar a partir, com e através da criação cênica. Neste processo consideramos a motivação pessoal no contexto do coletivo, sempre a partir da pulsão do/em movimento corporal, o que implica na dinâmica entre mover e ser (co)movido, escutar e acionar, conectar-se e interagir. A criação acontece simultaneamente às explorações metodológicas, numa reciprocidade íntima do que fazemos e como fazemos, integrando criação e análise, execução e reflexão, construção e reconstrução. Este processo é fundamentalmente estético e ético. É a arte que determina percursos, relevâncias, necessidades, desafios da pesquisa, respeito pelo trabalho do outro, busca de diálogo e acordos coletivos e assim por diante. A base desse pensamento e conseqüentemente de nossas investigações tem sido a Prática como Pesquisa, em especial a Pesquisa Performativa (HASEMAN, 2006), desenhando o que temos denominado de Abordagem Somático-Performativa (FERNANDES, 2013a). As bases desta abordagem derivam de quatro eixos principais, a saber: o Método do Movimento Autêntico (*Authentic Movement*, PALLARO, 1999), a Análise Laban/Bartenieff de Movimento (*Laban/Bartenieff Movement Analysis*), a dança-teatro e a performance (BIAL, 2004).

Neste contexto construímos *Cristal*,¹ uma proposta inter-artística em resposta à curadoria de Maria Mommensohn para o Projeto Vesica Piscis que homenageou o artista-pesquisador europeu Rudolf Laban (1879-1958), e que aconteceu no Museu de Arte Contemporânea Ibirapuera, São Paulo, de 28 de maio a 10 de julho de 2016. Como parte do programa (que incluía obras coreográficas, exposição de objetos, esculturas geométricas, reprodução de vídeo/entrevistas, interfaces interativas e virtuais), a instalação *Cristal* ocupou a exposição permanecendo instalada no espaço de 03 a 05 de junho de 2016 das 14 às 17hs.

Cristal é uma Imersão somático-performativa com participação do público, que se materializa de Padrões de Crescimento, e de Mudança ou Padrões Cristal.

¹ Direção: Ciane Fernandes. Instalação: Lenine Guevara. Paisagem Sonora: Felipe Florentino. Criadores/Performers: Alba Vieira, Carlos Alberto Ferreira, Ciane Fernandes, Felipe Florentino, Gabriel Lima, Lenine Guevara, Leonardo Paulino, Líria Morays, Mariana Terra, Melina Scialom, Neila Baldi, Patricia Caetano, Umberto Cerasoli Jr. Figurino: Alba Vieira, Leonardo Paulino. Produção executiva: Carlos Alberto Ferreira. Assistência de produção: Neila Baldi, Patricia Caetano.

Este princípio composicional da Abordagem Somático-Performativa se inspira na mutabilidade inerente às formas cristalinas oriundas das teorias de Laban. Coerente com essa perspectiva em crescimento (que também é inerente ao próprio movimento criativo), a obra é uma instalação-performance que inclui dança, escrita, projeções, paisagem sonora em tempo real, como uma obra de tempo continuado. O público não é apenas um visitante, mas também traz suas contribuições cristal para a obra.

Temos como referência o termo “padrão” que se relaciona a algo que se repete, criando uma rotina ao longo do *espaçotempo*, em Análise Laban/Bartenieff, assim como em várias abordagens e técnicas somáticas, utilizamos o termo *re patterning* ou repadronização justamente para nos referirmos ao processo de mudança de padrões. Esta mudança não é qualquer mudança, nem acontece em qualquer direção, assim como também não é premeditada para acontecer em determinada direção. Determinam as mudanças e direções os fatores intrínsecos ao próprio movimento corporal, sua natureza movediça e relacional, que criam inovações dentro de padrões imprevisíveis, porém auto-reguladores e auto-determinantes, isto é, auto-criativos e poéticos, muito além do controle de qualquer autoria ou ordem dada *a priori* ou imposta.

Por exemplo, movimentos que surgiram em sessões de Movimento Autêntico de Ciane Fernandes há vinte anos continuam voltando em sessões atuais, mas de forma quase irreconhecível. O movimento atual identifica-se com seu correspondente, realizado anteriormente, por percebê-lo de dentro, somaticamente, em seu motivo (*motif*), sua marca, “aquilo que me move”. Quanto mais o movimento se modifica no tempo, mais configura seu Padrão de Mudança e, paradoxalmente, se define enquanto movimento particular. Assim, ao se desenvolver, um movimento simultaneamente afasta-se e aproxima-se de sua matriz, em padrões de transformação. A matriz é sempre dinâmica e criativa, portanto imprevisível, rumo a composições cristal.

A configuração cênica da instalação *Cristal* reúne vários tipos de padrões de movimentos dos seus respectivos participantes. Ao mesmo tempo há também relações que se criam com os elementos cênicos e os outros integrantes no ato da cena, trazendo contribuições singulares para a instalação. Este processo começou antes mesmo do encontro presencial entre os artistas, a partir do compartilhamento de imagens, relatos e assuntos em torno de *Cristal*. Segundo Fernandes (2016), a utilização da memória para ativar formas desencadeadas pelo padrão cristal “é o mesmo princípio dos padrões cristal em coreografia porque não estamos numa sessão de movimento autêntico, mas temos as coreografias de movimentos e suas variações e, ao realizá-los, a sensação autêntica acontece, pois eles disparam a fonte a partir da forma pois é uma forma pulsional... dinâmica.”² A reativação da memória pulsional e dinâmica ajuda a entender a lógica em que movimentos emergem em recorrências na cena, surgindo não apenas ao longo de processos criativos e da própria vida, mas também como as recorrências se ajustam no ato da composição improvisada.

² Mensagem de e-mail de 23 de abril de 2016, durante o processo criativo de *Cristal*, numa resposta de Ciane Fernandes a Umberto Cerasoli Júnior sobre o orgasmo celular.

Durante os laboratórios da Imersão *Cristal*, muitas imagens foram compartilhadas para criar um *motif* coletivo, que trouxe indicações de qualidades específicas, como por exemplo, a leveza das imagens das nuvens e da textura das águas do mar ou do rio. Porém, mesmo com tais *motifs*, no ato da improvisação em cena, os movimentos (individuais e coletivos) que emergem precisam dar conta de uma conexão com o contexto (o lugar, a plasticidade do espaço da cena, a sonoridade do ambiente, as pessoas que estão em cena, o público que também pode experimentar a obra). Por se tratar de uma composição, é preciso que escolhas sejam feitas dentro de um arcabouço de possibilidades que tem a ver, dentre outros, com as memórias de movimentos que já foram realizados anteriormente em outras cenas e a sua atualização compositiva (o que estamos chamando de padrão cristal).

Se tomarmos o conceito de lugar praticado de Michel de Certeau (1990), em que as pessoas determinam as camadas de relação social do espaço a partir do uso que fazem dele, o lugar onde aconteceu a instalação *Cristal* é um museu, com seu contexto de função de exposição de arte, em São Paulo. Digamos que o contato com o espaço arquitetônico desse museu acontece através da malha humana de relações entre a teia de pessoas que ali trabalham e as pessoas que ali frequentam (como público). Já o espaço onde se instalou *Cristal* estava segmentado no meio de uma grande exposição sobre Rudolf Laban (*Vescica Piscis*), apresentando um chão instável, com paredes escurecidas e com alguns elementos de espelho e projeção de vídeos. A instalação propunha uma camada de lugar por cima daquele outro lugar do museu, assim como as pessoas que entravam na instalação se propuseram a experimentar outro estado de vivência que não só o da contemplação de uma obra de arte. A plasticidade do espaço da cena e a sonoridade do ambiente apontam para qualidades cinéticas de produção de movimentos, dos panos e plástico bolha em contato com a pele e com os sentidos, apresentando um tipo de Superfície³ para o estado da criação.

A ideia dos sentidos como portadas sensoriais e formadores de imagens sensoriais que estão ligados à atenção de uma pessoa pode ser entendida a partir do pensamento de Antônio Damásio (2002) que explica como as imagens sensoriais e as emoções são construídas por encadeamentos dessas portadas. Na dança, tais portadas são evocadas na produção de movimentos e estados corporais específicos de uma determinada cena. Na atenção do indivíduo – que afetam seu tempo presente - estão imbuídas também um conjunto de imagens internas anteriores (que o dançarino vivenciou em outras cenas) e/ou presentes (novas imagens sensoriais que se formam na cena atual).

O que ocorre na composição improvisada é que a atenção, além de estar voltada para essa produção atualizada de movimentos, está também operando nas relações que esses movimentos criam com aquele entorno específico. Nesse caso, é um ambiente poético, pois o dançarino faz parte de uma obra junto a um coletivo de pessoas, pois o que se experimenta é sempre em relação a outras pessoas da cena, do público ou dos técnicos. Esse ambiente compõe um contexto compositivo, pois cria sentidos e lógicas internas que são próprias da obra que se apresenta

³ Segundo Morais (2015), a relação com um determinado lugar passa a se realizar a partir de três planos de relação: superfície, dimensão e recorte. Na superfície, os sentidos do corpo e as camadas de contato do ambiente são o foco de discussão; na dimensão, o lugar e suas camadas sociais bem como as memórias de lugares dos dançarinos; no recorte, o modo como a composição se organiza.

naquele momento. A criação de movimento e estados corporais nessa relação tem uma lógica coreográfica⁴ (ver discussões sobre a palavra “coreografia” em PAIXÃO, 2003), pois grafa junto a um coro de pessoas. É um corpo que carrega seus padrões para escritura, mas cria e atualiza junto com outros. Assim, o ato de grafar está no corpo de um jeito singular.

Sobre a relação das pessoas que estão em cena, digamos que há um tipo de escuta no ato da improvisação de movimentos que produzem uma conectividade (MORAIS, 2010) específica de *Cristal*. Conectividade é o modo como um grupo de dançarinos improvisa em cena a partir de uma escuta compartilhada. Existem graus de conectividade que potencializam uma determinada cena, mesmo quando a coreografia parte apenas do encontro, sem prévias combinações. A conectividade pode partilhar propriedades também de movimentos que emergem no(s) outro(s) no ato da cena, o que ajuda ao grupo em sua coesão no tipo de composição proposta. Na instalação *Cristal*, essa conectividade está imbuída de uma vivência de um convívio prévio entre alguns dos participantes, como também com os compartilhamentos de ideias e imagens em redes de internet. Neste caso, a escuta compositiva também está atrelada ao público, já que este pode vir a se tornar um propositor da cena. Quem produz movimentos em cena precisa partilhar propriedades e proposições dos seus movimentos também com esse público. Essas propriedades dizem respeito a elementos corporais que fazem parte do movimento. Por exemplo, um modo de externar uma respiração específica, no ritmo dos passos em uma caminhada, na resistência empregada em movimentos dos braços, num determinado jeito de olhar para o ambiente da cena, para um formato do corpo (pose) em pausa durante a apresentação, para uma resposta rítmica a uma ambiência sonora, e finalmente o modo de explorar as formas arquitetônicas do espaço da cena.

Este processo composicional de inovação contínua é caracterizado como um processo performativo. Já o desenrolar a partir de uma lógica interna autônoma (sempre em diálogo com o outro e o meio) caracteriza-o como processo somático. Assim, o caráter auto-poiético ou cristal da própria obra se expande para todos os níveis do processo, inclusive a recepção e a mesa redonda – que passamos a chamar de “performesa” – e este texto, partes do qual curiosamente criadas enquanto sobrevoamos a terra em meio a nuvens em movimento quase imperceptível.

Neste contexto surge uma primeira imagem visual para a instalação *Cristal*, ambos de dentro do processo e apresentação artística: pés que andam sobre as nuvens. Nessa imagem, é possível pensar que há uma instabilidade do processo no que diz respeito à composição improvisada que está por vir. Há uma sensação de não-saber, no sentido de uma potência de deixar acontecer, que move participantes durante o processo da imersão. No ato da imersão, esses sentidos que se aprontam durante o compartilhamento com o público ocorrem de forma conjunta e presenci-

⁴ A palavra coreografia surge na dança introduzido por Raoul Faviilet para nomear a grafia de danças em 1.700. Dentre uma série de modificações ao longo do tempo em relação a essa palavra, uma dessas mudanças se dá quando o estudioso do movimento Rudolf Laban passa a denominar de coreólogo aquele que grafa a dança e de coreógrafo aquele que cria a dança, sendo assim, coreografia passa a ser a própria dança. Nesse texto, me refiro à composição improvisada como uma forma de coreografia, em que o dançarino é coreógrafo de si mesmo em conjunto com todo o contexto ao redor. Em *Cristal*, esse autocoreografar-se deixa rastros de uma plasticidade e modos de fazer movimentos numa obra poética específica. A improvisação em dança, em muitos casos, pode ser considerada o oposto de uma coreografia de movimentos sequenciados, assim como é possível pensar que há formas complexas de coreografias e muitas se utilizam de ignições improvisatórias para que sejam configuradas.

almente numa nova realidade que é a própria natureza da instalação cênica. Em três dias de instalação, não sabíamos com muita precisão sobre os passos que nossos Padrões Cristal iriam trilhar no coletivo formado para aquela imersão específica.



Figura 1. Imagem fotográfica tirada durante o processo criativo da instalação *Cristal*, quando se conversava muito sobre as nuvens e o mar. Líria Moraes, João Pessoa, abril de 2016.

Na abordagem somático-performativa (FERNANDES, 2013b) aquilo que se configura externamente se dá pelo corpo implicado na própria ação. Nesta abordagem, os acontecimentos (uma pesquisa escrita, um espetáculo, um laboratório) são sujeito e não objeto. Há de se perceber ainda como esse sujeito quer ser escrito ou quer ser configurado no mundo. Tomemos esse mesmo princípio para uma configuração poética. Independente da natureza da composição há um complexo de informações que cria um sujeito, uma realidade poética que aponta para onde o encaminhamento da composição se configura. *Cristal*, nesse caso, é o sujeito poético em questão. Há uma conjuntura coletiva que se dá no ato da composição que não funciona apenas com um elemento ou outro, mas com tudo que compõe a sua natureza de acontecimento.

Durante o processo criativo da instalação, algumas qualidades emergiram, dando pistas sobre como o próprio *Cristal* iria se configurar enquanto sujeito poético. Assim, qualidades observadas no mar e nas nuvens trouxeram pistas para a criação das cores, texturas e tempo-rítmico de como toda a cena (movimentos corporais, textura do cenário e do figurino, paisagem sonora, iluminação). Imergimos então no processo que integrou corpo e ambiente, em que ambos mapeavam recorrências dançadas transformadoras.

Por exemplo, um movimento realizado por Líria Morais em *Cristal* consistia em um giro continuado que emergiu durante a instalação, mas que também tinha sido vivenciado num trabalho realizado em outra superfície da rua, no solo Chão Adentro (2014). O giro era realizado numa rua central da cidade em que havia corrente de vento que atravessava em várias direções. Líria permanecia girando muito tempo com os pés fincados em pedras da rua, de um modo que o tronco se configurava em formas diversificadas, em sintonia com o entorno. Durante a imersão, quando esse giro continuado apareceu, Líria teve a sensação de evocar a memória de outra superfície, mas também conectando com aquela que se apresenta em *Cristal*. O chão da instalação (Fig. 2) não é um chão regular, já que tem bolas macias nas quais o público também pode experimentar a sensação de realizar movimentos. Girar nesse chão implicava lidar com essa instabilidade da própria textura que fora criada em seu formato, e era também uma especificidade do movimento realizado inicialmente em 2014.

Nesse ambiente simultaneamente geométrico e fluido,⁵ imagens de nuvens em movimento sutil, filmadas em câmeras paradas por horas seguidas, são projetadas entre triângulos espelhados da exposição Vesica Piscis (Fig. 02), mesclando delimitação e fluidez, estrutura e maleabilidade, padrão e mudança, estabilidade e mobilidade. Como nos esclarece Henry Bial (2004):

Apesar de um evento de performance poder parecer ser fixado e controlado, ele é de fato parte de uma sequência contínua que inclui o treinamento dos performers, ensaios e outras formas de preparo, a apresentação da performance para um público específico em um tempo e espaço específicos, e os desdobramentos, nos quais vive a per

⁵ Na performesa, Lenine Guevara comentou sua inspiração ao criar o espaço a que se refere como háptico (DELEUZE E GUATARRI, 2004).

formance, em gravações, respostas críticas, e nas memórias de performers e espectadores. Os estudiosos da performance consideram todo o processo de performance como objeto de suas investigações. (BIAL, 2004, p. 215)



Figura 2. Leonardo Paulino (à esquerda) e co-performer (público participante) em interação com Alba Vieira no chão macio e arredondado da instalação, cuja concepção inicial é de Lenine Guevara. Fotografia de Renata Rosa.

É neste sentido que todas as atividades do A-FETO atravessam instâncias processuais que são simultaneamente aula, ensaio, cena, exposição, pesquisa, escrita, reflexão, momentos de lazer, conversas informais.

Em meio a este atravessamento irrestrito, poderíamos considerar que é a recepção que define o limite da performance (DE MARINIS, 2004, p. 235). No entanto, em *Cristal*, assim como em diversas performances do A-FETO, a interação com o público, e até mesmo a co-criação do público, também definem a obra. Este é um limite altamente flexível, talvez inclusive um não-limite. Mas, ainda, não é isto que difere performance de imersão. Não se trata apenas da diluição das fronteiras entre performer e público, ou mesmo do compartilhar da autoria da obra, mas sim de um estado somático-performativo que dilui as fronteiras entre pessoas, coisas e ambiente, entre materialidade e movimento, plasticidade e pulsão, matéria e energia. Por isso os figurinos eram intercambiáveis com elementos do ambiente, entre

flanelas, plásticos-bolha, algodão, sedas brancas, conchas do mar brancas, aludindo a tons e texturas *Cristal*. Durante as três horas de imersão, trocávamos inúmeras vezes de figurinos, compondo e decompondo com e no ambiente como células-ambiente.

É neste trânsito entre matérias, dispositivos e energias que se realizam as modificações *Cristal ad infinitum*. Portanto, imergir não significa perder-se por completo, mas diluir-se para encontrar-se enquanto múltiplas autonomias criativas imprevisíveis. Imersão somático-performativa *Cristal* é aquela que gera mudanças de comportamento e expansão de modos de existência a partir da alternância gradual entre imersão e diferenciação num *continuum*:

Imersão pode ser observada num estado de empatia ou um senso de congruência entre self e outro. É diferente de fusão, que se refere a uma forma de identificação sem a capacidade para reflexão. ... Ao invés de atuação, movimento autêntico enfatiza a exploração dos afetos e imagens de uma perspectiva de um ego observante, capaz de refletir sobre a experiência. (WYMAN-McGINTY, 2007, p. 155, 156)

Não se trata apenas de ver e ouvir uma performance, mas sim de senti-la e incorporá-la com todos os nossos sentidos no e com o ambiente dinâmico, ativando a possibilidade criativa (*Cristal*) de tudo e todos, desde nossas células até complexas construções espaciais. Daí o ambiente imersivo – proposto inicialmente por Lenine Guevara, mas seguindo a lógica do coletivo, enriquecido com sugestões e colaborações na montagem de vários performers – aludindo a células ou salinas ou um ambiente lunar, e todas essas possibilidades sobrepostas e tantas outras. Neste contexto, escrita surge como cena, como materialidade pulsional. Grandes rolos de papel de seda espalhavam-se como texturas no ambiente, em meio a giz de cera em tons pastéis, e a escrita se fez em e com movimento para performers e público. Fragmentos de papel ganharam volume e tornaram-se figurino, máscaras, transparências e camadas, tanto quanto as nuvens e os padrões esvanecendo-se no espaço-tempo.

Poderíamos dizer que se trata do terceiro tipo de dramaturgia apontado por Eugenio Barba (2004, p. 256). O primeiro é aquele de uma dramaturgia orgânica ou dinâmica, que afeta o público de modo nervoso, sensorial e sensual. O segundo é o da dramaturgia narrativa, que entrelaça eventos e personagens, dando informações sobre o que estão assistindo. Já o terceiro é a dramaturgia dos estados mutantes, quando o todo do que está sendo mostrado evoca algo totalmente diferente, alusivo, misterioso, gerando mudanças de estados de consciência e na qualidade de energia, entre elevação e turbulência. No entanto, *Cristal* o faz justamente pelo aspecto somático, pelo todo da instalação e presença dos performers que busca envolver o público. Ou seja, a turbulência gerada está na ordem do movimento (como previsto por Barba) sendo instigada pelo mistério imprevisível da pulsão de cada um envolvido na instalação – pessoas, elementos, instalação, figurinos sons, imagens – no todo da composição somático-performativa, e não em provocar um efeito visual, sonoro, narrativo. É o todo do ambiente em pulsão que procura envolver a tudo e a todos como célula vibrátil de maneira que cada um traz suas próprias reverberações neste e com este todo. Porém, ao contrário de Barba, não estamos gerando eleva-

ção ou turbulência, mas estamos sendo gerados por estas ondas eletromagnéticas que compõem a matéria, enquanto energia pulsional. A atenção à energia pulsional inerente em cada indivíduo presente na instalação (seja performer ou público) permite que o conteúdo que nasce da Imersão *Cristal* não seja ilustrativo ou representativo e sim, de natureza afetiva.



Figura 3. Ciane Fernandes em meio a rolos de papel de seda rabiscado pelos performers e co-performers em *Cristal*. Fotografia Renata Rosa.

Neste sentido, a dramaturgia de *Cristal* se aproxima de uma dramaturgia de afetos que, ao invés de organizar textos representativos ela emerge da organização de pulsões. Pulsões estas que emergem do *soma* individual e coletivo como movimento corporal, como relações e trocas cinestésicas interpessoais e intrapessoais, como espaço, tempo, som, desafio, transformação e integração. Quando combinadas, estas pulsões tecem uma teia de afetos que compõe a dramaturgia da obra. Para Deleuze e Guatarri (em suas leituras de Spinoza) o afeto é uma intensidade pré-pessoal que corresponde a passagem de um estado corporal experiencial para outro, influenciando na movimentação do corpo (DELEUZE E GUATARRI, 2004). Portanto, a dramaturgia de *Cristal* envolve a organização, ou melhor, a auto-organização das intensidades resultantes das pulsões e seus consecutivos movimentos e transformações.



Figura 4. Carlos Alberto Ferreira, Mariana Terra, Patricia de Lima Caetano, Leonardo Paulino, Neila Baldi, co-performer, Líria Moraes, Gabriel Lima, Lenine Guevara em Cristal. Fotografia de Renata Rosa.

Em Cristal, os afetos são gerados a partir de princípios composicionais que foram desenvolvidos ao longo de 20 anos de trabalho dentro do Coletivo. Eles são: princípio de agir através dos impulsos, diluindo as fronteiras entre processo/produto, performer/público; princípio de necessidade ou honestidade com os impulsos emergentes; princípio do desafio, aceitando desafios emergentes no evento (pessoais, estéticos e outros); princípio da temporalidade, tendo atenção ao tempo do evento, simultaneidade, sincronidades e contrastes; princípio da espacialidade, sendo o espaço um agente composicional, constantemente remodelado através do movimento; princípio da materialidade, com atenção aos materiais presentes e mutantes; princípio da sonoridade, envolvendo os sons que emergem do, com e em movimento; princípio da coletividade, envolvendo o compartilhamento e acolhimento dos impulsos emergentes do coletivo; e finalmente o princípio da transformação, que permite a realização de uma criação aberta às metamorfoses geradas durante o evento (FERNANDES, no prelo).

O evento foi anunciado como uma mesa, mas na performesa não houve mesa no sentido da apresentação apenas expositiva dos palestrantes, sentados e imóveis sobre cadeiras, e sim, um mergulho coletivo na experiência, em que apresentadores se transmutaram entre performers, coadjuvantes e público e o público passa também a ser performer. Esta cena problematizou a ordem imposta pelas formas acadêmicas, discursivas e até performáticas de se delimitar a atuação daqueles que estão presentes e/ou regendo determinados eventos, como na performance virtual defendida por Marco Catalão (2016). Com Catalão, problematizamos o papel, a atuação e, principalmente, a expectativa daquele que se dirige até a performance

ou evento acadêmico da mesa temática em um congresso nacional. É justamente a quebra ou transformação das expectativas existentes em uma “mesa” em um congresso que traz a possibilidade de jogar com os afetos que emergem da surpresa que a proposta de uma Imersão traz para o evento (princípio da transformação).

Além da Imersão ser ativada através da organização de materiais (plásticos, sonoros, visuais, multimídia), ela aconteceu, e talvez principalmente, devido ao movimento dos performers presentes que criaram, recriaram e modificaram o espaço (princípio de espacialidade) a fim de envolver aqueles que se integraram ali (ou seja, aqueles que inicialmente eram os espectadores da “mesa”) fazendo com que os corpos, todos, se tornem fontes e meios de comunicação (princípio do impulso).

Já a temporalidade da performesa envolveu a compilação do tempo dos que estavam presentes, incluindo seus processos pessoais corporais holísticos que regulam a percepção de cada indivíduo (princípio da temporalidade). Ao se materializarem os encontros e desencontros entre os indivíduos presentes - acontecimentos, simultaneidades e contrastes - o tempo foi modificado, integrando a subjetividade dos que estavam ali imersos. As subjetividades produzidas também trouxeram o desafio de voltar a atenção ao impulso próprio que determina o envolvimento de cada pessoa na imersão (princípio do desafio). Por exemplo, algumas pessoas do público modificaram o tempo e a espacialidade da performesa aceitando o desafio de seus impulsos que os levaram a interagir com os performers-palestrantes, a dançarem, a caminharem pelo espaço tirando fotos, mudando de lugar, interagindo com os materiais dispostos pelo espaço ou até tiveram os que ficaram sentados no mesmo lugar o tempo inteiro (princípio da espacialidade).

O desafio dirigido ao público também influenciou o performer que foi provocado a manipular as condições e materialidades emergentes (princípio da materialidade). Assim, quando o público passa a interagir com os elementos/performers dispostos, este modifica as condições de todos os outros participantes, fazendo com que o coletivo acolha a desestabilização causada e compartilhe ou até modifique os impulsos internos (princípio da coletividade).

Este foi o caso da interação com o doce de leite de Viçosa, oferecido para cada espectador com um canudinho, parte da performance de Alba Vieira, da Universidade Federal de Viçosa. De modo inusitado, um dos espectadores não esperou ser servido e pegou o doce com o dedo e fez ondas no papel, criando uma imagem com textura, maleabilidade e sabor. Ou seja, representação deu lugar à materialização, gerando significados afetivos a partir da experiência no *espaçotemporelação* (VIEIRA, 2007).

Ao observar a materialização dos princípios no evento da performesa, fica claro que eles estão interconectados e não possuem fronteiras delimitadas, já que um sempre altera o outro (princípio de integração). Os princípios se auto-organizam de acordo com os afetos gerados em cada momento, em cada relação, presença, ausência ou acontecimento performático. Isto faz com que um impulso inicial, pessoal e subjetivo seja modificado ao longo do acontecimento de Cristal (princípio da transformação), mesclando os estímulos gerados através da coletividade. Cristal, portanto, se revela como uma obra ou performesa aberta à transformação constante em um processo de mutação contínuo. Uma “estética de cunho pulsional” (FERNANDES, no prelo) e, portanto, que se aproxima dos afetos que se tornam independentes dos sujeitos e pertencentes à coletividade presente no evento.

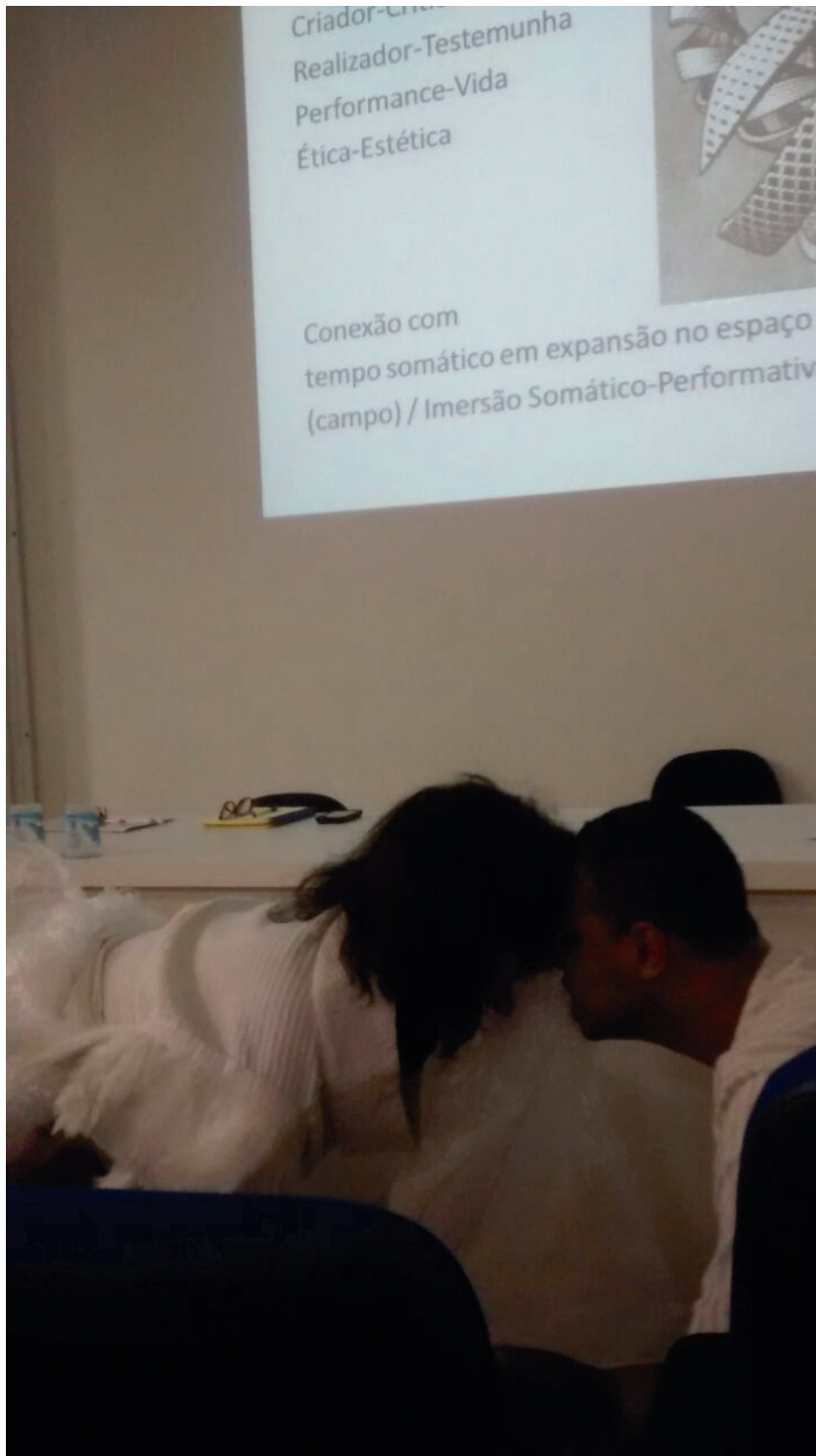


Figura 6. Alba Vieira e co-performer durante a performesa Imersão Cristal. Fotografia de Tatiana Almeida.

Vieses da transformação... As duas experiências compartilhadas nesse texto, *Cristal* e performesa *Imersão Cristal*, ilustram o que Vieira (2007) identifica como corpoética (corporeidade+corporalidade+poética+poesia+ética), proposta que inclui maneiras de saber, conhecer e se relacionar que acontecem, privilegiadamente, a partir das conexões do/pelo corpo dançante/performativo holístico. Corpoética também considera, reconhece, valoriza, respeita e evidencia emoções e sentimentos, estados corporais e metafísicos. Emoções e sentimentos priorizam a geração de afetos, que nutrem a construção de um senso comunitário e de uma comunidade, neste caso, artística. Estados corporais de 'relaxamento', abertura e flexibilidade acolhem com hospitalidade as diferentes visões, histórias de vida, personalidades. Estados metafísicos são gerados quando a experiência artística, em um fluxo interno/externo, ou in-ex-corporada, transcende tanto o dançarino/performer, o público/co-performer e a dança/performance em co-criação de um espaço-temporelação expandido, comunicativo, empático que celebra, se deixar inundar e alça voos nas asas da imaginação, da intuição e da energia espiritualizada que requer comprometimento com estar/viver com o outro de forma aberta e solidária.

Vieira (2007) sugere que este tipo de conexão pode ser nomeada como espiritualizada (mas não religiosa), pois, ainda que complexa para a apreensão pelo raciocínio lógico, mental, tem origem, se desenvolve e se expressa via saber tácito. Assim, tais conexões, espiritualizadas, ampliam possibilidades de se experimentar *embodiment* (fluxo contínuo de trocas consigo, com o outro – fig. 2 – ou o meio, ou ainda, o que a artista-pesquisadora cunha como in-ex-corporação) e transformação. Transformação que se faz presente à medida que performers e co-performers (geralmente chamados de 'público') saem do evento artístico diferentes de como quando entraram. Como esperamos, percebemos, acreditamos ter acontecido com pessoas que participaram do *Cristal* e da performesa do IX Congresso da ABRACE.

Se a performance *Cristal* e a performesa do Congresso da ABRACE só aconteceram porque o público aceitou nosso convite para serem nossos co-performers, nada mais justo que eles, agora, também sejam co-escritores deste texto. Assim, representamos, apresentamos e transcrevemos a seguir experiências, performance de palavras e suas vozes como expressadas em 'oferendas' escritas ou orais durante e após a performance:

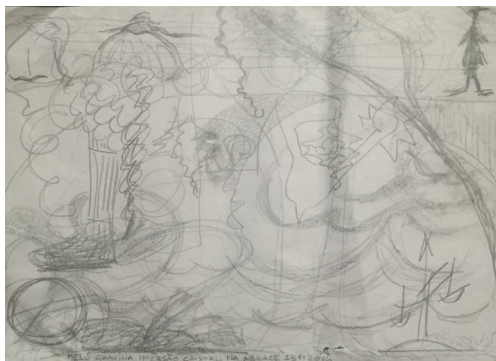


Figura 7. Desenho de Heloisa Gravina durante a performesa.

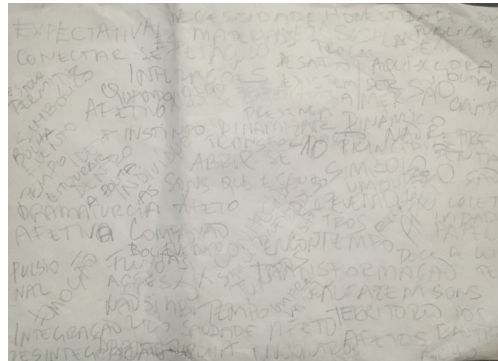


Figura 8. Performance de Palavras durante a performesa, por Heloisa Gravina.

UMI

D
E
S
C
E
R

palavra p
e o
q ç
u a
e p
n s
a contém e

63 ■

Espírito que transita Atravessamento em movimento Seu voo é libertador Dançar com os Cristais em dramaturgias contrastantes O não saber de que já se sabe

[No saguão do aeroporto, perto de alcançar e voar por entre as nuvens, mais uma vez, um encontro inesperado...]

“[...] Vocês eram nuvens na sala
Vi sincronicidade vi somática

Abriu meus poros
Abriu demais a energia, preciso de um tempo
Para escanear no corpo o que estou sentindo
A percepção tem que ser tátil, sensível

Como nuvens, vocês apareciam e sumiam
Nuvenzinhas que passam
Eu não me preocupava em seguir vocês com o olhar
Eu não queria estar no controle
Eu quero saber o que me toca, me atravessa
Lento denso e suave
Cristais em estado de Tai Chi

Ser *underground* pressupõe coragem e ligar o foda-se
De todo o congresso, foi o que, mesmo, mais me encantou.”

(Denise Zenicola)

Referências

BARBA, Eugenio. "The deep order called turbulence. The three faces of dramaturgy". In: BIAL, Henry. **The Performance Studies Reader**. Londres: Routledge, 2004, p. 252-261.

BIAL, Henry. **The Performance Studies Reader**. Londres: Routledge, 2004.

CATALÃO, Marcos. **Discreet Performances, Anonymous Performances, Virtual Performances**. PARTake: The Journal of Performance as Research, v.1, iss.1, Article 8, 2016.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DELEUZE, Guilles; GUATARRI, Felix. **A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia**. Londres: Continuum International Publishing Group, 2004.

DE MARINIS, Marco. "The performance text". In: BIAL, Henry. **The Performance Studies Reader**. Londres: Routledge, 2004, p. 232-251.

FERNANDES, Ciane. "Em busca da escrita com dança: Algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística". In: **Revista Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, jul./dez. 2013a, p. 18-36.

_____. Princípios Somático-performativos no ensino, pesquisa e criação. In: MARCEAU, Carole; CAJAÍBA, Cláudio (org.). **Teatro na escola. Reflexões sobre as práticas atuais: Brasil-Québec**. Salvador. PPGAC/UFBA, 2013b, p. 105-115.

_____. Performo, logo pesquiso: Princípios constitutivos e composicionais do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro. In: FERREIRA, Carlos Alberto; MORAIS, Danielle (org.). **Processos Criativos em Arte/Educação**. No prelo.

HASEMAN, Brad C. Manifesto for Performative Research. In: **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, theme issue "Practice-led Research", n.118, 2006, p. 98-106.

LABAN, Rudolf. **The Language of Movement. A Guidebook to Choreutics**. Lisa Ullmann (org.). Boston: Plays Inc., 1976.

MORAIS, Líria de A. **Emergências cênicas em dança: a conectividade entre dançarinos no momento cênico improvisado**. Dissertação de Mestrado. PPGDança. UFBA, 2010.

_____. **Corpomapa: o dançarino e o lugar na composição situada**. Tese de Doutorado. PPGAC-UFBA, 2015.

PAIXÃO, Paulo. **Processos de Comunicação em Evolução: Coreografia e gramaticalidade**. Dissertação de Mestrado. PUC-SP, 2003.

PALLARO, Patrizia (org.). **Authentic Movement. Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow.** Volume I. Londres: Jessica Kingsley, 1999.

VIEIRA, A. P. **The Nature of Pedagogical Quality in Higher Dance Education.** Tese de Doutorado em Dança, Temple University. EUA, 2007. Disponível em <https://ufv.academia.edu/AVieira/>

WYMAN-McGINTY, Wendy. "Merging and Differentiating". In: PALLARO, Patrizia (org.). **Authentic Movement. Moving the Body, Moving the Self, Being Moved. A Collection of Essays.** Volume II. Londres: Jessica Kingsley, 2007, p. 154-175.

Recebido: 21/12/2016 – Aprovado em 15/03/2016