SCIALOM, Melina. **Experimentando a Dramaturgia do Performer**. Campinas: UNICAMP. Departamento de Artes Cênicas e Programa de Pós Graduação em Artes da Cena UNICAMP; Pesquisadora Colaboradora; Bolsista FAPESP processo n. 2016/08669-5.

RESUMO: O trabalho apresentado procura trazer os procedimentos práticos e teóricos realizados para a busca de uma dramaturgia realizada pelo performer - ator/bailarino. Utilizando o método de Pesquisa Incorporada (SPATZ, 2015) como procedimento para se desenvolver prática como pesquisa; dos Estudos Coreológicos (PRESTON-DUNLOP, 2010) para gerar e analisar movimentos; e da Abordagem Somático-Performativa (FERNANDES, 2014), busco compartilhar como a prática laboratorial (SCIALOM, 2017) tem contribuído para a investigação proposta e para configurar processos de criação. Utilizo destes vieses metodológicos pois apesar de tratarem da materialidade do corpo como locus de conhecimento, eles caminham em estradas paralelas. Cada um deles traz uma contribuição singular para constituir o meu atual campo de pesquisa: a dramaturgia na dança. Assim, trago os procedimentos sendo utilizados para investigar o performer e seu conhecimento corporal, como um dramaturgo de sua criação.
PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia, prática como pesquisa, processo de criação

Experimenting the Performer's Dramaturgy

ABSTRACT: The paper presented seeks to share the practical and theoretical procedures used in search for a dramaturgy that is done by the performer/actor/dancer. Using the Embodied Research methodology (SPATZ, 2015) as a procedure to develop a Practice as Research, the Choreological Studies (PRESTON-DUNLOP; SANCHEZ-COLBERG, 2010) to generate and analyse movement, and the Somatic-Performative Perspective (FERNANDES, 2014), I share the way in which these methods added to my laboratory practice (SCIALOM, 2017) are contributing to the current investigation (research) and creative process (art making). I bring the combination of these methodologies because, although they all deal with the materiality of the body as a place of knowledge, they propose different perspectives to work with. Each one offers a unique contribution to build my current field of research: dance dramaturgy. Then, in this presentation I bring the practical procedures being used to investigate the performer and its embodied knowledge as a dramaturge of his or her work.
KEY-WORDS: Dramaturgy, Practice-as-Research, Creative Process.

O que seria a dramaturgia do performer? E quando é que o performer assume o papel de dramaturgo? Este artigo busca trazer reflexões a partir da prática que compartilhei no Grupo de Trabalho - Processos de Criação e Expressão Cênica durante o X Congresso da ABRACE em Natal, RN, 2018. Como trazer um trabalho de prática como pesquisa para um congresso? Como compartilhar uma pesquisa que depende de um conhecimento corporal

para ser apreendido? Como trazer esse conhecimento para uma apresentação de forma que esta não seja um processo de recontar ou reportar o que vem sendo feito? Seria possível expor a pesquisa da mesma forma (com os mesmos materiais e métodos) que ela vem sendo feita? Foi assim que resolvi, ao invés de trazer um relato/relatório de pesquisa, propus um exercício de criação onde as pessoas pudessem experimentar meus questionamentos e procedimentos, para verem a pesquisa através da prática que ela sugere. Assim, convidei os participantes do congresso a vivenciarem uma processo criativo. Este modo de se apresentar uma pesquisa do tipo Prática como Pesquisa é um experimento que reproduz os trabalhos que venho acompanhando do Embodied Research Working Group da Federação Internacional de Pesquisa em Teatro (*International Federation for Theatre Research*) e que compartilhei e apliquei neste congresso da ABRACE.

Para apresentar o trabalho, convidei os participantes do congresso para criarem uma pequena obra e em seguida refletirem sobre os procedimentos que cada um utilizou para organizar tal criação. Ao propor o exercício aos participantes, também explicava o porquê da proposta e o que estava sendo pesquisado neste contexto. Abordei cada pessoa individualmente com um convite oral e um pequeno papel com instruções para serem realizadas.

Melina convidando Pedro Roberto Farics à participar da proposta

Foto de Alba Vieira

Você tem sete minutos para participar da minha proposta?

Se a pessoa respondia positivamente eu lhe entregava um papel com o seguinte escrito:

Parte 1:

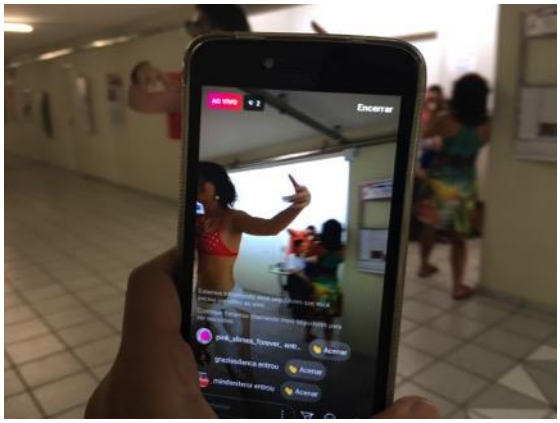
Quero convidar você para compor uma obra para nós. Uma obra com apresentação única e com duração de cinco minutos. Nesta criação você é convidado a escolher até 3 objetos ou elementos que você tem com você neste momento. Para compor esta obra inspire-se em uma memória que você gostaria de guardar e ter contigo.

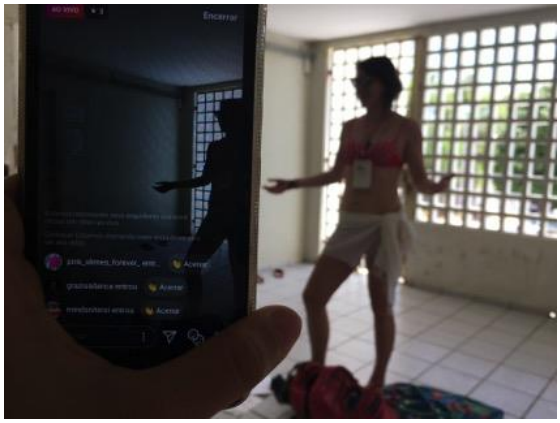
Parte 2:

(Pós obra) Escrever sobre o que aconteceu nesse processo de criação. Como você organizou a obre e porque destas escolhas.

Meu primeiro encontro foi com a atriz e pesquisadora Juliana Kersting que realizou sua obra ao longo do corredor do DEART interagindo com as pessoas que estavam por ali e com os pôsteres de Iniciação Científica expostos nas paredes do corredor para o Congresso da ABRACE. Juliana pediu que sua atuação fosse transmitida pela sua conta de Instagram, então ao longo de sua performance fiquei segurando seu telefone que realizava uma transmissão ao vivo. Juliana abriu sua bolsa e colocou seu biquíni, óculos escuro e a canga que ali carregava, explicando que estava com aquilo tudo pois pretendia ir para a praia no final do dia de congresso.

Juliana Kersting realizando performance





Fotos de Melina Scialom

Sobre sua obra Juliana escreveu:

O que o artista faz?

Para que serve a pesquisa em artes?

Aliás, existe isso?

Pois então, logo quando Melina me convidou "você tem sete minutos, eu estava indo fazer um vídeo sobre os banners que estão expostos nos corredores da UFRN pela ABRACE.

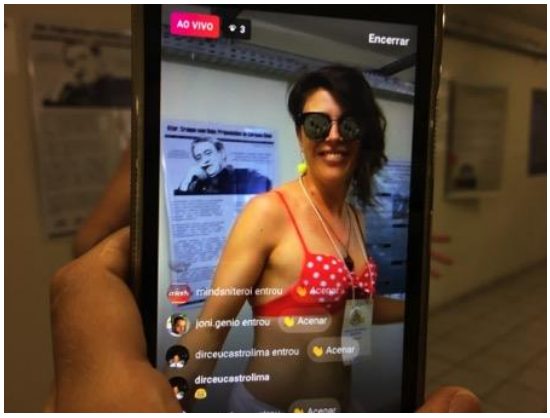
Estamos em Natal, nada mais comum que pensarem que artistas pesquisadores estariam onde?

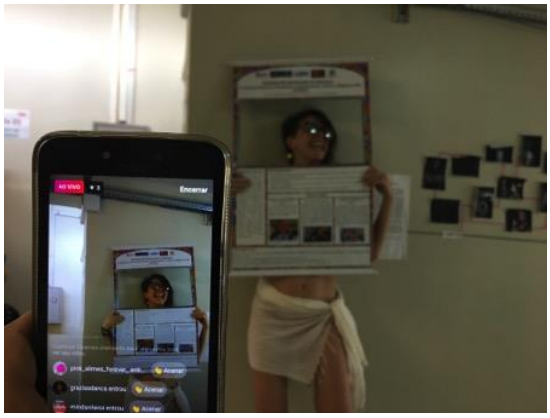
Enfim, ando com medo ando preocupada como futuro e o que vai ser de nós. Obrigada.

Ps. Espero que a ação não tenha sido um tiro no pé.

Assinado: juliana Kersting PPGAC URFN

Juliana Kersting em performance.





Fotos de Melina Scialom

Em sua obra, Juliana transformou algo que já tinha em mente realizar – o registro dos pôsteres – em uma exposição pública, transmitida ao vivo para aqueles que participam de sua rede social (Instagram) online. Justamente por realizar algo que já tinha vontade, ela pôde organizar uma obra que lhe fazia sentido: expor para o mundo a quantidade de pesquisas em artes cênicas sendo realizadas, e ao mesmo tempo colocar em contradição o que as pessoas pensam que os artistas fazem – ir para a praia. Os objetos escolhidos dialogaram diretamente com a composição da obra, trazendo não somente um toque estético para a composição mas fortificando o que ela mesmo ressaltou como o papel do artista na universidade.

Em seguida me encontrei com Paulo Roberto Farics que também realizou sua obra ao longo do corredor, como Juliana. Porém Paulo não interagiu diretamente com nenhum objeto ou pessoa no espaço. Paulo utilizou uma tolha de banho e um óculos escuros que tinha consigo, enrolou a

toalha na cabeça como um turbante, o que o fez incorporar um personagem, que ele carregou através do corredor. Caminhou em linha reta, ocupando o centro do espaço enquanto acariciava a toalha e olhava de volta as pessoas que olhavam pra ele.

Paulo Farics em performance.

Fotos de Melina Scialom

Sobre sua obra Paulo escreveu:

Lembrei de uma brincadeira infantil: pegava toalhas e brincava de ser menina. Tinha longos cabelos as vezes usava batom e maquiagem da minha mãe e desfilava dentro de casa. Troquei o batom por um óculos escuro. Caminhei pelo corredor (aqui na UFRN) tentando me permitir brincar de ser "cabeludo" como fazia quando criança. Foi também uma forma de me permitir ser afeminado, algo que geralmente não faço – não deliberadamente. Foi divertido!

Paulo Farics em performance.

Fotos de Melina Scialom

Esta proposta permitiu que Paulo revisitasse uma memória e experiência de sua infância e organizasse ela no contexto sugerido – uma obra de cinco minutos, no espaço do DEART da UFRN. Os objetos (a toalha

e o óculos escuros) lhe trouxeram uma corporeidade bem específica que foi levada pelos corredores. Em sua caminhada, uma mistura de movimentos internos de lembranças com o estímulo externo moldaram sua obra.

Depois encontrei com Elisa Lucas. A atriz escolheu criar e executar sua obra do lado de fora, nos pés de uma mangueira. Escolheu trabalhar com uma garrafa cheia de água que foi derramando em cima de sua cabeça ao longo da cena. Elisa compôs um texto, mesclando histórias e personagens que já pesquisou e encenou, tecendo um diálogo entre eles e com aquele espaço e seu objeto - a água.

Elisa Lucas em performance

Fotos de Melina Scialom

Sobre sua obra Elisa falou:

Eu estava de boa vendo a janela e de repente vi a árvore. Como em um lugar de tanta natureza a gente se fecha num concreto... e assim propus interagir com esse espaço. Eu parti da forma dessa árvore, dessa interação com o espaço, e de sentir esse peso, buscando desenhos e encaixes. Pensei em trazer algo da mãe terra. Como eu sou muito mental, eu trouxe textos... Tentei entrar num estado de criação a partir de uma música (algo que entrasse em contato comigo e com um "eu" não exigente e que me deixasse levar pelo que emergir). Já tinha pensado que a questão da água seria legal junto com essa árvore... me lembrei então de Ofélia e a coisa da voz... e a partir da combinação de todos estes elementos – corpo que se deixa levar pelo espaço e cria formas, sem tentar impor mas deixando se relacionar junto com o objeto (a agua). Como eu pesquiso femininos me vieram as falas. No final eu me permiti algo que geralmente eu não me permito nos meus trabalhos que é colocar a Elisa ali e assim comecei a brincar com questões

do que o mundo significa, o que são os hemisférios... da magnitude do mundo, da sensação de se sentir estrangeiro nos lugares.

Elisa Lucas em performance

Fotos de Melina Scialom

Elisa utilizou de seu universo técnico – de atriz e dramaturga – para improvisar uma cena com os elementos que a inquietam. Ao escolher os objetos, o espaço, a árvore e a água, Elisa incorporou narrativas femininas que vem pesquisando. Em uma obra ela organizou estes elementos de forma a criar um pequeno universo ficcional sobre o feminino.

Ao voltar para dentro do prédio, convidei Marcia Chiamu para participar do processo. Márcia escolheu se instalar no corredor do DEART em uma das paredes laterais e sua cena aconteceu ali neste espaço. Ela escolheu trabalhar com o seu crachá e particularmente com o cordão do crachá. Sua ação começou como se estivesse manipulando um boneco e contando uma história ali em suas mãos. Uma história que apesar de ser contada ali, em sua frente, se tratava do passado, de um outro lugar e dela mesma, a contadora.

Márcia Chiamu em performance.

Fotos de Melina Scialom

Sobre sua obra Márcia escreveu:

Memória – infância – fazer balanço andar de balanço. Como usar objeto? Que objeto (comigo). Uso do crachá – cordão do crachá. O cordão do crachá permitiu "recriar" a imagem (para mim) da construção do balanço, do fluxo, do ir e vir, das velocidades e possibilidades do balanço. Mas o cordão que te da liberdade, também pode ser a corda que machuca. A corda que te prende. A corda que te...

A organização – instantânea – não teve estrutura previa, exceto a imagem – memória – logo passar a execução. Apesar disso pude explorar as possibilidades do objeto em relação a própria ideia/imagem a "logica" foi seguindo à medida que descobri as possibilidades do /com o objeto. O que surgiu, portanto, foi um "explorar" o cordão, construir em "balanço, andar = fluxo, enrolar até o nó no próprio cordão. Recorrer a memoria pode ser um estímulo interessante, mas manter-se sobre a memória limita a ação. A duração foi muito menor do que o previsto, porque para mim há havia dado conta de uma trajetória ligada à memória. Em outras palavras, possivelmente poderia ter durado mais se a intenção fosse a exploração, ou talvez não!

Márcia Chiamu em performance.

Fotos de Melina Scialom

Ao escolher utilizar seu crachá, Márcia ativou a memória de balançar em um balanço. Ela trabalhou com o crachá como se fosse o balanço miniatura e se viu sentada ali sentindo o vento passando pelo corpo. Como ela mesmo descreveu, a liberdade também prende, e no final as cordas do balanço (ou do crachá) viraram um nó. Ao organizar e executar sua obra, Márcia percebeu que a necessidade do tempo para a execução da obra foi

menor do que esperado. Assim, ela finalizou sua ação quando chegou ao fim do que precisava fazer, demonstrando um pensamento e controle sobre sua criação.

Finalmente Thales Branche aceitou o convite de participar de meu experimento. Thales escolheu ficar rente a uma parede no corredor onde se instalou sentado. Pegou um pedaço de papel e escreveu com sua caneta “sem GT”. Abriu a caixa de seu violão e começou a musicalizar.

Sobre sua obra Thales escreveu:

Thales Branche em performance.

Fotos de Melina Scialom

No meio do corredor cheio de gente, gente jovem, estudantes, painéis, pesquisas, muitos desejos, muitas ideias, no meio desse corredor eu me sentei com o violão e óculos escuros. Coloquei uma placa “sem GT” e iniciei um dedilhado improvisado em mi menor. Cantei algo e Melina se aproximou Ninguém me ouviu mas ela se aproximou então cantei no ouvido dela.

Escolho o que tinha comigo que era meus instrumento e um óculos escuros e o caderno. São as coisas que carrego sempre comigo. Aqui eles serviram para me proteger da hostilidade do ambiente ao mesmo tempo que me permitiram uma afirmação expressiva pela música, que é o lugar criativo para mim.

Thales cantava baixinho. Bem baixinho e que só quem se aproximasse muito de sua boca conseguiria ouvir o que ele cantava. Enquanto performava um músico sentado no corredor de uma escola de artes entre diversos pôsteres de pesquisas em artes cênicas (ou melhor performava a si mesmo), muitas pessoas passaram por ele e chegaram

inclusive a falar com ele, pensando que ele estaria a apresentar um dos pôsteres que estavam na parede ao seu lado. Thales continuou, ininterrupto. Com relação a sua ação ele conta que se inspira na imagem dos vendedores de CD pirata de sua cidade. Ele lembra particularmente dos vendedores de CDs de músicas antigas de Belém.

Thales Branche em performance.

Foto de Melina Scialom

Os cinco participantes parecem ter criado personagens e/ou personas através de memórias e da relação com os objetos escolhidos. Ou seja, tanto os objetos quanto as memórias sugerem certas organizações corporais espaço-temporais particulares para o performer. Estes outros de si estavam, de certa forma, ligados e a eles mesmos, pois trabalharam com memórias e com seus próprios objetos, que portavam consigo no dia da ação. Os objetos foram usados para complementar ou até disparar memórias, como espécies de elementos cênicos somáticos que influenciam na corporeidade do criador. A manipulação destes objetos funcionou como disparador ou suporte das ações, organizadas em torno das possibilidades oferecidas pelos objetos. O uso de objetos, portanto, possibilitou uma organização específica de cada ação/composição. Assim, cada um foi

compondo através da intersecção das materialidades do corpo, do objeto e da memória.

O tempo ou duração da obra, foi uma organização dos próprios performers. Eles mesmos determinaram o final de suas obras, demonstrando que estavam preparando algo que tivesse uma duração determinada. Estavam portanto pensando sobre a composição que acontece num intervalo de cinco minutos. Assim finalizaram suas ações quando sentiram que a ação chegou ao fim. Estas atitudes demonstram que houve um tipo de pensamento que organiza uma obra, para que essa tenha um começo, um meio e um final de acordo com as intenções do criador.

Com relação ao espaço, todos eles escolheram locais específicos para suas ações, seja ele dentro ou fora do prédio do DEART. Os locais escolhidos também influenciaram a própria performance e o produto da obra criada, seja pela interação ou movimentação realizada pelo espaço, seja pelas condições arquitetônicas e ambientais de cada um (a possibilidade de se usar água e se banhar com ela, ou a circulação de grande ou menor número de pessoas.

Apesar das obras terem sido construídas instantaneamente (no tempo real da execução), elas apresentaram um consciência do performer-criador com relação ao uso dos objetos, memórias, espaço e tempo. Desta forma apresentaram uma estrutura espaço-tempo relacionada a presença do performer em cena, incluindo sua corporeidade e ocupação do espaço e uso do tempo para realizar suas ações, no intervalo de tempo pré-determinado pela proposta. Venho considerando esta preocupação organizacional de uma obra como uma forma de se pensar na coerência do que está sendo produzido, a fim de se realizar uma obra cênica. Venho considerando estes pensamentos (que partem do performer) de organização de um trabalho enquanto obra cênica como um tipo de prática dramatúrgica. Nesse contexto o performer se torna dramaturgo de sua obra.

A dramaturgia do performer

Como se criar a partir da experiência que o performer tem do espaço, tempo, afeto e interpretação de suas ações/movimentos no mundo? Em minha presente pesquisa, meus questionamentos estão relacionados a autonomia do performer – ator, dançarino ou artista da cena, enquanto

criador e pensador ou o que venho chamando de dramaturgo de sua obra. Para desdobrar essa proposta, primeiramente é preciso contextualizar o meu uso do termo dramaturgia. Para realizar tal discurso, utilizo da corrente de pesquisa e trabalho sobre a dramaturgia na dança, que vem sendo articulada nos últimos trinta anos (ver CALDAS; GADELHA, 2016). Dentro dessa perspectiva, o dramaturgo não tem o papel de autoria composicional ou literária de uma obra ou ainda de estruturar a narrativa dos textos da obra (algo mais frequente no teatro). Mas sim de ser uma espécie de consultor para ajudar a pensar a criação e organização do material cênico do espetáculo – tanto o movimento do corpo (dança) quanto quaisquer outros elementos que façam parte do espetáculo, como cenário, figurino, iluminação, sonoplastia, etc.

Mergulhando mais a fundo nessa concepção, utilizo o termo dramaturgia como uma atividade de se pensar a composição (BEHRNDT, 2010; BLEEKER, 2003; GREINER, 2006) e não de se realizar a composição. Dramaturgia como a organização: uma atitude de estruturação do nexo proposto pela obra. Ao me basear nessa perspectiva, a dramaturgia passa a ser uma espécie de atitude perante a criação que pode ser assumida por qualquer pessoa envolvida no processo. Então porque não o próprio bailarino, ator ou performer? Assim, se o performer assume uma atitude dramatúrgica perante a criação sendo realizada, ele se tornaria o dramaturgo da obra.

Para esclarecer, esta pesquisa surgiu do questionamento do porquê do dramaturgo (e aqui me refiro no caso específico da dança) de ser uma pessoa que trabalha e orienta a composição de uma obra, mas que não tem a experiência do fazer criativo. Esta configuração é frequente na dança (e até no teatro) – onde aquele que pensa e organiza a obra está do “lado de fora”, ou seja, não está atuando, dançando, performando e sentindo diretamente as consequências afetivas e simbólicas de suas ações e movimentos no espaço-tempo.

A experiência do se mover traz um entendimento do movimento a nível tanto simbólico quanto afetivo. Ou seja, o como aquele movimento afeta e é percebido inicialmente pelo performer ou aquele que executa a ação. Apesar daquele que assiste também ser afetado pelo que é percebido – pela

forma, na hora de organizar a criação sua experiência está a nível da forma e não da realização (cinestesia e/ou afeto) do movimento. Assim, a apresentação ou compartilhamento de prática realizada durante o Congresso e a minha presente pesquisa tentaram, através da prática da experimentação criativa, encontrar os lugares onde o performer se torna dramaturgo de sua obra, organiza-a no espaço-tempo de forma afetiva e simbólica a fim de criar um trabalho que materialize memorias e desejos.

Por fim, gostaria de agradecer a participação dos artistas-criadores Elisa Lucas, Juliana Kersting Márcia Chiamu, Paulo Roberto Farics e Thales Branche que aceitaram embarcar na minha proposta e por terem compartilhado suas memórias de forma criativa em suas obras.

Referências

BEHRNDT, Synne. K. Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking. **Contemporary Theatre Review**, v. 20, n. 2, p. 185–196, maio 2010.

BLEEKER, Maaike. Dramaturgy as a Mode of Looking. **Women & Performance: a journal of feminist theory**, v. 22, n. 13:2, p. 163–173, 2003.

CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. (Org.). **Dança e Dramaturgia[s]**. Fortaleza: Nexus, 2016.

FERNANDES, Ciane. Somatic-Performative Research: Attunement, Sensitivity, Synchronicity. **Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte**, v. 1, n. 1, p. 124–144, jun. 2014.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2006.

PRESTON-DUNLOP, Valerie; SANCHEZ-COLBERG, Ana. **Dance and the performative: a choreological perspective: Laban and beyond**. Alton, Hampshire: Dance Books, 2010.

SCIALOM, Melina. **Laban Plural: Arte do Movimento, Pesquisa e Genealogia da Práxis de Rudolf Laban no Brasil**. São Paulo: Summus, 2017.

SPATZ, Ben. **What a Body Can Do: Technique as Knowledge, Practice as Research.** New York; London: Routledge, 2015.