SCIALOM, Melina. **O Processo Criativo e a Dramaturgia do Performer em “Memórias”.** Campinas: UNICAMP. Departamento de Artes Cênicas; Professora Colaboradora e Pesquisadora de Pós-Doutorado; FAPESP processo n. 2016/08669-5.

RESUMO: Este trabalho visa conceituar o termo Dramaturgia do Performer criado por Melina Scialom e descrever o como ele foi aplicado na criação do espetáculo de dança Memórias. A Dramaturgia do Performer é uma pesquisa que surgiu a partir de uma inquietação sobre a possibilidade do ator e/ou bailarino (performer) ser o dramaturgo de seu próprio trabalho. Nesse contexto, os Estudos Coreológicos de Rudolf Laban e Valerie Preston-Dunlop são uma plataforma que permite o performer a agir de forma a se “pensar em movimento” e portanto realizar a dramaturgia de seu trabalho. A partir dessa premissa criamos um espetáculo onde os performers foram também os dramaturgos do trabalho. Assim, o processo de criação do trabalho aconteceu por meio de uma gama de procedimentos que geraram matrizes de movimento e estas foram sendo trabalhadas, aprimoradas e organizadas em estruturas dramatúrgicas. Estas por sua vez também foram experimentadas e re-elaboradas a partir do diálogo entre a experiência de cada um dos performers, resultando em um espetáculo onde a dramaturgia da obra foi resultante da experiência do corpo em movimento e de sua presença no ato criativo.

PALAVRAS CHAVE: Dramaturgia do Performer, Dramaturgia, Processo de Criação, Estudos Coreológicos

ABASTRACT: This paper aims to conceptualise the term Performer Dramaturgy created by Melina Scialom and describe how it was applied in the creation of the piece entitled *Memories*. The Performer Dramaturgy is a research that was born from the possibility of having the actor and/or dancer (performer) as the dramaturge of its own creative work. In this context, the Choreological Studies of Rudolf Laban and Valerie Preston-Dunlop are a platform that allows the performer to act and “think in motion”, and thus develop the dramaturgy of its own work. From this premise we created a performance work where the performers were also the dramaturges of the piece. The creative process of the work happened through a series of procedures that generated movement patterns that were worked on, improved and organised in dramaturgical structures. These were also experienced and re-elaborated based on dialogues between experience of each one of the performers with the movement material. It resulted in a dance-theatre piece where the dramaturgy was the product of the experience of the body in motion in the creative act.

KEY WORDS: Performer Dramaturgy, Dramaturgy, Creative Process, Choreological Studies.

O espetáculo *Memórias* foi construído a partir de lembranças e recordações dos performers-atores-bailarinos-criadores e organizado a partir da experiência física com a incorporação delas. O processo de criação teve como objetivo investigar o como intensidades imateriais – como as memórias – se manifestam em forma de movimento e podem ser organizadas dramaturgicamente para comporem cenas e um espetáculo. *Memórias* também faz parte de uma pesquisa que indaga sobre a possibilidade do ator-bailarino ter autonomia dramatúrgica no processo de criação. Assim, o performer se torna responsável por organizar o material criativo que emerge de sua atuação. Neste caso, a dramaturgia da obra acontece através da perspectiva de “primeira pessoa” (SHEETS-JOHNSTONE, 2011) dos artistas criadores desta obra.

Para Maxine Sheets Johnstone a perspectiva em primeira pessoa (*first-person perspective*) é um olhar e uma referência sobre algo que nasce a partir da experiência de um indivíduo sobre algo. Este conceito integra um ponto de vista fenomenológico da subjetividade humana, que valoriza a experiência como referência para aquilo que é apreendido e logo se tornam acontecimentos aos indivíduos. É, portanto, a partir dessa experiência com o fazer cênico e o uso dessa experiência para organizar as ações que surge *Memórias*.

***Memórias***

O público entra na sala de espetáculo e ao entrar, cada um ganha algumas frases que vieram das memórias dos artistas, escritas em papéis recortados. O público é convidado a ler em voz alta suas frases em qualquer momento do espetáculo. Entra uma mulher em cena e se senta de pernas cruzadas em uma cadeira no canto frontal esquerdo do palco e começa a ler um texto. Este texto é uma carta, escrita por um dos artistas-criadores da obra a ele ou ela mesma. Atrás dela está um módulo com uma projeção, onde está sendo projetado o texto que a performer esta lendo. Ao finalizar o texto a mulher se levanta e sai para o lado esquerdo do palco.

Ascende a luz lateral, formando um corredor na boca de cena. Este se tornará um espaço de interação onde os quatro performers começam um jogo de movimento, estabelecendo relacionamentos entre si com diferentes tipos de aproximações, toques e (i)mobilidades. Este jogo permanece criando e desfazendo diferentes tipos de relações entre os performers que dialogam através do corpo em movimento. O jogo permanece até que soa uma explosão, o resto do palco se ilumina e os performers iniciam uma corrida pelo espaço e que os levam para um outro momento onde impulsos tomam conta de seus corpos. A movimentação se torna uníssona.

De quando em quando aparece uma voz, vinda de alguém do público que está lendo o conteúdo das filipetas recebidas. Diferentes vozes soam, criando ritmos e sonoridades particulares para a cena a que acontece no palco. Os bailarinos continuam a se mover, hora com movimentos similares (em um uníssono) e hora diferentemente. Uma das performers começa a filmar a cena que é instantaneamente projetada no módulo a esquerda do palco. Nesta projeção aparecem detalhes do que está acontecendo no palco. Nesta cena dois performers realizam movimentação similares como se estivessem contando uma mesma história ou memória, as através de suas subjetividades. Enquanto isso uma terceira performer realiza uma sequencia de movimentos entre os dois, sugerindo uma história paralela.

Na cena seguinte e com a câmera ainda filmando detalhes da cena que acontece no palco e sendo projetada ao vivo, duas das performers realizam uma mesma partitura de movimentos, como se estivessem contando outra história. Porém um dos performers circula pela cena, como se estivesse tentando interagir com das duas dançarinas e até fisicamente impedir uma delas a se mover, como se estivesse tentando acordar alguém de um sonho. Enquanto isso, os detalhes dos corpos estão sendo revelados na tela de projeção (filmados pela quarta performer), como se fossem lembranças do que se passou, mas que se passam em tempo real. Memórias que são como sonhos e que apesar da tentativa de muda-las ou impedi-las, não se pode mudar, pois já aconteceu. A cena acaba com os performers dispersando e correndo, cruzando o espaço até os limites do palco sem parar. Lentamente vão diminuindo a corrida até entrarem em um uníssono.

Nesta ultima cena os performers realizam um uma sequência de movimentos onde, a partir de uma ação inicial que todos realizam juntos, eles começam a cada um realizar uma movimentação diferente, novamente como se estivessem contando cada um uma história. Esta sequencia é repetida diversas vezes com um coro de vozes que também contam histórias.

O espetáculo acaba com os performers novamente correndo, cruzando a cena e sumindo dela um a um até que o ultimo sai de cena.

O que acontece quando uma obra de dance-teatro é inteiramente organizada a partir da experiência dos atores-bailarinos criadores? Seria possível o ator ou o dançarino atuarem como dramaturgos de uma obra cênica? O que seria a dramaturgia feita pelos performers atuantes – criadores e executores do trabalho? Há dois anos tenho feito estas perguntas para mim mesma e também junto com os participantes de meu grupo de pesquisa focado sobre a dramaturgia do movimento. Estas inquietações partiram do meu próprio questionamento relativo ao discurso sobre a dramaturgia na dança e a atuação do dramaturgo nos espetáculos cênicos. Como produto desta indagação nasceu o espetáculo *Memórias*.

*Memórias* é um espetáculo experimental, que faz parte desta busca por entender e navegar sobre o conceito e a prática da dramaturgia na dança e no teatro. Ele teve estreia em novembro de 2018 a partir da pesquisa de movimento e criação de Ana Flávia Felice, Caroline Sobolewska, Guilherme Moreira e Melina Scialom e iluminação de Gabriel Gonçalves. O espetáculo foi inteiramente criado a partir da pesquisa que se debruçou em estudar a incorporação dos princípios do movimento presentes nos Estudos Coreológicos e como o exercício destes princípios se torna um conhecimento incorporado e que se desenvolve a partir do “pensar em movimento” (SCIALOM et al., 2019).

A dramaturgia *do* e *no* espetáculo *Memórias*, está presente em duas instâncias de criação da obra. O primeiro está no pensamento dramatúrgico de cada um dos performers no que venho chamando de “dramaturgia do performer” (SCIALOM, 2019). Já o segundo tem a dramaturgia enquanto estrutura (ou escrita da cena) elaborada (aquela descrita nas primeiras páginas deste artigo). A seguir discorro sobre o primeiro – a dramaturgia do performer – e como aconteceu na criação de *Memórias*.

Para revelar o como o pensar em movimento aconteceu e resultou em uma dramaturgia do performer (atores-bailarinos criadores e executores do trabalho), descrevo algumas das cenas do espetáculo, dando ênfase no como elas refletiram um processo dramatúrgico subjetivo e ao mesmo tempo coletivo dos atuantes.

**O pensamento dramatúrgico do performer**

Primeiramente, para desenvolver um pensamento dramatúrgico e em movimento optei por trabalhar com os Estudos Coreológicos como plataforma para alimentar um “pensar em movimento”. Este treinamento foi elaborado sobre a práxis de Rudolf Laban (PRESTON-DUNLOP; SANCHEZ-COLBERG, 2010) e com a perspectiva dos Estudos Coreológicos de Valerie Preston-Dunlop – um desenvolvimento da filosofia de Laban elaborado sobre o fazer contemporâneo da dança. Nesse contexto, os exercícios que desenvolvi (em dois anos de pesquisa laboratorial) visam associar cognição à cinestesia, percepção corporal e domínio do movimento de cada indivíduo.

O pensar em movimento é um conceito somático que considera que o pensamento acontece não somente na mente (cognitivo) mas também pelo corpo inteiro, em especial quando este está em deslocamento. O pensamento somático, portanto, está presente no corpo como um todo - onde cada uma de suas partes, órgãos e sistemas pensam (COHEN, 2008). Inclusive, este conceito também é baseado nos princípios de Rudolf Laban (1978) que buscava um pensar que acontece quando o indivíduo está se movendo (dançando, atuando). Ao longo de toda sua vida Laban buscou entender quais os princípios fundamentais que compõem o movimento expressivo do ser humano. De forma analítica e empírica, trabalhava com colaboradores (em sua maioria dançarinos) que lhe fornecia material para análise e plataforma para experimentar suas ideias. Assim, Laban categorizou o movimento a partir de qualidades (tempo, espaço, fluxo e peso) que chamou de Eucinética (ou Dinâmica) e do como o corpo usa e acessa o espaço ao seu redor, chamada de Corêutica, Espaço ou harmonia espacial (para detalhes sobre a práxis de Laban ver SCIALOM, 2017). Estas duas categorias fazem parte de um estudo que ele chamou de Coreologia.

Estudos Coreológicos foram desenvolvidos vinte anos após o falecimento de Laban, por sua aluna Valerie Preston-Dunlop ao pensar uma forma de tornar contemporânea sua práxis. Ou seja, ao olhar para a produção da dança pós-moderna e contemporânea do final do século XX, Preston-Dunlop percebeu que precisaria acrescentar categorias às duas pensadas por Laban na primeira metade do século XX. Assim, a pesquisadora incluiu as categorias Corpo, Ação e Relacionamento à Dinâmica e Espaço já previstas por Laban (PRESTON-DUNLOP, 1980).

Para trabalhar com os princípios de Laban, as cinco categorias de Preston-Dunlop onde o corpo começa a pensar através e por meio de seu movimento, desenvolvi exercícios onde os bailarinos e atores exercitavam a associação entre cognição e experiência física, aprimorando o domínio do corpo relacionado a realização de um movimento consciente e com variações expressivas. Por exemplo, um dos exercícios recorrentes que realizávamos eram baseados nas escalas de movimento da harmonia espacial de Laban. Estudamos as escalas de defesa (na geografia do octaedro), a escala diagonal (na geografia do cubo) e a escala A e B realizadas dentro da cinesfera (na geografia do icosaedro) (LABAN, 1966). Após o entendimento da cinesfera como um cristal geométrico e a memorização das organizações corporais necessárias para se transitar entre os vértices dos sólidos platônicos em questão (octaedro, cubo e icosaedro) partimos para improvisações livres sobre cada uma delas. Ao realizar as escalas e as improvisações, insisti que cada um ficasse atento às sensações e imagens que surgiam das diferentes corporeidades experimentadas. Assim, os performers passaram a realizar associações entre uso do espaço cinesférico (ao redor do corpo), formas corporais e imagens/sensações que surgiam a partir do movimento do corpo que se projeta no espaço. Este e outros exercícios permitiram que os performers se tornassem cada vez mais conscientes do como seus corpos se organizam para realizar determinados tipos de movimento, enquanto, ao mesmo tempo, se atentam para o como também são afetados pelas sensações resultantes destas organizações corporais.

Ao exercitar os princípios do movimento de forma consciente através dos Estudos Coreológicos, percebi que os atores/bailarinos estavam aprendendo a pensar através do/em movimento. Um dos praticantes revela este pensar em sua fala:

“Ao realizar a escala no cubo, primeiro fiquei perdida, mas depois fui entendendo onde estavam os pontos no espaço para onde precisava me dirigir. A repetição destes movimentos e escala foi importante para que meu corpo aprendesse e eu não precisasse mais pensar para onde deveria ir. O corpo vai sozinho.”

(fala de participante do grupo registrada no diário de bordo durante encontros do grupo de pesquisa)

Ao desenvolver e exercitar um pensamento em/através do movimento, queria então testar este pensamento em diferentes tipos e processos de criação. Um destes processos resultou no espetáculo *Memórias*.

Para criar *Memórias* decidimos partir de memórias individuais dos participantes para criar movimentos e o que chamamos de matrizes de movimento. A criação das matrizes de movimento se deu através de diversas sessões de improvisação onde cada participante investigou as reverberações afetivas e as imagens provindas de diferentes recordações sobre acontecimentos diversos em suas vidas. Também utilizamos de elementos que dispararam reações afetivas, sensações e imagens, e como já estávamos praticando a associação entre movimento, sensação e imagem, a transposição entre as memórias e o movimento não foi difícil. Assim cada participante foi elaborando diferentes matrizes de movimento relativas às suas memórias particulares. Repetimos diversas vezes as matrizes individuais para que o corpo de cada um memorizasse suas organizações expressivas. É importante ressaltar que estas não eram células coreográficas, pois o desenho e forma não eram precisos. A precisão estava na relação entre movimento e as imagens e os afetos gerados e o como era preciso organizar o corpo para manter essa precisão viva e ativa.

O próximo passo foi ensinar e aprender as matrizes de todos os participantes para adquirirmos um vocabulário e uma corporeidade comum. Este procedimento foi feito utilizando o vocabulário dos Estudos Coreológicos, através de indicações de dinâmicas, uso do espaço, configuração do corpo, ações e relação intra e inter corporal. Trabalhando desta forma, pudemos manter as matrizes como sequências vivas, realizadas a partir de princípios de movimento, que ao serem realizadas imediatamente acionavam sensações (internas) a formas corporais que se externalizavam na dinâmica corporal. Ao aprender as matrizes uns dos outros percebemos que as imagens e as sensações que tínhamos não eram as mesmas daquele que criou a matriz. Porém como a execução era baseada nos princípios do movimento que gerou imagens e sensações, pudemos reproduzir a corporeidade desejada e originária de cada matriz. Após o compartilhamento e transmissão de matrizes, começamos um processo de ordenação para montar a estrutura da obra, ou seja sua dramaturgia.

**Dramaturgia do performer em Memórias – dois exemplos do processo de criação.**

O jogo descrito acima, inicial foi composto através da improvisa**ç**ão dos performers com as matrizes de movimento criadas e ensaiadas por todos, usando do conhecimento das estruturas de relacionamento (dos Estudos Coreológicos – Preston-Dunlop, 1980) estudadas e incorporadas pelos performers. Segundo Preston-Dunlop (1980) as estruturas de relacionamento são uma das cinco categorias dos Estudos Coreológicos e envolvem o como dois ou mais corpos (ou corpo e objeto) se relacionam entre si. Ao estudar previamente estas estruturas durante os laboratórios (como nos exercícios descritos acima), ao pegar as matrizes de movimento já incorporadas por cada um dos performers, pudemos ir desenvolvendo improvisações com o uso de diferentes estruturas e buscando relações que nos traziam maior sentido para o movimento coletivo sendo realizado. Realizamos diversas improvisações a partir esta estrutura e fomos aos poucos fixando possíveis interações entre performers e matrizes. Ao definir esta cena para integrar o espetáculo, tínhamos também uma estrutura geral para ela, que envolvia determinadas sequências de matrizes e relações entre os performers. Esta cena, apesar de ser a segunda cena do espetáculo, ela foi a última a ser criada. Isto porque quando começamos a pensar o que seria necessário para iniciar nosso espetáculo, começamos a pensar sobre o conteúdo do espetáculo em si e o que deveria introduzir o material que já tínhamos.

A próxima cena acontece uma sequencia de movimentos definidos e executado por todos. Um uníssono que nasceu da combinação das matrizes de movimento provindas das memórias dos artistas. Estas foram estudadas de forma a entender o tipo de movimento contido em cada uma. Como por exemplo os fraseados rítmicos, a combinação de qualidades de movimento nas diferentes partes do corpo, o uso do espaço e as ações realizadas. Este estudo coreológico do movimento contido nas matrizes permitiu que todos os performers pudessem, ao invés de decorar movimentos, entender os princípios presentes na movimentação e assim realizá-la - não de forma a executá-la mas sim como um corpo-pensamento. Este estudo também permitiu que cada um dos performers pudesse realizar uma matriz de movimento comum, respeitando sua corporeidade. Ou seja, cada matriz se tornou uma sequência incorporada e não apreendida.

**Considerações finais**

Como se criar a partir da experiência que o performer tem do espaço, tempo, afeto e interpretação de suas ações/movimentos no mundo? Esta pesquisa surgiu do questionamento do porquê o dramaturgo é considerado 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. Aquele que está de fora, portanto não tem a mesma experiência somática daquele que se movimenta e realiza as ações.

A experiência do se mover traz um entendimento do movimento a nível somático podendo ser 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. Por fim, a criação de Memórias buscou os lugares onde o performer se torna dramaturgo de sua obra, organiza-a no espaço-tempo de forma afetiva e simbólica criando um trabalho que materialize o pensamento em movimento do performer e sua experiência somática com afetos e movimentos.

**Referências Bibliográficas**

COHEN, Bonnie Bainbridge. Sensing, feeling, and action: the experiental anatomy of body-mind centering : the collected articles from Contact Quarterly dance journal 1980-2007 00. Northhampton, Mass.: Contact Editions, 2008.

LABAN, Rudolf Von. Choreutics. London: Macdonald & Evans, 1966.

LABAN, Rudolf Von. Domínio do Movimento. Sao Paulo: Summus, 1978.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. Dance is a language isn’t it? London: The Laban Centre for Movement and Dance, Univeristy of London, Goldsmith College, 1980.

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, Brasil: Summus, 2017.

SCIALOM, Melina et al. A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa. In: ANAIS DO X CONGRESSO DA ABRACE 2019, Natal, UFRN. Anais... Natal, UFRN: ABRACE, 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3913>

SCIALOM, Melina. Experimentando a Dramaturgia do Performer. Memória Abrace, [s. l.], v. 19, n. 1, p. 1–13, 2019.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. The primacy of movement. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Pub., 2011.