

SCIALOM, Melina; NUNES, Ana Flávia; MOREIRA, Guilherme Martins. **Investigando a dramaturgia afetiva através da prática como pesquisa: espetáculo Memórias**. Campinas: UNICAMP. Pesquisadora de Pós-Doutorado (FAPESP processo n.2016/08669-5), Professora Colaboradora do Departamento de Artes Cênicas - UNICAMP; Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes da Cena, UNICAMP, Veronica Fabrini. Pesquisador de Iniciação Científica (PIBIC-UNICAMP) e Graduando do Curso de Artes Cênicas, UNICAMP, Melina Scialom.

### RESUMO

Como realizar uma dramaturgia que, ao invés de procurar tecer uma teia de sentidos, busca organizar afetos? Esta apresentação busca articular esta questão pela discussão sobre o processo de criação do espetáculo Memórias, que foi realizado a fim de se investigar modos de se criar (em dança e teatro) através da produção de afetos do corpo em movimento. Para tal, trazemos o conceito de afeto lançado por Espinosa e desenvolvido tanto por Deleuze quanto Massumi para conceituar o como temos trabalhado, seguindo o método da prática como pesquisa, na busca pela conexão entre movimento e afeto. Em seguida apresentamos os procedimentos práticos que realizamos para a criação de uma dramaturgia que busca tecer o (inter)subjetivo da experiência gerada tanto pelo corpo afetado quanto pelo corpo afetante nas movimentações realizadas em cena. Neste processo e consequentemente na dramaturgia afetiva, os performers se tornam os próprios dramaturgos do trabalho, já que a experiência sendo tecida e dramaturgicamente organizada parte dos próprios performers ao se moverem.

**Palavras-Chave:** Dramaturgia. Afetos. Processo de Criação. Prática como Pesquisa.

### ABSTRACT

How to create a dramaturgy that, instead of weaving a web of meaningful signs, it seeks to weave affects? This presentation attempts to articulate this issue through the discussion about the creative process of the performance entitled Memories, investigating ways of composing (in dance and theatre) through the production of affects of the body in motion. To establish this discussion and support our practice we draw on the concept of affect that was introduced by Spinoza and further developed by Deleuze and Massumi, within a practice-as-research scheme, where we seek to establish the connection between movement and affect. Then, we discuss the practical procedures we developed to create a dramaturgy that weaves (inter)subjective experience generated from both the body affected and by the affective body in motion during performance. In this process and consequently in the affective dramaturgy, the performers become the dramaturges of the work. This is because the experience that is being weaved and dramatically organized comes from the performers themselves when they are in motion.

**Keywords:** Dramaturgy. Affect. Creative Process. Practice-as-Research.

## **Introdução**

Para iniciar este artigo é essencial que contextualizemos o como abordamos o conceito de dramaturgia para então detalharmos o como articulamos sua prática. Seguindo José Sanchez (2011) consideramos o conceito enquanto seu campo expandido, que retoma seu sentido primeiro de organização das ações. Na contemporaneidade, a dramaturgia se ampliou para um grande leque de fazeres e linguagens. Ao falar de dramaturgia, nos referimos à produção de sentido em sua acepção do sentir, ou seja, no plano das sensações e sentimentos, quer seja no plano das ideias e dos conceitos, ou em ambos. Nesse caso focamos em especial para a corrente de pesquisa e trabalho sobre a dramaturgia na dança, que vem sendo articulada nos últimos trinta anos (ver a coleção de artigos traduzidos dos últimos vinte anos publicados em CALDAS; GADELHA, 2016). Neste artigo não temos a intenção de traçar o histórico da dramaturgia no teatro e nem de refazer seu trajeto na dança, pois estes já foram feitos de forma detalhada por Corradini (2010), Doria (2016), Pais, (2016) entre outros, mas sim de falar diretamente da dramaturgia enquanto campo expandido e como parte do fazer em dança.

Na perspectiva da dramaturgia na dança (que por si só já engloba muitos fazeres), o dramaturgo não tem necessariamente 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 (HANSEN e CALLISON, 2015). 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.

Dentro deste campo concordamos com Behrndt (2010); Bleeker (2003); Greiner (2006) que a dramaturgia pode ser vista como uma atividade de se pensar a composição e não de se realizar a composição (tipo autoria). Dramaturgia como articulação e/ou organização: uma atitude de estruturação do nexos proposto pela obra, ou o que Eugênio Barba (1985) chama de tecer o texto da obra, sendo este texto composto por quaisquer materiais performativos do fazer cênico. Ao nos basearmos nessa perspectiva, a dramaturgia passa a ser uma espécie de atitude perante a criação que pode ser assumida por qualquer pessoa envolvida no processo, como sugere Adrian Heathfield (2011). Então questionamos, porque não o próprio bailarino, ator ou performer ser responsável pela dramaturgia da obra? Nesse contexto, nossa hipótese é de que, se o performer assumir uma atitude dramaturgical perante a criação que está sendo realizada, ele se torna o dramaturgo da obra.

## **Pensando em movimento**

Para aprofundar a investigação na possibilidade de ter o performer como dramaturgo, realizamos uma pesquisa de teor empírico, experimental e artístico, que culminou em uma obra cênica. Assim, a pesquisa aconteceu no âmbito da prática como pesquisa, uma metodologia que foi conceituada no final do século XX e vem sendo aprimorada a cada ano com os diferentes projetos (NELSON, 2013). Dentro desse universo nos focamos sobre a pesquisa incorporada (SPATZ, 2015) que se define como um campo de pesquisa que envolve o corpo como lugar onde a investigação acontece, não sendo somente

o suporte para que a mente realize a “pesquisa”, mas como o uma plataforma de investigação. Um dos possíveis métodos para realizar a pesquisa incorporada é o uso de laboratórios ou a prática laboratorial. Assim, para se buscar a dramaturgia do performer mergulhamos em laboratórios de pesquisa que inicialmente aconteceram para exercitar o que nós e Rudolf Laban (1978) chamamos de “pensar em movimento” e investigar uma possível dramaturgia articulada pelo performer. Laban (1978) já trabalhava sobre este conceito ao estruturar sua práxis que chamou de Arte do Movimento ou de Coreologia. Grande parte de seu trabalho foi elaborado visando entender, decupar e racionalizar os componentes do movimento para se trabalhar sobre eles, manipulando-os de acordo com as necessidades expressivas de cada artista. O pensar em movimento é desenvolvido com a própria prática do movimento ao se buscar uma comunhão entre o cognitivo e o corpóreo de forma somática e integrada. Neste processo de investigação, a associação entre pensamento e movimento foi materializada em exercícios que Melina propôs que combinavam a realização de movimentos, improvisações e análises “em movimento” (FERNANDES, 2010) ao se analisar (durante o próprio movimento) os respectivos afetos gerados quando o corpo se move. Nessa prática movimento e afeto foram associados, de forma que, quem está pensando não é somente a “mente”, mas a integração corpo-mente ou o soma destes.

### **Movimento e afeto**

Ao longo dos laboratórios fomos realizando exercícios para nos atentarmos à geração de afetos, tanto em nosso corpo quanto em quem vê. Estes foram compostos a partir de elementos dos Estudos Coreológicos (PRESTON-DUNLOP e SANCHEZ-COLBERG, 2010), através de propostas de incorporação das escalas da Harmonia Espacial (LABAN, 1966), a exploração de combinações de qualidades de movimento (LABAN, 1978), exploração de frases rítmicas (MALETIC, 2005) e estruturas de relacionamento (PRESTON-DUNLOP, 1980). Experimentamos exercícios improvisacionais e de composição, sempre dividindo o grupo para que pudéssemos tanto experimentar quanto observar, ativando tanto a atenção e as sensações geradas naquele que realiza a ação, quanto os afetos gerados em quem assiste, o olhar de fora.

Dentre vários dispositivos que motivaram nossas improvisações e exercícios composicionais, acabamos por aprofundar nossa pesquisa em um: a memória. Assim, ao executarmos escalas e improvisarmos sobre elas e sobre diferentes categorias que se referem a princípios de movimento, fomos investigando como as memórias e os afetos poderiam afetar o performer e a qualidade de sua movimentação. E ainda, como que determinados movimentos poderiam gerar memórias. Outro aspecto extremamente relevante a esta etapa da pesquisa, para o momento de criação que viria a seguir, além de despertar uma maior consciência sobre a movimentação, elaboramos uma linguagem comum - a da Coreologia - como uma espécie de “linguagem de análise”, que serviu para nos permitir ter uma base para discussões sobre os princípios do movimento. De fato, Laban se empenhou para criar esta linguagem do movimento expressivo para se olhar para o movimento e a partir de desse conhecimento aprimorar as capacidades individuais de cada indivíduo (com suas particularidades) e ampliar o leque expressivo do corpo/artista cênico

(SCIALOM, 2017). Assim, a Coreologia se tornou um eixo comum, para que pudéssemos dialogar sobre movimento, expressividade, afeto, significados do que estávamos criando e movimentando com nossos corpos.

### **Os laboratórios**

Na metodologia proposta pelo grupo de pesquisa, sempre iniciávamos com um trabalho mais técnico sobre a perspectiva Coreológica, e depois partíamos para uma etapa criativa. Por exemplo, em um de nossos encontros, iniciamos a partir de uma colocação da Melina, sobre a teoria dos afetos, e que permeou o trabalho deste dia. Espinosa traz em sua filosofia no século XVII o conceito de afeto (SPINOZA e colab., 2015) que é mais tarde trabalhado por Deleuze (DELEUZE e GUATTARI, 2007) e revisado por Brian Massumi (2002), se tornando o que hoje entendemos pela teoria dos afetos. Para Massumi o afeto é uma experiência não consciente, de intensidade que não pode ser inteiramente realizada pela linguagem.

Em um segundo momento, de improvisação e composição (onde trabalhávamos com a noção de dramaturgia a partir de nossas experiências corporais), trouxemos como provocação a memória, e como transpor ela para o espaço. Uma memória que pudesse trazer uma sensação, um afeto, mas que não pudesse ser descrita inicialmente de maneira racional. O desafio lançado por Melina foi de como materializar uma memória e registra-la, não sendo pelo meio pictórico ou pela linguística, mas pela materialidade do corpo em movimento - apenas sensações e onde essas sensações se localizavam no corpo. Trabalhamos com este estímulo individualmente no espaço, experimentando todas suas possibilidades. Depois criamos frases de movimento que executamos e mostramos uns aos outros, seguido de comentário sobre os processos composicionais utilizados para realizar a composição. Nenhum julgamento foi feito ao longo dos processos. Cada performer foi aprimorando sua capacidade de pensar em movimento e criar e organizar sua composição ao longo dos encontros.

A partir dos exercícios começamos a colocar nossa atenção em como éramos afetados pelo movimento. O processo contrário também acontecia: realizar movimentos a partir de afetos ou de elementos que servissem como ignição aos afetos, como memórias, objetos, etc. Analisamos, então, estes estímulos e essa relação de “um gerar o outro” e como cada performer realizou essa “tradução” de afeto para movimento. A ideia era deixar de lado a busca por movimentos que significassem algo propriamente dito e operar sobre os afetos.

Notamos que nossa percepção e afetividade são muito subjetivas. Descobrimos que existem inúmeros caminhos de se relacionar afeto e movimento, que podem ser através do movimento em si e seus princípios, sua relação com o espaço, sua relação com outros corpos (vivos ou não), sons, imagens, etc. Percebemos que há um fluxo nesta relação, ou seja, os afetos simplesmente chegam e nos afetam sem que tenhamos plena escolha do que vai nos afetar. E uma coisa leva a outra, e afetos levam a outros afetos e a movimentos que levam a outros movimentos e outros afetos e assim por diante.

### **Criação através do movimento e afeto**

Para iniciar o processo de criação de um espetáculo, decidimos trabalhar a partir de memórias pessoais e criar partituras de movimento através de suas imagens e afetos. Desta forma, intuito do espetáculo “Memórias” foi buscar uma dramaturgia baseada em um tipo de materialidade corporal conduzida pelos afetos gerados no próprio movimento, composta e desenvolvida pelos performers na prática do movimento expressivo e sua associação com o pensamento, distante do plano do que é verbalizável. A escolha dos movimentos se deu através da experiência somática do movimento e os afetos relacionados a eles. Assim, os primeiros movimentos criados foram reflexo direto dos afetos e imagens produzidas pela ativação da memória. Porém, ao longo da improvisação, a memória era deixada completamente de lado e o foco passava a ser unicamente a materialidade do corpo, as imagens e afetos que ele produz por si só. Desta forma os movimentos foram se transformando de acordo com o próprio afeto resultante do corpo em movimento.

A partir do momento em que as primeiras sequências foram criadas, a memória utilizada como mote foi deixada de lado e os performers trabalharam com os movimentos, imagens e afetos em si mesmos, em uma pesquisa e busca do entendimento deles através da experiência que o movimento gera em cada um. As sequências coreográficas se transformaram em matrizes, que foram sendo modificadas de acordo com os interesses e afetos dos performers, até que fosse possível fixar uma estrutura.

Nos primeiros ensaios, o foco foi estudar essas matrizes, ou seja, experimentá-las e analisá-las. Os exercícios para tal consistiram em trocar matrizes entre os colegas, executá-las em conjunto, misturá-las, fragmentá-las, executar com ambientações diferentes (música, iluminação, etc.) e analisar as diferenças de sensações, afetos e impressões causadas por elas na experiência de executá-las, ou seja, na incorporação de cada variação. Verificamos que na execução das matrizes houve uma tentativa de se reconectar com os afetos que serviram de ignição para a criação e escolha dos movimentos, gerados no instante de sua gênese. Este processo nos levou a questionar a diferença entre a mentalização de um afeto e a experiência do afeto, onde concluímos que aquilo que nos interessava era a experiência, ou seja, o afeto “vivo” e ligado ao movimento.

Assim, passamos a criar uma dramaturgia através da incorporação e transformação de cada matriz de movimento e a experiência que fomos acumulando sobre as possíveis variações que cada uma apresentava. Novamente, buscamos compor uma dramaturgia que não se pautasse nas significações dos elementos da obra (por exemplo, o conteúdo simbólico de cada memória), mas que utilizasse como elemento de composição primordial os afetos, veiculados pelo corpo, seus movimentos e suas imagens, se distanciando da racionalização puramente mental.

Por fim, foi se estruturando uma sequência de matrizes que foi dando forma ao espetáculo Memórias. Nele, o corpo (e sua materialidade) se tornou o agente protagonista e elemento principal da linguagem, sendo responsável por incorporar imagens e ser veículo de afetos que circulavam no corpo de cada performer, entre os performers e por fim entre os performers e o público. Os demais componentes cênicos (figurino, iluminação, sonoplastia)

foram escolhidos de modo a evidenciar a corporeidade dos performers e suas imagens e potencializar a geração de afetos através destes.

### **Movimentando afetos**

Ao longo da pesquisa foi possível observar o quanto o corpo humano é sensível e responde aos afetos que ele gera através da experiência e aos estímulos do ambiente. Percebemos através da prática que diversos elementos sensitivos são capazes de gerar afetos, como por exemplo, a inserção de uma música na realização de uma matriz pode afetar os performers de maneira diferente de quando realizavam a estrutura em silêncio, ou a realização da mesma em um ambiente pouco iluminado pode gerar afetos diferentes de quando a executavam em meio a muita iluminação, assim como qualquer outra alteração no ambiente. Através dos exercícios práticos, não foi possível observar que os afetos sejam, de alguma maneira, controláveis – pelo menos não como um todo –, já que os participantes não tinham pleno domínio do que os afetavam e a cada nova realização de uma matriz de movimento surgiam novos afetos. Entretanto, ainda que não se possa dominá-los, talvez seja possível “induzir” alguns deles, gerá-los através do corpo, seu movimento e sua relação com o ambiente.

Ao realizarmos exercícios com as matrizes criadas a partir de memórias pessoais, no qual aprendemos as matrizes dos colegas e buscávamos realizá-las com o máximo de semelhança possível, percebi que na execução e repetição de uma matriz, por exemplo, grande parte dos afetos era mutável, mas alguns deles eram os mesmos a cada repetição, gerados pelo próprio movimento.

Considerando a dramaturgia como uma composição cênica, e que envolve um processo de construção e estruturação, como nos sugere Patrice Pavis (1947), a cada execução dessa dramaturgia, ou seja, em cada performance ou apresentação teatral, há uma atualização em sua estrutura, um fazer de novo que gera pequenas diferenças a cada execução (VOLPE, 2011). Visto que cada apresentação ocorre cada vez em um tempo-espaco-ambiente diferente, ou seja, a cada dia o tempo é outro, os corpos se encontram em estados outros, há novos olhares do público, outros ruídos, outras percepções, respiros e condições ambientes diferentes a cada performance, podemos dizer que através desses sutis detalhes improvisados cada apresentação é única (BROOK, 1999), em que cada dia há uma nova experiência em potencial a se estabelecer. Portanto, ainda que se siga rigorosamente as organizações corporais determinadas pela composição dramaturgical – a macroestrutura de uma dramaturgia corporal –, existem espaços de fatura, com sutis diferenças a cada apresentação, que alteram todo o evento cênico a cada performance resultando no que chamamos de atualização (VOLPE, 2011). Assim, percebemos que é exatamente nessa atualização que novos e diferentes afetos surgirão.

### **Conclusão - 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? Esta pesquisa surgiu do questionamento do por que do dramaturgo 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. 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**

- BARBA, Eugenio. *The Nature of Dramaturgy: Describing Actions at Work*. *New Theatre Quarterly*, v. 1, n. 01, p. 75–78, Fev 1985.
- CORRADINI, Sandra. *Dramaturgia na Dança: uma Perspectiva Coevolutiva entre Dança e Teatro*. 2010. 149 f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brazil, 2010.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia ?* Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2007.
- DORIA, Gisele. *Entrelaçando Fios: possíveis eixos dramaturgicos na Dança Contemporânea*. *Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte*, v. 3, n. 2, p. 194–208, Dez 2016.
- FERNANDES, Ciane. *Entre Impulso e Estrutura: Análise em Movimento e Vídeo-Documentário no Processo Criativo em Dança-Teatro*. NAVAS, C.; ISAACSSON, M.; FERNANDES, S. (Org.). *Ensaio em Cena*. São Paulo, SP, Brasil: Cetera, 2010. p. 82–93.
- HANSEN, Pil e CALLISON, Darcey (Org.). *Dance dramaturgy: modes of agency, awareness and engagement*. Houndmills, Basingstoke Hampshire; New York, NY: Palgrave Macmillan, 2015.
- HEATHFIELD, Adrian. *Dramaturgy without a dramaturge*. BELLISCO, M.; CIFUENTES, M. J. (Org.). *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga: CENCDOC, 2011. p. 105–116.
- LABAN, Rudolf Von. *Choreutics*. London: Macdonald & Evans, 1966.
- LABAN, Rudolf Von. *Domínio do Movimento*. Sao Paulo: Summus, 1978.
- MALETIC, Vera. *Effort Dynamics: Effort & Phrasing*. Columbus, OH: Grade A Notes, 2005.
- MASSUMI, Brian. *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham, NC: Duke University Press, 2002. (Post-contemporary interventions).
- NELSON, Robin. *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. 2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

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 e SANCHEZ-COLBERG, Ana. Dance and the performative: a choreological perspective: Laban and beyond. Alton, Hampshire: Dance Books, 2010.

SANCHEZ, Jose Antonio. Dramaturgy in an expanded field. BELLISCO, M.; CIFUENTES, M. J. (Org.). . Repensar la dramaturgia: errancia y transformación. Murcia: Centro Párraga: CENCDOC, 2011. p. 39–57.

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

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

SPINOZA, Benedictus De. Ética. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.