

Isabela Berto Tescarollo*

Melina Scialom**

*O Pensar Dramatúrgico como Chave para
Descentralizar a Criação Coreográfica do
Estúdio de Dança*

*Dramaturgical Thinking as a Key to
Decentralizing Choreographic Creation from the
Dance Studio*

RESUME

A poética diversificada da dança contemporânea tem possibilitado o desenvolvimento de uma ampla gama de investigações acerca do processo criativo nesta estética. Neste artigo, investigamos as práticas e as experiências cotidianas (fora da sala de aula e de ensaio) como disparadores da dramaturgia de um processo de criação, sendo esta perspectiva a chave para descentralizar a criação coreográfica do estúdio de dança. Para tal, integramos as atividades de preparação corporal e de sensibilização poética realizadas pela intérprete-criadora em seu cotidiano na composição do solo *uma cena só* (2020). Discutiremos os procedimentos criativos na luz dos pensamentos de Behrndt (2016), Gouveia (2012), Ostrower (2014) e Louppe (2012) para evidenciar a atividade dramaturgical enquanto um exercício de manipulação de energia (Scialom e Fabrini, 2019). Concluímos que é através do pensamento dramaturgical e sua prática de organizar as intensidades e energias geradas nos trabalhos corporais da performer que a coreografia é elaborada.

Palavras-chave: dança contemporânea; processo de criação; preparação corporal; dramaturgia.

ABSTRACT

Contemporary dance's diverse poetics has been allowing the development of wide range of investigations about the creative process of this aesthetic. This article investigates the practices and daily experiences (outside the rehearsal and dance studio) as prompts of the dramaturgy of a creative process, having this perspective as a key to decentralize the choreography from the dance studio. For such, we will integrate the performer's training and poetic sensibilisation practices into the composition of *uma cena só* (2020). We will discuss the creative procedures in light of Behrndt (2016), Gouveia (2012), Ostrower (2014) and Louppe's (2012) thinking, to evidence the dramaturgical activity as an exercise of energy manipulation (Scialom e Fabrini, 2019). We conclude that it is through the dramaturgical thinking of organizing the intensities and energies generated in the performers' embodied practices that the choreography is elaborated.

Keywords: contemporary dance; creative process; performer training; dramaturgy

Introdução

Nas últimas décadas, a dança contemporânea vem se revelando como um terreno fértil de investigação nos campos artísticos, acadêmicos e pedagógicos¹. Além de ser difundida sob uma variedade incalculável de formas coreográficas, os processos criativos que resultam em composições dentro dessa estética são igualmente diversos. Esta diversidade gera curiosidades a respeito da relação entre a pedagogia e o processo de criação, chamando atenção particular para o como o processo criativo do(a) intérprete-criador(a) é alimentado, não pelas aulas de (técnica de) dança, mas pela sua cotidianidade.

O que nos interessa é investigar as práticas e as experiências cotidianas (fora da sala de aula e de ensaio) como disparadores da dramaturgia de um processo de criação. Para tal, indagamos sobre a possibilidade de descentralizar o processo criativo e a preparação corporal do dançarino do estúdio de dança, de forma a entender a criação como o resultado da experiência e experimentação diária da artista, para além dos espaços formais destinados à prática da dança. Isso, porque, esta pesquisa parte de artistas, pesquisadoras e pedagogas cuja formação em dança incluiu mais de dez anos de aulas em academia nas modalidades de ballet clássico, jazz e dança contemporânea, além da formação em dança no ensino superior em universidades públicas no Brasil. Nesses contextos, a sala de dança (o estúdio) com chão flutuante, janela com cortinas, espelhos e barras foi o lugar em que predominaram tanto o treinamento (considerado como aulas de dança) quanto a prática de criação (laboratórios de composição coreográfica e ensaios), tendo os produtos criativos/coreográficos transferidos para espaços teatrais (formais) ou informais (outros tipos de espaço).

Ao propor a descentralização do processo criativo do estúdio, trazemos à luz da discussão práticas que integram o fazer criativo, mas que, muitas vezes, não se inserem no exercício crítico e reflexivo dos(as) bailarinos(as) sobre seu próprio treinamento e, conseqüentemente, sobre sua composição. Procuramos relacionar as práticas de treinamentos e as

Isabela Berto Tescarollo, Melina Scialom - O Pensar Dramatúrgico como Chave para Descentralizar a Criação Coreográfica do Estúdio de Dança
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

experiências cotidianas (fora da sala de ensaio) com o processo de criação e composição coreográfica desenvolvidas em laboratórios no estúdio, revelando o como o pensamento dramaturgico foi determinante para tal combinação. Fazemos isso trazendo como exemplo o processo criativo de um solo de dança contemporânea intitulado *uma cena só*, cuja estreia foi em março de 2020. A discussão, portanto, será articulada pelo viés do fazer criativo e seu universo sensível e poético, e não através do pensamento pedagógico ou metodológico da dança.

Sabemos que considerar as práticas corporais realizadas para além dos estúdios de dança como preparação corporal, poética e estética do(a) dançarino(a) não é algo novo. Desde o advento da dança pós-moderna (Banes, 1987), temos visto práticas e discussões que apresentam outras formas que não as aulas de dança como atividades que circunscrevem a atividade criativa do(a) intérprete-criador(a). Além disso, sabemos que esse período, influenciado pelo advento da *performance art*, fomentou o deslocamento do processo criativo dos estúdios e da apresentação cênica dos palcos italianos. É nessa época ainda, que, de acordo com a bailarina e pesquisadora Maitê Soares (2016), algumas terminologias como “espaços alternativos” ou “espaços não-convencionais” foram criadas na tentativa dar conta das lógicas de criação em dança que se propunham a se desvincular da lógica cênica teatral. Não buscamos discorrer sobre um processo de criação e apresentação que ocorreram fora do estúdio, nem analisar de que forma o movimento/gesto cotidiano se inseriu na cena. O que propomos é analisar um processo criativo em que a qualidade criativa sensível do cotidiano integrou a pesquisa corporal nos laboratórios de criaçãoⁱⁱ de uma composição coreográfica apresentada em espaço formal (teatro).

Ao articular o conceito de dramaturgia, fazemos referência ao pensamento e corpo teórico que vêm sendo elaborado nas três últimas décadas. Estes estudos relacionam a dramaturgia na dança às práticas que transpassam a criação artística, incluindo como parte do processo de criação

Isabela Berto Tescarollo, Melina Scialom - O Pensar Dramaturgico como Chave para Descentralizar a Criação Coreográfica do Estúdio de Dança
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

os modos de composição e da produção de sentido de um espetáculo de dança como articulados por Caldas (2021), Scialom e Fabrini (2019) e Dória (2017). O foco sobre a atividade dramática foi justamente a chave para realizar a investigação da criação em dança contemporânea, descentralizando do estúdio o processo de preparação corporal, expressiva e poética da bailarina.

Nesse sentido, escolhemos olhar para a criação pelo viés da consciência dramática (como proposta por Behrnt, 2016), que envolve uma combinação entre movimento e reflexão em uma trama tecida de acordo com as necessidades expressivas emergentes. Assim, este processo criativo buscou procedimentos de criação que respondessem à corporeidade da intérprete-criadora, incluindo linguagens artísticas, atividades cotidianas e técnicas de movimento que não são comumente praticadas no estúdio de dança, como correr, ler, caminhar, escutar música, sustentar rotinas e rituais pessoais diários, entre outros. Essas práticas atuaram como subsistência expressiva, estímulo sensível e treinamento corporal da intérprete-criadora. É dessa forma que mergulhamos no pensamento sobre dança contemporânea para chegarmos à prática dramática e chegarmos na criação de *uma cena só*.

Uma cena sóⁱⁱⁱ

O espetáculo começa antes mesmo do público entrar. Na penumbra, a bailarina caminha lentamente nos quatro apoios (mãos e joelhos no chão) em uma trajetória que orbita a periferia do círculo demarcado pelas cadeiras onde o público irá se acomodar. A sonoridade remete ao crepitar do fogo de uma fogueira. Não é possível ver olhos da performer^{iv}, pois seus cabelos caem à frente do seu rosto, criando uma barreira dourada que a impede de enxergar para além dos próprios cabelos. Tal configuração corporal traz para a performer uma corporeidade particular (visto na imagem 1). O ambiente é uma penumbra, em que há uma única luz branca de chão iluminando o suficiente para fazer visível os contornos e a silhueta da bailarina. Nas paredes vê-se projetada, de vez em quando, a sombra em grande escala dessa mulher-

Isabela Berto Tescarollo, Melina Scialom - O Pensar Dramático como Chave para Descentralizar a Criação Coreográfica do Estúdio de Dança
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

animal. Os espectadores aos poucos vão entrando e, alguns, se deparando com a necessidade de cruzar o território desta criatura para poderem se sentar.

O início do espetáculo transcorre neste cenário, em que a performer continua, agora próxima ao público, seu trajeto lento e circular, variando a velocidade da locomoção com pausas e respirações profundas. Aos poucos, pequenos espasmos em diferentes partes do corpo e de maneira isolada são percebidos nessa corporeidade. O que antes começa de maneira tímida, aumenta, acelera e contamina toda a performer, momento em que ela, tomada por esses tiques, passa da posição dos quatro apoios para a postura bípede. Tanto a trilha sonora quanto a luz acompanham a metamorfose desta criatura para sua condição vertical. No caso da trilha, a batida forte da música “Elixir” do artista Sub Basic acompanha a energia dos espasmos, onde agora as luzes brancas, vindas de cima, iluminam toda a arena compreendida pelo espaço cênico.

Os impulsos geradores dos espasmos transformam-se em golpes que rasgam e perfuram o ar. As bases da performer estão bem abertas (pés distantes um do outro), sua bacia pesada, enquanto seus braços variam entre pausas e movimentos energéticos que desenhavam o espaço, postura de quem se defende e ataca. A trilha, guiada pela música “Fusée de Détresse – Bof le Denier Vol” da banda Le Trio Jourbran, cria o ambiente sonoro desta arena de combate. Nesse momento, ainda, uma luz azul compõe com a branca tornando azulado os contornos do corpo da bailarina.

É em meio ao jogo de tensões deste universo, em que a performer golpeia e se protege, ataca e recua e conquista a resistência na postura vertical que a trilha, aos poucos, começa a suavizar por meio de um grito que é repetido quase como um uivo (música “Oyarsa” dos artistas Tony Anderson e Timbe e “#3” do compositor Aphex Twin). É assim que, de maneira gradual, seu tônus corporal também começa a suavizar e se tornar mais leve, bem como seus gestos se tornam mais sutis, desenhando delicadamente no ar. Esta corporeidade assume o fluxo mais livre e há predominância de movimentos

circulares, giros e pausas que dão a sensação de suspensão (visto na imagem 2). Por vezes, nesse momento, a performer se direciona para o público, seja por um gesto ou por um olhar. Aqui ainda, a iluminação azul preenche o espaço, criando, em conjunto com a música, uma ambientação mais calma e etérea.

Chegando ao fim do espetáculo, a sonoridade da chuva com trovões compõe com a trilha e a performer realiza ações de sair e voltar ao espaço cênico ao lado de um deles. Nessas saídas, ela assume o lugar do espectador, por vezes sentando-se ao seu lado, e mantém seu olhar no centro da arena iluminada, este que, vazio, torna-se então o protagonista da própria cena. E é assim que o espetáculo finaliza, com a performer fora da cena, em que luz e trilha entram em um *fade out* gradual até ficar escuro e em silêncio.

Imagem 1



Imagem 2



(Propriedade da autora)

Criação em Dança (contemporânea) e dramaturgia.

De acordo com Thereza Rocha (2011) as discussões sobre dança contemporânea têm seguido uma lógica de pensamento que não se limita a definir a dança enquanto conceito, mas sim compreendê-la na pluralidade do seu fazer. Essa característica faz com que a dança passe a se configurar como um trabalho artístico complexo em que, de acordo com Synne K. Behrndt (2016), suas produções passaram a ter preocupações e motivações quanto ao conteúdo e ao debate crítico acerca do trabalho realizado, para além das concepções clássicas de coreografia. No que diz respeito à complexidade da criação em dança contemporânea, a crítica e teórica da dança Laurence Louppe (2012) afirma que essa tem caráter contingente, em que inúmeros

caminhos são revelados em sua construção. Seguindo o pensamento de Louppe, concordamos que a elaboração da composição em dança contemporânea reside neste campo contingente, se desdobrando em diversas possibilidades e que, como lembra Rocha (2011), não tem uma definição e nem estética claramente definida.

Em conjunto com esta perspectiva conceitual da dança contemporânea, compreendemos o corpo que dança^v enquanto corporeidades^{vi} em movimento. Às corporeidades em movimento associamos, portanto, variadas conjunturas que permeiam aquilo que se materializa enquanto corpo, o que permite vê-lo como uma composição heterogênea de diferentes forças e influências, e não somente constituído de uma (ou mais) técnica(s) de dança particular(res). Para Louppe (2012) tal perspectiva nos liberta da ideia de um corpo absoluto, universal e único, não se tratando, portanto, de uma morfologia dotada de habilidades físicas em determinada técnica de dança, mas de um gerador de poéticas que está em constante estado de devir.

Ao privilegiar a investigação da corporeidade no trabalho em dança contemporânea, indagamos: como nos mantermos fiéis a este pensamento quando imersos em uma cultura em que a percepção e a análise sobre treinamento e processo criativo em dança contemporânea opera, muitas vezes, a partir do olhar que privilegia os espaços destinados à prática da dança enquanto locais únicos de preparação e criação artística? Para nós, localizar a prática de treinamento e de criação coreográfica limitadas às paredes das salas de aula – quando não ainda vinculadas a um treinamento de (uma) técnica corporal específica - pode restringir a consciência de como as práticas corporais e as experiências que ocorrem fora do estúdio também são sensibilizadoras, mobilizadoras e intrínsecas ao processo criativo, portanto, integram a concepção dramaturgicada do espetáculo.

Pensando nas técnicas de dança limitadas ao espaço do estúdio, as pesquisadoras Christine Greiner e Cláudia Amorim (2003, p. 108) articulam um debate acerca do corpo formatado ou disciplinado pelas práticas formais de

dança. Apesar de não darem exemplos práticos concretos, elas apontam a necessidade de mudar o “quadro referencial (visual, auditivo, tátil, cinestésico, afetivo e imaginário) a partir do qual é efetuado o movimento”. As autoras reforçam que a mudança de referencial proporciona uma experiência do movimento que se define como “grande modulação perceptiva pela capacidade de projeções e de ficções que são tanto o fruto do trabalho das sensações quanto elas são o seu efeito” (*idem*). Para nós, a mudança de referencial seria o exercício de deslocar o olhar sobre o processo criativo de forma a colocar luz às práticas corporais e experiências que ocorrem fora do estúdio. Entendemos que estas fazem parte do processo de “modulação perceptiva” a que se refere as autoras, afetando a forma como a corporeidade se move, e, como efeito, reverbera na dramaturgia e na estética da sua criação.

O pensamento de Greiner e Amorim somado à nossa perspectiva criativa – visual, auditiva, tátil, cinestésica, afetiva e imaginária – em relação à corporeidade em movimento e à contingência inerente à criação em dança contemporânea nos levam a explorar o processo de criação pelas lentes da atividade dramaturgical. Isso, porque, as pesquisadoras Melina Scialom e Verônica Fabrini (2019) defendem que a dramaturgia na dança começa a ser articulada pelas práticas escolhidas como preparação corporal do(a) bailarino(a), ou seja, pelas atividades que o(a) intérprete-criador(a) se propõe a realizar em sua rotina de treino. Segundo as autoras, a criação do(a) artista e a dramaturgia de seu trabalho é diretamente dependente das práticas corporais que “preparam” o corpo para o exercício criativo, visto que elas afetam e constituem a sua corporeidade.

Trazer a dramaturgia enquanto foco em um processo de criação é valorizar a reflexão do(a) artista ao mesmo tempo que este(a) organiza sua composição. Concordamos com Heidi Gilpin (apud Behrndt, 2016, p.244) ao apontar a prática da dramaturgia em dança contemporânea como um processo que se move entre a experiência e a reflexão sobre a experiência sendo na

última em que são reveladas “pulsões composicionais e narrativas no trabalho” (Behrndt, 2016, p. 246). Nesta perspectiva, a criação se torna um processo crítico e reflexivo ao mesmo tempo. De acordo com Ana Pais (2016, p.42), as pulsões composicionais e narrativas no trabalho a que se refere Behrndt (2016) seriam “uma espécie de fio que tece ligações de sentido, criando um discurso”, que se materializa enquanto corpo em movimento no palco.

Nesse sentido, Scialom e Fabrini (2019) referem-se a este exercício como uma manipulação de energia no processo criativo que parte da corporeidade do(a) bailarino(a). Compreendemos que existe uma intensão de articular as informações que emergem da corporeidade, junto àquelas que existem para além dela, ou seja, nas tensões criadas pelo corpo que dança. Assim, pautamos o processo criativo de *uma cena só* na organização de energias e tensões em um tecido dramaturgico. Esta perspectiva seria a chave para localizar a prática dramaturgica no processo criativo e integrar na criação as poéticas do cotidiano da intérprete-criadora. Poéticas essas que revelam uma gama variada de intensidades, fluxos e energias da corporeidade da artista, criando o que chamamos de movimento em caos.

Caos organizado

Trazer a cotidianidade da criadora para o processo de criação de *uma cena só* repercutiu em uma qualidade de movimento intensiva que, à princípio, concedeu ao processo uma constante sensação de caos. Sobre esta sensação, Raquel Gouvêa (2012) explica que aquilo que é gerado no processo a partir da movimentação intensiva do(a) bailarino(a) não se trata de um caos qualquer, mas um que marcaria certa “desestruturação psíquica” cujo limiar entre a lucidez e a loucura é tênue e turvo. Para chegar a este estado, a autora afirma que é preciso, em certa medida, “perder a cabeça”, já que é com esta atitude que o indivíduo se disponibiliza a mergulhar em uma experiência que é “corporal em sua potência máxima” e, por isso, “afeta a estabilidade da consciência comum” (Gouvêa, 2012, p.12). Isso quer dizer que é preciso

desenvolver uma certa confiança no mergulho para que novas experiências surjam e, nas palavras da autora, sejam “singulares” e “paradoxais” (*idem*).

O foco sobre o caos gerado na experimentação coreográfica a partir de um corpo que integra as corporeidades oriundas de dentro e fora do estúdio auxilia na compreensão da elaboração dramática que propomos neste artigo, já que assumimos que a dramaturgia em dança opera justamente neste caos de conteúdos invisíveis, psíquicos e energéticos. Inclusive, Pais (2016, p.46) explica que, na cena, o caos é convertido em “articulações renovadas de sentido”, o que seria uma espécie de “microcosmos” do espetáculo. A responsável por realizar esta conversão é a reflexão dramática que opera sobre o processo de criação, “negociando uma turbulência dionisíaca do questionamento com uma ordenação global apolínea” (*idem*). Para nós, a manipulação de energia a qual nos referimos seria, senão, a tentativa de dar uma ordem a esse caos, conferindo-lhe os limites (maleáveis) do território dramático da obra em processo.

A manipulação de energia no processo^{vii} traz à tona uma dramaturgia permeada pelo que a artista plástica e teórica da arte Fayga Ostrower (2014, p.27) nomeia como “tensão psíquica”. De acordo com a autora o ato criativo é a transformação da tensão psíquica em forma física, que desempenha uma função ao mesmo tempo estrutural e expressiva (Ostrower, 2014, p.28). Esta tensão, para a Ostrower, não deve ser “descarregada” e sim transformada em potência renovada, num processo de “renovação constante do potencial criador” (*idem*). É justamente no trabalho sobre essas tensões que Louppe (2012) vê a materialização de um corpo poético. Seguindo este raciocínio, compreendemos que o(a) performer é agente ativo(a) desta operação enquanto manipulador(a)/articulador(a) das tensões para a elaboração da dramaturgia na composição coreográfica. Desta forma, a “renovação constante do potencial criador” a que se refere Ostrower se dá pelo próprio desenvolvimento do processo criativo, o que para nós se configurou no exercício dramático.

Ao analisar o processo criativo de *uma cena só*, identificamos a ocorrência de quatro eixos de atividade, que aconteciam concomitantemente, são eles: 1) práticas de treinamento corporal e registros das pulsões composicionais; 2) sessões de improvisação; 3) prática da observação realizadora e 4) reconstrução criativa e elaboração da composição cênica. A intenção de organizar o processo em eixos que contém diferentes estratégias - que junto com Vieira (2019) chamamos de procedimentos dramaturgicos - é uma forma de revelar como os fluxos “dentro” e “fora” do estúdio configuraram a dramaturgia da criação.

Apesar de atravessarmos os quatro eixos, aprofundaremos nas questões que tangem o primeiro eixo “práticas de treinamento corporal e registros das pulsões composicionais” para mostrar como a proposta de descentralizar as práticas corporais do estúdio e o pensamento dramaturgico atuaram na criação de um solo de dança contemporânea.

Uma cena só: da pulsão à elaboração.

Em *uma cena só* as práticas sensíveis e de treinamento corporal fora do estúdio foram entrelaçadas com a prática dramaturgica na criação coreográfica de forma a revelarem as “pulsões composicionais” e as “narrativas de trabalho” que para Behrndt (2016) fazem parte do pensamento dramaturgico em si – evidenciados, ainda, através do pensamento cênico e composicional descritos a seguir. Este trabalho aconteceu por meio de uma pesquisa de corporeidades vindas das atividades cotidianas da performer como praticar Yoga, ler, caminhar no parque, correr, realizar ritual diário (o ritual da meia-luz). Cada uma destas atividades incitou diferentes pulsões composicionais e estas, quando levadas para a pesquisa corporal em estúdio, criaram narrativas de trabalho a serem organizadas dramaturgicamente para integrarem a composição coreográfica.

O Yoga (enquanto filosofia) vem sendo estudado e praticado pela performer há seis anos. Entendendo que os *asanas* (ou posturas) modificam os

fluxos corporais e energéticos do(a) praticante, a bailarina criava suas próprias sequências de *asanas* (ou posturas) de forma improvisada. Este era um exercício de autoanálise e, portanto, de identificação das suas necessidades momentâneas. Isso é importante na medida em que aguça a acuidade da performer, estimulando sua autonomia no que se refere a sua preparação corporal e seu treinamento em seu próprio trabalho artístico, podendo acontecer em qualquer espaço.

Ao longo do processo criativo, percebemos que esta autonomia gerava disciplina e rigor metodológico. No que se refere ao sentido da palavra disciplina fazemos uma ressalva. Tratar de disciplina no treinamento em dança é delicado, pois ela pode ser interpretada como uma maneira de condicionar “Corpos Dóceis” (Foucault apud Cavrell, 2015). Entretanto, o sentido aqui atribuído está ligado à palavra “cultivo” e à ideia de ascese, explicada por Cassiano Quilici (2012). Ambas estão relacionadas a uma conduta que consideramos imprescindível em um processo criativo.

Inclusive, Quilici aponta que essa abordagem fundamenta uma noção de treinamento que “extravasa o campo estético para se difundir por todas as áreas da vida”, o que compreende que a formação do artista do palco “implica em transformações mais amplas do sujeito, envolvendo a dimensão ética, política, existencial, corporal ou mesmo espiritual.” (*idem*, p.2). É justamente a partir deste pensamento que o Yoga não se limitou a uma forma de preparação – física – corporal, mas transbordou o tapete (local onde acontece a prática das posturas/*asanas*) para o processo criativo, e vice a versa.^{viii}

Para além das práticas de leitura em dança contemporânea e em filosofia realizado pela bailarina ao longo do processo, a literatura também foi essencial para compor a corporeidade da performer e também atuar enquanto estímulo de investigação corporal. Isso significa que o universo poético e imaginário dos livros sensibilizava a criadora ao ponto de colocá-la em estado de exploração corporal, deixando ressoar as palavras que lia em seu corpo em movimento. A elaboração de *uma cena só* foi influenciada sobretudo

pelos livros *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector (Rocco, 1998) e *Mulheres que Correm com os Lobos*, de Clarissa Pinkola Estes (Rocco, 2014). Ambos os livros tratam de questões do feminino, da descoberta do corpo, do amadurecimento e da emancipação da mulher e, no caso específico do livro de Clarissa Pinkola Estes, a obra nos conduz a um mergulho no arquétipo da “Mulher Selvagem” (Estes, 2014, p.15).

Deste modo, os livros alimentaram o universo imaginário poético das pesquisas corporais. Por exemplo, a reverberação destas leituras deu origem à primeira corporeidade investigada em laboratório: a *criatura*. Imediatamente após o primeiro contato com esta corporeidade em um dos laboratórios, a performer desenhou o que nomeou de *imagem-sensação*^{1x} (imagens 3 e 4). Essa imagem sustentou a investigação corporal da obra como um todo, a partir da qual também foram se desdobrando outras corporeidades, sobretudo a da *guerreira* (descrita mais adiante). As leituras alimentaram não somente as corporeidades, mas também foram usadas para compor a trilha sonora do espetáculo. Essa foi elaborada por meio da gravação de trechos das obras e da edição desse material, sendo ambos processos realizados pela performer. Além disso, um outro trecho se tornou parte da sinopse do espetáculo.

Imagem 3



(Arquivo da autora)

Imagem 4



A corrida foi outra atividade que trouxe uma qualidade particular às corporeidades investigadas e ao processo de criação. Enquanto treinamento, a

corrida não tinha um rigor específico, mas era realizada em momentos em que a performer se percebia ansiosa, estressada ou com raiva. As práticas da corrida eram um momento de profunda conexão com as qualidades da corporeidade da guerreira, associada ao imaginário do livro *Mulheres que Correm com os Lobos*. Durante a corrida, a performer ouvia uma *playlist*^x de músicas que ela mesma preparou. Este detalhe se torna importante pelo fato de que o estímulo sonoro teve um papel fundamental na criação do imaginário e das qualidades de movimento específicas de cada corporeidade. Para cada uma delas foi elaborada uma *playlist* com músicas e sonoridades que serviam de impulso para a exploração. No caso da prática da corrida a sonoridade envolvia músicas do gênero eletrônico como também músicas instrumentais de países do oriente médio, sobretudo a Palestina, com o grupo *Le Trio Jourbran*. Eram sons que traziam qualidades de força, determinação, atenção, prontidão, instintividade, tônus muscular alto, tempo acelerado e rítmico.

Quando levadas para os laboratórios, essas qualidades eram trabalhadas e analisadas a partir dos quatro fatores do movimento propostos na categoria Dinâmica dos Estudos Coreológicos de Valérie Preston-Dunlop (Preston-Dunlop e Sanchez-Colbert, 2010) sobre o trabalho de Rudolf Laban^{xi}. Na prática da corrida, o fluxo predominava contido, já o peso era forte, o tempo tinha nuances entre acelerado e desacelerado (criando um ritmo) e o espaço era predominantemente direto^{xii}.

Se compararmos a corrida (estar em constante movimento acelerado e rítmico) com a corporeidade da guerreira em *uma cena* só é possível notar algumas diferenças sutis, porém significativas. Enquanto na corrida a bailarina tem a intenção de extravasar a sua energia, na corporeidade da guerreira ela varia em modos de conter essa energia, gerando movimentos que oscilam entre acelerados, desacelerados e pausas. Apesar de elas diferirem nesses aspectos qualitativos, a corrida e o estudo dessas qualidades de movimento em laboratório foram práticas que se retroalimentavam ao longo do processo. Na verdade, foi justamente o fato de elas serem diferentes e trabalharem a

energia de formas distintas que tornou complexa (no sentido de enriquecer) a elaboração da corporeidade guerreira.

Por outro lado, as caminhadas no parque traziam uma qualidade de movimento e de presença contrárias à prática de corrida, suscitando uma outra forma de interação com o espaço. Enquanto na corrida o movimento rítmico e acelerado causava a sensação de que a performer adentrava ao espaço externo pelo qual corria, rasgando o espaço com a velocidade de seu corpo, nas caminhadas a sensação era de que o espaço externo do parque que adentrava ao interno da performer. Nesse momento, a ambientação sonora migrou para o gênero clássico e minimalista. Aqui, associamos esta percepção à mudança de relação com o espaço, que passou de uma postura expansiva, de extravasar, para uma postura receptiva, de acolhimento. Somamos à qualidade introspectiva o gesto de contemplação da natureza, que trazia sensações e sentimentos que se misturavam com o bem-estar e o êxtase, em conjunto com um sentimento de impermanência e de vertigem.

Em estúdio, essa experiência suscitou a exploração da corporeidade do *devir* por meio das práticas de improvisação estruturadas pela exploração da qualidade do fluxo livre. É claro que em ambos os casos a troca com o meio (fluxo de movimento interno-externo e externo-interno) acontecia simultaneamente. O interessante aqui é levar a atenção a como os modos pelos quais a performer se propunha a experimentar os espaços reverberava diretamente em sua experiência com eles – e, conseqüentemente, como isso constituía o próprio exercício de composição dramática da obra, já que tais percepções e informações eram articuladas no processo criativo.

As listas de músicas usadas nas práticas cotidianas foram levadas para o estúdio onde, durante as improvisações, as sonoridades facilitavam a conexão com as dinâmicas, as imagens e as memórias afetivas acessadas durante a corrida e a caminhada. Elas se tornaram a chave para acessar as corporeidades cênicas elaboradas ao longo do processo. Podemos entender as músicas, portanto, como facilitadoras do salto perceptivo descrito por Gouvêa

(2012), quando ocorre um aprofundamento da experiência de fluxo do movimento. Nas palavras da autora:

Há nesta mudança um engajamento total dos sentidos corporais, que não mais podem ser definidos claramente por meio de sensações específicas, mas apenas por uma espécie de mistura de sensações, a qual, modificando a qualidade da recepção (interior) e a da emissão (exterior), acaba por transformar a própria experiência [...] (Gouvêa, 2012, p.36).

Assim, ao investigar a expressividade das corporeidades nos laboratórios em estúdio, foi possível ampliar as experiências fora dele. As corporeidades passaram a ser vivenciadas enquanto experiência corporal integrada à vida da performer e não apenas como uma pesquisa criativa restrita às limitações das paredes da sala de ensaio. Neste processo, os laboratórios possibilitaram mergulhar nas corporeidades e investigar as expressividades de suas intensidades. Por meio de sessões de improvisação, a performer se deixou levar pelas qualidades de movimento de cada corporeidade, guiando-se pelas sensações, emoções e sentimentos que emergiam.

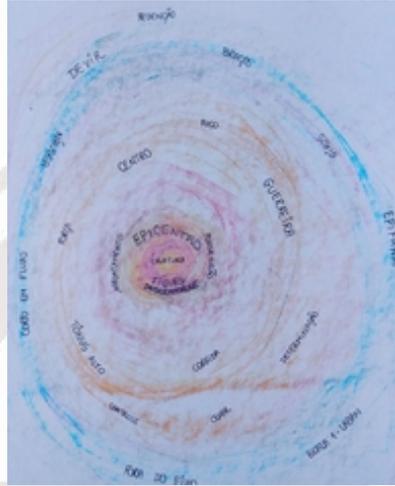
Inclusive, Fernandes (2010) aponta que improvisar é uma maneira de permitir que o corpo entre em fluxo, realizando movimentos inusitados e espontâneos. Louppe (2012) acrescenta que esta prática é essencial para a exploração dos limites do corpo. Porém, Gouvêa (2012, p. 28) esclarece que improvisar está longe de ser um “estado de transe” ou “espontaneísmo”, sendo, na verdade, um ato intuitivo de contato com o caos, ou seja, com as tensões psíquicas, em que se “integra o conhecido ao desconhecido apenas o suficiente para lhe dar passagem” (*idem*). Para nós, isso significa adentrar ao terreno contingente e imprevisível em que se opera a atividade dramaturgica no exercício de composição, portanto, a improvisação também foi considerada um procedimento e um eixo de trabalho para esta criação.

Como última prática sensível elencada, o *ritual da meia-luz* foi o nome dado ao momento em que a performer, à noite, antes de dormir, desligava todos seus aparelhos eletrônicos, fazia um chá, acendia seu abajur amarelado e se mantinha em silêncio, permanecendo sentada em postura meditativa ou

deitada em sua própria cama. Esses períodos planejados de quietude e solitude se tornavam um momento de assimilação das atividades realizadas naquele dia, reconhecendo os caminhos percorridos, as sensações e os sentimentos aflorados. Esse ritual realizado todas as noites é compreendido como um exercício sensível e criativo na medida em que eram instantes em que a performer tinha a liberdade de ser transpassada por fluxos, intensidade e percepções de maneira íntima, havendo a possibilidade ou não de realizar registros desses momentos.

Quando feitos os registros, normalmente eram escritos à mão ou como desenhos. Foi neste momento, por exemplo, que a performer fez um desenho intitulado *zonas de corporeidades* (visto na imagem 5). Ao ilustrar a maneira como ela percebia a trajetória das corporeidades no espaço ao longo do espetáculo, este desenho fundamentou imagetivamente a compreensão acerca da estruturação cênica da obra em processo e ajudou na concepção do espetáculo como um todo, tornando-se um guia dramaturgico da obra. Como parte do cotidiano pessoal da performer, este ritual de silêncio compunha a prática dramaturgica na medida que auxiliava a elaboração dos saberes do processo. Inclusive, este ritual, enquanto um momento de assimilação intensiva das experiências do dia, se assemelha com a prática do Yoga, que termina com a postura *savasana* ou *shavasana*, uma postura meditativa que tem a função de permitir ao soma absorver a experiência da prática.

Imagem 5 – zonas de corporeidades



(Arquivo da autora)

Ao relacionar o Yoga, as leituras, o silêncio, as corridas e as caminhadas no parque com as investigações corporais em estúdio, a elaboração das corporeidades e a estruturação coreográfica do espetáculo (dramaturgia), traçamos a trajetória poética da criação. Esta trajetória se expressa através da metamorfose das corporeidades (no trânsito entre cotidiano e sala de ensaio/laboratório) bem como na forma como essas práticas de dentro e fora do estúdio se retroalimentaram ao longo de todo processo de criação.

O uso do desenho e do vídeo^{xiii} foram ferramentas essenciais para documentar as metamorfoses, os trânsitos e os processos, além de auxiliar a elaboração do pensamento dramaturgico a partir da criação de corporeidades. O desenhar, enquanto procedimento que compunha o processo de maneira sistemática, era feito imediatamente após as práticas de improvisação, em que a performer desenhava a partir da reverberação afetiva da prática. Os vídeos, em contramão, não eram analisados imediatamente após as práticas, mas a posteriori – geralmente alguns dias depois. Isto porque, sendo a própria performer quem analisava os próprios vídeos, era importante que a sensação da prática não fosse a óptica central da análise. Em outras palavras, no momento da análise do vídeo a performer procurava ocupar um lugar de receptora do movimento e não agente da

movimentação, facilitando assim sua atuação dramaturgica sobre a criação e as escolhas composicionais a serem realizadas.

Ainda que seja impossível dissociar os papéis, essa mudança sutil de perspectiva garantia um distanciamento e a possibilidade de analisar o material por meio do fluxo dinâmico entre polos^{xiv} “Forma” e “Vida” elaborado pelo pesquisador Renato Ferracini (1998) no que diz respeito ao trabalho do ator no exercício de composição, em que se integra as dinâmicas orgânicas (Vida) com o pensamento composicional cênico (Forma). Segundo o autor, estes dois polos

não são pontos extremos de uma linha que deve ser dobrada, mas de um "espaço" comum, um "ponto de convergência dimensional" no qual cada dimensão se confunde e se funde com a outra. Não são pontos distantes e contraditórios entre si, mas são centros, pontos, que podem ser trabalhados, na prática cotidiana, de maneira conjunta, mesmo que, no plano conceitual, eles sejam polos opostos. (Ferracini, 1998, p.71)

A análise dos registros e a convergência entre Forma e Vida foi, portanto, um procedimento fundamental no desenvolvimento do pensamento dramaturgico. No caso deste processo, a câmera se tornou uma “parceira” na construção dramaturgica do trabalho (como explica Vieira, 2019), configurando o momento da análise dos vídeos como um outro eixo do processo criativo. Damos a ele o nome de “Observação Realizadora”, que aconteceu concomitantemente com a “Reconstrução Criativa”, sendo ambas etapas inspiradas nas práticas de investigação corporal com câmera elaboradas por Fernandes (2010).

A Observação Realizadora aconteceu a partir da identificação das qualidades de movimento, bem como do reconhecimento de tendências, padrões, repetições, percepção da carga poética das improvisações e, sobretudo, como essas informações se relacionavam às percepções das corporeidades nas práticas fora do estúdio. De acordo com Fernandes (2010), a análise feita na Observação Realizadora é dinâmica, ou seja, pressupõe uma perspectiva em que o corpo está ativo e é participativo (2010). Isso significa que ela não acontece a partir de um olhar dominador (e conceitual) sobre

corpo, mas em conjunto com ele. Desta forma, ambas Observação Realizadora e Reconstrução Criativa foram realizadas de maneira indissociada, em que, na medida em que a performer identificava no vídeo determinadas qualidades, gestos e intenções, ela retornava ao laboratório para experimentar novamente o material, permitindo, inclusive, que ele se modificasse.

A partir desse fluxo contínuo de experimentação-análise-experimentação, as seqüências coreográficas foram sendo construídas, assim como as transições entre uma corporeidade à outra, encontrando, ainda, dispositivos marcadores do início e do fim de determinada cena. Assim, os processos elaborados nessas etapas são vistos como procedimentos de estruturação, portanto, integram o pensamento dramático. A partir desse ponto, o material deixa de ser centralizado no exercício da passagem das tensões, da experimentação do fluxo, da Linha Orgânica de trabalho ou do polo Vida para ser construído enquanto partitura cênica, tomando uma Forma. A retroalimentação contínua entre experimentação e análise contribui para consolidar a via inversa da relação dentro e fora do estúdio, em que as transformações geradas a partir do olhar crítico modificavam não somente o material cênico, mas, especialmente, a relação da performer com as corporeidades quando inseridas nos contextos além do estúdio.

Conclusão

O processo criativo de *uma cena só* articulou uma série de procedimentos pautados na noção de corporeidade e na atividade de uma artista que está em constante *preparação corporal* e sensibilização poética. Ao buscar a preparação corporal e poética da performer em suas atividades cotidianas procuramos esgarçar o entendimento de corpo através de um entrecruzamento de tensões, configurando o exercício criativo como uma manipulação de energia. A incorporação do pensamento dramático na elaboração da criação coreográfica rompeu a posição privilegiada dos estúdios de dança no

exercício de treinamento e composição, admitindo outros modos pensar/fazer dança.

Os trabalhos práticos diários que a bailarina realizou, para além de serem uma preparação e sensibilização somática (considerando a corporeidade como unidade pensante) na realização da criação em dança, também integraram à atividade dramaturgical de organizar as energias geradas por diferentes expressividades, sonoridades e iluminação em um espetáculo de dança. Ao longo da análise do processo criativo é possível notar como o pensamento dramaturgical está intrínseco não somente nas sutilezas das escolhas que a artista fez ao longo do processo, mas nos procedimentos realizados para a composição do espetáculo. Assim, analisar o processo criativo por meio do pensamento dramaturgical nos permite mudar o seu quadro referencial, que passa a ser descentralizado do espaço físico (estúdio) e centralizado nas experiências da própria corporeidade, em sua variada gama de intensidades e sentidos.

Trazemos novamente a imagem do caos para pensar este exercício dramaturgical que opera numa grande "sopa cinesférica" em que trabalhamos a partir e com aquilo que emerge do processo de maneira profundamente interligada, em um movimento que "tece e (in)forma o visível, construindo o modo implícito pelo qual o espetáculo se concretiza em opções e relações várias" (Pais, 2016, p. 43). Neste processo criativo, portanto, a dramaturgia foi construída por meio de um processo dinâmico e crítico. As corporeidades elaboradas nesta criação só ganharam uma Forma (cênica) e se tornaram uma só por serem integradas à dinâmica orgânica (Vida) da própria performer e vice-versa. Isso configura o exercício criativo enquanto pertencente e decorrente de uma qualidade interna (postura) incorporada pela performer-criadora na maneira como ela cria a própria vida-obra.

REFERÊNCIAS

BEHRNDT, Synne K. **Dança, dramaturgia e pensamento dramático.** IN: CALDAS, Paulo; GADELHAS, Ernesto (org.). *Dança e Dramaturgia(s)*. São Paulo: Nexus, 2016. 312 p., p.243-267.

BANES, Sally. **Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance**, Boston: Houghton Mifflin. 1980.

BERNARD, Michel. Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine. In: PIDOUX, Jean-Yves (Org.). **La danse, art du XX siècle**. Lausanne: Payot Lausanne, 1990, p. 68-76.

CALDAS DE ALMEIDA, P. S. COREOGRAFIA E DRAMATURGIA: sentido e(m) ato. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 12, n. 1, 2021.

DÓRIA, Gisela. Entrelaçando Fios: Possíveis Eixos Dramáticos na Dança Contemporânea. **Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 3, n. 2, p. 194-208, 18 dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9549>.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2. ed. rev. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. Entre impulso e estrutura: Análise em movimento e videodocumentário no processo criativo em dança-teatro. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta, FERNANDES, Sílvia, org. **Ensaio em Cena**. São Paulo: Cetera, 2010, pp.82-93.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) Campinas: Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas, 1998.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia**. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

GILPIN, Heidi. "Formando espaços críticos: questões da dramaturgia da performance de movimento". IN: CALDAS, Paulo; GADELHAS, Ernesto (org.). **Dança e Dramaturgia(s)**. São Paulo: Nexus, 2016, p. 137-147.

GOUVÊA, Raquel Valente de. **A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das artes cênicas, filosofia e educação**. Tese (Doutorado em Educação). Campinas:

Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação/Universidade Estadual de Campinas, 2012.

GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (eds). *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

CAVRELL, Holly Elizabeth. **Dando corpo à história**. Curitiba, PR: Prismas, 2015.

ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2014.

LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAGALHÃES, Carolina de Pinho Barroso. **O Corpo Limiar e a Passagem de Impulsos como elementos de Precisão Cênica: processos criativos entre a Dança e o Teatro de Jerzy Grotowski**. Dissertação (Mestrado) – Ouro Preto Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Departamento de Artes Cênicas/Universidade Federal de Ouro Preto, 2017.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?: Dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Danças Brasileiras Contemporâneas: um Caleidoscópio**. São Paulo: Annablume, 2013.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes 1977.

QUILICI, Cassiano Sydow. As 'técnicas de si' e a experimentação artística. **Revista do Lume: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – Unicamp**, Campinas, v. 2, p.1-8, Nov. 2011. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/171/163>. Acesso em 14/07/2018.

ROCHA, Thereza. O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade. **Ensaio Geral**, Belém, v. 5, n. 3, p.121-131, Jun. 2011.

SANCHEZ-COLBERG, Ana; PRESTON-DUNLOP, Valerie (eds). **Dance and the performative: a Choreological Perspective: Laban and Beyond**. Hampshire: Dance, 2010.

SCIALOM, Melina e FABRINI, Verônica Dramaturgia na dança: Manipulação de Energia no Processo. **Revista Cena**, n. 29, p. 100-112, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/92755>. Acesso em 29/01/2020.

SCIALOM, Melina. Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, No prelo.

SOARES, Maitê Neris de Lacerda. **Lá fora: investigações e experimentações em dança**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) Campinas: Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas, 2016.

TESCAROLLO, Isabela Berto; CAVRELL, Holly Elizabeth; SCIALOM, Melina. **Entrelaços entre o yoga e a dança contemporânea: estudo sobre a prática do yoga na preparação corporal do bailarino contemporâneo**. ANAIS X Reunião Científica Abrace, Campinas, v. 20, n. 1, 2019.

VIERA, Valquíria Moura. **Criação dramaturgica: Uma Travessia do Procedimento à Cena**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) Campinas: Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas, 2012.

ⁱ Sabemos que a definição de dança contemporânea, incluindo seu advento, é complicada e difere de teórico para teórico, como explica Ana Carolina da Rocha Mundim (2013). Assim, concordamos com a autora de que a “dança contemporânea se dá no ponto de interrogação, nas vírgulas, nas reticências. Nunca no ponto final. Ela se move e é movida em uma zona de turbulência” (Mundim, 2013, p. 51). É sobre a dança que reside nesta zona turbulenta em constante processo ao qual nos referimos neste artigo.

ⁱⁱ As atividades dos laboratórios de pesquisa e criação coreográfica foram inspiradas nos trabalhos de Scialom (2021) e Fernandes (2010). As autoras detalham como utilizam de laboratórios para pesquisarem a movimentação expressiva de seus corpos de forma sensível e analítica. Esta abordagem integra a epistemologia da Prática como Pesquisa, que incita um modo de pesquisa em que a prática gera conhecimento que está em constante retro-alimentação com outras práticas e discussões teóricas.

ⁱⁱⁱ Com a impossibilidade de apresentar o espetáculo bem como frequentar salas de ensaio durante o isolamento social devido à pandemia do coronavírus em 2020, a bailarina deu continuidade a esta pesquisa desenvolvendo o projeto “uma cena só; uma re(leitura) poética” contemplado pelo edital Cultura + Digital 2020 do município de Itatiba, com os recursos da Lei

Aldir Blanc N° 14.017/2020. Nesse processo, a bailarina partiu dessa descrição (técnica) do espetáculo e a recriou de maneira poética. Esta versão do espetáculo pode ser acessada pelo link: https://umacenasopesquisa.wordpress.com/desdobramentos-da-pesquisa_uma-cena-so-uma-releitura-poetica/

^{iv} Ao longo deste artigo intercambiamos o uso das palavras bailarina, intérprete-criadora e performer. Este último é utilizado em referência a Preston-Dunlop e Sanches Colberg (2010) que trazem a palavra performer para designar o artista que está em cena se apresentando.

^v A pergunta “qual é o corpo que dança?” é feita pela pesquisadora e professora Jussara Miller (2012, p.13). Em sua tese a autora abrange a compreensão do corpo dançante para além do corpo do bailarino, do ator e do performer, incluindo, em suas palavras “o indivíduo que se entrega [à dança] para se sentir bem”. Também concordamos com esta perspectiva sobre os corpos que se colocam em movimento. Entretanto, no caso deste artigo, trazemos o enfoque, sobretudo, ao “corpo que dança” com a intenção de elaborar um trabalho artístico de composição cênica e, dessa forma, focamos no corpo que está em cena - o bailarino, o ator e o performer.

^{vi} Trabalhamos a noção de corporeidade em conjunto com as ideias apresentadas pelo pesquisador e filósofo francês Michel Bernard (1990), em que a matéria corpo está para além de sua morfologia ou fisicalidade, sendo considerada um atravessamento de forças diversas, sobretudo subjetivas.

^{vii} Manipulação de energia no processo é também título do artigo de Scialom e Fabrini (2019) que associa esta atividade à prática dramática na dança.

^{viii} Mais detalhes sobre a prática do Yoga como preparação corporal para criação podem ser vistos em artigo já publicado pelas autoras (TESCAROLLO, Isabela; CAVRELL, Holly; SCIALOM, Melina, 2019).

^{ix} Além de escrever sobre a prática e como parte dos procedimentos deste processo criativo, imediatamente após cada prática de laboratório a performer desenhava a partir da reverberação da sensação da experiência vivida no corpo. Isso é, ela deixava que os traços e cores fossem conduzidos pela sensação do seu corpo, na criação do que ela nomeou de imagem-sensação. O acervo desses registros pode ser encontrado no site elaborado sobre este processo de criação: <https://umacenasopesquisa.wordpress.com/acervo-de-imagens/>

^x As *playlists* podem ser encontradas no site elaborado sobre este processo de criação por meio do link: <https://umacenasopesquisa.wordpress.com/referencias-sonoras/>.

^{xi} Os Estudos Coreológicos foram um viés de pesquisa que influenciou o processo de criação. Entretanto, este tema não será aprofundado, visto que foco do artigo está sobre a composição das corporeidades e da dramaturgia da obra.

^{xii} Quando utilizamos os termos fluxo, energia, aceleração e desaceleração, estamos nos referindo a terminologia labaniana da Eucinéica de Rudolf Laban, ver Laban, 1978.

^{xiii} Alguns vídeos dos laboratórios estão disponibilizados no site da pesquisa, através do link: <https://umacenasopesquisa.wordpress.com/acervo-de-videos/>.

^{xiv} Para esta noção também fomos inspiradas pela ideia de Linha Orgânica e a Linha Artificial elaborados pelo diretor teatral russo Jerzy Grotowski e discutidos pela pesquisadora Carolina Magalhães (2017) em sua dissertação.

*Isabela Berto Tescarollo é performer, pesquisadora da dança e instrutora de Yoga, formada no Bacharelado em Dança pela UNICAMP (2020). Foi bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq com orientação da Profa.Dra. Holly Elizabeth Cavrell (2017) e pela FAPESP (processo 2018/13636- 4) sob orientação das professoras doutoras Melina Scialom e Verônica Fabrini (2019). Atuou como intérprete no grupo Meandros de dança contemporânea da Faculdade de Educação Física da UNICAMP de 2017 a 2019. Em 2020, desenvolveu o projeto “corpo, quase, casa”, contemplado pelo Edital Aluno-Artista (SAE/PRG-UNICAMP) e foi contemplada pelo prêmio FUNARTE Respirarte 2020 com a videodança “may 2020”.

**Melina Scialom é performer, dramaturga e pesquisadora da dança. Pesquisadora visitante do PPGAC UFBA, (CAPES processo 88887.569909/2020-00), pós doutora pela UNICAMP (FAPESP processo 2016/08669-5), já foi pesquisadora visitante na Universidade de Utrecht, Holanda (2017/18) e Concordia, Canadá (2020). Doutora em Dança (Universidade de Roehampton, Londres), Especialista em Estudos Coreológicos (Trinity Laban, Londres), Mestre em Artes Cênicas (UFBA), Bacharel e Licenciada em Dança (UNICAMP). É fundadora e diretora artística do núcleo de dança Maya-Lila que desde 2005 se dedica à criação em dança. É autora do livro Laban Plural (Summus, 2017) e de diversos artigos sobre dramaturgia e metodologia de pesquisa em artes.

Submissão: 15/04/2021

Aprovação: 13/07/2021