

## **A dramaturgia do ator nos processos cênicos coevolutivos do Grupo Katharsis**

por Andréia Nhur<sup>18</sup>

### **O corpo no teatro do Grupo Katharsis**

O Grupo Katharsis foi fundado em 1989, como grupo universitário vinculado à Universidade de Sorocaba (SP). Em 1995, o dramaturgo, diretor e pesquisador Roberto Gill Camargo assumiu sua direção, permanecendo no cargo até o momento. Durante quase dez anos, o grupo voltou-se para modos convencionais de se pensar a dramaturgia, verticalizando a relação entre texto, encenação e ator.

No entanto, o constante trabalho de preparação corporal – que antes era desenvolvido pela coreógrafa e musicista Janice Vieira e, depois, foi assumido por mim –, aos poucos deixou de atribuir ao corpo um papel instrumental, para gestá-lo como elemento fundacional na produção cênica do grupo.

---

<sup>18</sup> Atriz, bailarina e pesquisadora, graduada em dança pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutoranda em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atualmente, desenvolve o projeto de relançamento do Grupo Pró-Posição ([www.proposicaodanca.com.br](http://www.proposicaodanca.com.br)), colabora com o Coletivo KD e trabalha como atriz e preparadora corporal do Grupo Katharsis ([www.grupokatharsis.com.br](http://www.grupokatharsis.com.br)), em Sorocaba (SP).

Em 2005, o espetáculo *Endoscopia* marcou a opção do grupo de tornar-se um núcleo de pesquisa, preocupado em investigar como a teatralidade opera nas tramas da cena.

No mesmo ano, iniciou-se uma trilogia sobre a teatralidade, à luz de uma linha de pesquisa intitulada “Processos cênicos coevolutivos”, em que três obras se complementam, sem almejar a uma conclusão: *Aves, ovos e parafusos* (2006-2008), *Água, luz e clorofila* (2008) e *Astros, patas e bananas* (2009).

Catalizada pelo corpo, a teatralidade – como a entendemos – é uma espécie de mosaico *coevolutivo* que agencia as diversas relações da cena: corpo-luz, corpo-som, corpo-figurino, corpo-objeto, corpo-palavra, corpo-plateia etc. “Co” porque estabelece a conjunção e combinação de fatores em um processo multidirecional, “*evolutivo*” porque se opõe a um trajeto linear e progressivo.<sup>19</sup>

Com isso, adotou-se o corpo (expresso, neste caso, pela figura do ator), como elemento central de análise e de produção nesse modo de proceder, já que, nele, todos os processos são vivos, correlacionais e coevolutivos.

## **Dramaturgia do Corpo**

Antes de tratarmos da dramaturgia operando “no” e “pelo” ator, voltemos à etimologia da palavra dramaturgia, a fim de entendermos em que medida o termo nos oferece direcionamentos distintos dos que já estão convencionalmente estabelecidos.

Da origem grega *drao*, que significa ação, o termo dramaturgia (*drama ergon*) quer dizer construção ou trabalho da ação. É interessante notar que as palavras construção e trabalho são, por elas mesmas, designativas dos verbos construir e trabalhar, que são verbos de ação.

Assim, se a dramaturgia implica o trabalho das ações, poderíamos tratá-la como uma ação “em ação”. Diferentemente de

<sup>19</sup> Enquanto o conceito de progresso remonta a uma linearidade que segue de um ponto de origem a um ápice final, a evolução se dá por meio de processos irreversíveis e não lineares, que implicam adaptação, organização e complexidade de relações. (PRIGOGINE, 1976: 93-133)

sua definição habitual – em que primeiro dá-se a ideia, para depois empenhá-la em ação – a dramaturgia, como proponho aqui, não separa ação de ideia. Nesse sentido, partimos, logo de cara, de uma visão não dualista de corpo, já que adotamos corpo-mente como uma só palavra, em que não se coloca pensamento e movimento, conceito e percepção, como coisas de naturezas distintas. “E corpo é sempre corpoemente assim mesmo, tudo junto.” (KATZ, 2005: 128-129).

A relação de mão dupla entre movimento e pensamento ocorre no corpo por meio de um processo denominado por Christine Greiner de “dramaturgia do corpo”. Greiner parte das asserções do neurocientista português Antônio Damásio para explicar o modo como os estados do corpo geram uma coerência nascida das relações entre corpo e ambiente.

Se a dramaturgia do corpo é uma espécie de nexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se contróem no trânsito entre o dentro (imagens que não se veem, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação. (GREINER, 2005: 73).

Esta noção de dramaturgia refere-se ao corpo cotidiano e não necessariamente ao corpo cênico. A maneira como nos movemos, falamos, sentimos e percebemos o mundo, no dia a dia, gera um fluxo contínuo de representações internas no corpo. Essas representações são imagens<sup>20</sup> geradas no cérebro.

O modo como essas imagens fluem no tempo geram nexos de sentido evidenciados por um processo de construção de ações, ou seja, de dramaturgia.

<sup>20</sup> Antônio Damásio se refere à imagem não como imagem fotográfica ou figura, mas como imagem mental. Para ele, uma imagem mental é construída pela alteração estrutural transitória no corpo, advinda tanto do estado das vísceras e do meio interior, quanto do contato com o meio externo. O cérebro constrói mapas referentes a essas alterações no corpo, com a ajuda de sinais químicos da corrente sanguínea e elétricos, do sistema nervoso. A partir desse mapeamento, formam-se as imagens mentais. (DAMÁSIO, 2004: 206-207).

## Por uma dramaturgia do ator

Jean-Marc Adolphe, redator-chefe da revista *Mouvement*, propõe que a lógica teatral evoca tanto o sentido das ações quanto aquilo que poderia entrever uma dramaturgia própria da dança, isto é, a ação do sentido. (ADOLPHE, 1997).

Se juntássemos esses dois caminhos, teríamos um mapeamento de duas direções: o sentido emanado da ação e a ação emanada do sentido. Ao integrarmos, então, a ideia de dramaturgia do corpo a esse mapeamento, chegaríamos a um processo de contínua retroalimentação, já que das ações emergem sentidos que geram novas ações, e assim por diante.

Este fluxo remonta ao conceito peirceano de *semiose*<sup>21</sup>, ou seja, o processo de ação do signo, cujo funcionamento é possibilitado pelo que a mente (corpo) apronta.

Em *Astros, patas e bananas*, a mais recente peça da trilogia do Grupo Katharsis, algumas cenas são sintomáticas da ação signo-corpo-signo. Por exemplo: uma portuguesa canta um fado e, num dado momento, apóia um cacho de bananas na cabeça. A partir daí, uma série de pequenas alterações musculares — elevação das sobrancelhas, rebolado, movimentos dos olhos e das mãos — configuram uma nova cadeia sónica que faz a portuguesa desaparecer, instantaneamente, à luz do nascimento de outra figura, a Carmen Miranda.



Andréia Nhur - Foto de José Neto

<sup>21</sup> A *semiose* consiste em uma ação sónica que resulta na determinação de interpretantes. São signos que levam a outros signos, numa sucessão sem princípio nem fim. (VIEIRA, 2004: 02)

É no corpo e na carne que a ação do signo deve transitar; é do corpo e da carne que a proposição dramaturgica deve emergir. Mas para que o ator permita a emergência dessa dramaturgia processual, ele precisa estar disponível.

Para o ator, essa “disposição” é um modo de operar a materialidade que lhe cabe, ou seja, seu corpo. É um modo de agir, simultaneamente, com abandono e apreensão. Entre a tensão e o relaxamento ocorre o bote, uma explosão calórica que evidencia o ciclo ação-sentido-ação. Nesse modo de operar, expressam-se padrões de escolhas que possibilitam mais ou menos vazão dessa relação entre abandono e apreensão.

Quando se trabalha com personagens, há o risco de se optar pela apreensão, em detrimento do abandono, já que é muito convidativo para o ator postar-se atrás da representação ficcional da personagem.

A noção de *persona* rompe essa apreensão total da qual o ator se torna dependente e anulado atrás da personagem:

O ator-criador afirma as suas idiossincrasias e o seu ser na *persona* e não na identificação com a personagem de uma obra. Na construção da *persona*, ele rompe com a dualidade ficção/realidade e, com isso, o ator-criador se serve das personagens para fortalecer a expressão de seus pensamentos, de suas indignações e não para ficar atrás delas e se anular através de uma tentativa de encarná-las. (LOUIS, 2005: 105).

O ator, assim, utiliza-se do trânsito entre tipos, figuras, estereótipos e personagens para construir raciocínios e friccionar realidades que se intercambiam num movimento cênico de constante entrelaçamento.

Da complexa trama nascente das correlações entre *persona*, ambiente cênico e processos de semiose, surge a possibilidade de arriscarmos que há uma dramaturgia do ator, reguladora de uma instância mais abrangente e codependente, denominada dramaturgia do espetáculo.

## As partituras corporais e a “gramática transitória”

A ideia de partitura surge da necessidade de fixação da mobilidade que se apresenta na ação do signo, quando se tensiona corpo e ambiente em trocas contínuas. No entanto, tal denominação provém da geração da Mímica Moderna — encabeçada por Etienne Decroux, Jacques Coupeau e Jean-Louis Barrault — e nos remete à perspectiva de corpo instrumentalizável, equipado por escalas, combinações de movimentos etc. Obviamente, esse era o corpo do ator do início do século XX, que precisava, primeiramente, tomar consciência de que tinha corpo e, para isso, precisou de técnicas para instrumentalizá-lo. (LOUIS, 2005: 31).

Isto se torna evidente quando estudamos a técnica de Decroux, que divide o corpo como se fossem notas musicais, criando escalas corporais, como as de música, combinações de movimentos como nos acordes [...]. (LOUIS, 2005, p. 31-32).

No trabalho corporal do Katharsis, talvez a noção de partitura possa ser substituída pela expressão “gramática transitória”, tomando gramática como a resultante de um sistema organizacional que atingiu complexidade e capacitou-se a estabelecer regras e combinações dentro de uma coleção de informações dispostas nos corpos dos atores. Todavia, para que essa gramática não se torne uma partitura rígida, deve sempre estar sujeita a crises, motivadas pelo fluxo constante entre sentido e ação e, por isso, deve ser transitória.

O que nos interessa não são pontos estáveis, ou códigos que se tornam rígidos, mas as trilhas que os unem, gerando novas combinações. A “gramática transitória”, nesse caso, é uma base fluxional, emergente das trilhas que cada ator consegue compor, dentro das possibilidades combinatórias de sua coleção de informações corpóreas.

Por exemplo, se eu propuser uma personagem “velha”, terei de passear por escalas corporais, dinamorritmos, fatores e qualidades de movimento. Terei de conhecer os lugares de instrumentalização do corpo que proporcionam o “estado do corpo velho”. Mas é preciso ir além, lidar com a ação do tempo sobre a carne, propor novas

combinações que desestabilizem o significado usual da palavra “velho”, para que daí surjam sentidos múltiplos.



Andréia Nhur e Douglas Emílio. Foto de Ramon Vieira

É na negação da ideia de corpo como instrumento que o ator escapa do aprisionamento do personagem e libera a ação “em ação”, ou seja, a dramaturgia de si próprio na cena. Para isso, a partitura deve pairar entre sua implementação e seu abandono, pois a construção de uma gramática singular depende do caráter coevolutivo da ação na cena.

## Referências bibliográficas

- ADOLPHE, Jean-Marc. La dramaturgie est un exercice de circulation, in: Dossier Danse et Dramaturgie. *Nouvelles de Danse*. Bruxelles, Contredanse: nº 31, p.31-35, 1997.
- DAMÁSIO, Antônio. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. *O Corpo: pista para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três: A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.
- LOUIS, Luis. *A comunicação do corpo na mímica e no teatro físico*. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2005. (dissertação de mestrado)
- PRIGOGINE, Ilya. *Order through fluctuation: Self-organization and social systems*, in JANTSCH, E. e WADDINGTON, C. (ed.). *Evolution and consciousness: human systems in transition*. 1976.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Semiose no mundo físico. VI Jornada do Centro de Estudos Peirceanos*. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUCSP/Museu Nacional da UFRJ, 2004.