

Processos cênicos coevolutivos

por Roberto Gill Camargo²⁹

77

Para o Teatro Universitário Katharsis, grupo criado e mantido pela Universidade de Sorocaba (SP) há 20 anos, fazer teatro não consiste apenas em pegar um texto pronto e encená-lo. Isso deixou de ser feito há cinco anos, quando o grupo começou a entender que texto e cena eram processos que podiam ser desenvolvidos juntos e concomitantemente, e não de modo separado.

Por muito tempo, o grupo fez teatro partindo de um texto escrito previamente. A encenação era como uma ilustração do texto. Foi assim com *A casa de Bernarda Alba*, *Um bonde chamado desejo*, *Júlio César*, e outras peças montadas pelo grupo.

Em 2005, surgiu a ideia de se fazer um espetáculo-conferência, intitulado *Endoscopia*. O nome já dizia que a intenção era apresentar um processo de algo, de alguma coisa por dentro. Essa coisa era a própria dramaturgia, enquanto núcleo estruturante da cena.

²⁹ Dramaturgo, diretor e pesquisador, com doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em 2006.

Essa experiência “endoscópica” revelou nitidamente haver um espaço separando texto e cena. O texto parecia algo coagulado, como um cristal cheio de energia eletromagnética armazenada, sem possibilidade de estabelecer trocas com o ambiente. Primeiro o texto, depois a cena, cinco dias, dez anos, vinte e cinco séculos depois, ou coisa assim.

Concluída a experiência com *Endoscopia*, o grupo deu início ao processo de buscar formas que pudessem diminuir a distância entre o texto e a cena. Depois de várias tentativas, chegou-se à conclusão de que nenhum texto deveria ser escrito separadamente da cena. A escrita e a performance deveriam surgir ao mesmo tempo, como instâncias vivas, uma impulsionando a outra.

A partir desse momento, o grupo passou a entender que a cena e todos os seus constituintes (ator, cenário, figurino, luz, som) não deveriam existir para ilustrar ou interpretar um texto predeterminado, mas para participar, juntos, da escrita de um único texto, numa espécie de soma entre o que se costuma chamar *escrita textual* e *escrita cênica*. Nada deveria ilustrar nada; tudo deveria dizer, trazer informação nova, compondo uma só dramaturgia.

Inspirado no conceito de coevolução biológica, proposto pela primeira vez por Paul Ehrlich e Peter Raven³⁰, o Katharsis iniciou, então, uma pesquisa voltada para a dramaturgia a partir da comunhão de várias linguagens.

As ideias, as personagens, os diálogos e a estruturação da narrativa deveriam surgir no palco, com os atores a postos, com os músicos de prontidão para as intervenções sonoras, com os figurinos e objetos à mão e com o iluminador atento à operação de luz. Tudo deveria participar do mesmo exercício de criação dramática, utilizando, para isso, os procedimentos habituais de qualquer processo de criação, tais como escolhas, associações, comparações, supressões, combinações, oposições, elipses, substituições etc.

As ideias não seriam tiradas do papel, mas da mente viva e em processo dos atores, no momento em que eles estivessem no

³⁰ P. R. EHRLICH & P. H. RAVEN. *Butterflies and plants: a study in coevolution*. 1964 - Evolution, 18: 586-608.

palco. Um movimento do ator poderia engendrar uma ideia, que seria continuada por um som, por uma fala, por um gesto ou por uma mudança de luz, ou por todos ao mesmo tempo.

O texto, tal como o conhecíamos, transcrito em palavras no papel, não existiria senão no último momento, quando todo o processo coevolutivo se encerrasse. Por sua vez, seria um texto no papel, alguém do resultado final. Apenas um registro linguístico, hábil em documentar diálogos, mas absolutamente incapaz de traduzir ritmos, volumes, perspectivas, tons, texturas, dimensões, impulso, peso, altura, timbre, enfim, incapaz de dar conta de tudo aquilo que participara do processo dramático.

Uma experiência assim, sem a velha dicotomia entre texto e encenação, punha o elenco diante de um novo desafio: como se preparar sem um texto debaixo do braço, sem um princípio estruturante, sem um plano diretor? Era isso mesmo. Enfrentar ou desistir.

Nos primeiros ensaios, havia outra preocupação herdada da dramaturgia tradicional: o enredo, a história, o princípio da causalidade. Que história estaríamos contando? Ninguém sabia dizer. Não havia história. Provavelmente estaríamos compondo uma narrativa, mas não necessariamente uma história com começo, meio e fim.

A dramaturgia que sempre tivera como matéria-prima a palavra, adquiria, então, uma variedade de matérias-primas, oriundas sobretudo do corpo, do som e da luz.

Do corpo saíam a voz, a fala, os movimentos, os gestos, as expressões, as emoções, os sentimentos e os estados corporais. Tudo isso ligado aos batimentos cardíacos, à circulação sanguínea, ao sistema imunológico, às terminações nervosas, às sinapses, aos hormônios, às energias eletroquímicas.

Do som, saíam os timbres, as intensidades, os agudos, os graves, as durações, o ritmo, a melodia, o silêncio, os sons vocais, as cordas, os sopros e as percussões, tudo em forma de ondas sonoras propagando-se no ar.

Da luz, vinham as radiações eletromagnéticas, os comprimentos de onda, a temperatura da cor, as reflectâncias e absortâncias, as sombras, os brilhos, os fótons.

Todos esses sistemas complexos intervinham na produção do sentido, na criação de espacialidades e temporalidades, instaurando um trânsito complexo, com informações, energia e matéria, criando condições de trocas, de negociações, de apontamentos.

Um glissando no acordeon podia evocar um gesto, que evocava uma mutação de luz, que iluminava um objeto, que gerava uma exclamação, que provocava uma réplica, que gerava um novo som, que remetia ao passado, e assim, sem parar, por encadeamento.

No modelo convencional de teatro, texto vem primeiro e encenação vem depois, como uma representação, uma ilustração, uma adaptação, uma releitura etc.

A encenação, no modelo convencional, é a presença de uma segunda escrita (a escrita cênica), a partir de uma escrita já existente (a escrita dramática). A experiência convencional comunica um embate de duas instâncias que relutam contra o anacronismo.

No projeto dramático do Katharsis, que vem sendo posto em prática desde 2005, não há antes nem depois. O teatro se dá a ver como uma experiência única e simultânea, em que texto e encenação ocorrem concomitantemente.

O teatro não é visto como leitura ou releitura de algo pré-existente, mas como algo que se processa por meio de uma relação imediata, interconectada e coevolutiva, entre texto e cena, que se deve dar a ver como leitura de si mesma e não de uma outra coisa. Não há tempo para leitura, para tradução. O tempo é destinado apenas ao ato de perceber.

A criação texto-cena passa a ser uma tarefa única e indissociável. A ideia do referente do autor, ao qual se sobrepõe o referente da encenação, deixa de existir. O processo de referência passa a ser um só, na medida em que o pensamento se completa na ação, e vice-versa.

A iluminação não deve ser um *design* que resulte numa leitura interpretativa da cena, inserida momentos antes da estreia. Ao contrário, ela deve nascer com o texto e a cena, deve estar presente desde o primeiro instante em que o ator sobe ao palco, participando ativamente do processo de criação.

O figurino e o cenário deixam de ser os últimos a chegar para

serem construídos, eles fazem parte dos ensaios como o texto e a cena. Da mesma forma, os adereços, a música, os efeitos sonoros. Nada deve ficar para depois. Tudo é cena e deve participar do mesmo processo coevolutivo.

A proposta que se coloca segue na contramão do que prega o senso comum. Não recusa a representação em si, mas propõe um processo único de construtibilidade no tempo e no espaço – contrariando a perspectiva cartesiana de encenação, na qual os processos são criados separadamente e, no final, se juntam (ou se colam) uns aos outros.

Para a execução dessa prática coevolutiva, algumas providências são obviamente necessárias:

1. Palco equipado com luz desde o primeiro dia de ensaio.
2. Criação do cenário simultaneamente à criação da cena.
3. Figurinos construídos à medida que as cenas evoluem.
4. Criação sonora ao vivo, acompanhando *pari passu* as transformações.
5. Adereços e objetos de cena testados e modificados conforme o desenrolar dos ensaios.

Entendendo o teatro como um fenômeno autopoético, de componentes que formam um sistema complexo em que todas as partes se relacionam entre si e geram o seu próprio objeto estético, este capaz de produzir novos procedimentos e gerar novos objetos, o Grupo Katharsis optou por investigar como se dá a complexidade desse sistema.

A principal contribuição a essa pesquisa tem sido os constantes seminários de estudo promovidos pelo grupo, enveredando pelas ciências cognitivas, teoria dos sistemas, teoria da complexidade e teoria do caos – já que teatro lida com informação e o assunto perpassa todas essas áreas. Informações complementares acerca desses encontros podem ser encontradas em: www.grupokatharsis.com.br.