O CORPO NA COMPOSIÇÃO DO DRAMA

MARIA FALKEMBACH

Dentre os diversos níveis semânticos que podem compor uma obra cênica, o presente estudo detém-se naqueles criados no processo de construção de formas dinâmicas através da articulação da materialidade do corpo. Trata-se de uma reflexão dentro de uma pesquisa sobre a arte do *ator-dançarino* na perspectiva de investigar os princípios de composição específicos da *dramaturgia do corpo*¹. Este estudo, portanto, procura contribuir para o desenvolvimento de teorias sobre a criação de linguagens produzidas na configuração de relações estabelecidas no próprio corpo do artista.

O movimento de refundação da tradição do corpo no teatro novecentista e a reteatralização das artes cênicas contemporâneas apresentam importante consideração pela *presença* do ator, pela expressividade própria da condição de *aqui e agora* do corpo cênico, numa perspectiva de unidade entre arte e vida². Apresentam também consideração pela relação entre o ator e o espectador, tratados de forma não hierárquica³. Paralelamente, estudos

realizados pela antropologia teatral, etnocenologia, performance, semiótica, ciências cognitivas e teoria da recepção encontram nas trocas sensoriais únicas, criadas no momento da construção dessa arte efêmera, uma fonte para o estudo do sujeito cognoscitivo.

Dentro desse contexto é notável a recorrente utilização do termo *dramaturgia do corpo* (ou *dramaturgia do ator*), vocabulário usual na prática dos teatrólogos, como consequência da necessidade de uma nomenclatura para a produção corporal do ator, para a construção e organização dos materiais corporais e da rede semiológica criada por esses. Tal expressão é cunhada no desenvolvimento da concepção de teatro como “a arte da carne⁴”, que entende o ator como artista do corpo e como protagonista na composição da cena: enquanto dramaturgos e diretores percebem que o corpo apresenta especificidades na construção do sentido cênico, o ator, ao se entender como corpo-signo em vida, realiza um trabalho sobre si mesmo,

aumenta suas possibilidades de significar e cria importância s3gnica para a sua presen3a.

Essa id3ia, que se diferencia dos modelos tradicionais de atua33o ou de representa33o⁵, pois reivindica a autoria do ator no *texto* do espet3culo, 3 entendida dentro de um conceito contempor3neo de dramaturgia (considerada como arte liter3ria at3 meados do s3culo XX). Segundo Patrice Pavis, “dramaturgia designa o conjunto das escolhas est3ticas e ideol3gicas que a equipe de realiza33o, desde o encenador, at3 o ator, foi levada a fazer.” (PAVIS, 1999, p.113). Eug3nio Barba define dramaturgia como o trabalho das a33es, “uma t3cnica para organizar os materiais a fim de construir, revelar e tecer rela33es” (BARBA, 1995, p. 68), um processo que transforma uma s3rie de fragmentos em um organismo 3nico no qual as diferentes partes n3o s3o mais distingu3veis como objetos separados ou individualizados. Ent3o, pode-se definir a dramaturgia do corpo como o conjunto das escolhas realizadas pelo ator-

dan3arino, como a arte de organizar o seu material corporal atrav3s da configura33o de a33es na composi33o de uma obra c3nica. Essa dramaturgia ef3mera 3 determinante em espet3culos cujo texto significativo 3 o *texto de representa33o*, termo cunhado por Barba (Ibid., p. 69) para denominar o *texto* (enquanto tessitura de a33es) cujos significados n3o s3o transmitidos a n3o ser no ato da representa33o.

Esse texto do corpo 3 a concretiza33o do projeto po3tico do ator-dan3arino. Fruto de um trabalho t3cnico sobre si mesmo, capaz de relacionar a sensibilidade, o fluxo de sentimento e a express3o consciente, tal concretiza33o do projeto po3tico acontece no corpo. O ator-dan3arino, poeta de si mesmo, persegue o est3tico (o admir3vel, desej3vel em e por si mesmo), busca o conhecimento dos sentimentos humanos por meio do seu processo de cria33o, portanto, no rastro de suas a33es c3nicas, no modo como vai inscrever no espa3o c3nico a apar3ncia teatral de seu corpo em movimento.

Então, detendo-me num teatro que evidencia o corpo e suas possibilidades específicas de imaginação na construção da ação dramática, adoto o termo *dramaturgia do corpo*, pois ele contempla o modo de pensamento próprio do ator-dançarino e é fundamental na construção de teorias sobre a criação desse ator.

A seguir, contribuindo para o desenvolvimento de uma poética do corpo, é elaborada a idéia de que *dramaturgia do corpo é linguagem estética estruturada na arquitetura viva do corpo cênico enquanto pensamento em termos de ação*.

Linguagem, pensamento criativo e materialidade do corpo

O corpo, uma anatomia que guarda sistemas complexos de desejos, medos e paixões matéria constituída de mistério, que ciência, filosofia e religião tentam decifrar, é o fundamento da criação do ator-dançarino. Nesta pesquisa, o corpo cênico é entendido no processo evolutivo⁶ de

cognição do ator-dançarino, como forma artística viva, numa perspectiva de unidade entre natureza e cultura. Nesse ponto de vista o corpo é processo, o qual se constitui da complexa rede de trocas de informações, de relações dinâmicas entre o indivíduo com o meio e com os outros indivíduos. Christine Greiner apresenta de forma sintética e precisa o desenvolvimento dessa noção de corpo, a qual está relacionada ao entendimento dos processos de cognição e afirma que “as relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais.” (GREINER, 2005, p.130)⁷

Segundo a semiótica peirceana, uma das teorias que formam o campo epistemológico da referida noção de corpo, essas relações (entre o indivíduo com o meio e com os outros indivíduos) são geradas por meio da semiose, isto é, pela transformação de signo em signo em cadeia infinita⁸, na “ação inteligente do signo”. A lin-

guagem é o sistema de signos organizado que permite a ampliação dos processos de cognição, expressão e comunicação do ser humano, é o suporte para o pensamento e a sensibilidade. Portanto, o pensamento, também inserido na cadeia semiológica, é “signo interpretado em signo”.⁹ Esses signos, as informações, no processo de cognição, são “[...] capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão [...]”, são transformadas em corpo (Ibid., p. 130). Assim, o corpo, enquanto resultado instável dessa constante troca de informações é cadeia de *interpretantes*. É linguagem, é pensamento “encarnado” e apresenta infinitos significados antes mesmo de ser configurado enquanto arte.

Se o corpo é linguagem, o corpo cênico é linguagem artística. A arte, linguagem necessária para expressar, comunicar e construir a experiência estética, é uma possibilidade de articulação que contém o subjetivo e o

inefável. É linguagem organizada por um modo de pensamento (e conhecimento) que se estrutura de maneira diferente do modo discursivo.

No modo de pensamento artístico são inerentes as possibilidades de ordenação específicas da matéria que está sendo forjada, como também a história dessa matéria e de seus procedimentos de produção. A pensadora e artista plástica Fayga Ostrower denominou *imaginação criativa* esse “pensar específico sobre um fazer concreto”. (OSTROWER, 1987, p. 32) De acordo com Ostrower, a criação artística é um processo configurador, é a ordenação de pensamentos de *ordem formal*, sendo que “[...] a forma nunca é um conceito. A forma se caracteriza por sua natureza sensorial [...] não pode ser abstraída, [...] traduzida ou desvinculada de seu específico caráter material sem de imediato perder a essência do ser.” (Ibid., p. 69). Ela acrescenta que os processos que constituem a ação criativa operam por *associação* de formas, por

correspondências, conjecturas evocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores e com todo um sentimento de vida. [E conclui que], apesar de espontâneo, há mais do que certa coincidência no associar. Há coerência. (Ibid., p. 20).

Como o pensamento formal é articulado na matéria e não existe sem ela, há uma unidade inseparável entre forma e pensamento: a forma, a configuração, é o pensamento.

A concepção de forma artística de Suzanne Langer evidencia as relações entre os elementos constituintes da configuração da obra. Forma, segundo Langer, “[...] em seu sentido mais abstrato equivale à estrutura, à articulação, a um todo que resulta da relação de fatores mutuamente dependentes ou, mais precisamente, o modo em que se reúne o conjunto ou todo.” (LANGER, 1966, p. 24). E a arte é forma análoga à forma dos sentimentos humanos, uma composição de tensões, conflitos e resoluções, equilíbrios e desequilíbrios e

ritmos que têm os mesmos tipos de relações que os sentimentos¹⁰. Então, se a forma é resultado de relações, o pensamento formal (de Ostrower) pode ser entendido como a articulação de relações dos fatores próprios da matéria, congruente com a estrutura da imagem de sentimento do artista.

Então, na dramaturgia do corpo, o pensamento é *forma* do corpo, é a articulação das relações corporais. Esse pensamento existe quando a organização das ações é estabelecida por leis próprias da materialidade do corpo¹¹. É estruturado numa linguagem que depreende uma codificação não mediada pela estrutura da linguagem literária, que nem mesmo demanda um texto *a priori*¹².

De acordo com a semiótica, o signo estético é aquele que tem alto grau de *iconicidade*¹³, tal como conceitua Julio Plaza, é aquele que constrói seu próprio *objeto* e “tende a se negar como processo de semiose” (PLAZA, 2003, p. 24), pois opera pela semelhança entre suas *qualidades materiais*, seu *objeto* e seu *interpre-*

tante. Conforme Plaza, “o signo estético não quer comunicar algo que está fora dele [...], mas colocar-se ele próprio como objeto. Daí que ele esteja apto a produzir como interpretante simplesmente qualidades de sentimento [...]” (Ibid., p. 25) que não são analisáveis, não podem ser explicadas ou entendidas intelectualmente. Assim, a qualidade de sentimento produzida pelo signo estético, ao mesmo tempo que é seu *interpretante*, é seu *objeto*.

Esta forma artística tem função representativa reduzida, ela é uma *aparição* que atinge toda nossa sensibilidade, que não representa, mas que apresenta. A relação de semelhança própria do signo icônico (entre *qualidades materiais*, *objeto* e *interpretante*) determina seu modo de percepção, isto é, uma experiência sensorial de um todo configurado por certa organização, uma experiência de *primeiridade*.

Analisando as teorias expostas por Plaza e Ostrower, sou conduzida a pensar que ambos estão referindo-se à mesma coisa, denominada por ele *signo icônico* e por ela *forma*. Percebo

equivalência também entre as noções de experiência de *primeiridade* e do modo de percepção e criação da forma, apresentadas, respectivamente, por Plaza e Ostrower.

Nesse sentido, a relação do espectador com a forma artística do corpo cênico é experiência de *primeiridade*. Segundo Sandra Meyer Nunes, na exposição

[...] direta do corpo em ação, sem utilizar-se somente da personagem para estabelecer mediações ou de uma construção mental do papel pra fisicalizá-lo posteriormente, o ator se distancia de uma “representação” tradicional e se aproxima de uma “iconização crescente”, uma “representação” (NUNES, 1998, p. 19).

Com função representativa reduzida, a linguagem poética (verbal e não verbal) acentua suas características materiais e aponta para seu próprio modo de configurar, gerando aquilo que é intrínseco ao objeto estético, sua ambigüidade: ao mesmo tempo que é auto-referente, “des-

pertando qualidades de sentimento inanalísáveis (sic), [...] aspira a ser inteligido” (PLAZA, 2003, p. 25). É justamente essa indeterminação que provoca a abertura da obra e proporciona a sua reinvenção pelo espectador.

A dramaturgia do corpo, portanto, é linguagem ambígua, que almeja ser legível e entendida, mas que é auto-referente, enquanto poesia é reflexão sobre suas qualidades. É configuração de forma artística dinâmica (arquitetura viva do corpo cênico), um modo de construção de pensamento estético, portanto um pensamento específico da materialidade do corpo.

Trabalhar com a materialidade do corpo é também trabalhar sobre si mesmo. É um processo alquímico no qual a matéria viva torna-se signo, processo de auto-transformação que dá sentido para o fazer arte. Destituindo as idéias de instrumentalização do corpo, Nunes destaca que “o ator é seu corpo, e para entendê-lo, há que contemplá-lo em ação, em vida”

(NUNES, 2003, p.120). Portanto, na concepção de *arquitetura viva do corpo cênico* é inerente à noção do *ator em vida*, de uma materialidade *em vida*, de uma *arte em vida* (que está em contínua troca de informações).

Assim como na poesia as categorias gramaticais têm alto grau de significação, em toda codificação cuja função poética é predominante existe um teor semântico elevado na arquitetura da matéria (extensão da arquitetura do pensamento de ordem *formal*). Diferente da linguagem funcional, na qual é predominante a função representativa do signo, na linguagem estética é a composição de tensões, equilíbrios e ritmos que vai gerar o *interpretante*. Langer denomina esse *interpretante* da forma, ou seu conteúdo, de *importe*:

Num símbolo¹⁴articulado, a significação simbólica permeia toda a estrutura, porque cada articulação dessa estrutura é uma articulação da idéia que ela transmite; o significado (ou falando com exatidão, de um símbolo não discursivo, o importe vital) é o

conteúdo da forma simbólica dado, como que junto com ela, à percepção. (LANGER, 1953, p. 55)

Sendo a dramaturgia do corpo construída sob a predominância da função poética, denomino *arquitetura viva do corpo cênico* o resultado da articulação da idéia realizada na materialidade do corpo, que vai gerar o *importe*. E acrescento que a arquitetura da obra (da matéria, do pensamento) é uma extensão da arquitetura do sujeito, da existência subjetiva do artista¹⁵.

Ação virtual

A fim de atingir o efeito dramático, a articulação dos elementos do corpo (e do movimento) é realizada de modo a criar um contínuo de ações virtuais. Assim, para bem compreender o conceito de dramaturgia do corpo anteriormente proposto *linguagem estética estruturada na arquitetura viva do corpo cênico enquanto pensamento em termos de ação* é necessário expor o conceito de ação com o qual norteou-

se o presente trabalho.

Porém, no teatro não é apenas a matéria corpo que constrói a ação e cria dramaturgia. O fato é que no teatro existe uma interação (ou não), em vários níveis, de diversos sistemas de signos estabelecidos por diferentes elementos (ator, texto, cenário, figurino, etc.) e por diferentes materialidades¹⁶. Na arte, as formas são abstraídas da realidade apresentando à percepção do espectador uma pura *aparição*, são isoladas para serem contempladas como forma, sem nenhuma vinculação prática¹⁷. Assim, na criação artística, os materiais forjados são reais, mas os elementos criados são sempre virtuais, o que existe é uma semelhança entre forma artística e natureza, resultante da analogia entre a estrutura de ambas.

Langer sustenta que cada *ordem* de arte apresenta uma *aparição* primordial, uma *virtualidade* primeira, que será contemplada e que caracteriza essa arte, tornando-a única: o espaço virtual nas artes plásticas, o tempo virtual na música, gesto virtual

na dança, memória virtual na literatura e ato virtual no teatro.

Aqui, o imprescindível é traçar o que define a teatralidade, o efeito dramático, ou a dramaticidade de uma obra: a composição em/das ações, o pensamento em termos de ações. Além disso, o que compete a essa pesquisa é a investigação sobre a ação quando construída na materialidade do corpo, sendo irrelevante, no momento, o estudo sobre os outros elementos que poderiam constituir a dramaturgia do espetáculo.

Na tese defendida por Langer, ela desenvolve as idéias de que a abstração básica do drama é a ação e de que o contínuo de ações criado na representação, a fim de atingir a ilusão dramática, é virtual e provoca a semelhança de futuro. Segundo Langer, “o ato, quer intuitivo, quer proposital, está orientado em direção ao futuro [...], lida com compromissos, consequências. [O contínuo de ações] cria um perpétuo momento presente, mas é apenas um presente preenchido com seu próprio futuro que é realmente

dramático¹⁸” (LANGER, 1953, p. 320). A garantia do efeito dramático depreende o senso de destino, a idéia de ação como uma resposta humana (resposta visível ou invisível, imediata, que produz semelhança de vida) que provoca um futuro e uma tensão entre esse futuro e o passado.

Na configuração de ações pelo ator-dançarino, para produzir o sentido de destino e a tensão que amplia e destaca o momento presente, essa tensão deve estar no corpo, o futuro deve ser entendido como um efeito inevitável que cada ato corporal provoca ou que tem potencialidade para provocar e tais ações devem produzir transformações perceptíveis (visíveis ou sentidas cinesteticamente) na qualidade corporal dos atores e/ou dos espectadores.

Dentro da perspectiva que percebe a realidade como uma sucessão de simultâneas e instantâneas trocas de informações por meio de complexas redes de relações, que percebe a dinâmica da vida como um desdobramento de múltiplas expe-

riências voluntárias e involuntárias, a ação dramática é compreendida, acima de tudo, como uma reação¹⁹

Na criação da dramaturgia do corpo, a sucessão de ações e de reações é o contínuo de respostas corporais, por muitas vezes respostas cinestésicas, que nem sempre têm relação com o raciocínio e a inteligência, mas com a contaminação e a associação de formas²⁰. Essas reações virtuais são o resultado macroscópico de várias tensões (no corpo, no meio e entre eles) e são modificadoras da realidade semântica. Sendo o corpo o resultado dinâmico das complexas redes de relações, o processo de escolhas na estruturação da dramaturgia, que segue as leis da materialidade do corpo, tem a propriedade de provocar uma rede de significados simultâneos e sobre-postos.

Embora sendo realidade virtual, a dramaturgia do corpo é a articulação de um corpo em vida. Assim, a linguagem cênica que destaca a presença do ator-dançarino, o *aqui e agora* criado por sua expressão em

ação, evidencia a vida. Na rede semiológica criada pela dramaturgia do corpo há um nível de informações que é transmitido por essa presença, pela pré-expressividade. Essa comunicação corporal imediata do ator-dançarino, que mobiliza toda a sua sensibilidade, produzida através de contínuas reações instantâneas, pode ser percebida como exemplo da complexidade da cognição, como signo dinâmico do sistema complexo e contínuo de relações que constituem a existência, como signo de vida.

Quando propõe a especificidade de cada arte, Langer determina que a virtualidade primeira da dança é o gesto, sendo este compreendido como semelhança de movimento e de poder vitais.

Na vida real, os gestos funcionam como sinais ou sintomas de nossos desejos, intenções, expectativas, exigências e sentimentos [...] e podem ser elaborados [...] em um sistema de símbolos atribuídos e combináveis, uma genuína linguagem discursiva [...]. A gestulação, como parte de nosso comportamento real, não é arte. É simples-

mente movimento vital. [É arte quando] se torna uma forma simbólica livre, que pode ser usada para transmitir *idéias* [...]. Gestos virtuais são símbolos de volição. (LANGER, 1953, p. 183).

Porém, a dramaturgia do corpo que evidencia a “iconização crescente” ou “apresentação” do ator-dançarino em ação também provoca a abstração do gesto e cria semelhança de movimento ou de poder vitais. Assim, quando a articulação do drama é concebida nas relações e tensões do corpo presente, na sua materialidade viva, são criados dois níveis de semelhança, os quais se (con)fundem: semelhança de gesto e de ato, ou melhor, semelhança de poder vital e de futuro.

Segundo Langer, a dança pode ser utilizada como elemento do drama provocando a iconização que aparta a ação da realidade e garante a abstração da forma. Mas estou propondo que a dramaturgia do corpo, que trabalha com a idéia de ação como resposta corporal, é configuração de duas virtualidades, sem hierarquia e que esse entendimento de dramaturgia do

corpo funde teatro e dança e produz significado cênico em dois níveis principais.

Então, ação é aqui entendida como resposta corporal imediata que provoca semelhança de futuro (e tensão) como também de movimento vital (ou poder) através da transformação da qualidade do corpo cênico e que é percebida pelo espectador. O conhecimento sobre os sentimentos humanos do ator-dançarino, originado de sensações corpóreas, é articulado através de ações e reações produzidas na experiência estética que evidencia o sentido cinestésico.

Assim, este conhecimento, articulado na materialidade do corpo em forma de ação, que constrói significado, é a dramaturgia do corpo, é a obra do ator-dançarino.

NOTAS:

¹ Hoje o termo *dramaturgia do corpo*, como também *dramaturgia corporal* ou *dramaturgia do ator*, vem sendo constantemente utilizado, porém, existem poucos escritos sistemáticos sobre este modo de composição. São referências fundamentais para estudos sobre esse conceito os livros *Drammaturgia dell'attore* (1996), organizado por Marco De Marinis e *A arte secreta do Ator* (1995), de Eugenio Barba e Nicola Savarese; em obras brasileiras, *A arte de ator* (2001), de Luiz Otávio Burnier e *O ator compositor* (2002), de Matteo Bonfitto. Também é importante a perspectiva de estudo que Christine Greiner (2005, p. 71-81) apresenta sobre *as dramaturgias do corpo*, ampliando a noção de criação de *imagens do corpo* para aquele corpo que não se propõe a ser cênico, “o corpo no dia-a-dia”.

² Vide *The edge-point of performance* (1997), de Thomas Richards e *Além das Ilhas Flutuantes* (1991), de Eugenio Barba.

³ A denominada *presença cênica* é uma condição, uma qualidade corporal pré-expressiva, que atrai a atenção do espectador. Os estudos de antropologia teatral apontam a pré-expressividade como um nível que não pode ser separado da expressividade, mas que está relacionado com a construção do corpo cênico, apto a criar linguagem e se comunicar. A presença simultânea dos dois corpos-em-vida, do ator e do espectador, gera troca sensorial e troca de informações no momento da realização do espetáculo, da realização das ações pelo ator abrindo espaço pra a interferência do espectador na constituição da obra.

⁴ A noção de teatro, a qual sintetizo pela expressão “arte da carne”, começa a se estabelecer no início do século XX e tem como marco os textos de Antonin Artaud (1896-1948)

sobre a metafísica da carne, sobre a presença do corpo, sobre o teatro como local da unidade entre interno e externo. Conforme Silvana Giocovate, “[...] em O Visível e o Invisível [Merleau Ponty] afirma o pensamento encarnado; o corpo passa agora a denominar-se carne [...] por ser antes de tudo, um 'elemento' [...]. O 'elemento' carne determina a totalidade do corpo subjetivo e objetivo, exterior e interior, espiritual e material” (GIOCOVATE, 2001, p. 2).

⁵ O modelo tradicional de representação, segundo Sandra Meyer Nunes (1998, p. 17) é “aquele em que o ator estabelece relações de semelhança ou imitação com um modelo externo, construindo uma caracterização primeiramente via intelecto ou emoção, para só então dar uma forma física concreta à sua personagem.”

⁶ É importante compreender que a evolução não é entendida aqui como progresso nem tem relação nenhuma com idéias de supremacia racial, mas como uma progressão da complexidade, a qual não vê separação entre natureza e cultura, pois a cultura se constrói no corpo, nos corpos. Segundo Greiner (2005, p. 104) “[...] não é a cultura que influencia o corpo ou o corpo que influencia a cultura. Trata-se de uma espécie de “contaminação” simultânea entre dois sistemas sógnicos onde ambos trocam informações de modo a evoluir em processo, juntos.” Nessa idéia de evolução, o social não é antítese do biológico, o organismo é ao mesmo tempo sujeito e objeto da evolução, e estão presentes tanto a causalidade como o acaso.

⁷Essa nova perspectiva é fruto da troca de informações entre diversas áreas de conhecimento (semiótica, semiologia, neurofisiologia, biologia, filosofia, lógica, antropologia e psicologia) e da apropriação de idéias de uma área pela outra, que iniciou em meados do

século XX, criando uma rede de conhecimento que foi denominada ciências cognitivas.

⁸

As ciências cognitivas vêm complexificar esse processo, mostrando que as trocas intercelulares (entre seres humanos e ambiente) de energia e matéria também constituem essa troca de informação responsável pela cognição. Helena Katz (2003, p. 263), ao explicar esse processo escreve: “[...] Organismo e DNA, ambos carregam uma mensagem [codificada analogicamente pelo organismo e redescrita digitalmente no código do DNA] que é passada através de gerações. A essa altura, DNA e meio estabelecem uma ligação de tal ordem que eventos de fora do corpo passam a poder ser traduzidos no corpo.” Katz propõe também que existem redes de cadeias sígnicas independentes do ser humano.

⁹

O signo é aquilo capaz de gerar outro signo como seu *interpretante*. O pensamento, então, pode ser entendido como uma cadeia de *interpretantes*. Na semiótica peirceana o signo é compreendido por uma relação triádica. Nas palavras de Peirce, “Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento do representâmen*” ou *qualidade material* (o corpo do signo em si, o veículo da informação). (PEIRCE, 2003, p. 46).

¹⁰A forma discursiva é articulação de elementos (como as palavras), os quais são “[...] símbolos associativos independentes com uma referência fixada pela convenção.” (LANGER,

1953, p. 33). A arte é forma articulada, mas na arte não há referência convencional e não há como separar seus elementos constituintes, o valor semântico está na relação e não nos elementos.

¹¹

Ostrower (1987, p. 33) acrescenta que a materialidade não é um “fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é [...], para o homem as materialidades se colocam num plano simbólico visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação.” Na seção 1.2 do primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado, quando exponho os conceitos da teoria de Rudolf Laban, é trabalhado o conceito de *arquitetura viva* como forma do corpo cênico e de *fatores* do movimento, como os fatores próprios da matéria, que são articulados na construção do pensamento (FALKEMBACH, 2005, p.46-59).

¹²

Também posso pensar a dramaturgia do corpo como a encarnação das ações propostas ou sugeridas por um texto *a priori*, quando o ator-dançarino reinventa esse texto, ou quando tece redes de significados não contidos no texto.

¹³

As classificações de signos de Peirce, como toda sua teoria, têm como base as três categorias de sua fenomenologia (como os fenômenos atingem o ser humano): primeiridade, secundidade e terceiridade. Para uma compreensão rápida, embora consistente, há o livro *O Que é Semiótica* de Lúcia Santaella (2004). Aqui, me restrinjo a fazer um pequeno resumo da classificação dos signos em ícones, índice e símbolo, suficiente para prosseguir a reflexão sobre o signo estético e a arte como linguagem. O ícone encontra-se na categoria de primeiridade, que segundo Santaella é uma consciência de uma presentidade, “uma consciência imediata tal qual é [...], uma impressão (sentimento) *in totum*, indivisível, não analisável, inocente e frágil” (Ibid., p. 43). O

ícone é considerado um quali-signo, pois sua aparência é uma qualidade. Assim, é o “sentimento indiscernível que funcionará como objeto do signo, visto que uma qualidade [...] não representa nenhum objeto. Ao contrário, ela está aberta e apta para criar um objeto possível” (Ibid., p. 63). A categoria de secundidade abarca a experiência nas relações, que provocam as reações, “é o nosso estar como que natural no mundo, corpos vivos, energia palpitante que recebe e responde” (Ibid., p. 48). O índice, signo de secundidade, “apresenta uma conexão de fato com o todo do conjunto de que é parte [...], é a ligação de uma coisa com outra. O interpretante do índice não vai além da constatação de uma relação física entre existentes” (Ibid., p. 66). A experiência de terceiridade “aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo.” (Ibid., p. 51). O símbolo “é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo representa seu objeto”, tal como as palavras; é o signo triádico (objeto, interpretante e qualidade material) genuíno. (Ibid., p. 67).

¹⁴ Langer trabalha com a idéia de símbolo em termos de significado e significante, que é própria da semiologia. Ela não utiliza o conceito de signo triádico da semiótica de Peirce. Porém isso é irrelevante para este trabalho, pois a idéia de forma artística de Langer é semelhante ao conceito de signo icônico.

¹⁵ É a unidade entre essas arquiteturas, que constitui a idéia de *arquitetura viva* de Laban, conceito fundamental para entender sua teoria, a qual permeia o presente estudo.

¹⁶ Desenvolvendo reflexões dentro do que foi chamado de semiologia do teatro, Jindrich

Honzl defende a idéia da mobilidade do signo teatral. Honzl, juntamente com Petr Bogatyrev, Jan Mukarovsky, entre outros, constituiu o círculo de Praga, por volta de 1930, os quais, a partir do modelo semiológico de Ferdinand Saussure, desenvolveram estudos teatrais. Ele vê a essência do teatro na ação, a qual, de forma análoga à corrente elétrica, pode passar por vários “meios condutores”: a ação pode ser estabelecida por diferentes elementos pelo texto, pelo corpo, pelo figurino, pelo cenário, etc. existindo uma alternância do meio significante. Uma possibilidade da especificidade teatral reside na dificuldade em definir o meio teatral, afirma Patrice Pavis, o qual aponta para a função unificadora da ação, a ação integrando todos os sistemas a um projeto global. Segundo Pavis (1999, p. 140), “[...] os processos de empréstimo e de intercâmbio entre o teatro e os meios de comunicação são tão freqüentes e di-versificados, que quase não há mais como definir o teatro como uma “arte pura”, nem mesmo em esboçar uma teoria do teatro que ignore as práticas mediáticas que rodeiam e muitas vezes penetram a prática cênica contemporânea.” Mesmo resistente à tipologia de Peirce, Pavis (Ibid., p. 139) conjectura sobre a especificidade do signo teatral estar na probabilidade de promover, simultaneamente, as três operações possíveis: icônica, indicial e simbólica. No verbete *semiologia teatral* do seu *Dicionário de Teatro* (1999), Pavis aponta outros estudos sobre o teatro dentro da perspectiva da análise de signos e significados. Tais estudos apresentam diversos enfoques que não cabe aqui explorar, pois são referências à semiologia de Saussure.

A teoria de Langer é anterior à arte da performance, que relativizou esta separação entre vida e arte.

¹⁸

Langer (1953, p. 321-322) acrescenta que “Mesmo antes de ter-se qualquer idéia sobre qual será o conflito [...], sente-se a tensão

desenvolvendo-se. Essa tensão entre passado e futuro, o “momento presente” teatral, é o que dá a atos, situações, e mesmo a elementos constituintes, tais como gestos e atitudes e tonalidades, a intensidade peculiar conhecida como “qualidade dramática”.

¹⁹O pensamento mais comum, de que “para ser qualificado como ação, o comportamento deve ser voluntário e consciente tendendo a um fim determinado”, que tem uma intenção elaborada intelectualmente, é relativizado por Nunes. Seguindo a linha de pesquisa dos estudos cognitivos, ela observa que não temos controle total sobre nossa intencionalidade (como não temos controle total sobre nossos desejos) e que na ação operam complexos sistemas de informação simultâneos, conscientes e inconscientes. Assim, “a intenção não seria uma atividade mental que causa uma atividade física, mas a própria operacionalidade da ação.” (NUNES, 2003, p. 93).

²⁰ Na criação, o modo de interação com a experiência pode corresponder às categorias de primeiridade e segundidade de Peirce.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: dicionário de antropologia teatral. Tradução de Luís Otávio Burnier (Supervisão). Campinas: Editora Hucitec Editora da UNICAMP, 1995.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator*: da técnica à representação. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

FALKEMBACH, Maria. *Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem*: transcrição de

retratos literários de Gertrude Stein na Composição do Corpo Cênico. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro).

GICOVATE, Silvana Vazquez. *Corpo* espaço de significações e saberes. Londrina: Editora UEL, 2001.

GREINER, Christine. *O Corpo*: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

_____; BIÃO, Armindo (Org.) *Etnocenologia*: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1998.

KATZ, Helena. A dança, pensamento do corpo. In NOVAES, Adauto. *O Homem-Máquina* a ciência manipula o corpo. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. Tradução de Ana M. G. Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1953.

_____. *Los Problemas Del Arte*. Tradução de Enrique Luis Revol. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1966.

MARINIS, Marco de. (Org.) *Dramaturgia dell'attore*. Porreta Terme: I Quaderni Del Battello Ebbro, 1996.

NUNES, Sandra M. O corpo do ator em ação. In: GREINER, Christine; AMORIN, Claudia. (Org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Tradução de

José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2004.