

2.1 Artigos Originais

2.1.1 O ator no vazio cênico: O corpo como essência da comunicação teatral

Sidnei Lucas de Lima Junior; Victor Moura Silva; Marcia Cristina Polacchini de Oliveira

O ator no vazio cênico: O corpo como essência da comunicação teatral

S.L. DE LIMA JUNIOR¹; V.M. SILVA²; M.C.P. DE OLIVEIRA³

¹Discente do curso de Licenciatura em Teatro do Centro Universitário Católico Ítalo Brasileiro

²Docente do Centro Universitário Católico Ítalo Brasileiro, Licenciado em Teatro no Centro Universitário Ítalo Brasileiro, Pós graduado em Dança contemporânea no Instituto Politécnico do Porto (IPP) na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) Porto - Portugal.

³ Bacharel em Educação Artística, com especialização em Artes Plásticas, licenciatura plena. Pós-graduação lato-sensu (especialização) em Arte Terapia. Curso técnico em Teatro. Mestre em Educação, Administração e Comunicação (área de Educação e Práticas Educativas no Brasil). Doutora em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Coordenadora acadêmica e professora no Centro Universitário Ítalo Brasileiro nos cursos de licenciatura em Teatro e Artes Visuais..

COMO CITAR O ARTIGO:

DE LIMA JUNIOR, S.L.; SILVA, V.M.; DE OLIVEIRA, M.C.P. **O ator no vazio cênico: O corpo como essência da comunicação teatral**. URL: www.italo.com.br/portal/cepep/revista_eletronica.html. São Paulo SP, v. , n. , p. , 2023.

Uníitalo em Pesquisa, São Paulo SP, v.13, n.2, jun/2023.

RESUMO

Por meio de um descontrole gerado pela vivência do capitalismo e do consumismo, criou-se sobre a compreensão da existência humana um desejo acentuado pelo preenchimento daquilo que será refletido na relação consigo e com o mundo: o vazio. De forma natural, o vazio interior está associado à falta de sentido para o indivíduo e à necessidade de encontrar atendimento às suas carências e inquietudes. Entretanto, adentrando um contexto de domínio, pertencimento e excessos, a sensação de falta do ser humano irá impactar também na relação com o teatro. Assim, surge o interesse comercial de dar ao palco cheio a capacidade de suprir o vazio interior do espectador, afetando tanto dele quanto dos atores as potências de criação, imaginação e comunicação. Em outras palavras, passa a ser prejudicada a relação entre ator e público, principal responsável pela existência desta arte ao possibilitar um encontro e diálogo de corpos. Seria possível, então, colocar o ator dentro de um vazio cênico, onde seu único instrumento de trabalho seja seu próprio corpo? Mais do que isso, seria ele suficiente para manter uma comunicação viva com seu público, ainda que sem auxílio de recursos cênicos e palavras? Estariam os atores e o público preparados para lidar com um vazio não mais constituído por materiais, mas preenchido unicamente pela dilatação expressiva de corpos?

Palavras-chaves: corpo do ator; palco nu; Jacques Copeau, Étienne Decroux, teatro físico.

ABSTRACT

Through a lack of control generated by the experience of capitalism and consumerism, an accentuated desire to fill what will be reflected in the relationship with oneself and the world was created in the understanding of human existence: the void. Naturally, inner emptiness is associated with the lack of meaning for the individual and the need to find assistance for their needs and concerns. However, entering a context of dominance, belonging and excess, the feeling of lack of human beings will also impact the relationship with theater. Thus, the commercial interest of giving the full stage the ability to fill the spectator's inner emptiness arises, affecting both the spectator's and the actors' powers of creation, imagination and communication. In other words, the relationship between the actor and the public, who are mainly responsible for the existence of this art by enabling a meeting and dialogue between bodies, is now being harmed. Would it be possible, then, to place the actor within a scenic void, where his only working instrument is his own body? More than that, would it be enough to maintain lively communication with your audience, even without the aid of scenic resources and words? Are the actors and the public prepared to deal with a void no longer constituted by materials, but filled solely by the expressive expansion of bodies?

Keywords: actor's body; bare stage; Jacques Copeau, Étienne Decroux, physical theater.

1 INTRODUÇÃO

1.1 Corpo, Movimento e História

A atual realidade comunicativa do ser humano é resultado da forte participação do movimento corporal em sua concepção. Afinal, o uso do corpo é parte ideal no sentido de vida do indivíduo, pois, de forma natural, seus movimentos compõem as etapas do seu desenvolvimento. Segundo o psicólogo suíço Piaget (1896-1980), baseado nos seus conceitos e etapas apresentadas pela psicologia da aprendizagem, o movimento do corpo está presente desde o período sensório-motor, equivalente à fase do nascimento até os dois anos de idade. A perspectiva piagetiana diz que as noções de descoberta da criança estão vinculadas ao que ela pode ver e tocar, isto é, estão conectadas à movimentação dos olhos e da sucção. Ainda dentro do mesmo estudo, a fase entre os sete e doze anos, a qual é chamada de período de operações concretas, marca o tempo em que o ser humano é capaz de estabelecer relações precisas com o que o ronda, mental ou também fisicamente.

Se regressarmos ao período paleolítico, perceberemos que os movimentos corporais foram sendo desenvolvidos em prol da caça e, posteriormente, do culto. Com objetivo de sobrevivência, nossos antecessores imitavam os animais mostrando seus dentes e impondo seus braços e mãos como garras, com o intuito de demonstrar bravura. Também neste contexto, juntamente às pinturas rupestres realizadas em cavernas, é possível identificar características ritualísticas em suas vivências corporais. Visto isso, surgem daí os primeiros indícios comprovados daquilo que é inerente ao ser humano: a teatralidade, a qual

segundo o historiador holandês Johan Huizinga (1872-1945) foi moldando as primeiras civilizações.

Com a expansão e a evolução dos povos, as movimentações do corpo foram afirmando significados e concretizando tantos outros, sempre em busca de atender os relacionamentos de grupos específicos e suas compreensões sobre o universo à volta. Em cada canto do planeta, principalmente com intuito religioso, as civilizações foram utilizando de pantomimas e de danças voltadas à caça, à fertilidade e até mesmo à colheita, compondo elementos que mais tarde farão parte daquilo que chamaremos de teatro.

Na Grécia Antiga, acredita-se que o teatro surgiu quando um homem chamado Téspis gritou para as pessoas ao seu redor a frase “Eu sou Dionísio. Escutem bem a minha história”. A partir deste momento, começou a narrar a história do deus do vinho. Já no Egito, o deus dos mortos e da vegetação, Osíris, diante dos conflitos dramáticos em seus mistérios, era cultuado por meio de festivais, os quais os sacerdotes formavam a peça e dela participavam. Em terras indianas, também com propósito de homenagem aos deuses, as artes do drama e da dança se tornaram fatores importantes ao ponto de serem desenvolvidos no livro “Natyasastra”, o manual das artes escrito pelo antigo sábio da religião hindu Bharata. Nele é possível encontrar diretrizes de movimentos.

Seu manual arrola 24 variantes de posições para os dedos, movimentos de cabeça, sete das sobancelhas, seis de nariz, seis das bochechas, nove do pescoço, sete do queixo, cinco do tórax e 36 dos olhos (BERTHOLD, 2014 p. 36).

Com isto, pode-se afirmar que, seja de forma espontânea ou regrada, com significados atribuídos a um ou mais grupos, os corpos dos

intérpretes sempre estiveram presentes nas relações humanas cotidianas e nas criações artísticas, pois o ser humano é o corpo. Além do mais, as oportunidades comunicativas destes corpos nunca estiveram rendidas à verbalização. Segundo a historiadora e teatróloga Margot Berthold (1922-2010), “O corpo do ator torna-se um instrumento que substitui uma orquestra inteira, uma modalidade para expressar a mais pessoal e ao mesmo tempo, a mais universal mensagem (BERTHOLD, 2014, p. 1)”.

Acompanhando o progresso da humanidade, assim como outras áreas descobertas e criadas por ela, o histórico do teatro foi ampliado em formas, técnicas e interesses, estes não mais fixos à fé, mas também conectados à estética, à política, ao entretenimento e aos valores diversos. De modo especial, o teatro, principalmente o europeu, foi sendo reconhecido como trabalho, e um trabalho acompanhado pelos recursos de figurino, cenário, sonoplastia e iluminação que, de certo modo, já eram utilizados pelos primeiros povos, mas que obtiveram um avanço tecnológico na colaboração nos palcos.

Com este avanço, no século XX, o ator começou a ser prejudicado a partir do momento em que a comercialização exacerbada alcançou a arte teatral. Ajustado o conceito de “espetáculo”, o trabalho do intérprete passou a ficar em segundo plano, havendo uma preocupação maior em surpreender o público com artifícios cênicos engrandecidos. O público passou a visitar os teatros mais para encontrar o destaque dos mecanismos cênicos do que para apreciar a interpretação nascida do corpo do ator. Afinal, havia uma pirâmide onde o autor e seu texto estavam no topo, enquanto o intérprete estava no fim, abaixo dos criadores das demais linguagens artísticas.

1.2 Palco nu, corpo vestimenta

Neste contexto que incluía o teatro francês, principalmente o parisiense, manifestou-se o incômodo do diretor e dramaturgo Jacques Copeau (1879-1949), que demonstrava repulsa aos abusos da comercialização para com o teatro, dado a ele a importância primordial do ator em cena. Ao seu ver, os atores eram os mestres da cena e as variadas composições estéticas complementares à sua criação dramática.

O diretor francês não enxergava sentido em o corpo do ator ser um mero declamador de textos, sem sentimentos e que, quando não imóvel, apresentava apenas gestos cotidianos e clichês. Pelo contrário, ele abraçava a busca pela força interior vinda do início da história do teatro e das vivências ritualísticas.

Copeau visava resgatar o ator e reavivar o envolvimento dele com os espectadores. Desta maneira, sua pesquisa fundava o chamado Palco Nu, o qual consistia na remoção dos mecanismos em cena que impediam a devolução do protagonismo ao ator e seu corpo no espaço. Mais do que isso, Copeau, por sua escola de nome École Du Vieux Colombier, utilizava dos procedimentos que iam desde a filosofia e a literatura até a dança e o teatro, especificamente a mímica corporal, esta investigada sobretudo pela máscara neutra.

A princípio um lenço e posteriormente uma estruturação fixa, a máscara neutra foi um meio de cobrir o rosto do ator e colocá-lo em estado criativo. Diante da nudez do palco e quase de si, seus alunos com a neutralidade presente em suas máscaras eram convidados a criar sons e imagens com os próprios corpos, articulando-os por todo o espaço. Deste modo, havia um grande estudo de uma estética um tanto quanto

metafórica, considerando que, assim que a máscara era colocada, as provocações ao movimento corporal partiam de temáticas a ver com as dinâmicas da natureza, com os funcionamentos dos objetos ou mesmo com palavras aleatórias, como sentimentos.

A neutralidade da máscara era a responsável pela incessante procura do movimento do corpo, livrando o ator dos costumes impostos pelo teatro vítima da comercialização excessiva. Além disso, a partir do momento em que o artista intérprete dominava ações físicas sem auxílio de outros elementos materiais dispensáveis, ele não só cooperava na própria relação com sua arte, como também ampliava a ligação com seus espectadores, uma vez que ele dividia e estimulava percepções e entendimentos sobre cada movimento na cena.

De fato, a pesquisa “Copeaudiana” foi pioneira no olhar expandido e valorizador do ator. Entretanto, na Polônia, o diretor e pesquisador de teatro Jerzy Grotowski (1933-1999) pensava semelhante a Copeau e criou o chamado Teatro Pobre, um tipo de teatro sem o excesso de elementos em cena, mas sim constituído primordialmente no ator para sua existência, assim como as propostas de Copeau em suas metodologias de ensino.

Na sua teoria do teatro pobre, Grotowski observa que tudo aquilo que nos acostumamos a ver e ouvir num palco é mais ou menos supérfluo. Com uma única exceção: o frente-a-frente de um ator com um espectador. Em outras palavras, suprimam-se os cenários e figurinos, iluminação e música; suprimam-se até o texto e o público, os acessórios e os figurantes. Basta conservar o cara-a-cara entre um único ator e um único espectador para que o fenômeno teatro se produza (ROUBINE, 2003, p.169).

É importante ressaltar que, de maneira integralizada, a investigação corporal tanto nos trabalhos de Copeau, quanto nos de Grotowski, não se limitava à ausência da dramaturgia escrita e falada. Pode-se dizer que os exercícios únicos de movimento, idealizados pelos teóricos, serviam como ponto de partida para recordar ao ator sua potência criativa por meio da corporeidade. Em outras palavras, é nas descobertas das capacidades corporais que o ator se libertaria do textocentrismo, termo que considera o texto teatral como item principal da cena, da declamação vaga e da gestualidade clichê, provando que sua função no palco é o que evidencia a comunicação do ator para com o público.

Todavia, entre os anos de 1960 e 1970, persistindo o cenário da comercialização da arte teatral, a história do teatro cruzou com grupos de artistas apontados como experimentais e alternativos. Por seus trabalhos diferenciados, estes grupos sofriam com as consequências que declaravam que qualquer obra voltada à pesquisa de elementos físicos, visuais e espaciais estaria à mercê da exclusão do mercado e seus procedimentos, considerando que a preocupação era com o econômico. Assim, surge um teatro com ênfase corporal, este futuramente chamado por Teatro Físico.

O termo Teatro Físico [...] é utilizado para definir todo tipo de teatro que não tem como ponto de partida para a constituição da cena o texto escrito e onde a participação colaborativa de atores, diretor, cenógrafo, dramaturgo e demais criadores seja crucial (ROMANO, 2005, p. 37).

Foram necessários muitos estudos que explicassem a singularidade do Teatro Físico, posto que todo teatro contém certa fisicalidade, mesmo aquele que está dentro do panorama aqui antes citado, em que os atores tiveram seus corpos pouco explorados.

Por certo período, para alguns estudiosos interessados em destacar a fisicalidade do ator, o Teatro Físico seria obrigatoriamente a ausência total da palavra e da cenografia. Porém, novas perspectivas compreendem que este teatro consiste em um tipo de fazer teatral em que a fisicalidade do ator é sim evidenciada, mas não necessariamente exclui as demais composições da cena. Deste modo, se por um lado podemos apontar como Teatro Físico um espetáculo com a presença de textos falados e de adereços de cena (mas com uma forte implementação do corpo do ator através de mímica, dança-teatro, práticas circenses, etc.), podemos analisar também como tal o espetáculo isento de quaisquer verbalizações ou meios que compõem o teatro.

O histórico do Teatro Físico passou por nomes que o levantaram cada qual segundo à sua maneira, e um dos mais importantes foi o ator e mímico francês Étienne Decroux (1898-1991), o qual iniciou sua trajetória na militância anarquista e somente em 1924 que foi trilhando sua carreira no teatro, sendo aprendiz de Copeau em sua École Du Vieux Colombier. Sob a pesquisa acerca do Palco Nu realizada por Copeau, Decroux admirou-se por ela logo de início ao assistir uma representação de alunos veteranos, decorrente do estudo da máscara neutra:

Tranquilo em minha poltrona, eu vi um espetáculo prodigioso. Era mímica e sons. Tudo sem uma palavra, sem maquiagem, sem um figurino, sem um jogo de luz, sem acessórios, sem móveis e sem cenário. O desenvolvimento da ação era inteligente o bastante para conter várias horas em alguns segundos e diversos lugares em um só. Tínhamos simultaneamente sob os olhos o campo de batalha, a vida civil, o mar e a cidade, os personagens passavam de um a outro com total verossimilhança; o jogo era emocionante, compreensível, plástico e musical (DECROUX, 1994, Apud SOUM, 2016. p. 10).

Assim como pensavam Copeau e Grotowski, Decroux enxergava o teatro primeiramente como a arte do ator, portanto ela poderia ceder todos os recursos possíveis e continuar existindo, com exceção do ator. Mais do que isso, Decroux defendia um olhar um tanto quanto poético relacionado ao teatro, pois para ele se tratava de uma arte do corpo, já que o corpo do ator o constituía. Assim, também objetivado em avivar a pesquisa corporal dos atores, Decroux aprofundou-se nos estudos da mímica, sendo até os dias atuais lembrado por sua chamada mímica corporal dramática ou mimo corporal.

A pesquisa de Decroux acerca da mímica teve origem na máscara neutra apresentada por Copeau. Com ela e outras reflexões sobre essências, Decroux trouxe noções inovadoras sobre as definições de mímica tradicionalmente conhecidas e as possibilidades criativas do corpo não exploradas. Os trabalhos do mímico francês eram majoritariamente ligados ao reconhecimento da imprescindibilidade dos atores, isto é, não obtinham apoio em elementos além do físico. Entretanto, no que se refere à minoria das suas criações, a inclusão de objetos cênicos e de sonoplastias era porta para concepções simbólicas em serviço da corporalidade dos intérpretes. Afinal, para Decroux, bastava que o corpo em cena fosse potencializado.

Outro ponto que diferencia as produções de Decroux é a desvinculação à comicidade, muito recordada ao mencionar a mímica. Com um trabalho de múltiplas possibilidades, a Decroux interessava o ato de metaforizar os movimentos, permitindo a quem o assistisse contemplar e analisar uma realidade atemporal e um tanto quanto figurativa, proporcionando uma relação de pensamentos e sentimentos entre o ator e seu público, sempre provocada pelas capacidades independentes e não

verbais comunicativas dos corpos humanos. Um exemplo disso vem de Corinne Soum, mímica, ex-aluna e última assistente de Decroux. Segundo ela, o trabalho encenado de Decroux intitulado como A Meditação “nos apresenta um ator com o rosto coberto que recorta o espaço, esculpe uma matéria, empurra, puxa forças exteriores, desenha paisagens” (SOUM, 2016, p. 26).

1.3 Colocando o ator no vazio

Com intuito de propor uma estética unicamente corporal, esta pesquisa apresentou um campo prático construído por recortes das teorias de Jacques Copeau, Jerzy Grotowski, Étienne Decroux e sobre o Teatro Físico como um todo, resultando em um espetáculo curto baseado em uma adaptação do texto “Auto da Fé”, escrito em 1941 pelo dramaturgo estadunidense Tennessee Williams (1911-1983) e que aborda a relação conturbada dos personagens Madame Duvenet e Eloi, mãe e filho moradores do agitado bairro Vieux Carré, em Nova Orleans, nos Estados Unidos. Renomeado com o título “Auto da Fé - Ou dois corpos fontes do fogo”, esta prática dispôs da atriz Sarah Arsani e do ator Rodrigo Pinho, integrantes da Cia Três Cabeças juntamente com o autor deste artigo e diretor deste experimento, Sid Lima (figura 1).

Introdutoriamente, os participantes da pesquisa prática foram colocados ante um espaço repleto de elementos de cenografia, figurino, iluminação e sonoplastia eletrônicas em posição de destaque quando comparados aos atores. Em seguida, os artistas foram liberados a se relacionarem livremente com os recursos presentes, não privados do uso da palavra, mas focados em ampliar seus sentidos com o externo, bem

como suas participações no trabalho artístico enquanto criadores, voltando-se desde o simbólico até o realista.

Figura 1 - Cartaz de divulgação do espetáculo “Auto da Fé - Ou dois corpos fontes do fogo”



Fonte: Acervo de imagens do autor.

Após isso, introduzindo-os ao contexto histórico do teatro do século XX e os desfechos por ele deixados à contemporaneidade, de pouco em pouco os integrantes tiveram os materiais retirados de cena e foram apresentados a um fazer teatral capaz de ser gerado e manifestado no vazio. É importante mencionar que por vazio entendemos como o espaço cênico em que, tal qual o Palco Nu de Copeau e o teatro pobre de Grotowski, não há presença de nada além dos corpos dos atores. À vista

desta investigação, tornou-se perceptível uma certa dependência dos recursos criados para complementar a cena, pois os atores, quando colocados no vazio, simplesmente pararam de criar. Em outras palavras, assim como na época dos estudiosos citados, o material estava acima do corpo, acima da essência do teatro.

Considerando também um ponto de vista pedagógico, o qual é possível utilizar tanto em uma sala de aula quanto em uma sala de ensaio, foi determinado o constante envolvimento com o silêncio da Mímica Total. Por ele, os ensaios partiram de uma preparação em respeito ao ambiente de trabalho, conectaram os atores a uma circunstância desligada às realidades externas ao projeto e cooperaram com a percepção do espaço, já motivando os atores a reconhecerem o seu protagonismo criador no vazio cênico (figuras 2 e 3). No que se refere aos aquecimentos, a comunicação orientador-orientandos foi traçada sem qualquer uso de palavras, mas apenas movimentos corporais marcados por imitações, estímulos físicos e improvisações coletivas. Isso se dá devido a uma certa universalidade não-verbal partida dos corpos capazes de manifestarem intenções e se apropriarem de culturas pela reprodução do que se é visto, assim como revela o histórico da humanidade em seus ritos e levamentos de civilizações.

Apesar das consequências positivas, o uso do silêncio se mostrou limitado em ocasiões em que a integração da palavra era necessária para estimular o movimento, como foi o caso de diálogos sobre o projeto em si e a execução do exercício da máscara neutra que, por influência de Copeau, teve impulso por palavras diversas associadas a locais ou mesmo aos elementos naturais.

Figuras 2 e 3 – Uso do recurso corpo no vazio cênico



Fonte: Acervo de imagens do autor.

A estrutura do roteiro de apresentação foi construída com objetivo de não rigorosamente contar a história do texto, mas sim apresentar ao público dois personagens enquanto forças individuais, ou seja, com características próprias e, posteriormente, as relações que os dois costuram quando juntos. Para isso, foram listadas vinte e quatro características de cada personagem após a leitura da dramaturgia que, por meio de exercícios de máscara neutra e de outras investigações metafóricas da expressão corporal, fossem traduzidas exclusivamente em movimentos e sons corporais partidos da gesticulação em atrito com o chão, batidas no corpo, vocalidades não-verbais, entre outras especificidades das técnicas utilizadas. Foi elaborado o seguinte roteiro:

1.5 Entrada do público

Assim como com os atores nos aquecimentos dos ensaios, o público é orientado pelo diretor a entrar em silêncio completo. A introdução tem como objetivo trazer uma pedagogia do espectador voltada a escutar o silêncio e apreciar o vazio cênico, preparando-o para uma experiência de comunicação diferenciada e de forte impulso à imaginação.

INÍCIO - Substituindo o silêncio, os atores, ainda nas coxias, realizam sonoplastias corporais em uma crescente poluição sonora, representando o Vieux Carré, bairro onde os personagens moram. Ao atingirem o ápice, os dois atores entram em cena e realizam uma partitura corporal simbolizando o nascimento do personagem Eloi, único que permanece no palco.

ELOI – O ator apresenta uma partitura corporal que descreve a personalidade e as vivências pessoais de Eloi. Foram trabalhadas palavras como: ríspido, explosivo, assustado, isolado e fanático.

Mme. DUVENET - A atriz apresenta uma partitura corporal que descreve a personalidade e as vivências pessoais de Madame Duvenet. Foram trabalhadas palavras como: narcisista, limpa, negligente e metódica.

ELOI e Mme. DUVENET – Os atores apresentam uma partitura corporal que mostra a relação de Eloi e Madame Duvenet até o clímax do texto, isto é, a queimada da casa e a morte de Eloi. Foram trabalhadas palavras como: dominação, hipocrisia, raiva e impulsividade.

Questionados sobre suas experiências durante o experimento prático, os atores apontaram ter sido um diferencial em seus estudos, uma vez que ambos tiveram uma formação de criação corporal que, ainda que investigadora do corpo, teve suporte a ressignificação de objetos, outro caminho de pesquisa possível. Desta forma, quando colocados no vazio, os atores assumiram dificuldade ao ter os recursos materiais retirados de cena, sentindo-se dependentes deles até certo momento, como foi o caso

de querer usar seus próprios casacos ou a janela imóvel da sala de ensaio como instrumentos de trabalho, quando na verdade a interação improvisada deveria ser unicamente com o próprio corpo e com o corpo do outro.

Conforme os ensaios, os atores informaram que trabalhar com o silêncio é compreender seus estados a cada momento do processo, além de ser uma maneira de perceber suas possibilidades de criar mesmo sem nada ao redor, mas partindo das ferramentas energéticas presentes em suas interioridades. Quanto à listagem de características dos personagens traduzida apenas em movimentos, os atores disseram ter permitido que eles adentrassem profundamente às essências dos personagens, conectando-se com eles sem o uso da verbalização. Para os intérpretes, tratou-se de uma experiência diferenciada, impactante e útil para futuros trabalhos, ainda que dentro de uma estética realista.

1.6 Teatro: ritual do encontro

A apresentação de “Auto da Fé (ou dois corpos fontes do fogo)” aconteceu às 16h do dia 27 de junho de 2023, no pátio aberto da entrada da Casa de Cultura Santo Amaro, unidade Júlio Guerra, na cidade de São Paulo. Os atores representaram para um público de dez pessoas, além das incontáveis pessoas que por ali passavam e demonstravam interesse em observar a encenação. O evento integral contabilizou 1h, sendo dividida pela encenação e por uma roda de conversa entre artistas e espectadores.

Levantando um diálogo sobre os efeitos e interpretações, mesmo após os atores não utilizarem palavra alguma em cena, mas apenas movimentos e sons do corpo, os espectadores negaram a

incompreensão, pois se colocaram como receptores ativos da obra, ou seja, como sujeitos pensantes, críticos e imaginadores diante do que assistiram. Apesar de cada espectador ter expressado visões individuais, foram compreendidas semelhanças e diferenças entre os relatos, sem em momento algum haver um distanciamento extremo da proposta da cena e as discussões sobre maternidade, repreensão, extremismos, assédio moral, etc.

De forma geral, os espectadores informaram que a apresentação consistiu em uma série de signos corporais, sendo que os movimentos objetivos cooperaram para uma melhor análise das figuras abstratas, aflorando suas capacidades imaginativas. Para eles, a presença visceral gerou uma contínua sensação de agonia e medo ao contemplarem a fisicalidade, gritos e respirações dos intérpretes, havendo neles um impulso de interferir na ação.

Em coerência com a história dos personagens Madame Duvenet e Eloi, o público descreveu ter entendido ser uma relação entre mãe e filho por conta da representação de um parto e do constante movimento das mãos que puxavam uma ligação entre os dois corpos, como um cordão umbilical, o que poderia também abrir um olhar além, de nascimento de qualquer relação, ainda que tenham firmado na maternal. Depoimentos também disseram tratar-se de uma mulher narcisista, que por proteção e/ou por egoísmo, impede seu filho de ter liberdade para que ele seja sua imagem e semelhança, criando com ele uma relação de controle.

Para o público, o que justifica esse entendimento é a admissão das expressões faciais enquanto corpo, bem como a escolha de movimento para os personagens. No caso de Eloi, deve-se ao seu corpo que tenta levemente realizar ações, mas é sempre puxado por algo, tornando-o

agoniado, reprimido e agressivo por gestos pesados, retos, duros e trêmulos. Já com Madame Duvenet, o público entendeu que a personagem era a responsável pelos impedimentos e que, ao retirar e moldar severamente seu cérebro invisível, esclarecia seu domínio no espaço; evidenciando isso ainda mais ao inserir seu órgão racional à cabeça do seu filho, como quem o faz ser como ela, principalmente ao realizarem uma sequência de movimentos idêntica e simultânea, gerando em seguida um conflito violento e egocêntrico entre os dois.

Figuras 4 e 5 – Cenas da apresentação de “Auto da Fé (ou dois corpos fontes do fogo)”



Fonte: Acervo de imagens do autor.

Quanto ao final da peça, o público afirmou que a repetição do parto já com o filho morto abriu possibilidades de informações além do óbvio suicídio do filho reprimido, comunicando também ciclicidade, atemporalidade externa ao contexto da dramaturgia, término de relações, quebra de expectativa, desapego materno, depressão pós-parto e perda do filho para a vida real.

Por fim, observando também as qualidades técnicas e as influências deste experimento na reflexão da história do teatro, do ofício do ator e da essência comunicativa entre ele e seu público, os espectadores

afirmaram proximidade à obra, resultado da perceptível criação dos artistas, encontrando no vazio cênico um preenchimento composto por unicamente eles: os corpos.

2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa entende a possibilidade de criação de um teatro constituído no vazio, isto é, um vazio espacial refletido por um vazio interior humano. Compreendeu-se pelo princípio desta investigação acadêmica que a expressão corporal individual e coletiva sempre esteve presente nas relações humanas, oportunizando assim a existência de uma comunicação não-verbal.

Havendo esta alternativa, teóricos como Jacques Copeau e Jerzy Grotowski sustentaram o entendimento de que o teatro tem como essência o corpo do ator e que o conhecimento criativo sobre ele pode ceder ao público um encontro de sentido, mesmo sem integração da palavra ou de outros recursos cênicos, como mostraram os trabalhos de Étienne Decroux e também no campo prático deste artigo. Dentro do mesmo raciocínio, este estudo interpretou que as linhas de pesquisa corporal aqui citadas reconhecem as linguagens artísticas como figurino e cenografia como opcionais e complementares ao ofício do ator, não superiores a ele.

Embora aconteçam as complicações de dependência e posse, dadas pelo capitalismo e pelo consumismo, foi observado que intérpretes podem recorrer a artifícios da cena para sua criação, mas que também há diante deles uma lista de teorias teatrais que adota um vazio cênico afim de provocar a utilização única de seus corpos como instrumentos de trabalho.

Colocando-as estas técnicas em prática, a atual pesquisa pôde identificar as capacidades de afloramento da imaginação, bem como os impulsos de criatividade nos dois atores convidados. Ademais, quando apresentada à relação ator-público, esta junção teórica recebeu devolutivas de interpretações conexas à temática proposta, da mesma forma que a expressão corporal foi apontada como suficiente para a proporção de experiências catárticas e analíticas aos espectadores, estes participantes consideráveis da comunicação teatral.

Por fim, seja chamado por Palco Nu ou por Teatro Pobre, esta pesquisa inicial encontra no conceito de vazio cênico um contato com a história das sociedades ou do teatro em si, reconhecendo o protagonismo comunicativo do corpo do ator ao encontrar seu público. Conforme o pensamento grotowskiano, ainda que sem cenários, sem figurinos, sem iluminações ou sonoplastias eletrônicas, é essencial o encontro do corpo do ator com o corpo do espectador para que a comunicação teatral aconteça, pois o teatro é a arte do encontro.

REFERÊNCIAS

ALANIZ, L. (Sirlei). O mimo corpóreo de Étienne Decroux e a busca da expressividade segundo a perspectiva de artificialidade grotowskiana. **Cena**, [S. l.], n. 23, p. 194–204, 2017. DOI: 10.22456/2236-3254.72761. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/72761>. Acesso em: 3 mai. 2023.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. São Paulo Ed: Perspectiva, 2010.

CASTRO, L. **Jacques Copeau**. Recife, Academia.Edu, 2006.

DUTRA, S. C. O Espectador Teatral do Século XX: O projeto de Jacques Copeau. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação** da Universidade Federal do Ceará, v. 10, n.1, p. 182-199, 2019.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro Ed: Civilização Brasileira S. A., 1992.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo Ed: Perspectiva, 2010.

LOUIS, L. **A Mímica Total**: Um Inédito e Profundo Mapeamento Desta Arte no Brasil e no Mundo. São Paulo Ed: Giostri, 2014.

MEDEIROS, K. M. e LIMA, D. F. **O processo de desenvolvimento das ideias de Piaget na Psicologia da Aprendizagem**. Centro Universitário Internacional; Universidade Estadual da Paraíba (2017).

ROMANO, L. **O Teatro do Corpo Manifesto**: Teatro Físico. São Paulo Ed: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, JJ. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro Ed: Zahar, 1998.

SEIXAS, V. de **O que é teatro físico?** ISSN 2175-4888, Bahia, Revista Mimus, 2009.

SOUM, C. **Étienne Decroux e a mímica corporal dramática**. ISSN 2175-4888, Bahia, Revista Mimus, 2009.