

**UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
E CULTURA MIDIÁTICA**

**O PAPEL DA EMPATIA NO *BIOS* CÊNICO:
a potência da comunicação presencial**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

MARINÉIA PAIVA BARBOSA

SÃO PAULO

2022

**UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
E CULTURA MIDIÁTICA**

**O PAPEL DA EMPATIA NO *BIOS* CÊNICO:
a potência da comunicação presencial**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Malena Segura Contrera.

MARINÉIA PAIVA BARBOSA

SÃO PAULO

2022

Barbosa, Marinéia Paiva.

O papel da empatia no *Bios Cênico*: a potência da comunicação presencial / Marinéia Paiva Barbosa. - 2022.

86 f. : il. color. + CD-ROM.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2022.

Área de concentração: Mídia e Estudo do Imaginário.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Malena Segura Contrera.

1. Performance teatral. 2. Empatia. 3. Imaginário cultural.
4. Mimese. 5. Vínculo. 6. Comunicação presencial. I. Contrera, Malena Segura (orientadora). II. Título.

MARINÉIA PAIVA BARBOSA

**O PAPEL DA EMPATIA NO *BIOS* CÊNICO:
a potência da comunicação presencial**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Malena Segura Contrera
Universidade Paulista – UNIP-SP

Prof. Dr. Fabio Henrique Ciquini
Pontífice Universidade Católica- SP

Prof. Dr. Jorge Miklos
Universidade Paulista – UNIP-SP

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmã, *in memorian*, pelo amor, por minha crença, por minha fé e por minha vida.

Para Alluan e Kauan Barbosa de Medeiros, razão de eu ter existido, meus filhos lindos e muito amados.

Para meu amado marido, Marcelo Luís de Medeiros, por me dar suporte e acreditar em mim e por ser meu companheiro de vida. Amo você.

A todos os professores e funcionários da pós-graduação da UNIP, pelo carinho, atenção e contribuição para minha pesquisa.

A todos os colegas incríveis da pós-graduação que me deram alento. Espero encontrá-los pela vida.

Ao Prof. Dr. Afonso Celso, que me incentivou ao mestrado.

A toda a equipe da secretaria da pós-graduação da UNIP, pelas informações precisas e posicionamentos diligentes e minuciosos, em especial à Christina e Eduarda, e todos os outros que sempre acolhem e assistem aos alunos com carinho.

Ao professor e amigo, Jorge Miklos, parceiro sábio e carinhoso nesta empreitada.

Ao professor Maurício Ribeiro, por seu olhar dedicado e incentivo, tirando dúvidas e auxiliando em explicações, ensinando a questionar e entender para, finalmente, fazer a pergunta exata.

E a esta extraordinária e rara mulher, minha prezada orientadora Malena Segura Contrera, pela entrega, desvelo, confiança, carinho e mentoria, sem a qual eu não teria conseguido terminar este trabalho.

“Quem são os homens mais do que a aparência de teatro? A vaidade e a fortuna governam a farsa desta vida. Ninguém escolhe o seu papel, cada um recebe o que lhe dão. Aquele que sai sem fausto nem cortejo e que logo no rosto indica que é sujeito à dor, à aflição, à miséria, esse é o que representa o papel de homem. A morte, que está de sentinela, em uma das mãos segura o relógio do tempo. Na outra, a foice fatal. E com esta, em um só golpe, certo e inevitável, dá fim à tragédia, fecha a cortina e desaparece”.
(Matias Aires)

RESUMO

A presente pesquisa investiga a importância das práticas empáticas existentes na comunicação presencial no contexto da performance teatral, considerando a obra de Eugenio Barba, representante do Odin Teatret. O tema discutido é fator fundamental para a constituição da comunicação humana, primordialmente, nos processos miméticos que a constituem. O problema de pesquisa questiona: qual a importância das práticas empáticas no teatro de Eugenio Barba, considerando a dimensão da comunicação presencial da performance teatral? A palavra, por sua vez, é tão carregada de sentido quanto de *poiesis* e matéria carnal. O problema fundamental é que o teatro de Eugenio Barba não se limita nem somente ao texto, nem somente à encenação, pois ultrapassa essa dicotomia e considera o contexto social e cultural no qual ele se insere. O objetivo principal deste estudo é analisar o papel da empatia no *bios* cênico na comunicação presencial e como isso afeta a performance teatral. Derivados do objetivo geral, os objetivos secundários são: analisar a relação entre capacidade de estabelecer vínculos e o desenvolvimento da empatia na comunicação presencial e analisar de que forma as competências empáticas são fundamentais para o performer realizar as competências socioemocionais, cultivar novas aptidões cognitivas e acoplamentos sensoriais exigidas na performance teatral. Quanto à metodologia, ela é teórica bibliográfica qualitativa, mapeando os conceitos e interrelacionando-os acerca do tema, a relação entre empatia e comunicação presencial no teatro, considerado a partir do paradigma da complexidade. Utilizou-se o *corpus* da obra teatral de Eugenio Barba no período de 2017 a 2020. No primeiro capítulo, trabalhou-se os conceitos de Performance teatral e como ela é compreendida no Odin Teatret, fundado por Eugenio Barba. No segundo capítulo, verificou-se o *Bios* cênico como comunicação presencial e o papel da Empatia na comunicação presencial e investigação sob a ótica dos conceitos de imaginário e mediosfera (CONTRERA, 2010). O terceiro capítulo analisou o gesto em detrimento das palavras. O corpo como primeiro suporte de textos culturais e de processos comunicativos que possui historicidade e se interpenetra através de uma lógica recursiva. As referências teóricas utilizadas foram as contribuições de Paul Zumthor e Renato Cohen (2002), na compreensão do termo performance. O termo Imagem Midiática e O Imaginário como Vínculo é discutido por Baitello Jr. (2013, 2014) e Contrera (2017). O termo Mediosfera por Contrera (2017). Empatia, Emoção e Mimese são Odin Teatret e a Antropologia Teatral, através de Eugenio Barba (2009). Gunther Gebauer em Mimese como Cultura, nas Ciências Sociais (2004). A relação da mídia, sociedade, os campos estéticos, a arte e a mídia são pontuados por Morin (2000) e Sodré (2014). As relações entre comunicação e corpo a partir de Contrera (2003), Pross, Norval Baitello Jr. A conceituação do termo Cultura será tratada por Morin (1990), Imagem, Símbolo, Mito, Arquétipo e Imaginação a partir de Morin.

Palavras-Chave: Performance Teatral. Empatia. Imaginário Cultural. Mimese. Vínculo. Comunicação presencial.

ABSTRACT

The present research investigates the importance of existing empathic practices in face-to-face communication in the context of theatrical performance, considering the work of Eugenio Barba, representative of Odin Teatret. The topic discussed is a fundamental factor for the constitution of human communication, primarily, in the mimetic processes that constitute it. The research problem asks: what is the importance of empathic practices in Eugenio Barba's theater, considering the dimension of face-to-face communication of theatrical performance? The word, in turn, is as charged with meaning as it is with poesis and carnal matter. The fundamental problem is that Eugenio Barba's theater is not limited either to the text or only to the performance, as it goes beyond this dichotomy and considers the social and cultural context in which it is inserted. The main objective of this study is to analyze the role of empathy in scenic bios in face-to-face communication and how it affects theatrical performance. Derived from the general objective, the secondary objectives are: to analyze the relationship between the ability to establish bonds and the development of empathy in face-to-face communication and to analyze how empathic competences are fundamental for the performer to achieve socio-emotional competences, cultivate new cognitive skills and engagements sensory requirements in theatrical performance. As for the methodology, it is qualitative bibliographic theory, mapping the concepts and interrelating them about the theme, the relationship between empathy and face-to-face communication in theater, considered from the paradigm of complexity. The corpus of Eugenio Barba's theatrical work was used in the period from 2017 to 2020. In the first chapter, the concepts of Theatrical Performance and how it is understood in Odin Teatret, founded by Eugenio Barba. In the second chapter, the scenic Bios was verified as face-to-face communication and the role of Empathy in face-to-face communication and investigation from the perspective of the concepts of imaginary and mediosphere (CONTRERA, 2010). The third chapter analyzed the gesture to the detriment of words. The body as the first support of cultural texts and communicative processes that has historicity and is interpenetrated through a recursive logic. The theoretical references used were the contributions of Paul Zumthor and Renato Cohen (2002), in understanding the term performance. The term Media Image and The Imaginary as a Link is discussed by Baitello Jr. (2013, 2014) and Contrera (2017). The term Mediosphere by Contrera (2017). Empathy, Emotion and Mimesis are Odin Teatret and Theatrical Anthropology, through Eugenio Barba (2009). Gunther Gebauer in Mimesis as Culture, in the Social Sciences (2004). The relationship between media, society, aesthetic fields, art and the media are punctuated by Morin (2000) and Sodr  (2014). The relationship between communication and the body from Contrera (2003), Pross, Norval Baitello Jr. The conceptualization of the term Culture will be treated by Morin (1990), Image, Symbol, Myth, Archetype and Imagination from Morin.

Keywords: Theatrical Performance. Empathy. Cultural Imaginary. Mimesis. Link. Face-to-face communication.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Assunto Teatro.....	25
Figura 2 - Comparar Teatro e Netflix.....	26
Figura 3 - Identificação / logo - Ista - International School of Theatre Anthropology e Odin Teatret.....	29
Figura 4 - Identificação / logo Odin Teatret.....	29
Figura 5 - Espetáculo SALT/2008.....	33
Figura 6 - Espetáculo SALT/ 2017.....	33
Figura 7 - Cartaz Odin Teatret – Madri/2018.....	35
Figura 8 - Odin Teatret – Workshop Centro Cultural Recoleta y Centro Cultural 25 de Mayo/ 2018.....	36
Figura 9 - The Book of Dances.....	48
Figura 10 - Box for Standing, madeira, 188 x 63,5 x 26,7 cm.....	52
Figura 11 - John Cage e a poética do silêncio.....	53
Figura 12 - Workshop Antropologia teatral – A Arte Secreta do Ator.....	58
Figura 13 - Performance Amazônia – 1976.....	59
Figura 14 - Cartaz ISTA / 2020.....	60
Figura 15 - Congresso Internacional de Teatro MORON – Argentina / 2020.....	61
Figura 16 - Workshop de verão - Praga / 2019.....	61
Figura 17 - Workshop em Fabrica Athens / Grécia – Atenas /2019.....	62
Figura 18 - Wuzhen Theatre Festival / China – 2019.....	62
Figura 19 - Wuzhen Theatre Festival / China – 2019.....	63
Figura 20 - Cartaz - Ave Maria / Brasil 2019.....	63
Figura 21 - Workshop / Madrid / 2018.....	63
Figura 22 - Workshop México – Magnalena Tarahumara in the Sierra Tarahumara – Mexico /2018.....	64
Figura 23 - Workshop Brasil / Recife/ 2016.....	64
Figura 24 - Workshop - Granma – Cuba / 201.....	65
Figura 25 - Workshop Brasil /2015.....	65
Figura 26 - La vida Chronica - Teatro La Abadía – Madri 2012.....	66
Figura 27 - Festuge – Hostembro – Dinamarca / 2008.....	66

Figura 28 - Performance Andersen's Dream – 2004.....	67
Figura 29 - Performance Mr. Peanut on the Brooklyn Bridge in New York – U.S.A. / 1984...	67
Figura 30 - Performance Mr. Peanut on the Brooklyn Bridge in New York – U.S.A. / 1984...	68
Figura 31 - Espetáculo Ur-Hamlet / Dinamarca - Høstebro /2006.....	68
Figura 32 - Espetáculo - Oro de Otelo / 1994.....	69
Figura 33 - Performance: Mr. Peanut in a slum near Santiago de Chile	69
Figura 34 - Peça teatral Valencia, Espanha (teatro de rua) - março de 2019	70
Figura 35 - Direção de Eugenio Barba, peça The Three, 2019.....	70
Figura 36 - Cartaz Odin Teatret / Beretning – 2017.....	73
Figura 37 - Cartaz Odin Teatret - Japão / 2019.....	74
Figura 38 - Trabalho Teatro Antropológico – Venezuela.....	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – O QUE É A PERFORMANCE TEATRAL E COMO ELA É COMPREENDIDA NO ODIN TEATRET, FUNDADO POR EUGENIO BARBA.....	21
CAPÍTULO 2 – <i>BIOS</i> CÊNICO COMO COMUNICAÇÃO PRESENCIAL	38
2.1 O papel da Empatia na comunicação presencial – improviso, alinhamento entre os atores e entre atores e público.....	47
CAPÍTULO 3 – O GESTO VEM ANTES DA PALAVRA	50
3.1 Compreensão da performance como comunicação presencial – criativa	57
3.2 Mimese e Vínculo.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

A cultura criativa é um ligante social que dá esperança às provações da existência, ao passo que a cultura passiva é uma distração, que faz passar o tempo, mas nada resolve... A arte não é um lazer, é uma pressão para lutar contra a angústia do vazio (CYRULNIK, 2004, p. 193).

A performance teatral reflete como um espelho a sociedade em que vivemos, e é a forma de expressão artística mais peculiar e inerente ao ser humano, pois nela a complexidade e a potência comunicativa se estabelecem e, diante disso, esta pesquisa terá como tema o papel da empatia no *bios* cênico – a potência da comunicação presencial.

Na prática teatral, é comum aos integrantes de um elenco trabalharem a inteligência cinestésica, utilizando o corpo para se expressar através do tato, paladar, olfato, propriocepção, além das noções espaciais e os sentidos de proximidade, que entram em ação nas situações vivenciais concretas e presenciais. Também recorrem à inteligência interpessoal, através do uso das improvisações nos vários momentos em que um contracenam com o outro e com o público, por vezes, sem texto prévio, e necessita desenvolver a capacidade de entender e responder adequadamente a estímulos e intenções reveladas no jogo de cena.

A presente pesquisa investiga a importância das práticas empáticas existentes na comunicação presencial no contexto da performance teatral, considerando a obra de Eugenio Barba, representante do Odin Teatret. Este foi o tema discutido neste trabalho, pois compreende fator fundamental para a constituição da comunicação humana, primordialmente nos processos miméticos que a caracteriza, conforme investigado por Contrera (2013).

O problema que a pesquisa apresenta, então, é: qual a importância das práticas empáticas no teatro de Eugenio Barba, considerando a dimensão da comunicação presencial da performance teatral? Ora, se a palavra, por sua vez, é tão carregada de sentido quanto de *poiesis* e matéria carnal, o problema fundamental é que o teatro de Eugenio Barba não se limita somente ao texto, nem somente à encenação, pois ultrapassa essa dicotomia e considera o contexto social e cultural no qual ele se insere. A antropologia não por ser uma ciência que resolve problemas, mas porque é uma convergência de paradigmas. Assim como o teatro está se antropologizando, a antropologia está sendo teatralizada; esta convergência é a ocasião histórica para todos os tipos de trocas. A escola de Eugênio Barba, o Odin Teatret é, portanto, uma escola que prioriza e reconhece a função da performance, sendo esta claramente uma ideia platônica-aristotélica: a

arte imita a vida. O teatro e a vida ordinária, em que cada um torna-se o outro, mas nunca se considerou o papel da empatia como cimento ou amálgama para a performance acontecer.

E essa experiência corporal é compartilhada transculturalmente, permitindo o contato imaginativo nesse nível entre culturas. O fato de andarmos eretos naturaliza, por assim dizer, modelos culturais baseados nas distinções entre o que está acima e o que está abaixo. O retorno ao corpo, a experiência vivida e a interação no estudo antropológico entre sujeito e objeto fez da reflexividade uma questão de interesse central no empirismo radical, o qual marcou essa nova orientação no campo. Algum grau de consciência do problema de importar nossas próprias pressuposições culturais e a experiência cultural dentro do trabalho de campo têm sido, por certo, operativo desde os primórdios do estudo antropológico. Todavia, dois desenvolvimentos em trabalhos antropológicos modernos têm mudado de maneira distinta a atitude do campo em direção a esses problemas. Um deles é a crescente consciência da dificuldade de falar de culturas distintas. Todo ato humano é biocultural. Os gestos, considerados bioculturais, expressam a nossa própria vida individual e coletiva, porque eles têm um sentido histórico. As dimensões históricas, por não serem consideradas imutáveis, mostram que a intencionalidade dos gestos expressa a maneira única de existir no ato do momento vivido, uma vez que o corpo humano, por estar atado ao mundo por meio de uma relação dinâmica, atribui sentidos que se renovam conforme a situação. Ele porta em si a marca da vida social e imprime em si mesmo determinadas modificações de um repertório cultural e simbólico.

O objetivo principal deste estudo é analisar o papel da empatia no *bios* cênico na comunicação presencial e como isso afeta a performance teatral; derivados desse objetivo central, os objetivos secundários são: analisar a relação entre capacidade de estabelecer vínculos e o desenvolvimento da empatia na comunicação presencial e analisar de que forma as competências empáticas são fundamentais para o performer realizar as competências socioemocionais, cultivar novas aptidões cognitivas, emocionais e solidárias exigidas na performance teatral.

Dentre os estudos contemporâneos do meio teatral, vale a pena ressaltar a contribuição de Eugenio Barba¹ que, em 1964, fundou o grupo teatral Odin Teatret, primeiro sediado na Noruega e posteriormente transferido para Holstebro, na Dinamarca, trabalhando com o treinamento do ator a partir da busca de métodos precisos e objetivos que permitissem a

¹ Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble, e criador da ISTA (International School of Theatre Anthropology).

elaboração e codificação de técnicas pessoais e individuais corpóreas de representação para a performance. Para os atores do Odin, o trabalho sobre “ações reais” é o cerne de toda elaboração da dramaturgia do ator. São ações preenchidas de impulso, estímulos e, principalmente, ações que causem reações naqueles que a presenciaram e que estimulam imediatamente uma reação cinestésica no espectador. A garantia desta reação, deste movimento despertado, em quem a testemunha, é o que torna o trabalho orgânico e repleto de vida.

A “dramaturgia do ator” existe no trabalho do Odin Teatret como um dos pilares fundamentais de seu modo de organização e criação. Nessa dramaturgia, os atores se colocam de modo autônomo e propositivo frente ao processo criativo, já que para Barba, um espetáculo é como se fosse um organismo vivo, com diversas camadas, partes e níveis de organização. Esses diversos elementos se articulam e compõem a linguagem teatral. Deste modo, a dramaturgia do ator é uma das camadas que produzem este organismo vivo. Sua expressão não se refere apenas à linguagem textual, mas sim ao conjunto de procedimentos criativos que regem o trabalho do ator dando continuidade à fase de treinamento.

É uma expressão que dá conta de explicar um método de trabalho dos atores no qual o centro gravitacional é a criação de partituras (ações organizadas sequencialmente, com diferentes dinâmicas de ritmo, intensidade, direções e impulsos, sendo que todos estes elementos devem estar amarrados de modo preciso e fluente:

No decorrer dos anos eu tinha me acostumado a definir o trabalho do ator como ‘dramaturgia do ator’. Com esse termo eu me referia tanto à sua contribuição criativa no crescimento de um espetáculo quanto à sua capacidade de enraizar o que contava numa estrutura de ações orgânicas (BARBA, 2010, p.57).

Para Barba, a arte cênica é enquadrada como antropologia teatral, que significa “o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação” (BARBA, 1995, p.8). Ele traz reflexões sobre as relações entre corpo-voz na arte do ator. Para o pesquisador, a antropologia do teatro é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo do performer que constitui a base de diferentes gêneros, papéis e tradições pessoais ou coletivas. Essa estrutura dramática funciona de modo orgânico, a partir do momento em que ela consegue alcançar o espectador por meio de uma apreciação, não apenas racional da obra, mas também a partir de seus sentidos e de sensações corporais internas que o teatro causa, lugar das reações físicas que são despertadas no espectador pela configuração da dramaturgia. Essa reação é chamada por Eugenio de “empatia cinestésica” (BARBA, 2010, p.57). Para ativar e acionar, em suas ações orgânicas, o ator organiza uma partitura pesquisada

em suas improvisações através de ações reais, ao nível perceptível do espectador. São princípios diferentes daqueles aplicados na vida diária, no entanto, um desses princípios atravessa todo o processo comunicativo presencial, dentro ou fora do teatro: a empatia.

Quanto à pesquisa, ela é teórica bibliográfica qualitativa, e se propõe a mapear os conceitos e interrelacioná-los acerca do tema, sobre a relação entre empatia e comunicação presencial no teatro, pensado a partir do paradigma da complexidade, a fim de elencar o papel da empatia no *bios* cênico – a potência da comunicação presencial, bem como observar os reflexos e alcance deste assunto. Utilizou-se o *corpus* da obra teatral de Eugenio Barba, compreendido entre os anos de 2017 e 2020, momento mais profícuo do diretor e dramaturgo, apresentado em pesquisas científicas anteriores. O trabalho ainda utilizou a ferramenta Google Trends, ferramenta que mede a relevância relativa de termos pesquisados no site Google, e ainda possibilita que o usuário compare a relevância e recorrência dos termos. Também no banco de dados de periódicos da CAPES, logado na plataforma CAFÉ e Google Scholar para comprovar o papel da empatia na performance teatral. Visto que a coleta do material tende para toda a história da humanidade, desde a mais pregressa até a contemporânea, colocou-se como limitante o tempo de pesquisa, isto é, a coleta dos casos durou doze meses.

Para entendermos o pensamento complexo em Edgar Morin, é necessário explicitar – em primeiro lugar – os conceitos de ordem e desordem. O conceito de ordem extrapola as ideias de estabilidade, rigidez, repetição e regularidade, unindo-se à ideia de interação e impescinde, recursivamente, da desordem, que comporta dois polos: um objetivo e outro subjetivo. O objetivo é o polo das agitações, dispersões, colisões, irregularidades e instabilidades, em suma, os ruídos e os erros. O polo subjetivo é o da imprevisibilidade ou da relativa indeterminabilidade.

“A desordem, para o espírito, traduz-se pela incerteza”, segundo Edgar Morin (2000, p. 200), e traz consigo o acaso, ingrediente inevitável de tudo que nos surge como desordem (MORIN, 2000, p. 178). Os estudos da Física, a partir do século XIX, relacionados à termodinâmica, explicam que qualquer processo de ordenação precisa de energia e que nem toda energia disponível será utilizada para criar ordem; parte será rejeitada na forma de calor. Isto significa que todo processo de ordem se dá em função de uma maior desordem, relacionado ao segundo princípio de termodinâmica, que é simultaneamente um princípio irreversível de degradação de energia, de desordem, e tem como consequência que a desordem (entropia) do universo é sempre crescente.

Segundo palavras proferidas por Morin (2000, p. 233), existe uma relação entropia-neguentropia, na qual a segunda não supera a primeira, pelo contrário, como todo fenômeno de consumo de energia, de combustão térmica, provoca-a, acentua-a (...) o ser vivo combate a entropia reabastecendo-se de energia e informação, no exterior, no ambiente e, esvaziando no exterior, sob forma de resíduos degradados que não pode assimilar, ao mesmo tempo, a vida se reorganiza, sofrendo interiormente o caráter desorganizador mortal da entropia. Desse modo, a entropia participa da neguentropia que, por sua vez, depende da entropia.

O conceito de neguentropia comporta os de regeneração, reorganização, produção, reprodução, inerentes aos sistemas auto-organizados complexos. Acerca desses aspectos, Morin afirma em sua obra, *O enigma do homem*, que a lógica da neguentropia tem disposição própria para o sistema auto-organizado complexo, para utilizar as forças de desorganização, a fim de manter e desenvolver a sua própria organização, para utilizar as variações aleatórias, os acontecimentos perturbadores, a fim de aumentar a diversidade e a complexidade (MORIN, 1979, p. 95-96).

Sobre os conceitos de ordem e desordem, Morin considera não ser mais possível o paradoxo: de um lado, o segundo princípio da termodinâmica indicando que o universo tende à entropia geral, à desordem máxima; e de outro, neste mesmo universo, as coisas se organizando, se complexificando, se desenvolvendo. Deduz-se, então, que a agitação, o encontro ao acaso, são necessários à organização do universo e que é desintegrando-se que o mundo se organiza – esta é uma ideia tipicamente complexa por unir as duas noções, ordem e desordem. Um universo estritamente determinista seria apenas ordem, seria um universo sem inovação, sem criação. Mas um universo que fosse apenas desordem não conseguiria construir a organização, portanto seria incapaz de conservar a novidade e, por conseguinte, a evolução e o desenvolvimento. Isso demonstra que um “mundo absolutamente determinado, como também um mundo absolutamente aleatório, são pobres e mutilados; o primeiro é incapaz de evoluir e o segundo é incapaz de nascer” (MORIN, 2000, p. 120). Então, a relação entre empatia – habilidade de comunicação que busca ver, sentir através das emoções e compreender o outro, mediante suas próprias perspectivas e experiências de vida –; e performance, reflete como um espelho a sociedade em que vivemos e é a forma de expressão artística mais peculiar e inerente ao ser humano, essa visão serve perfeitamente para o processo de empatia em si.

Acerca do estado da arte, consideramos a insuficiência de estudos sobre a comunicação presencial na área de Comunicação e a falta de estudos que relacionem a empatia na

comunicação presencial contemplando o *bios* cênico. Foi realizada uma pesquisa acerca do tema voltado para a empatia na comunicação presencial na Plataforma de Banco de Dados da Capes e no Google Scholar. E, para auxílio, nas pesquisas mais atuais e provenientes da internet, o trabalho ainda utilizou a ferramenta Google Trends. A ferramenta Google Trends mede a relevância relativa de termos pesquisados no site Google, e ainda possibilita que o usuário compare a relevância e recorrência dos termos.

No primeiro, foi realizada uma pesquisa no banco de dados de periódicos da CAPES, logado na Plataforma CAFÉ. Utilizou-se os seguintes termos que estão relacionados ao estudo que tenho investigado: Empatia, Comunicação Presencial e Performance Teatral.

A fim de ampliar a busca por conta dos resultados escassos, optou-se pela pesquisa avançada. Buscou-se qualquer trabalho que trazia no título os termos empatia, comunicação presencial e performance teatral, inseridos nas áreas de Ciências Sociais, Psicologia, Antropologia e Comunicação. Utilizou-se como critério de filtragem a opção de periódicos avaliados por pares. Optou-se por múltiplos idiomas. Foi encontrado 01 (um) resultado para os termos acima na Plataforma CAFÉ², de 1968 a 2018 (tempo máximo permitido pela plataforma), porém é voltado para a sociolinguística e comunicação mediada, e é empregado como qualificativo, tem como referência um campo epistemológico mais amplo do que a linguística, relacionando diferenças de códigos linguísticos à estrutura social, bem diferente do tema desta dissertação. Buscou-se qualquer trabalho que trouxesse no título os termos “empatia”, “comunicação presencial”, “performance teatral”, inseridos nas áreas de Ciências Sociais, Psicologia, Antropologia e Comunicação. Utilizou-se como critério de filtragem a opção de periódicos avaliados por pares. Não há qualquer artigo que trate o fenômeno de forma qualitativa, no sentido de demonstrar a relação entre os termos investigados: empatia, comunicação presencial e performance teatral.

Nem remotamente, o artigo leva em consideração a empatia na comunicação presencial ou visa o Paradigma da Complexidade³, e esta é uma das pretensões desta dissertação. No Google Scholar⁴ pesquisou-se os termos: “Empatia”; “Comunicação Presencial”;

² A fim de salvaguardar os artigos elencados, eles foram baixados e estão na íntegra. C.f. artigosplataformacafe. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1hGgJyjHwL36Pi0LOi2p93L7VFbQdCtdf>. Acesso em: 30 maio. 2021.

³ C.f. Morin (2007).

⁴ A fim de salvaguardar os artigos elencados, eles foram baixados e estão na íntegra. C.f. googlescholar. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1kvFcu4iz7kMNxgqBENqO85bma9037aVY> Acessado em: 30 maio. 2021.

“Performance Teatral” e “Teatro Antropológico”, com o propósito de não somente amearhar os autores que estudam tal assunto para buscar material. Optou-se por diferentes idiomas. Encontrou-se 104 trabalhos (sendo 04 livros, 100 artigos) que tratam sobre o assunto. No entanto, apesar das interessantes atribuições, nenhum focava na empatia e na performance teatral. Com base nos aspectos indicados, pode-se dizer que faltam estudos que realizem um balanço e encaminhem para a necessidade de um mapeamento que desvende e examine o conhecimento já elaborado apontando os enfoques, os temas mais pesquisados e as lacunas existentes.

Na minha prática didática ao longo dos últimos 14 anos, observei um movimento de expansão acentuada de programas, cursos, seminários, encontros, na área de comunicação e da performance teatral em seus diferentes aportes, e é possível, também, observar um interesse cada vez mais crescente da pesquisa envolvendo múltiplos aspectos e temas, como formação de professores, currículo, metodologias de ensino, identidade e profissionalização docente, políticas de formação e outros realizados tanto na formação inicial quanto na continuada, além dos estudos publicados em revistas científicas da área, apresentados em congressos. O interesse por pesquisas que abordam o estado da arte deriva da abrangência desses estudos para apontar caminhos que vêm sendo tomados e aspectos que são abordados em detrimento de outros, e uma análise do campo investigativo é fundamental neste tempo de intensas mudanças associadas aos avanços crescentes da ciência e da tecnologia.

A literatura especializada tem evidenciado de maneira imperativa a necessidade de acompanhar o desenvolvimento, as transformações e inovações que buscam transformar os campos da pesquisa em comunicação e artes cênicas e seus profissionais cada vez mais competentes para atender, com propriedade, aos anseios daqueles que vêm trabalhando nesta seara. Estados da arte podem significar uma contribuição importante na constituição do campo teórico de uma área de conhecimento, pois procuram identificar os aportes significativos da construção da teoria e prática pedagógica, apontar as restrições sobre o campo em que se move a pesquisa, as suas lacunas de disseminação, identificar experiências inovadoras investigadas que apontem alternativas de solução para os problemas da prática e reconhecer as contribuições da pesquisa na constituição de propostas na área focalizada. Os objetivos favorecem compreender como se dá a produção do conhecimento em uma determinada área de conhecimento em teses de doutorado, dissertações de mestrado, artigos de periódicos e publicações.

Como resultado, não foi encontrado nenhum resultado para os termos "Empatia" "Comunicação presencial" "Performance teatral" "Teatro Antropológico". Optou-se por múltiplos idiomas. A fim de ampliar a busca devido aos resultados escassos, optou-se pela pesquisa avançada. As palavras "*Empathy*" e "*Theatrical performance*" foram utilizadas na Plataforma Café e Google Scholar. Foram 04 livros, sendo que somente Postdramatic Theatre, Hans-Thies Lehmann e A Canoa de Papel falam sobre o tema abordado neste trabalho, embora nenhum deles o investigue na atualidade, como premissa deste. Resumidamente, o livro de Lehmann aborda uma série de tendências e traços estilísticos que ocorreram no teatro de vanguarda desde o final da década de 1960. Lehmann chama seu teatro de pós-dramático e não se concentra no drama em si como tópico principal, mas desenvolve uma estética performativa em que o texto da performance é colocado em uma relação especial com a situação material da performance e do palco, o que não é o enfoque desta pesquisa. A Canoa de Papel é um compêndio de Antropologia Teatral, sendo um dos livros mais importantes do pensamento teatral de Eugenio Barba. Escrito em três décadas diferentes, o livro reúne tradições do ocidente e oriente no mesmo âmago da Antropologia Teatral.

Os diversos artigos encontrados possuem trabalhos que, em sua maioria, são descritivos, documentais e quantitativos. Na pesquisa em língua estrangeira – conforme citado acima –, optou-se por buscar palavras-chaves: "*Empathy*" "*Theatrical performance*" "*face-to-face communication*" "*anthropological theater*". Foram encontrados 05 textos tratando de Etnografia; 11 de Dança, 16 de Estudo de Casos específicos; 02 abordando uso de performance para trabalhos de *Storytelling* e Comunicação Empresarial; 13 trabalhos sobre Mídia Digital e Tecnologia e 01 sobre Inteligência Artificial. Além de 04 artigos sobre Filosofia e Direito; 03 trabalhos que abordam política; 03 que abordam Voz e Fonoaudiologia; 06 sobre Empatia no trato de médico. Também tivemos 02 sobre Performance em áreas não direcionadas às Artes Cênicas. Foram encontrados 35 artigos da grande área do fazer teatral; 08 sobre Corpo e Teatro Físico; 03 artigos sobre Arte Circense e 03 sobre Teatro Antropológico. Além de 04 sobre Improvisação; 04 voltados para a área de Sociologia; 05 sobre Criação Coletiva; 13 obras para a área de Pedagogia; 04 sobre o tema Gestão Cultural; 07 que tergiversavam sobre Psicologia; 06 sobre a grande área da Música; 01 que aborda a Religião; 04 sobre Cinema e Fotografia; e finalmente, 07 sobre Literatura e Dramaturgia. Dentre a totalidade de resultados apresentada pela pesquisa, foi realizada uma filtragem, da qual identificou-se 101 trabalhos como relevantes

para o prosseguimento desta dissertação. Sendo 11 mais relevantes e 90 menos. Ao todo, totalizamos 97 artigos e 04 livros.

No Capítulo 1, trabalhou-se os conceitos de Performance teatral e como ela é compreendida no Odin Teatret, fundado por Eugenio Barba. É uma escola que prioriza e reconhece a função da performance. Ele considera o papel da empatia e a vê como cimento ou amálgama para a performance acontecer.

No Capítulo 2, verificou-se as questões sobre o *bios* cênico como comunicação presencial e o papel da Empatia na comunicação presencial, o uso do improviso, do alinhamento entre os atores e entre atores e público, fazendo aprofundamento sob os conceitos de imaginário (KAMPER, 2002, 2016) e mediosfera (CONTRERA, 2010), os quais versam sobre como as imagens cerram nosso entorno e acoçam nossa imaginação.

No Capítulo 3, observou-se que o gesto vem antes das palavras. O corpo é o nosso primeiro suporte de textos culturais e de processos comunicativos e possui historicidade, portanto, corpo, natureza e cultura se interpenetram através de uma lógica recursiva. A compreensão da performance como comunicação presencial – criativa. Tudo que é biológico no indivíduo que coexiste entranhado de cultura. A isso chamamos mimese e vínculo, onde o sujeito vivencia seu conteúdo como experiência, na qual encontra-se inserido e percebe-se atado, uma vez que suas atitudes adquirem, nesse espaço-tempo, um caráter transformador da própria experiência, afinal, como afirma Cyrulnik: “Não pertencer a ninguém é não se tornar ninguém. Mas pertencer a uma cultura é tornar-se uma pessoa única” (CYRULNIK, 1995, p.75).

Esperamos, então, que esta dissertação possa trazer uma modesta contribuição com relação à potência da comunicação presencial demonstrando a força e o papel da empatia no *bios* cênico.

CAPÍTULO 1 – O QUE É A PERFORMANCE TEATRAL E COMO ELA É COMPREENDIDA NO ODIN TEATRET, FUNDADO POR EUGENIO BARBA

Ritual, esse era o princípio da performance teatral. Na Grécia antiga, Dionísio nos falava. O deus que nos inspirava as festas, Dionísio, em Roma conhecido como Baco, era o deus do êxtase e do vinho, uma bebida na qual se acreditava dar inspiração aos homens para a poesia e a música e aliviar suas tensões cotidianas. Etimologicamente, *Teo* significa Deus e *atro* significa terreno ou área. Sendo assim: Teatro é “Terreno de Deus”. Porém, na atualidade, o termo ganhou um novo significado: “lugar de onde se vê”. Talvez a história da performance teatral remonte à própria história do homem, mas o teatro, como conhecemos hoje, teve sua origem na Grécia antiga, onde emergiu de festejos populares, como os Ditirambos e os cultos ao deus Dionísio, divindade da vegetação, da fertilidade e do vinho, cujos rituais tinham um caráter orgiástico. Durante as celebrações, que duravam seis dias, em honra ao deus, em meio a procissões e com o auxílio de fantasias e máscaras, as competições ocorriam e eram entoados cantos líricos, os ditirambos, que mais tarde evoluíram para a forma de representação plenamente cênica como a que hoje conhecemos através de peças consagradas.

Os espetáculos em homenagem a Dionísio geraram no teatro grego espetáculos de interação e coesão na sociedade grega, e através do calendário grego, que era usado pelos magistrados para decretar as cerimônias dos festivais religiosos e episódios sagrados. A data era precisa no sentido de realizar as cerimônias e sacrifícios regados a um consumo de vinho desmensurado, inclusive durante as *Antestérias*, nos quais as crianças acima de três anos consumiam a bebida e eram tomadas pelo arrebatamento dionisíaco. A pólis se refestelava com danças e festejos em que todos gozavam de grande liberdade durante a festa, inclusive mulheres e escravas, e isso reitera a razão agregadora das festas em si. Os espetáculos teatrais se sucediam, e todos, independentemente de ser escravo, estrangeiro ou cidadão cultuavam Dionísio ou Baco. As peças dramáticas prenunciavam a colheita das uvas e a fabricação do vinho e a divulgação dos eventos, e logo antes do início da festividade era feita por anúncios religiosos, desenhos e marcos em paredes e rochedos.

Na Idade Média, tivemos as *Atelanas*, os *Mistérios*, o *Mimos*. Os temas políticos, sociais, os estereótipos e ironias dos costumes e acontecimentos cotidianos aparecem nas comédias bufas que eram interpretados por saltimbancos que pertenciam a companhias de teatro

que viajavam apresentando seus espetáculos em cada cidade ou encruzilhada que passavam. Essas peças tinham suas propagandas feita pela Igreja e arautos nas praças públicas.

No Renascimento, as apresentações eruditas principiavam a ser realizadas em salas fechadas onde o espectador não acompanhava a procissão, mas era agora, um espectador-observador, e esse fato mudou indelevelmente o modo de representação da peça, em relação àquele dos mistérios. Neste “teatro de sala”, definido pelas unidades de tempo, espaço e ação, vamos encontrar a *Commedia Dell'Arte* italiana. Nasciam as máscaras e os estereótipos, cada um com um tipo diferente e específico, além de sua partitura física e vocal particular: *arlechinno, brighella, pantalone, dottore, capitano*, colombina, os enamorados. E a propaganda era feita por proclamas, anexados às portas e praças públicas, e de bandeiras, postadas em uma torre no interior do teatro, que eram erguidas, apenas, no dia do espetáculo, e anunciavam através de figuras e cores o gênero do espetáculo, já que poucos sabiam ler, a próxima peça a ser apresentada: uma tragédia tinha bandeira preta; uma peça histórica sua bandeira era amarela; sendo uma comédia, branca.

A *Belle Époque* foi marcada por profundas transformações culturais que se traduziram em novos modos de pensar e viver o cotidiano. Oscar Wilde era um influente escritor, poeta e dramaturgo irlandês que ditava a moda na Europa. É considerada uma era de ouro da beleza, inovação e paz entre os países europeus. Enquanto novas invenções tornavam a vida mais fácil em todos os níveis sociais, a cena cultural estava em efervescência. Inovações tecnológicas: telefonia, o telégrafo sem fio, cinematografia, os novos meios de transporte infundiam novas percepções da existência. Paris era considerada o centro gerador e exportador da cultura no globo. A propaganda das peças era feita através de cartazes, panfletos, jornais e revistas. Transgressões à estética vigente e às convenções da época – em todas as áreas do conhecimento humano ao romper as fronteiras e regras –, no desafio tenaz às tradições, na resistência ao vigente no questionar, mobilizar plateias, expor os hiatos das expressões de arte, cultura e sociedade, avançando nas fronteiras e convenções, permitindo assim, o prelúdio da performatividade.

Em *Performance como Linguagem*, Renato Cohen cita:

Tomando como ponto de estudo a expressão artística performance, como uma arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado ‘arte-estabelecida’, a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; *A live art*. *A live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma

de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado (COHEN, 2002, p. 38).

A performance teatral é socialmente, emocionalmente e afetivamente importante para a formação de um pensamento crítico sobre as relações, os questionamentos sobre as problemáticas do indivíduo socialmente construído, o entendimento de trabalhar essencialmente em grupo.

Hans-Thies Lehmann (2007) vê no teatro contemporâneo um fenômeno cultural de “produção de presença” onde o corpo é investigado. O corpo gera o impacto sensorial, pelos efeitos da sua presença, e não somente por suas habilidades de personificar um personagem dramático, detendo uma linguagem preconcebida a ser decodificada, apresenta estados psíquicos, emoções e pensamentos. É um corpo criador de associações simbólicas e de sentidos: um corpo vívido e fenomênico.

No Modernismo, todo o caráter simbólico do teatro oriental inspirou grandes nomes do teatro ocidental como Constantin Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Bertold Brecht e o próprio Grotowski, que diz ter tido influência direta da Ópera de Pequim chinesa, o *Kathakali* indiano e do teatro *Nô* japonês. Há aí um imbricamento de performances teatrais de culturas.

Nesse período, o telefone, o telegrama, jornais, revista, cartazes, panfletos e o rádio eram a forma de propagandear as obras teatrais de Eugene O’Neill, que começou em 1914, mas suas principais obras surgiram entre os anos 20 e 40. Bertolt Brecht e Federico García Lorca eram outros dois importantes dramaturgos modernistas da época, além de William Faulkner e Samuel Beckett.

Na contemporaneidade, Eugenio Barba, depois de ser assistente de Grotowski, vai à Índia e toma contato com o *kathakali*. Depois, em Oslo - Noruega, funda o Odin Teatret. Suas pesquisas sobre a antropologia teatral baseiam-se nos elementos comuns e recorrentes encontrados na comparação de técnicas codificadas orientais e ocidentais, cuja primeiras reflexões encontram-se no seu livro *A Arte Secreta do Ator*.

Constantin Stanislavski foi o primeiro a querer estabelecer um método preciso e elaborado para o trabalho do ator, quis entender os mecanismos de vida e organicidade cênica. Meyerhold, discípulo dele, criou a Biomecânica, um sistema de treinamento físico à disposição de uma concepção construtivista do espetáculo.

Artaud acreditava que o teatro era uma arte autônoma e independente, em que a cena teatral deveria conter sonhos, pesadelos e obsessões do ser humano, transformados em corpo,

para que isso pudesse liberar o inconsciente da plateia, que representa um estímulo indiscutível no que diz respeito à pesquisa de possibilidades do ator.

Bertold Brecht afirma que conhecer profundamente relações e comportamentos sociais e poder demonstrar isso de forma consciente, descritiva e sugestiva, é a busca por uma plateia pensante, que, ao final do espetáculo, sem passar por uma descarga emotiva, possa levar questões a serem analisadas, utilizando-se de alguns recursos técnicos. Sobre a polêmica questão da emoção em Brecht, ele mesmo diz que as experiências na Alemanha o levaram a verificar que também se suscitam experiências emocionais por meio do distanciamento:

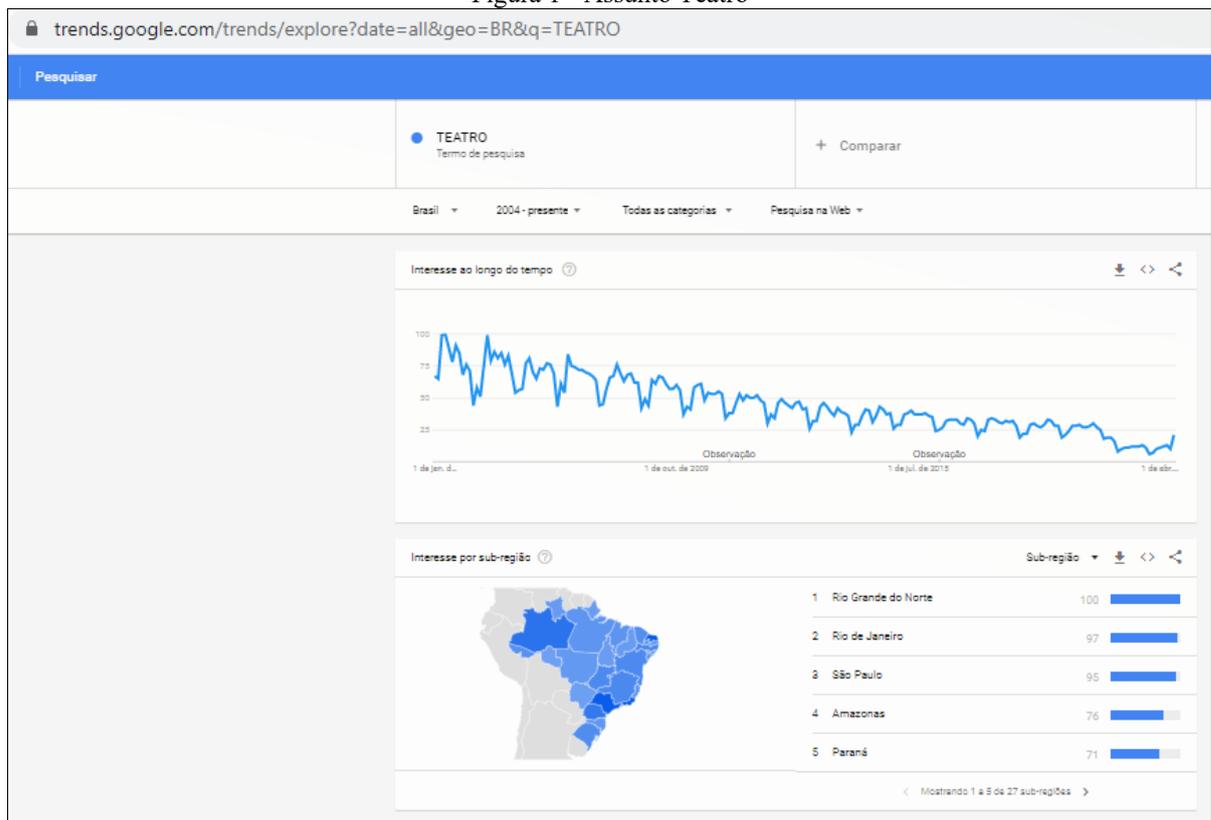
O efeito de distanciamento não se apresenta sob uma forma despida de emoções, mas, sim, sob a forma de emoções bem determinadas que não necessitam de encobrir-se com as da personagem representada, perante a mágoa, o espectador pode sentir alegria; perante a raiva, repugnância. Ao falarmos da revelação dos indícios externos da emoção, não temos em mente uma revelação e uma escolha de indícios que se realizem de tal modo que o contágio emocional se dê, ainda, em consequência de o ator provocar em si, a emoção que está representando, ao expor os seus indícios externos (BRECHT, 1964, p.60).

Sáímos para o teatro como se sai para uma festa. Teatro tem que levantar e se deslocar. É uma festa dos sentidos. Perfumes, cheiros, preparação, criação de memórias, através das vestimentas escolhidas com apuro, do olhar, dos sons e trocas e do tátil. Qual é a sensação de sentar-se numa poltrona vermelha, de veludo, no teatro? Sentir o cheiro da sala teatral e do entorno, do caminho percorrido até ali. Corpos vivos, estados psíquicos, emoções e pensamentos.

Mas, nos últimos anos, as ágoras e espaços cênicos estão vazios, fantasmagóricos, protagonizando uma corporeidade nula, porosidade perdida, sem qualquer empatia. Vazios. Neste momento, temos acesso a todas as informações. Podemos descobrir a mecânica e formação, desde o universo até a partícula atômica. Temos computadores que estão ligados a qualquer momento de nossa vida.

De acordo com dado do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), apenas 23,4% dos municípios brasileiros possuem teatros ou salas de espetáculos. No mesmo ano, os pontos de acesso à cultura estimados pelo IBGE apenas atingiram a marca de 3.422 espaços. O relatório mostra que, de 2014 a 2018, o percentual de trabalhadores na área cultural com carteira assinada caiu de 45% para 34%, e a informalidade cresceu praticamente na mesma medida.

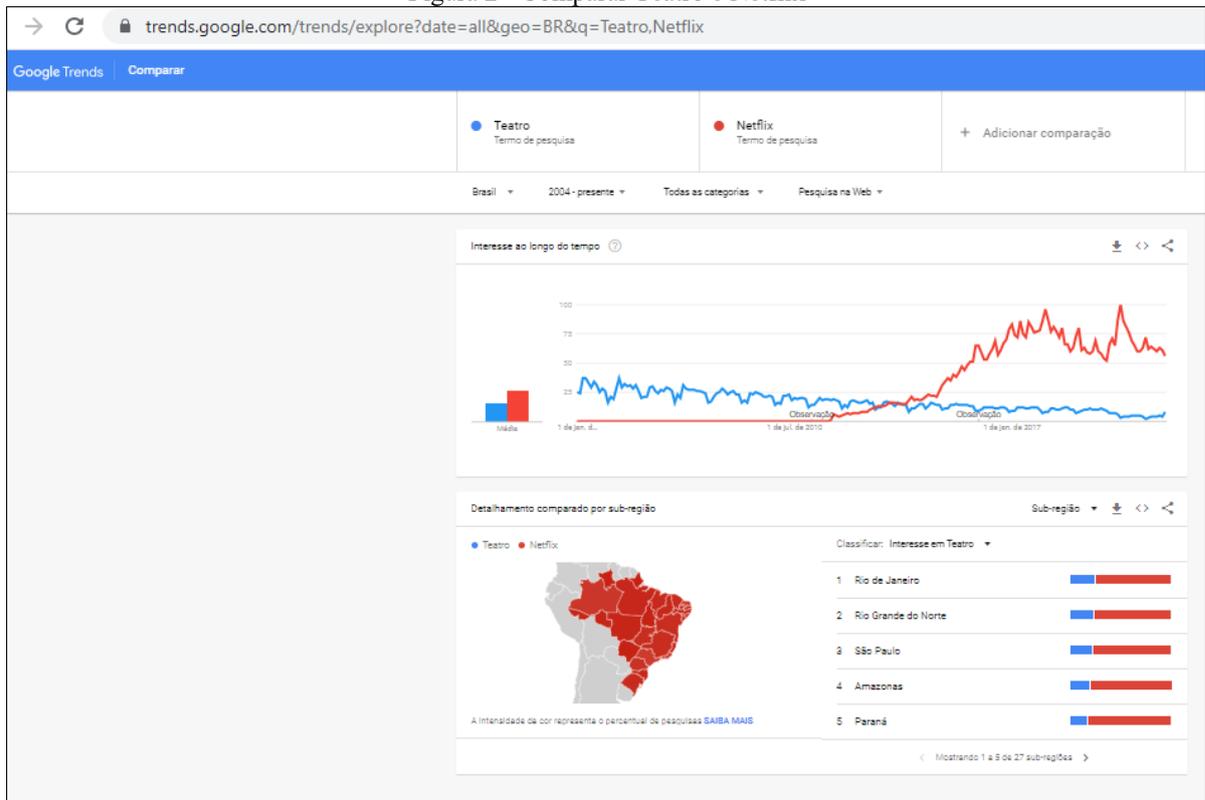
Figura 1 - Assunto Teatro



Fonte: Google Trends (2021)

Em pesquisa realizada pelo Google Trends, enquanto a curva de frequência de público ao teatro decresceu desde o ano de 2004, a curva de serviços de entretenimento via *stream* como a Netflix aumentou exponencialmente, criando novos hábitos associados a conjunturas sociais que esvaziam as casas de espetáculos.

Figura 2 - Comparar Teatro e Netflix



Fonte: Google Trends (2021)

Na definição usada pelo IBGE, 44% dos pretos e pardos vivem em cidades sem cinemas, contra 34% da população branca; 37% em cidades sem museus, contra 25% dos brancos. Em cidades sem nenhum teatro ou sala de espetáculo, a diferença é a mesma.

A matéria publicada no GI. Globo (2014) trouxe um levantamento feito pelo Sesc e pela Fundação Perseu Abramo, e a pesquisa diz que seis em cada dez brasileiros nunca assistiram a uma peça teatral. O estudo, que ouviu 2,4 mil entrevistados em 25 estados, revela também que 89% das pessoas que responderam à pesquisa nunca foram a um concerto de ópera ou música clássica, 75% a um espetáculo de dança e 71% a exposições de pintura e esculturas em museus (SEIS EM CADA DEZ BRASILEIROS nunca foram...2014).

De acordo com o levantamento, 58% dos brasileiros gastam o tempo livre de segunda a sexta em casa. No fim de semana, os que não saem representam 34%, enquanto 34% saem, e 9% se dedicam a práticas religiosas.

Com a pandemia, houve a redução média de 43,9% do volume de produção das atividades, a expectativa é que o PIB do setor encolha 31,8% em 2020 e que, em 2021, fique

4,5% abaixo do resultado de 2019. Isso significa uma perda de R\$ 69,2 bilhões para o setor, ou 18,2% na produção total do período⁵, segundo a Fundação Getúlio Vargas

A pesquisa aponta também que o setor de economia criativa é composto, em grande parte, por micro e pequenas empresas e profissionais autônomos, formalizados ou não, que não possuem capital de giro suficiente para suportar grandes períodos sem faturamento. Ao todo, 88,6% indicaram ter sofrido com queda do faturamento.

Segundo Carta Capital, uma pesquisa realizada na cidade de São Paulo indicou que 59% da população não frequenta espetáculos teatrais. É o que revela a pesquisa “Viver em São Paulo: Cultura”, realizada pela Rede Nossa São Paulo em parceria com o Ibope. Entre as regiões, a Zona Leste tem o pior índice. Lá, 65% dos moradores não costumam ir ao teatro. Ao todo a cidade possui mais de 120 teatros (MAIORIA DOS PAULISTANOS...2018).

Assiste-se uma série somente para comentar no Instagram. Fotografando comidas, não degustadas, para mostrar. Sentados, anestesiados, sem corpo. Sem vínculos. Não olhamos curiosamente, não vigiamos. Somos vigiados a todo momento. Dependentes e subjugados. A potência hipnótica que o aparato cacofônico possui, com colorido feito pelo megapixel! São milhões de *terabytes* e não temos mais memória.

A linguagem, o símbolo, os mitos que nascem como estruturas complexas imaginativas, compõem com o ritual, que define o caráter social de todo o processo, o grande diferencial humano. Esse caráter socializador já está presente na linguagem e nos códigos comuns, mas será o ritual que desempenhará um papel central no estabelecimento e fortalecimento do caráter gregário (CONTRERA, 2005, p. 116).

O conceito de imaginário cultural como repertório de imagens de uma cultura, cuja memória é cumulativa; logo, sem as práticas rituais, que testemunham sobre o caráter gregário da espécie de modo a reforçar a sociabilidade, os indivíduos não se vinculariam nem fortaleceriam seus vínculos, já que estas práticas criam novos vínculos e mantêm a memória dos vínculos já existentes.

Considerando que os vínculos comunicativos se alimentam do universo simbólico e mítico partilhado, bem como das linguagens e de suas codificações, cabe ao ritual ser o ato de alimentar-se, o acontecimento da refeição partilhada desses alimentos. O ritual confirma,

⁵ As informações são da Pesquisa de Conjuntura do Setor de Economia Criativa – Efeitos da Crise da Covid-19, conduzida ano passado (2021) pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) Projetos, em parceria com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) e a Secretaria de Cultura e Economia Criativa de São Paulo. Disponível em: <https://portal.fgv.br/noticias/pesquisa-faz-diagnostico-efeitos-crise-covid-19-setor-economia-criativa>.

reatualiza e reforça o caráter social e partilhado dos códigos culturais. Por isso, as práticas rituais são tão indispensáveis nas relações comunicativas, pois esses são os momentos nos quais os vínculos precisam ser criados e/ou reforçados, ou o grupo estará sob ameaça:

O trabalho utiliza, metodologicamente, de pesquisas bibliográficas que se dedicam a traçar bases e conclusões teóricas, a fim de responder à problemática elencada. Metodologicamente, o trabalho utiliza pesquisas bibliográficas que se dedicam a traçar bases e conclusões teóricas, a fim de responder à problemática elencada. Utilizar-se-á o quadro teórico e de argumentações para ambientar o leitor, epistemologicamente, nas páginas que se seguirão, apresentadas pelo paradigma escolhido do trabalho – o da complexidade no papel da empatia na comunicação presencial: no contexto da performance no teatro (CONTRERA, 2005, p. 116).

Este capítulo apresenta o quadro teórico e de argumentações para ambientar o leitor, epistemologicamente. O foco é apresentar o paradigma escolhido do trabalho e conceituar o que é a performance teatral e como ela é compreendida no Odin Teatret, fundado por Eugenio Barba.

Diante de ambientes midiáticos intensamente povoados pelas imagens contemporâneas, instala-se, como diagnosticado por Kamper (2002), uma incapacidade premente dos olhos, e por que não dizer corpo, em acompanhar a ubiquidade de imagens fragmentárias, velozes e repetitivas, que não sendo totalmente consumidas e/ou mal digeridas, amontoam-se nas mídias formando dejetos imagéticos, os quais provocam crescente embotamento perceptivo. Ante esse cenário, portanto, aprofundamos no capítulo *Bios cênico*⁶ e Empatia, sob os conceitos de imaginário (KAMPER, 2002, 2016) e mediosfera (CONTRERA, 2010), os quais versam, sobre como as imagens cerram nosso entorno e acossam nossa imaginação.

⁶ *Bios cênico* é como Eugenio Barba define a presença do ator, sua vida – física e biológica – em cena, bem como emocional e psicológico; a forma como ele mantém a atenção da plateia denotando o ator em sua totalidade na condução cênica durante o espetáculo.

Figura 3 - Identificação / logo - Ista - International School of Theatre Anthropology e Odin Teatret



Fonte: Odin Teatret Archives

Figura 4 - Identificação / logo Odin Teatret



Fonte: Odin Teatret Archives

O estado lúdico, a criatividade e a imaginação também podem ser percebidas inerentes às performances teatrais. Eugenio Barba, fundador e diretor do Odin Teatret desde 1964, está desenvolvendo sua International School of Theatre Anthropology (ISTA). O ISTA envolve treinamento, trocas de técnicas, seminários, filmes e um “time de colaboradores científicos”. Além dos estudantes participantes e membros do Odin, totalizando cerca de 60 pessoas, professores vieram da Índia, Bali, Japão, Suécia, Dinamarca e China, entre outros lugares.

Eugênio Barba assegura que o Teatro Antropológico se fundamenta numa polarização: a pergunta “quem sou eu?” como indivíduo de um preciso tempo e espaço e a habilidade de

trocar com pessoas de culturas e sociedades desconhecidas, estranhas e remotas no tempo e no espaço. Em cada sessão ISTA, é enfatizado e repetido que o termo antropologia não é usado no sentido de antropologia cultural, mas é um novo campo de investigação aplicado ao ser humano em situação de atuação organizada. A única afinidade com a antropologia cultural reside no questionamento do que é evidente: sua própria tradição. Isso implica o movimento, a jornada, a estratégia de um desvio, o que nos permite entender com mais precisão nossa própria cultura. Barba tem na disciplina do treinamento cotidiano e sistemático a base de seu trabalho, fazendo com que suas performances teatrais busquem uma autoafirmação e uma autotransformação, acreditando que somente essa autorrevolução poderá tornar-se uma revolução teatral e/ou social, partiu na busca de métodos precisos e objetivos que permitissem a elaboração e codificação de técnicas pessoais e individuais corpóreas de representação para a performance.

Nessa dramaturgia, os atores se colocam de modo autônomo e propositivo frente ao processo criativo, já que para Barba um espetáculo é como se fosse um organismo vivo, com diversas camadas, partes e níveis de organização. Esses diversos elementos se articulam e compõem a linguagem teatral. Deste modo, a dramaturgia do ator é uma destas camadas que compõem este organismo vivo. Sua expressão não se refere apenas à linguagem textual, mas sim ao conjunto de procedimentos criativos que regem o trabalho do ator dando continuidade à fase de treinamento. É uma expressão que dá conta de explicar um método de trabalho dos atores no qual o centro gravitacional é a criação de partituras (ações organizadas sequencialmente, com diferentes dinâmicas de ritmo, intensidade, direções e impulsos, sendo que todos estes elementos devem estar amarrados de modo preciso e fluente).

No decorrer dos anos eu tinha me acostumado a definir o trabalho do ator como ‘dramaturgia do ator’. Com esse termo eu me referia tanto a sua contribuição criativa no crescimento de um espetáculo quanto a sua capacidade de enraizar o que contava numa estrutura de ações orgânicas (BARBA, 2010, p.57).

Alguns elementos são da maior importância para que o ator consiga trabalhar com a perspectiva de uma criação dramaturgicamente, segundo Barba. Dentre eles, pode-se destacar o termo orgânico, ações reais, partitura e subpartitura. A partir da observação de conceitos técnicos aplicados e descobertos e comparando-os com técnicas codificadas orientais e ocidentais, Barba percebe princípios comuns e recorrentes de alguns elementos cênicos onde o trabalho do intérprete funde, em um único perfil, três aspectos distintos que se relacionam a três níveis distintos de organização. O primeiro aspecto é individual, o segundo é comum a todos aqueles

que pertencem ao mesmo gênero performático, e o terceiro diz respeito a todos os performers de todas as épocas e culturas.

Para o fundador da ISTA (International School of Theatre Anthropology), Eugenio Barba, a arte cênica é enquadrada como antropologia teatral, que significa “o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação” (BARBA, 1995, p.8), ele traz reflexões sobre as relações entre corpo-voz na arte do ator. Barba tem como premissa o treinamento do ator e trabalha sobre a totalidade do corpo, eliminando os condicionamentos culturais, primando pela organicidade na representação.

Barba acredita que essa força expressada pelas experiências pessoais dos atores-dançarinos, em suas composições artísticas, possui regência fundamental na construção da dramaturgia de um espetáculo. Para ele, a dramaturgia é a execução proposta pelos indivíduos que a constituem, através de suas atuações no meio em que vivem e dos elementos que dialogam no momento da criação cênica. No Odin Teatret, “a dramaturgia do ator não era um modo de representar, mas uma técnica para realizar ações reais na ficção da cena” (BARBA, 2014, p. 60). O diretor italiano (2014) define o trabalho do ator-dançarino como dramaturgia do ator, que estabelece uma lógica que não corresponde às intenções do diretor nem do autor, mas sim da lógica extraída do ator-dançarino, a partir de suas próprias experiências e existência, na relação com o diretor e seus companheiros de cena. Dessa maneira, ele contribui com uma composição que possui um valor em si mesma, em sua autonomia como indivíduo e artista. A partir de então, o diretor-encenador poderia desenvolver os três níveis de organização dessa dramaturgia: a primeira é a orgânica, que trata a partir do nível essencial e se relaciona com a maneira de compor e entreter os ritmos e ações físicas e vocais dos atores-dançarinos, para estimular sensorialmente o olhar do espectador, através de seus impulsos associativos com elementos externos e interiores. A “dramaturgia orgânica é constituída pela orquestração de todas as ações dos atores consideradas sinais dinâmicos e cinestésicos. Seu objetivo é a criação de um teatro que dança” (BARBA, 2014, p. 59). A segunda, a dramaturgia narrativa, orienta os espectadores acerca do sentido ou dos múltiplos sentidos dos espetáculos, por meio do tecer dos fios que o constituem; por último, a dramaturgia evocativa, refere-se à ressonância ou aos níveis de revelação causada no íntimo do espectador, de onde surge a sombra, que é “projetada pelo organismo vivo do espetáculo, aquela que provocava uma mudança de estado no espectador” (BARBA, 2014, p. 258).

A subpartitura do ator-dançarino é o “invisível” que dá vida ao que o espectador vê, um processo profundamente pessoal, difícil de se compreender ou explicar e não consiste

necessariamente nas intenções ou nos pensamentos não expressos de um personagem (BARBA, 2012a, p. 122-123). O visível é trabalhado pelos exercícios praticados durante um processo, como o uso das repetições das formas vazias que, depois de dominadas, precisam ser preenchidas por improvisações, ou seja, variar a execução com ritmos, imagens ou com os encadeamentos das associações mentais. Assim surge a subpartitura, pela partitura de um exercício, o valor do visível e do invisível, partitura e subpartitura, num diálogo contínuo que o ator sente como interioridade e é aquilo que o espectador experimenta como interpretação.

O corpo adquire um valor essencial, como um refúgio da memória, uma espécie de memória das origens, elevando-se de uma linha da tradição em direção a uma multiplicidade cultural. Antropologia teatral, entendida pelo ISTA, estuda o comportamento biológico e cultural do homem em uma situação teatral, ou seja, do homem apresentando e usando sua presença física e mental de acordo com leis que diferem daquelas da vida cotidiana. Existem leis que governam o uso particular do corpo do ator, sua técnica. Certos fatores biológicos (peso, equilíbrio, deslocamento de peso/ desequilibrar-se, a oposição entre peso e coluna vertebral, o modo de usar os olhos) tornam possível que se atinja tensões orgânicas “pré-expressivas”. “Estas tensões determinam uma mudança na qualidade de nossas energias, fazendo com que o nosso corpo “torne-se vivo”, de modo que atraia a atenção dos observadores muito antes da intervenção de qualquer expressão pessoal” (BARBA, 1981, p. 2).

Atores diferentes, em lugares e tempos diferentes, a despeito das formas estilísticas específicas de suas tradições, utilizaram alguns princípios que eles têm em comum com atores de outras tradições. Traçar estes “princípios recorrentes” é a primeira tarefa da antropologia teatral.

Os ‘princípios recorrentes’ não são prova de uma ‘ciência do teatro’ ou de algumas leis universais. Elas são ‘dicas’, ‘informações’ particularmente bons que parecem ser muito úteis à prática teatral... Estas ‘dicas e conselhos’ são particulares desse modo: podem ser seguidas ou ignoradas. Elas não são leis invioláveis. Antes – e este é provavelmente o melhor modo de usá-las – respeitar-se-á para se poder quebrá-las e superá-las (BARBA, 1982a, p. 5).

Eugenio Barba, de seu próprio modo, desenvolve o treinamento do ator e mise-en-scène. As técnicas de transmissão de conhecimento performático são uma base forte para troca entre as pessoas do teatro e os antropólogos. Quem são os performers, como eles atingem suas transformações temporárias ou permanentes, qual o papel da audiência – estas são as questões chave, não sobre literatura dramática, mas sobre o evento performático vivo ao ser olhado do ponto de vista dos seres humanos envolvidos na performance.

Figura 5 – Espetáculo SALT/2008



Fonte: Odin Teatret Archives

Figura 6 – Espetáculo SALT/ 2017



Fonte: Odin Teatret Archives

A partir da observação de conceitos técnicos aplicados e descobertos e comparando-os com técnicas codificadas orientais e ocidentais, Barba percebe princípios comuns e recorrentes de alguns elementos cênicos. Resolve tentar separar esses princípios e estudá-los, dando origem à Antropologia Teatral e à ISTA, onde a cada ano se reúnem em sessões internacionais estudiosos de teatro e antropologia teatral – Orientais e Ocidentais –, buscando em suas manifestações cênicas, princípios recorrentes e comuns.

O trabalho do Odin Teatret, na figura de Eugenio Barba, entre outros diretores, parte de ações físicas coletadas mecanicamente, através de improvisações, trabalho com bastões, figuras ou a transformação espacial e temporal de ações simples e cotidianas. Posteriormente, criam uma sequência dessas ações e as utilizam nas cenas, descontextualizando a ação e o verbo de seu caráter semântico. Logicamente, a transformação dessa ação ou sequência mecânica em ação ou em orgânica viva é função e trabalho do ator, devendo este encontrar as ligações para que essa ação entre em contato com sua pessoa e suas energias. É por esse motivo que Eugenio Barba explica a experiência da ligação entre a dimensão física e mecânica da atuação na performance, com sua dimensão interior que não constitui um local de partida, mas um ponto de chegada, sendo esse o propósito do ator.

Tais processos de ressonância como sincronia, sintonia e empatia cinestésica possibilitam o compartilhamento da experiência corporal. O conhecimento que se constrói é qualitativo, baseado na percepção das oscilações sensório-motoras do corpo, com todos os seus arcabouços emblemáticos, e na percepção visual e empática do corpo do outro, ampliando a força da conexão eu-outro quando mediada pela imitação verdadeira, que traz o sujeito engajado na experiência. Assim, motivado pelo desejo de corporificar o que se vê, a aprendizagem se dá por meio do aprimoramento de si próprio pelo movimento do outro. É a imitação que permite o desenvolvimento da empatia e da capacidade de deduzir a intenção alheia, promovendo uma amálgama entre a percepção do outro e a propriocepção, a percepção do próprio corpo. Essa imitação verdadeira, como mecanismo de espelhamento, permite reconhecimento de si próprio e do outro, incentivando o compartilhamento de saberes, pela lavra dos sentidos humanos e disponibilidade para viabilizar a passagem entre aquilo que me compõe e o que de mim distingue-se.

A antropologia teatral, como o nome implica, está focada na ação humana nas performances cênicas; e ainda que estas questões sejam importantes, claramente derivam da ação humana. Uma compreensão holística do sujeito da performance, os meios concretos pelos quais o conhecimento não literário, não linear é transmitido, e a relação de empatia entre artistas e ritualistas e a sociedade como um todo por eles habitada.

A antropologia não por ser uma ciência que resolve problemas, porque é uma convergência de paradigmas. Assim como o teatro está se antropologizando, a antropologia está sendo teatralizada. Esta convergência é a ocasião histórica para todos os tipos de trocas. A escola de Eugênio Barba, o Odin Teatret é, portanto, uma escola que prioriza e reconhece a função da performance. Performance. Esta é claramente uma ideia platônica-aristotélica: a arte

imita a vida. O teatro e a vida ordinária, em que cada um torna-se o outro. Nunca se considerou o papel da empatia como cimento ou amálgama para a performance acontecer.

Figura 7 – Cartaz Odin Teatret – Madri/2018

ODIN TEATRET
con el espectáculo
EL ÁRBOL dirigido por Eugenio Barba

en **TEATRO DE LA ABADÍA**
07-18 FEB 2018
MADRID, ESPAÑA

espectáculos, demostraciones de trabajos, talleres, encuentro y Clase magistral en
Teatro de La Abadía
Escuela de Interpretación Jorge Eines
Nouveau Colombier - Escuela Internacional de Mimo y Teatral Gestual
Estudio Hernán Gené - Centro de Estudios Teatrales
Residui Teatro - Centro de Artesanía de las Artes Escénicas (CAAE)
Universidad Carlos III
Réplika Teatro

Con la colaboración de
Istituto Italiano di Cultura di Madrid

WWW.ODINTEATRET.DK
Odin Teatret - Nordisk Teaterlaboratorium - Holstebro - Dinamarca

Fonte: Odin Teatret Archives

A dramaturgia do ator está relacionada aos materiais psicofísicos criados pelo intérprete, independente da montagem de peças teatrais. Com o termo Antropologia do Ator, Barba (2010, p.57) se “[...] referia tanto à [...] contribuição criativa [do ator] no crescimento de um espetáculo quanto à sua capacidade de enraizar o que contava numa estrutura de ações orgânicas”. Ao explicar o que entende por “orgânico”, Barba (2010) o faz a partir de uma relação com a cinestesia que, segundo ele, trata-se da experiência sensório-corpórea interna dos movimentos e tensões pessoais, bem como dos alheios, dos que se passam nos outros. Para Barba (2010, p.57), “[...] as tensões e as modificações no corpo do ator provocam um efeito imediato no corpo do espectador [...]”. Essa reação física provocada no espectador exerce influência nas significações que ele fornece à obra – ou seja, na dramaturgia do espectador. Barba (2010) afirma que essa conexão entre o dinamismo do ator/dançarino e o do espectador é denominada de “empatia cinestésica” – ele fala também em “participação cinestésica”.

Figura 8 - Odin Teatret – Workshop Centro Cultural Recoleta y Centro Cultural 25 de Mayo/ 2018



Foto: Rina Skeel

Perspectiva essa que o diretor do Eugenio Barba entende “[...] por ‘orgânico’ as ações que provocam uma participação cinestésica no espectador e que, para ele, tornam-se convincentes independentemente da convenção ou do gênero teatral da qual o ator faz parte” (BARBA, 2010, p.57). Barba prossegue afirmando que é sobretudo a dramaturgia do ator, esse nível de organicidade que se dá a ver pelas suas ações físicas e vocais, que “[...] atua no sistema nervoso do espectador” (2010, p. 58). Nesse sentido, afirma que um espetáculo deve ser coerente com seu “*bios cênico*”, que independe da história a ser contada ou das intenções do autor. A dramaturgia orgânica é o alicerce de que é feita a peça teatral, pois ela cativa e fascina os sentidos do público. Barba quer enfatizar com a expressão “*bios cênico*” uma lógica pessoal do ator, que não corresponde às suas, de diretor, nem às dos dramaturgos. Mas de onde vem essa lógica e a que ela serve? Barba revela:

O ator extraía essa lógica da própria biografia, das próprias necessidades, da experiência e da fase existencial e profissional em que se encontrava, do texto, da personagem ou das tarefas que tinha recebido, das relações com o diretor e com os outros companheiros (BARBA 2010, p.58).

Uma afirmação que aparenta ser ampla e vaga, mas clara se pensarmos que essa dramaturgia se consubstancia essencialmente num texto do corpo, ações físicas e vocais, que excedem a interpretação de um texto dramático ou de uma personagem que se compõe como

composições que têm um valor particular, pessoal e autônomo. Assim, “A dramaturgia do ator era a medida de sua autonomia como indivíduo e como artista” (BARBA, 2010, p.58). A afirmação de Barba, que o ator extrai essa lógica da sua “própria biografia”, leva-nos a pensar na confusão que muitas vezes ocorre entre teatro autobiográfico e dramaturgia do ator. Em que proporção os dois estão interconectados? Quando ele menciona a biografia e a fase existencial do ator como fonte de estímulo e material de criação, isso se transforma num texto articulado verbalmente? Ou representa somente uma base que municia as partituras de ações produzidas para a cena? O *feedback* a essas questões depende do seu criador e das inúmeras poéticas que se podem preconceber, mas em geral elas estão profundamente associadas a um trabalho que reivindica do ator dedicação, autognose e abnegação.

Com relação à autonomia criativa dos atores, Barba enfatiza a capacidade que eles têm de compor ações, ritmos e posturas repetíveis – capacidade esta desenvolvida ao longo de anos de treinamento e de espetáculos. Esses “materiais orgânicos” se configuram como espécies de células, que podem ser manuseadas, tiradas de seus contextos de origem e desmembradas até se chegar a um ponto indivisível, como um átomo que não deixa de ser perceptível: “[...] uma minúscula forma dinâmica que, ainda assim, tinha consequências na tonicidade de todo o corpo” (BARBA, 2010, p.60). A essa forma Barba e seus atores chamavam de ação real, ela podia se manifestar apenas como um impulso, de tão pequena, mas se difundia no corpo do ator e reverberava no espectador. Barba pontua também que a ação tem sua origem na coluna vertebral, ela não nasce na periferia do corpo. Essa dilatação não surge somente da organicidade do ator, ela precisa ter também uma dimensão interior a lhe instigar.

Barba (2009) pontua que o nível pré-expressivo não está dissociado do nível da expressão, quando se dá o encontro entre ator e espectador, contudo, declara que é possível e forçoso trabalhar com o ator a pré-expressividade em separado, enquanto um nível operativo, “como se o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações, e não seu significado” (BARBA, 2009, p.171).

Nesse contexto, concluímos este capítulo que apresentou o quadro teórico e conceituou o que é a performance teatral, a partir do teatro Odin Teatret, fundado por Eugenio Barba.

CAPÍTULO 2 – BIOS CÊNICO COMO COMUNICAÇÃO PRESENCIAL

O fazer teatral é uma técnica que estabelece relações consigo mesmo, com o passado e o presente, com o espaço e com a comunidade, com o outro. Diferentemente da prática tradicional para a qual a performance é central, o insight teatral pode ser aplicado para intervir e revitalizar um ambiente particular.

A experiência do Odin Teatret como laboratório está enraizada na qualidade artística de suas apresentações, mas exige que seus membros sejam especialistas em fazer perguntas pertinentes e resolver tarefas concretas; na transmissão de conhecimentos técnicos; em serem operadores culturais que atuam na comunidade local como meio de estímulo e integração, promovendo as transmissões artísticas e o diálogo intercultural / intergeracional e o intercâmbio social, ou permuta, buscando dinamizar a relação entre indivíduos e subgrupos culturalmente distantes. Assim, o teatro, visando a troca e interferência social, torna-se um meio para ativar uma energia cultural potencial, exibindo experiências anômalas e excepcionais.

O teatro passa a ser a arte de colocar as diferenças em relação, tornando-as visíveis e permitindo uma comunicação baseada num contato vivo de empatia e reciprocidade. Para além dos seus objetivos artísticos, o teatro torna-se um motor cultural que confere igual dignidade às diferentes formas de expressão de uma comunidade. Muitas vezes, os eventos teatrais são colocados em segundo plano da arquitetura da cidade ou aldeia, devolvendo um valor estético também aos edifícios, ruas, campos, mercados, prisões, igrejas, correios, permitindo aos habitantes redescobrir o próprio entorno com outros olhos.

O Teatro Antropológico de Eugenio Barba, como laboratório, faz o estudo do comportamento cênico pré-expressivo do performer que constitui a base de diferentes gêneros, papéis e tradições pessoais ou coletivas, onde tem lugar tudo o que precede a expressão artística individualizada, de acordo com diferentes culturas ou formas interpretativas. A camada pré-expressiva constitui o nível elementar de organização no teatro. Os vários níveis de organização são para o espectador e para a performance inseparáveis e indistinguíveis, e o conhecimento desses princípios pré-expressivos regem o *bios* cênico.

Barba propõe o termo *bios* cênico para designar o nível "biológico" do teatro, sobre o qual se fundamentam as diferentes técnicas e usos pessoais da presença e do dinamismo do performer. “Uma qualidade de presença que estimula a atenção do espectador um núcleo de

energia, uma irradiação sugestiva e sábia... que captura nossos sentidos” (BARBA, 2009, p. 33).

Ao tomar como origem o olhar sobre o equilíbrio do ator, ou melhor, sobre o uso do equilíbrio, ele se converte imediatamente em instrumento de manipulação do ator. Ou seja, dizer que o desequilíbrio precário constitui um “princípio” para o trabalho do ator, em que a ampliação ou redução da base de apoio, ou ainda, a alteração do centro de gravidade do corpo, podem distorcer o equilíbrio cotidiano e, conseqüentemente, fazer com que os músculos trabalhem em oposição para sustentar essa posição e, por conseguinte, dilatar o corpo atraindo a atenção do espectador, constitui logo um alvo a perseguir. Ao percebermos, através da observação, tal como Barba quando se deteve nos atores orientais e em seus próprios atores, que esse desequilíbrio intencional do corpo pode lograr uma melhor presença do ator, estamos constituindo ferramentas para garantir que isso efetivamente aconteça e torne-se uma estratégia pedagógica. No entanto, na prática, esses princípios estão sempre “escondidos” por uma “roupa” cultural, com a qual fazemos teatro. Não há, portanto, princípios “boiando” no ar, sem que estejam a organizar alguma atividade expressiva. Não se pode falar, assim, de um trabalho propriamente pré-expressivo, pois:

[...] os princípios elementares que governam em nível celular o *bios* cênico, não se apresentam nunca em estado puro, aparecem sempre sob a veste de um estilo ou de uma tradição teatral. Acessa-se o nível pré-expressivo, através do expressivo (BARBA, 1993, p. 121).

Essa impossibilidade de dissociação implica, ao mesmo tempo, que é no olhar e no modo de ver a cena que a Antropologia Teatral pode oferecer uma contribuição significativa, independentemente da cena que se está olhando, pois o seu alvo não será o nível da expressão, mas sim, o nível pré-expressivo, em que, paralelo ao primeiro, se constitui a eficiência da comunicação daquele. Todo trabalho do ator é constituído de um nível pré-expressivo que organiza e confere eficiência à expressão, à cena, ao personagem, à situação, à vida fictícia que requer um corpo em trabalho para acontecer. É claro que um olhar diferente implica falar e fazer diferente. Embora o nível pré-expressivo não exista concretamente podemos identificar ações que interferem diretamente no seu funcionamento.

Se o ator entra em cena caminhando cotidianamente podemos – como professores ou diretores-pedagogos – sugerir que entre “como se” entra num lugar proibido, como um larápio que precisa verificar a todo instante se alguém o observa ou vai lhe surpreender. Essa alteração poderá produzir no corpo do ator uma mudança no equilíbrio, por exemplo. O fato de ter que

caminhar com cuidado, com atenção e sem fazer barulho fará, provavelmente, que mantenha os joelhos flexionados, alterando o equilíbrio cotidiano. Segundo a Antropologia Teatral, essa alteração proporcionará uma presença mais eficiente, ou seja, ele chamará a atenção do público de maneira mais sedutora. Ora, a manipulação do nível de organização, a mudança nos princípios que regulam o *bios* cênico é, nesse exemplo, realizada pelo nível da expressão.

Tanto para a teoria quanto para a prática do trabalho do ator, nenhum outro termo parece mais consistente, dinâmico e imanente à Antropologia Teatral do que o conceito de pré-expressividade, a ponto de tornar-se a teoria, proposição ou princípio definidor do que Barba denominou como “o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que está na base de diferentes gêneros, estilos, papéis e das tradições pessoais ou coletivas” (1993, p.23). A hipótese de que subjaz ao trabalho do performer uma dimensão intrínseca, a qual seja detentora do poder de organização de um *bios* cênico, configura a centralidade da questão que a Antropologia Teatral se coloca desde suas origens. Esses princípios podem ser considerados verdadeiros instrumentos, pois organizam o *bios* cênico, permitindo um corpo dilatado, capaz de atrair a atenção do espectador, quase à margem de seu caráter semântico. Eles circunscrevem uma ideia, tomada de Decroux, na qual as artes “[...] ‘se assemelham nos seus princípios, não em suas obras’. Poderíamos acrescentar: também os atores não se assemelham nas técnicas, mas nos princípios” (BARBA, 1993, p.29-30).

Uma das questões que os estudos de Barba e seus colaboradores – por intermédio da ISTA – International School of Theatre Anthropology – apresentam é justamente a condição de imanência da pré-expressividade. Assim sendo, para se pensar a pré-expressividade como condição ou, melhor ainda, pré-condição do trabalho do ator, algumas problematizações são necessárias. Os problemas que gostaríamos de levantar no momento dizem respeito a duas ordens distintas. A primeira de natureza antropológica, na qual questiona-se a universalidade da proposição, em que o olhar de quem pensa tais práticas do ator é uma posição sempre comprometida com sua própria cultura é, com efeito, uma condição de qualquer teorização, pois toda manifestação carrega em si o prefixo etno, uma vez que sempre estará impregnada, advinda e constituída *de e numa* determinada cultura. Fala-se sempre de um lugar preciso, logo, nos manifestamos dentro de uma cultura, ainda quando falamos do Outro. A segunda, de caráter epistemológico, que aborda possíveis laivos de inatismo. Os laivos dessa dificuldade de se afastar de si mesmo já impregnam o próprio conceito de pré-expressivo. O prefixo pré possui tão somente um caráter lógico e não cronológico, dessa forma, não há uma anterioridade à expressão. É nela que os indícios, os sinais, as inferências do pré-expressivo se assinalam. É no

plano da expressão que vivemos – nós os atores – nossas vidas espetaculares. Trata-se da dimensão na qual nos reconhecemos como herdeiros de uma tradição, como possuidores de uma técnica, como artesãos de nós mesmos, mas representantes autorizados de nossa comunidade, ainda que ela não seja apenas o nosso entorno. Essa posição é, então, dada a partir do ponto de vista – profundamente cultural – do espectador. São os efeitos de atenção, a eficiência da presença do ator que Barba normatiza como o princípio dos princípios num limiar entre o biológico e o cultural.

Barba fala sobre três níveis na evolução criativa do ator: 1) o artista e sua personalidade, sua sentimentos, inteligência artística e individualidade social que o tornam único e inigualável; 2) a idiossincrasia da tradição cênica e do ambiente histórico-cultural através do qual a personalidade única e inigualável; e 3) o emprego do corpo-mente em conformidade com as técnicas extra-diárias fundamentadas pela retribuição intercultural; que propicia a empatia entre o ator e seu espectador.

Os primeiros definem o cruzamento do nível pré-expressivo do ator para a representação, e o terceiro lida com individualidades e estilos. Esse terceiro é o nível biológico, o *bios*, no qual as diferentes técnicas se baseiam e onde se detecta a existência de energia, essencialmente em todos os seres humanos do ponto de vista biológico.

Nos diversos encontros do ISTA, compostos por artistas e intelectuais do teatro, o performer surge como um artesão que desenvolve técnicas artísticas enquadradas em um pensamento prático distante das leis que produzem a ciência ou o pensamento científico puro. O trabalho é desenvolvido em sessões públicas e privadas que acontecem periodicamente em algum lugar do mundo.

Além disso, o ISTA organiza uma rede pluricultural de artistas e estudiosos do teatro, em virtude de possuir uma corpo científico formado por diferentes professores e cientistas, provenientes de academias europeias, e um corpo artístico originário de diferentes culturas cênicas orientais e ocidentais.

Esta escola itinerante realiza sessões periódicas nas quais são abordadas diversas disciplinas. Há uma seção de trabalhos públicos onde é realizado um simpósio aberto sobre o assunto a ser tratado, e uma seção de trabalhos a portas-fechadas onde são realizadas aulas práticas e demonstrações, e seus objetivos canalizam-se na busca de princípios transculturais ou universais de atuação, de acordo com as diferentes culturas ou formas interpretativas.

O Teatro Antropológico busca por princípios transculturais a partir do observável, ou seja, dos treinamentos e da incorporação de técnicas de acordo com as diferentes tradições

interpretativas, tem como objetivo a utilização de conhecimentos úteis para o trabalho do ator. Na teoria e na prática, a Antropologia Teatral, segundo Barba (1980, 1981, 1982a), propõe o estudo do comportamento humano, da presença física e mental em situação de performance organizada de modo diferente do cotidiano. A “partitura corpórea” para Barba é guiada pela nossa memória, e é ela que permite penetrar embaixo da pele das diferentes épocas e encontrar os múltiplos caminhos que nos levam às origens. Então, o teatro de pesquisa de Barba coloca em primeiro plano a arte artesanal do ator: o processo criativo, a imaginação, a espontaneidade, mas também seu rigor físico e mental, seu treinamento constante e organicidade no trabalho executado. Todo esse caminho investigativo, baseado no trabalho do ator, parte das ações corporais e de técnicas que Barba denomina como extracotidianas. O interessante a sublinhar é que o trabalho de Barba sobre o ator se pauta no indivíduo, o *training* não vale para todos indiscriminadamente, ele se direciona de forma exclusiva e diferenciada para cada um de seus atores, mas esse direcionamento individual dos exercícios é o caminho que Barba utiliza para aprofundar e ao mesmo tempo ultrapassar os aspectos individuais e as particularidades estilísticas e culturais dos diferentes atores; esta é a estética do performativo ou a finalidade do teatro de pesquisa. Todo esse processo visa alcançar o nível da pré-expressividade, campo de pesquisa da Antropologia Teatral que estuda o comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada.

A personalidade do ator, sua sensibilidade e inteligência artística, o contexto cultural e tradição cênica nas quais este se insere são aspectos coligados à representação. Já o nível da pré-expressividade, na afirmação de Barba, é “o que não varia sob as individualidades pessoais, estilísticas e culturais. “É o nível do *bios* cênico, o nível ‘biológico’ do teatro sobre o qual se fundam as diversas técnicas” (BARBA, 2009, p. 27). Esses três níveis de organização, nos quais se fundamenta o trabalho do ator, compõem a subpartitura: àquilo que é invisível ao espectador, mas que dá vida ao que o espectador vê, ou seja, à partitura, ou melhor, à dramaturgia do ator. Para Eugênio Barba, a empatia e emoção encontram-se em um espaço interior, nesse “reservatório de experiências”, e que para ser alcançada o ator e o público precisam autoinvestirem-se de cada detalhe, através de incontáveis repetições da partitura, até conseguir uma unidade entre seus corpos e pensamentos.

Durante o trabalho, os atores do Odin elaboram partituras de ações reais a partir de diferentes técnicas de improvisação. Para criar as ações, diferentes técnicas improvisacionais são postas em curso; a improvisação a que se refere Barba cobre três procedimentos distintos: 1. a criação de materiais, visíveis através das ações físicas ou vocais do ator, a partir de fontes

diversas; 2. a improvisação é sinônimo de variação, o ator desenvolve temas ou situações através do entrelaçamento de materiais já conhecidos e incorporados; 3. a improvisação corresponde à individuação – aqui entendida como ação focada no ator –, à capacidade de interpretar todos os dias a mesma partitura com novos matizes, é a mais comum no cotidiano dos atores (BARBA, 2010, p. 62), e é aquela que mais requer as capacidades empáticas, considerando a adequação ao momento e aos interlocutores. Por isso, a improvisação nunca realmente desaparece do jogo do ator, ela o auxilia a repetir a mesma partitura sempre com vida, impede a repetição mecânica e também que a forma externa se sobreponha à interioridade do ator.

A improvisação envolve a criação de partituras de ações; por partituras entende-se: 1. Desenho geral da forma de uma sequência de ações; 2. Precisão dos detalhes de cada ação (mudanças de direção e velocidades); 3. Dinamismo e ritmo (regulação do tempo e intensidade no sentido musical de uma série de ações); 4. Orquestração das relações entre as várias partes do corpo (mãos, pés etc.). Toda partitura é animada internamente, o que Barba chama de subpartitura, um estímulo que move a sua produção, evolução e comunicação, uma dimensão interior (não psicológica) do ator que impede que a partitura caia na repetição da forma.

A subpartitura é o modo como o ator reage dentro de si, como conta a história da improvisação para si mesmo através de ações. Essa história interior comporta “ritmos, sons, melodias, silêncios e suspensões, perfumes e cores, figuras isoladas e montes de imagens contrastantes: uma enchente de ações interiores que se manifestavam em precisas formas dinâmicas” (BARBA, 2010, p. 64), processo no qual claramente entra em ação a imaginação criativa. A subpartitura é o outro lado da partitura, o apoio interno do ator, é ela que traz vida aos movimentos, deslocamentos e gesticulações e pode estar composta por um ritmo, um modo de respirar, uma canção, uma ação realizada em diferentes dinâmicas e acelerações. Tecnicamente, respeitam-se os dinamismos e os ritmos das ações da partitura, mas no interior dela a subpartitura a anima e a impede de se tornar apenas um punhado de gestos e movimentos ginásticos. Ela é invisível para o espectador, mas ressoa nele, é o que o ator percebe como interioridade e o espectador como atuação. Na prática não há separação entre elas, se considerarmos justamente o que estamos ressaltando: o papel da empatia nessas trocas entre os indivíduos envolvidos.

Como coloca Barba (2008), a subpartitura é a parte invisível que dá vida ao que o espectador vê. Ela não é um andaime escondido, mas:

(...) uma ressonância, um motor, um nível de organização celular sobre o qual se edificam os níveis de organização superiores (desde a eficácia da presença de cada ator ao entrelaçado de suas relações, da organização do espaço às eleições dramáticas). A interação orgânica dos distintos níveis de organização provoca o sentido que o espetáculo assume para o espectador (BARBA, 2008, p. 103-104).

O processo de composição da partitura – escolha consciente de cada detalhe, eliminação dos elementos supérfluos – leva à criação de uma forma fixa e precisa, mas não rígida. O resultado é a quintessência formal, uma estrutura compacta de dinamismos somáticos e vocais resultantes da subpartitura. A partitura e a subpartitura transcendem a forma e transformam o ator num corpo-em-vida. A partitura e a subpartitura também ajudam o ator a mudar de um contexto a outro sem perder as raízes que o mantêm vivo e sem perder o efeito de organicidade percebido pelo espectador. Temos, então, a dramaturgia do ator, dado fundamental ao trabalho de Barba, na medida em que está relacionada aos materiais psicofísicos criados pelo intérprete, independente da montagem de espetáculos.

Com o termo “orgânico”, Barba (2010, p.57) se “[...] referia tanto à [...] contribuição criativa [do ator] no crescimento de um espetáculo, quanto à sua capacidade de enraizar o que contava numa estrutura de ações orgânicas”. Ao explicar o que entende por “orgânico”, Barba (2010) o faz a partir de uma relação com a cinestesia que, segundo ele, trata da experiência sensorio-corpórea interna dos movimentos e tensões pessoais, bem como dos alheios, dos que se passam nos outros. Para Barba (2010, p.57), “[...] as tensões e as modificações no corpo do ator provocam um efeito imediato no corpo do espectador [...]”. Essa reação física provocada no espectador exerce influência nas significações que ele fornece à obra – ou seja, na dramaturgia do espectador. Barba (2010) afirma que essa conexão entre o dinamismo do ator/dançarino e do espectador é denominada de “empatia cinestésica” – ele fala também em “participação cinestésica”. Nessa perspectiva, o diretor do Odin entende “[...] por ‘orgânico’ as ações que provocam uma participação cinestésica no espectador e que, para ele, tornam-se convincentes independentemente da convenção ou do gênero teatral da qual o ator faz parte” (BARBA, 2010, p.57). Barba prossegue afirmando que é sobretudo a dramaturgia do ator, esse nível de organicidade que se dá a ver pelas suas ações físicas e vocais, que “[...] atua no sistema nervoso do espectador” (2010, p. 58). Mas de onde vem essa lógica? A que ela serve?

O ator extraía essa lógica da própria biografia, das próprias necessidades, da experiência e da fase existencial e profissional em que se encontrava, do texto, da personagem ou das tarefas que tinha recebido, das relações com o diretor e com os outros companheiros (BARBA, 2010, p.58).

Parece mais uma vez uma afirmação ampla e vaga, mas que adquire um sentido mais claro se pensarmos que essa dramaturgia se concretiza sobretudo num texto do corpo, em ações físicas e vocais, que extrapolam a interpretação de um texto ou de uma personagem e que se constituem como composições que têm um valor próprio, autônomo. Assim, “A dramaturgia do ator era a medida de sua autonomia como indivíduo e como artista” (BARBA, 2010, p.58).

Quando falamos dos mestres do século XX que buscaram estimular no ator a criação de um “corpo-mente cênico”, extracotidiano, independentemente de qualquer espetáculo ou processo de montagem, podemos afirmar que eles instauraram no meio teatral o terreno daquilo que Barba veio a chamar de pré-expressividade. Esta é a senda onde o ator trabalha a si próprio e à sua presença cênica, onde ele se prepara para o processo criativo. Barba (2009) pontua que o nível pré-expressivo não está dissociado do nível da expressão, quando se dá o encontro entre ator e espectador. Porém, ele afirma que é possível e necessário trabalhar com o ator a pré-expressividade separadamente, enquanto um nível operativo, “como se o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações, e não seu significado” (BARBA, 2009, p.171).

As declarações de Julia Varley, atriz do Odin desde 1976, nos convence sobre a importância do training para se evitar tanto o corpo-autômato, desejado nos happenings e presente em diversas performances contemporâneas, ou seu oposto, o corpo-convulso das performances consideradas “emocionais” ou “viscerais”:

Quando o pensamento voa junto à ação, concentrado e livre para aventurar-se, [...] sei que consegui construir uma situação na qual combato o perigo de me transformar em um robô que conhece apenas o percurso estabelecido. [...] O corpo é inteligente, preparado e não automático, depois que se libertou da dificuldade de lembrar [da partitura]. Assim, no espetáculo, podemos fazer emergir aqueles átomos de iluminação emocional, quando de repente dois elementos se encontram e acreditam ter agarrado algo. Para eu chegar neste estado é necessário que a partitura esteja completamente apreendida, ao ponto de poder esquecê-la (VARLEY, 1997, p.115).

Sobre o significado de “expressar uma emoção”, Barba vai explicar que a arte dos atores está em reconstruir, através da subpartitura e partitura (o invisível tornado visível), não o sentimento, mas a complexidade das emoções, que, embora pertença ao invisível, é fisicamente concreta e trocada, orgânica, portanto.

Por que, quando vejo dois atores fazendo a mesma coisa, um deles me fascina, mas o outro não? Para Barba, a pré-expressividade adquirida por atores de diferentes lugares, culturas e idade, apresenta-se como um nível de organização do *bios* cênico, dotado de uma coerência própria, independente da coerência do nível de organização subsequente, o dos sentidos, em como o performer pode captar ou atrair a atenção do público, uma atração física e sensorial, isso leva a um tratamento fisiológico e anatômico do corpo do ator, entrando no estudo de sua presença de palco, evocando no espectador diferentes valores funcionais e, portanto, diferentes significados. Barba afirma que:

A análise transcultural mostra que nestas técnicas se podem individualizar alguns princípios que retornam. Esses princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extra cotidiana de energia que torna o corpo teatralmente ‘decidido’, ‘vivo’, ‘crível’; desse modo, a presença do ator, seu *bios* cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um *antes* lógico, não cronológico (BARBA, 1994, p.23).

Diante desta afirmação, pode-se assim compreender a partitura como a exatidão com a qual a ação é desenhada no espaço, a precisão com a qual cada traço é definido, uma série de pontos de partida e de chegada fixados exatamente, de impulsos e contra – impulsos, de mudança de direção, de *sats*, diferentes qualidades de energia, a velocidade e intensidade – o dínamo ritmo – que regula o tempo de cada seguimento: a métrica da ação, o alterar-se de longas e curtas, de tônicas (acentuadas) e átonas e a orquestração da relação entre as diferentes partes do corpo (mãos, braços, pernas, vozes, olhos, expressões faciais...), que vai possibilitar ao ator a qualidade da sua presença cênica, denotando assim o fascínio que sentimos por um ator e não pelo outro, além da emoção que levamos conosco após a saída de um espetáculo teatral.

E saímos do espaço teatral como se sai de uma festa ou de um ritual, numa festa dos sentidos: perfumes, temperatura das cores, emoção, reminiscência e criação de novas memórias, contato e conexões cinestésicas com o outro através dos poros, olhar, sons e trocas sensitivas do entorno, emoções que foram alteradas e pensamentos distintos transfigurados daqueles mesmos de quando entramos, estados psíquicos modificados e conectados através de corpos vivos, ao grupo.

A conceituação de artista foi se modificando em paralelo às definições de arte. Um artista contemporâneo é descrito de maneira diferente de um artista moderno. Essas definições que, de maneira geral, não parecem importantes, são cruciais no momento de fruição das obras.

O artista e sua obra estão ligados por conceituações correlatas. Isso implica numa coerência de procedimentos para garantir a estruturação da obra de arte contemporânea.

Sejam quais forem as metáforas epistemológicas que surgirem – corpo sem órgãos, corpo-máquina, corpo-autômato, corpo-organismo, corpo-treinamento (GREINER, 2012, p. 122-124), o importante é não esquecer que “é preciso ficar atento para o fato de que a metáfora de um corpo não o aprisiona definitivamente, uma vez que tudo é fluxo” (GREINER, 2012, p. 120).

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasional mente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência neste estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente (GREINER, 2012, p. 122,123).

2.1 O papel da Empatia na comunicação presencial – improviso, alinhamento entre os atores e entre atores e público

É Theodor Lipps, filósofo alemão, o responsável pelo conceito moderno de empatia. A língua alemã captura esse processo com elegância, numa só palavra: *Einfühlung* (sentir-se em), diz Waal (2010) e transmite a ideia do movimento de um indivíduo projetando-se no interior do outro. O termo *einfühlung* também foi utilizado por Lipps para explicar como as pessoas entendem os estados mentais de outras pessoas. Waal (2010) crê que Lipps foi o primeiro a reconhecer o nosso canal especial em relação às outras pessoas. Para ele, não sentimos nada do que acontece fora de nós, mas quando nos conectamos inconscientemente com o outro, as experiências dele se repetem em nosso interior. E aí podemos senti-las como se fossem nossas.

O primatólogo Frans de Waal (2010, p. 294-295) demonstra que a empatia é uma capacidade desenvolvida há pelo menos 100 milhões de anos e que ela se dá interespecies, onde o fortalecimento do grupo foi, provavelmente, muito importante no ambiente ancestral, momento em que o *Homo Sapiens* vivia em pequenas comunidades estáveis e competia com outras comunidades pelos mesmos recursos. Waal (2010) denomina a empatia como uma capacidade de os seres vivos se interligarem e construírem vínculos, grupos, sociedades etc. O

autor foca ainda no conceito de um contágio comum entre espécies, argumentando que isto é necessário inclusive nos dias atuais, momento em que o desenvolvimento tecnológico e o individualismo ganham mais importância do que os vínculos e a comunidade (WAAL, 2010; BAUMAN, 2003).

Figura 9 – The Book of Dances



Fonte: Odin Teatret Archives

Como um animal que vive em bando, o homem sempre careceu de seus semelhantes para a própria continuidade e manutenção da vida. Diferente de outros animais, o ser humano tem uma empatia seletiva comportamental/emocional. A importância da vida social se revela na força e intensidade adquirida pelos vínculos entre os integrantes do grupo, superando o nível de mera competitividade.

Uma série de estudos mostra que a imitação é um dos mecanismos fundamentais da comunicação humana, tendo como função a comunicação e o compartilhamento, aumentando a conexão entre as pessoas e facilitando a interação, mas segundo Waal (2009), não se pode definir a origem da seleção empática entre seres humanos. Eles podem se vincular por questões biológicas, mesma enfermidade, família, ou sociais e psicológicas. Restando a averiguação dos conteúdos imaginários e culturais – com seus símbolos, religiões e rituais –, como ligantes entre os indivíduos. Pode-se pensar a imitação, o mimetismo na interação social, como um comportamento gestáltico, comunicativo e emocional. Desde então, uma série de pesquisas seguiram-se confirmando essas teorias e descobertas e sugerindo que a imitação e a sincronização de comportamentos entre os indivíduos facilitam o relacionamento social, a formação do vínculo afetivo, a empatia e a autorregulação de estados afetivos – a intersubjetividade.

A intersubjetividade é a teia que dá apoio a toda e qualquer forma de conexão eu-outro, é um mecanismo inato de ligação do eu com o mundo social

O conceito de intersubjetividade é também discutido mais recentemente por Galesse, no contexto da sua pesquisa sobre os neurônios espelho. Para Galesse, esse espaço compartilhado com outros e que estaria subjacente a todas as relações interpessoais é o que ele chama de intersubjetividade. (GALESSE, 2003, 2008). Segundo o autor, a intersubjetividade ocorre por meio de mecanismos de identificação com o outro possibilitados pelos neurônios espelho.

Boris Cyrulnik (2005) afirma que a sensibilidade de cada indivíduo é produto da sua ontogênese, dos vínculos e os tipos de apego construídos na sua infância e no decorrer de sua evolução, dos universos de sentidos que estes vínculos contribuíram para compor:

Para experimentar um sentimento de acontecimentos, é necessário que alguma coisa no real provoque uma surpresa e um significado que a tornem saliente. Sem surpresa, nada emergiria do real. Sem ser saliente, nada chegaria à consciência. Se um pedaço de realidade não ‘quisesse dizer nada’, não se transformaria nem mesmo em uma lembrança. [...] Quando um fato não se integra à nossa história porque não faz sentido, ele se apaga (CYRULNIK, 2005, p. 9).

O instinto humano de imitar encontra na capacidade da arte um espaço privilegiado da capacidade humana de criar, sentir e compartilhar mundos despercebidos e de representar o universo mental do outro: a constatação de que o sentido de um acontecimento é uma construção intersubjetiva na qual intervêm múltiplos fatores, fortemente entrelaçados, desde o temperamento individual à representação que o sujeito constrói das possíveis reações do ambiente familiar e social à narração da própria experiência, da aceitação ou a rejeição do seu relato por parte do seu ambiente aos discursos sociais dominantes, da presença ou ausência de espaços e oportunidades para reelaborar e encenar a sua história.

Dito isso, finalizamos este capítulo 2, compreendendo as questões sobre o *bios* cênico como comunicação presencial e o papel da Empatia na comunicação presencial, o uso do improviso, do alinhamento entre os atores e entre atores e público, buscando aprofundamento sob os conceitos de imaginário e mediosfera, que tratam como as imagens cerram nosso entorno e acoçam nossa imaginação.

CAPÍTULO 3 – O GESTO VEM ANTES DA PALAVRA

Na performance está em questão a encenação, a ação de desempenhar usando e trabalhando o corpo-mente e a energia, e esse é o processo de concepção do trabalho que Barba proporciona, numa força tal que instiga a criação contínua, em que a ênfase da criação performática está na feitura de uma escrita que é, por sua vez, precedida de um gesto e de uma ação, estando todo o processo em constante construção e compartilhamento. O excesso de cinestesia – a capacidade à incessante transição de um movimento ao outro – faz com que a inalterabilidade da escrita cênica seja injustável com a performance, e aqui está nítido que jamais se trata de declamação de um texto lítero-dramático.

Partindo da percepção que a noção de texto está diretamente associada à peripécia, engendrando-se como roteiro aberto a ser observado, impelido e conduzido pelos *performers*. Renato Cohen, por exemplo, utiliza em seus processos de criação o termo *storyboard*, mas ressalta:

Optamos, nesse roteiro, por oferecer indicações cenográficas, textuais e conceituais que dão uma referência do processo criativo e da ideia de encenação. Não se trata, portanto de um *storyboard* com todas as transições desenhadas. As anotações incluem, os títulos das partes em que se estrutura a performance, os textos e o esboço de algumas cenas, com indicações de iluminação, cor, movimentação dos performers e participantes. Os desenhos, figurativos e também simbólicos, se apresentam como um mapeamento espacial da performance; e remetem não só a sua execução, mas também ao processo de elaboração. A performance constrói seu próprio texto ao longo do processo de criação (BARBA; SAVARESE, 1995, p.107).

Nesse sentido, o texto representa o todo da encenação incluindo elementos verbais – as falas e possíveis diálogos – e não verbais – a sonoplastia, a iluminação teatral ou do ambiente, o espaço cênico, a atmosfera. O texto tem, então, sua notação feita sob a forma de um roteiro que denota algumas escolhas e direções a serem percorridas sem, no entanto, fixar os contextos a serem experienciados e, dessa mesma forma, o texto adquire seu significado pleno na performance – a chamada “produção cultural enraizada na linguagem” (CULLER, 1999, p. 105), que explora possibilidades de relações dialógicas entre artes e abandona o *logos* aristotélico do domínio da palavra, aproximando-se indiscutivelmente da comunicação.

O apoderamento simbiótico de componentes constituintes e suas interferências se faz presente na performance e, segundo Renato Cohen, “a composição das diversas formas e ideias não se fecha pela síntese, e sim por justaposição, por *collage*” (COHEN, 1989, p.64). Pela especificidade de construção em processo, partindo da cena, a performance, muitas vezes, traz

a marca da fragmentação, onde a urdidura da trama se apresenta de todo a percepção de conjunto para conduzir uma encadeação de fragmentos que se justapõem, sem a inquietação da formação de um todo semelhante. O texto na performance é um espaço aberto para a construção de sentido a partir das lacunas, na criação de uma linha de fuga, entendida no sentido deleuziano, como vetor de desorganização ou desterritorialização, que implica sempre em transformação (ZOURABICHVILI, 2004, p.59), e assim, a provocação e o desafio não são focados na unicidade do texto, mas na perpétua e interminável construção, sempre a refazer, de si.

Ratificando e gerando uma correspondência, temos dois momentos que representam com exatidão: um no teatro e outro na música, sendo o primeiro, na performance teatral, na descrição que Krauss empregou em *Box for Standing*, um trabalho de natureza ambígua, entre adereço cênico, conteúdo de performance unida a uma estátua ou escultura minimalista, e como marca mais notável e extravagante é a fotografia onde observamos o personagem em pé, dentro da caixa, tendo face e comportamento e atuação sem qualquer expressão. A imagem revela o princípio estrutural do trabalho, feito para a ocupação precisa e temporária de seu corpo, mas depois, e sempre, vazia. Nesta peça, Paul Schimmel, em *Campos de acción – entre el performance y el objeto (1949-1979)*, utilizará a ideia de performances como escultura ao falar sobre trabalhos de Robert Morris. Ele descreve a primeira apresentação/exibição da obra Coluna I:

(...) a cortina se abre. No centro da cena há uma coluna, erguida, de oito pés de altura, dois de largura, em compensado, pintado de cinza. Não há mais nada em cena. Durante três minutos e meio, nada se passa; ninguém entra ou sai. Súbito, a coluna tomba. Três minutos e meio se passam. A cortina volta a se fechar (KRAUSS, 1977, p. 236).

Figura 10 - Box for Standing, madeira, 188 x 63,5 x 26,7 cm

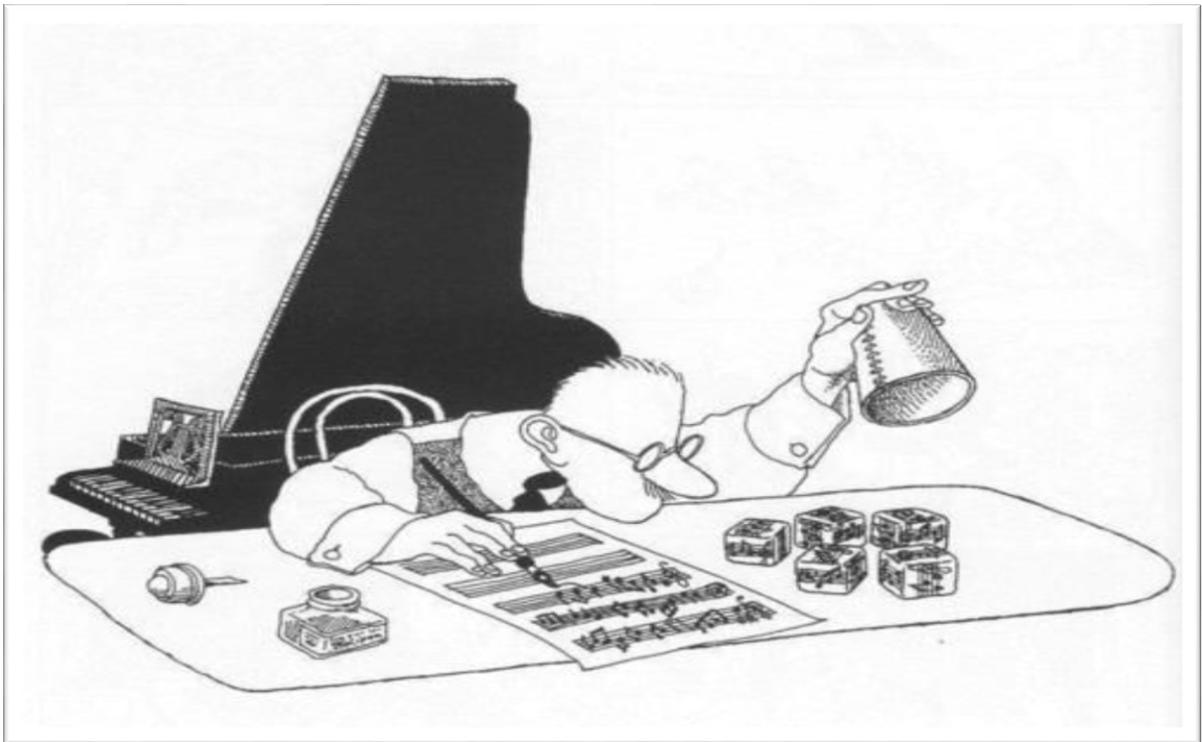


Fonte: Robert Morris, Solomon - R. Guggenheim Museum, Nova York, EUA (1961)

Na música, Heller (2008, p.12) fala da obra 4'33" que é uma performance musical, de 1952, do compositor e maestro John Cage, composta de quatro minutos e meio de silêncio absoluto. Essa obra se enquadra no movimento *happening* - peça precursora da arte conceitual, por gerar expectativa, embora não execute uma só nota musical. Questionando a música ocidental, sua harmonia e seus acordes, com suas notas esperadas de um concerto normal, John Cage recorreu ao silêncio de forma eminentemente conceitual. Todos os mínimos ruídos, comuns em salas de espetáculos, criam a aura do happening arranjadas ou ordenadas, ou provocando o público e fazendo com que uma execução pública seja diferente da anterior e com contornos inesperados. Usando o cunho da provocação, John Cage alcançou o objetivo de destacar a importância real do silêncio na execução de uma peça musical e, em decorrência, dilatar as raias da arte contemporânea, e paralelo a isso, evidenciar nitidamente a música, em sua forma conservadora de linguagem, naquela época.

A necessidade de trocar e compartilhar informações, sentimentos e emoções intrincadas e necessidades indeterminadas e vagas perfaz a comunicação humana. O *homo sapiens* *Museu* desenvolveu habilidades metalinguísticas que os separaram das práticas meramente racionais e animais, levando-os à especulação, à idealização, à abstração e, sobretudo, à imaginação. Essa competência de "pensar o pensamento", como diz Norval Baitello Jr. abre ao humano condições de sofrer intensamente, preocupar-se, mentir, iludir-se, decepcionar-se e superar problemas comuns de sua vida biológica e social (BAITELLO JR., 1999, p. 26).

Figura 11 - John Cage e a poética do silêncio



Fonte: Charge de John Cage por Quino

Em seu livro, *O paradigma perdido*, Edgar Morin coloca o tema do imaginário como cerne do nascimento da cultura. O imaginário e as narrativas simbólicas são uma resposta, um enfrentamento à angústia existencial, razão essa que deflagra no *sapiens* a amargura de descobrir-se mortal. É o que ratifica Morin:

Tudo indica que o *Homo sapiens* é atingido pela morte como uma catástrofe irremediável, que vai trazer consigo uma ansiedade específica, a angústia ou o horror da morte, que a presença da morte passa a ser um problema vivo, isto é, que afeta sua vida. Tudo nos indica, igualmente, que esse homem não só recusa essa morte, mas também que a rejeita, transpõe e resolve no mito e na magia (MORIN, 1973, p. 103).

No âmbito do ofício da arte, em diversos vieses, o corpo exprime-se como um assunto constantemente reexaminado: o retratado ou encarnado, o divinal, o não humano, o marginal e o irretratável são algumas de suas cognominações e alcunhas. Nas vanguardas artísticas dos anos 60, o corpo *sui generis* do artista fez-se mais aparente, de forma a romper-se com a história criada para o corpo; e a particular ideia de corpo foi dilatada e, diante disto, a superfície do entendimento tradicional de obra de arte sofreu rachaduras, fazendo com que a arte e os artistas assumissem novas funções nos âmbitos estético, político e social. Tanto o sujeito quanto o objeto, papel duplicado da performance, encerra com a baliza entre ele e a audiência, a criação e a recepção. A carne se afasta do reflexo e começa a encenar de forma literal, seja por meio de atuação ou através das dimensões afetadas e anteriormente censurados: sexo, odores e fluídos. É, portanto, o corpo que transmite suas mensagens, é a respiração, a temperatura, é a vibração das cordas vocais que produz o choro que se transformará mais tarde em sons articulados, e a partir dessa sua inteligência tátil e proprioceptiva, desenvolverá a consciência corpórea e seu primeiro/primário meio de comunicação. A materialidade do corpo é fator que institui e estabelece o processo comunicativo. Assim, afirma Pross: “(...) toda comunicação humana começa na mídia primária, na qual os indivíduos se encontram cara a cara, corporalmente e imediatamente, e toda comunicação retorna para lá” (PROSS, 1972, p.128).

A capacidade transformadora dos agentes e da ação está relacionada ao fato de a performance instituir-se como prática “vivencial”. Têm sido muitas as maneiras de se olhar a arte e mais especificamente a performance. Renato Cohen fala sobre uma “linguagem de interface que transita entre os limites disciplinares” (COHEN, 1989, p.116), um “*topos* divergente que atravessa fronteiras” (1989, p.160); define esses *topos* como um lugar privilegiado de experimentação que, por sua porosidade e difícil classificação, foge ao estabelecido “pelos tentáculos do sistema” e evita se constituir como arte institucionalizada. Lugar poroso que ocupa espaços do teatro, dança, artes plásticas e música, hábil em assimilar elementos desses vários processos artísticos e associá-los ou confrontá-los numa manifestação singular. Por sua vez, a performance como linguagem segue determinados códigos em sua organização, tais como a ruptura com a arte estabelecida e a experimentação.

Arte de intervenção, ‘modificadora’, que visa causar uma ‘transformação no receptor’, a performance tem no seu potencial de experimentação uma forte marca definidora. Como afirma Cohen ‘(...) performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público, nem como uma ideologia engajada’ (COHEN, 1989, p. 45).

A criação é a força que movimenta a performance, impele e suscita a um questionamento da arte e seu vínculo com a cultura, a vida; e possivelmente os artistas valem-se dela como forma de lançar e transpor diferentes categorias e apontar novos caminhos e trilhas. A suspensão, o não fechamento de uma definição, abre a possibilidade do risco, risco de experimentar, risco de errar, risco de passar à margem dos movimentos e de não estar no cânone da história oficial. Deleuze diz que o sujeito vivencia seu conteúdo como processo transformador de experiência múltipla vivida e experienciada:

Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz; pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2004, p.15).

O acontecimento, tal como abordado por Deleuze, comporta o encadeamento, a transformação, a criação, a experimentação e a abertura às multiplicidades. Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz; pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna.

O reformular de um presente se faz pela ação dos indivíduos envolvidos no evento e traz o frescor do que é novo, inusitado e cheio de vivacidade para a performance, onde a ação assume um estatuto de autenticidade, pois se faz sem premeditação, na construção do agora, assim como o cotidiano e, ao mesmo tempo, aproxima o cotidiano da arte, de algo que se faz como ideia concebida e envolve conhecimento próprio e atuação crítica em seu instante de realização de feitura performática onde as balizas entre ação, artística e comunicativa querem se desfazer e se deixar permear mutuamente por elementos do fazer e do jogar artístico, dos câmbios comunicativos e da concepção da realidade.

O conhecimento performático pertence a tradições orais; como tais tradições são transmitidas em diferentes culturas e em gêneros diferentes é de grande importância. A experiência do corpo não é assunto do mundo privado do sujeito, mas resulta do estabelecimento de vínculos e, segundo Baitello Jr., “os gestos que o homem aos poucos cultivou em seu desenvolvimento filogenético são frutos das misturas ou pontes entre os códigos hipolinguais próprios das trocas informacionais intraorgânicas com os códigos hiperlinguais, aqueles que resultam de complexos processos culturais” (BYSTRINA apud

BAITELLO JR., 1997, p. 29). O homem, quando utiliza os códigos hiperlinguais, também denominados simbólicos, não vive apenas no mundo biológico, mas sobrevive num universo simbólico permeado de crenças, narrativas, histórias, religiões, ciências e artes.

Portanto, para viver a experiência do corpo é necessário antes estar e pôr-se em relação, porque o outro existe porque eu existo, e vice-versa. Assim, a experiência significativa pode ultrapassar a interação e se transformar em participação e comunicação, como sugerem Maturana e Varela (2001).

A mensagem transmitida correlacionada ao pertencimento traz o lugar e a situação para a equação da construção de conhecimento, a partir da experiência. Segundo Ribeiro (2012), essa tessitura à base da experiência de enação é o que fabrica a noção de compartilhamento do fazer atento do corpo, então, um fazer atento compartilhado apreende a consciência consubstanciada em razão da vivência perceptiva e o modo de atuação e empenho no mundo que o cerca. Ao conhecimento enativo resultante da interação da percepção-ação com o ambiente soma-se o conhecimento declarativo que permite a reflexão sobre o fazer, constituindo-se um conhecimento corporificado. Portanto, a experiência de enação é a relação que ocorre entre os participantes, os desejos e objetivos por meio de uma afecção recíproca mediada pelo compartilhamento por via da observação e imitação, e sendo operada por mecanismos de ressonância: sincronia, sintonia e empatia cinestésica (RIBEIRO, 2012, p. 22).

“De todos os organismos, o ser humano é, provavelmente, o mais dotado para a comunicação porosa (física, sensorial e verbal), que estrutura o vazio entre dois parceiros e constitui a biologia ligante” (CYRULNIK, 1999, p. 92). Então, o corpo que está na experiência de enação é um corpo afetado ou em estado poético. Esse corpo é atingido pelas afetações decorrentes do ofício sobre si na situação de coparticipação da experiência e prática vivida. É contaminado pela própria ação exploratória da atenção a si próprio e ao outro numa situação de ressonância. Ao estudar o comportamento da afetividade humana em sociedade, Cyrulnik (1999, p. 103) declara que “todos os organismos são porosos, mesmo ao nível biológico elementar, é a troca com o mundo exterior que lhes permite viver, desenvolver-se, tentar ser eles mesmos”.

Estar com alguém, conectado a uma pessoa, obrigatoriamente tem a inevitabilidade da atuação de dois seres humanos unidos, atados pelos poros. Somos inseparáveis e indivisíveis, porosos e dinâmicos, que observa seu interior e exterior, tautocronamente, enquanto anterioriza o corpo poético que encena a habilidade aprendida e conquistada. Esse corpo poético aliado à experiência de enação, ação de dentro para fora, tendo no meio ambiente referência crucial

(VARELA, 1997 apud DEMO, 2004), expõe-se e permite um entremear que eleva o corpo como sistema e método, concorre e participa de um espaço-momento configurado por ações que deixam restos sob a forma de memórias corporificadas. Na experiência de enação da performance, a comunicação como pertencimento se refere às operações de ressonâncias e de afecções entre percepções, ações, sentimentos, ou seja, operações com estados do corpo.

Os estados do corpo colocados em cena partituras são capturados pelo olhar atento que se propõe tragar, desconstruindo, reorganizando e nutrindo-se daquilo que vê. O corpo como mídia primária é o corpo que usa a si mesmo, como início e fim de toda comunicação; para estabelecermos vínculos com o outro, contamos primeiramente com o nosso corpo que determina o contato principal e básico humano que suplanta, altera a percepção do tempo. Pross (1972) destaca que há uma simbologia corporal que contempla o adorno do corpo, a postura, a posição relativa uns com os outros, os passos, a forma de se alimentar, as secreções corporais e as expressões faciais estereotipadas, criando assim, um código para a comunicação não verbal.

3.1 Compreensão da performance como comunicação presencial – criativa

O corpo é a comunicação social primordial no encadeamento da comunicação, sana suas necessidades, emana e percebe as diferentes emoções, vinculando-se com outros corpos, faz trocas de delineamentos e formas de linguagem; e é o nosso primeiro suporte de textos culturais e de processos comunicativos, através de sua historicidade orgânica e cultural. A dimensão biológica no homem é engendrada através da cultura, pois a emoção é corpórea e, segundo o neurocientista Francisco Mora, a marca da vida social imprime em si mesmo determinadas modificações de um repertório cultural e simbólico:

A aprendizagem, portanto, é o processo em virtude do qual se associam coisas ou eventos no mundo, graças à qual adquirimos novos conhecimentos. Denominamos memória o processo pelo qual conservamos esses conhecimentos ao longo do tempo. Os processos de aprendizagem e memória modificam o cérebro e a conduta do ser vivo que os experimenta (MORA, 2004, p. 94).

Figura 12 - Workshop Antropologia teatral – A Arte Secreta do Ator



Fonte: Foto de Ricardo Calixto

O corpo pode ser usado como tela, como molde, e nele carregamos os símbolos culturais e sociais através das roupas, acessórios, maquilagem, comportamentos. O corpo torna-se um complexo de representações, pois porta mensagens simbólicas que estão presentes no comportamento social em relação ao corpo e no comportamento do corpo em relação à sociedade. Esses símbolos são transmitidos e trocados entre os corpos no tempo e no espaço; essas trocas acontecem mesmo que elas não sejam conscientes para quem as porta e as transmite.

Figura 13 - Performance Amazônia – 1976



Fonte: Odin Teatret Archives

Através do corpo, o homem elabora sentido e se insere num sistema simbólico próprio que autentica incessantemente os sentidos concebidos pelo corpo. Assim, o corpo é produtor e produto destes sentidos numa retroalimentação. Ele conecta e inclui na medida em que diferencia e separa. Ao nos comunicarmos socialmente, recebemos e enviamos impressões verbais e não verbais que acreditamos ser naturais e inconscientes, no entanto, estas informações estão altamente codificadas, tornando-se uma linguagem de acordo com a cultura e a sociedade à qual pertence, portanto, o nosso primeiro suporte e alicerce da memória e da transmissão, de vinculação social e comunicação.

Ao permitirem a consciência de si pela percepção do outro, os sentidos abrem caminhos interligados para o encontro com o mundo, ao mesmo tempo em que guiam a busca dos caminhos de um sentido que faz o mundo existir na subjetividade de cada um e seus recursos, criando um campo sensorial que descentra e convida a existir. Essa recursividade é percebida quando ocorre alguma anomalia na comunicação intraorgânica: as psicopatologias, os distúrbios metabólicos e hormonais, podendo ocorrer desequilíbrios nos códigos da linguagem, ou ainda, prejudicar a capacidade de criar e imaginar. A imaginação do homem também pode interferir nos códigos primários, relacionados ao conjunto do desempenho orgânico, assim:

(...) um determinado espetáculo, um poema ou um romance, um ritual, uma dança, uma peça musical ou teatral, ou até mesmo a narrativa empolgada de uma partida esportiva podem emocionar alguém até as lágrimas, afetando, ainda que por momentos, seu equilíbrio biológico, ou seja, alterando o ritmo e a qualidade da comunicação intraorgânica (BAITELLO JR., 1999, p. 41).

Percebemos que os textos da cultura, como as danças, os jogos, os esportes, as lutas ou as ginásticas possuem uma relação constante com os códigos do funcionamento orgânico e com os códigos da linguagem. Possuem significados originais de acordo com o local em que foram produzidas, as mudanças conforme o novo contexto e observação e análise das pessoas que as experienciam, além da significação com relação à significação dessas práticas corporais. Defende Baitello Jr. (1999) que se reconhecermos os códigos específicos de cada cultura é possível compreendê-la; o que possibilita a comunicação entre culturas diferenciadas.

Figura 14 – Cartaz ISTA / 2020



Fonte: Odin Teatret Archive

Figura 15 – Congresso Internacional de Teatro MORON – Argentina / 2020



Fonte: Odin Teatret Archive

Figura 16 - Workshop de verão - Praga / 2019



Fonte: Odin Teatret Archive

Figura 17 – Workshop em Fabrica Athens / Grécia – Atenas /2019



Fonte: Odin Teatret Archive

Figura 18 - Wuzhen Theatre Festival / China - 2019



Fonte: Odin Teatret Archive

Figura 19 - Wuzhen Theatre Festival / China - 2019



Fonte: Odin Teatret Archive

Figura 20 - Cartaz - Ave Maria / Brasil 2019

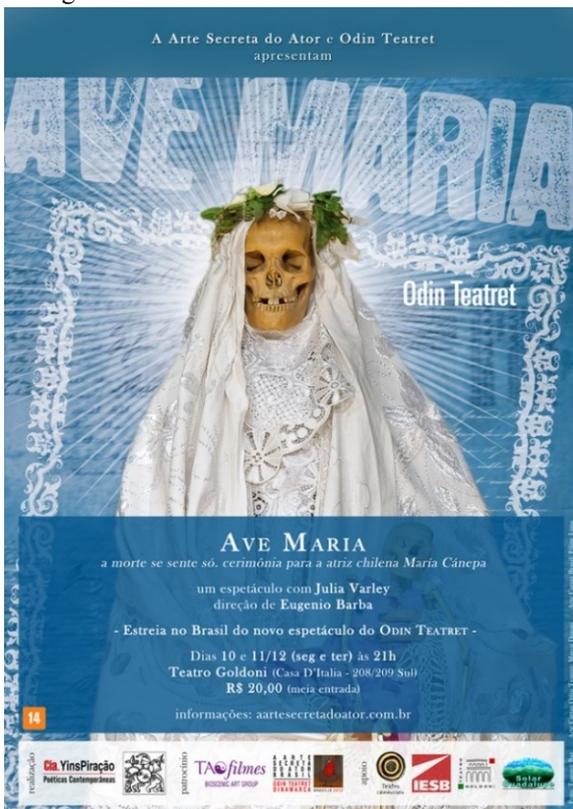
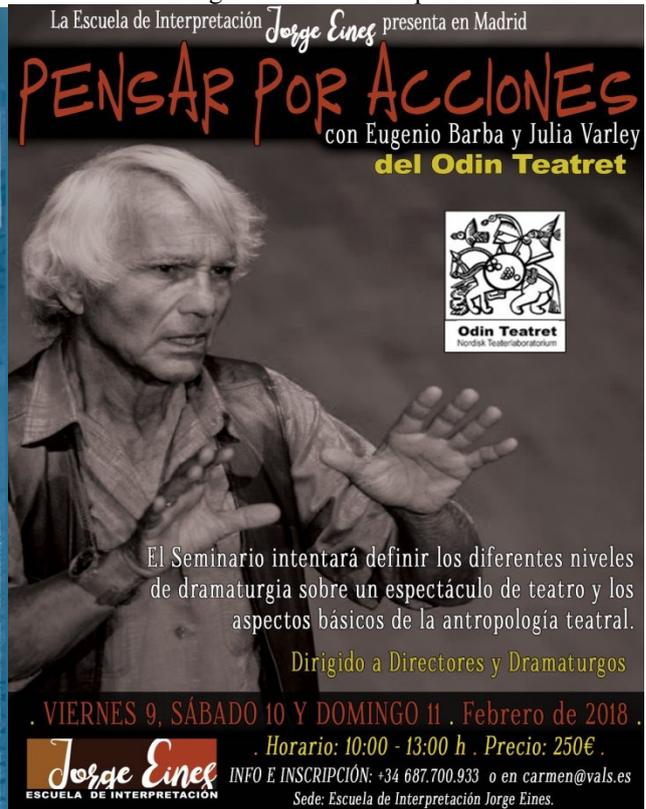


Figura 21 – Workshop / Madrid / 2018



Fonte: Odin Teatret Archive

Figura 22 – Workshop México – Magnalena Tarahumara in the Sierra Tarahumara – Mexico /2018



Fonte: Odin Teatret Archive

Figura 23 – Workshop Brasil / Recife/ 2016



Fonte: Odin Teatret Archive

Figura 24 – Workshop - Granma – Cuba / 2016



Fonte: Odin Teatret Archive. Foto Geidis Arias Peña

Figura 25 – Workshop Brasil /2015



Fonte: Odin Teatret Archive

Figura 26 – La vida Chronica - Teatro La Abadía – Madri 2012



Fonte: Odin Teatret Archive

Figura 27 – Festuge – Hostebro – Dinamarca / 2008



Fonte: Odin Teatret Archive. Foto Tommy Bay

Figura 28 – Performance Andersen's Dream - 2004



Fonte: Odin Teatret Archive. Foto Jan Rűsz

Figura 29 – Performance Mr. Peanut on the Brooklyn Bridge in New York – U.S.A. / 1984



Fonte: Odin Teatret Archive. Foto: Tony D'Urso

Figura 30 – Performance Mr. Peanut on the Brooklyn Bridge in New York – U.S.A. / 1984



Fonte: Odin Teatret Archive. Foto: Tony D'Urso

Figura 31 - Espetáculo Ur-Hamlet / Dinamarca - Hostembro /2006



Fonte: Odin Teatret Archive. Foto: Maurizio Montanari

Figura 32 – Espetáculo - Oro de Otelo / 1994



Fonte: Odin Teatret Archive. Foto: Giovanna Talà

Figura 33 - Performance: Mr. Peanut in a slum near Santiago de Chile - 1988



Fonte: Odin Teatret Archive. Foto: Tony D'Urso

Figura 34 - Peça teatral Valencia, Espanha (teatro de rua) - março de 2019



Fonte: Odin Teatret Archive

Figura 35 - Direção de Eugenio Barba, peça The Three, 2019



Fonte: Odin Teatret Archives

3.2 Mimese e Vínculo

Baitello Junior (2010), em seu livro, *A serpente, a maçã e o holograma*, nos apresenta as noções de capilaridades da comunicação como forma de análise da permeabilidade dos meios de comunicação “nas porosidades do tecido sociocultural” (BAITELLO Jr., 2010, p. 101). Ele divide essas capilaridades em quatro: presencial, alfabética, elétrica e eólica.

A capilaridade presencial é a que, segundo ele, tem maior força para podermos capturar uma outra pessoa, pois utilizamos o corpo como meio e, com isso, empregamos todas as estratégias que temos para manter ou iniciar um vínculo comunicativo: a linguagem, os sons, os gestos, os movimentos, os olhares, as posturas, os cheiros etc. Seremos, portanto, sempre capturados pela magia da presença do outro, pois esta capilaridade está conectada a nossas memórias, com as vivências primordiais, com os primeiros sistemas de vínculos (mãe e filho, pai e filho), com nossa densidade histórica e cultural, ou seja, com os fundamentos afetivos de nossa sociabilidade. Além disso, a capilaridade presencial, como afirma Baitello Jr. nos remete à fragilidade de nossa origem e à proteção recebida, nos lembrando de que somos dependentes dos outros seres para sobreviver.

A capilaridade alfabética tem um grau médio de permeabilidade, segundo Baitello Jr., porque se, por um lado, o mundo da escrita permite ao homem ampliar o raio de influência da linguagem e a atuação do corpo, modificando e reinventando o tempo, o mundo e o próprio homem, através da criação, conservação e transporte de laços através de livros, cartas, periódicos etc., por outro lado, necessita fabricar leitores e enfrentar o transporte dos materiais escritos. Baitello Jr. também alerta para o crescimento dos chamados "neanalphabetos", que faz com que a penetração desta capilaridade esteja em declínio.

A capilaridade elétrica inaugura uma permeabilidade quase total, de frenético poder, pois a eletricidade, segundo Baitello Jr., permite modificar a relação do espaço e tempo, fazendo com que o usuário tenha a ilusão de uma proximidade absoluta, já que o espaço passa a ser “(...) um espaço que traz o mundo, em imagem e som, até o mundo privado do usuário (...)” (BAITELLO Jr., 2010, p. 110). A eletricidade permite estabelecer uma nova forma de transporte da mensagem, deixando de lado os suportes físicos e enviando, por redes próprias, os sons e as imagens através de impulsos elétricos.

A última capilaridade, a eólica, é consequência do desenvolvimento dos aparelhos elétricos, que passam a utilizar o vento para transmitir mensagens. Baitello Jr. pensa esta capilaridade a partir da ideia das três grandes catástrofes propostas por Vilém Flusser: a primeira, quando o homem desceu para a savana, o que o obrigou ao nomadismo; a segunda, a

partir do Neolítico, quando o homem passou a construir aldeias e cidades; e a terceira, quando as casas passaram a não ser mais habitáveis, pois são permeáveis aos ventos e à força da mídia. Essa permeabilidade, para Baitello Jr., faz com que o homem se transforme em um neonômade, que não mais caminha com os pés, mas sim que navega, surfa e voa apenas com os olhos.

Cada uma dessas capilaridades constrói um tipo diferente de ambiente de comunicação. Na capilaridade presencial, o corpo, por ser um catalizador de ambientes, acaba gerando vínculos, com sua simples presença se apropriando de seu próprio espaço e tempo de vida, como afirma Baitello Jr., a disposição à interação, pois “(...) desencadeia processos de vinculação com o meio, com os outros seres do entorno e com seus iguais” (BAITELLO Jr., 2008, p. 99).

Por sermos seres dependentes de outros para sobreviver, pois somos incompletos, estamos sempre predispostos a criar ambientes de comunicação, de vinculação e de afeto. Comunicar-se, portanto, para Baitello Jr., é criar ou manter ambientes de vinculação. Vincular-se é “ter ou criar um elo simbólico ou material, constituir um espaço (ou um território comum), a base primeira para a comunicação” (BAITELLO Jr., 1999, p.89). Portanto, o vínculo⁷ é um elo que se constrói *pela e na* participação, estando corporalmente num mesmo espaço e tempo.

O vínculo é da ordem do comunitário, do comum, que permite que o indivíduo seja o que é, ou seja, o que ele não quer ser, pois é na vinculação com o outro que formamos o sentido do eu: o ser humano se constitui a partir de um outro. Existem diferentes formas de vínculos que, ao longo de nossas vidas, vamos conhecendo e cumulando, por exemplo, podemos criar vínculos de partilha, de afeto e de conhecimento.

O corpo é a nossa ferramenta de inserção na sociedade, é instrumento de contato, de vínculos. Vínculos como tudo o que faz parte do nosso cotidiano e nos forma como ser, único, excepcional, uma vez que cada corpo tem a sua narrativa, onde está contido sua genética, mimética, comportamento e conhecimento sociocultural etc. Tem sua própria forma de agir e de se portar frente à sociedade e interpreta a sua própria versão de tudo, absolutamente tudo que possui, e a partir do momento em que uma informação é adquirida pelo ser vivo, já é atualizada e aprimorada.

⁷ O vínculo é o resultado de ações que criam, reforçam ou alimentam a proximidade com o outro. O etólogo Harry Harlow (1972) desenvolveu o vínculo maternal, filial, etário, paternal e sexual (BAITELLO Jr., 2009). Já na filogênese, os vínculos se transformam em formas diferentes de sociabilidade, de acordo, segundo Baitello Jr. (2008, p. 96), com as disponibilidades sensoriais e condições ambientais. Numa sociedade colaborativa, o outro também faz parte do conhecimento e de conquistas e, ao participar, ao oferecer uma parte ao todo, o indivíduo acaba aprendendo o sentido de pertença, de fazer parte, de vincular-se a um grupo.

Qual corpo? A figura do quiasma plasmado pela história recente do homem ocidental: o corpo vivo e concreto é movimento, por ser movimento é tempo e memória, e por ser tempo é abstrato e fugaz; por ser fugaz, tem na sua própria materialidade seu maior obstáculo. (...) O corpo material é puro espírito, porque se constitui de história e histórias, de vozes do passado e do futuro, de arqueologias oníricas e de sonhos arqueológicos (BAITELLO JR., 2005, p. 58-59).

O corpo compreende alma e matéria, e ambas podem ser altamente alteradas e, de acordo com o desejo, ou aspiração, e toda e qualquer assimilação feita pelo corpo, através do tempo e espaço, é considerado mimético. Sendo assim, é adsorvido pelos sentidos que o incorporam. Gerbauer e Wulf esclarecem: “A palavra mimese caracteriza como os homens se comportam diante do mundo no qual eles vivem. Eles acolhem o mundo, mas não o vivem de forma passiva: eles respondem ao mundo com ações construtivas” (GEBAUER; WULF, 2004, p.13). Então, o corpo acolhe o mundo, desde as movimentações básicas copiadas e miméticas como comer, se comunicar, engatinhar, e grande parte dos maneirismos dos adultos que os cercam. Aprendemos através da observação dos que nos tutelam, e da família, nos primeiros anos e, mais tarde, com professores, amigos etc. Como uma esponja, tudo é absorvido pelo corpo, que se apropria do mundo. Mais tarde, passa a ser um saber prático, que é responsável pelo comportamento e ação social, onde o corpo se testa, através do aprendizado mimético, incessantemente. Usamos o corpo para muitas atividades diferentes, que são a fonte da nossa interação com o mundo e com a sociedade, e estas atividades podem ser de necessidades básicas ou sociais. Todo este arcabouço de saberes é passado e recebido, nem sempre passivamente, aos nossos herdeiros, com algumas modificações.

O homem não só absorve o que lhe é ensinado durante toda a vida, mas ele retorna este conhecimento para o mundo com algo inerente. Por meio das várias mudanças ocorridas nas gerações anteriores, o homem tem transformado o mundo à sua volta, adquirindo muitos hábitos cada vez mais diferentes dos nossos antepassados. Temos um número menor de dentes, o crânio humano diminuiu de tamanho, temos menos pelos sobre o corpo, e o nosso andar se tornou cada vez mais ereto, adaptando-se ao ambiente e, coloca de lado, geração após geração, o que se torna desnecessário e obsoleto para o novo ambiente, a evolução de espécie. Durante essa evolução, o homem criou o seu próprio sistema de códigos comunicacionais e começou a se distinguir dos outros animais através da linguagem corporal e da fala que são os códigos secundários, ou linguais. Esse articular, se expressar corporalmente, e a capacidade de falar, contribuíram para o processo de ensino e aprendizagem mimética.

Sob a influência do medo, onde a oposição mais importante era a vida e a morte, nasceu, desenvolveu, floresceu e expandiu a cultura. A primeira realidade que surgiu dessa oposição binária e básica constitui toda estrutura dos códigos terciários ou culturais que se desenvolveu a seguir: saúde e doença, prazer e desprazer, céu e terra, espírito e matéria, movimento e repouso, homem e mulher etc. Oposições binárias que dominam o pensamento da nossa cultura particular e o desenvolvimento da cultura em geral, segundo Bystrina (1995, p. 8). E, neste momento, os objetos, os vínculos, as pessoas, começaram a ter um valor classificado como negativo ou positivo. Vida e morte são dois lados da mesma balança, sendo que a vida é um valor positivo e morte um valor negativo.

Figura 36 - Cartaz Odin Teatret / Beretning – 2017



Fonte: Odin Teatret Archive

Figura 37- Cartaz Odin Teatret - Japão / 2019



Fonte: Odin Teatret Archive

O homem criou e imaginou a morte e além, um lugar imaginário, que para ele é real e transpõe a morte, criando o espírito. Essa capacidade faz o homem aspirar sempre uma imortalidade, em todas as culturas. A segunda realidade é criada para servir de cura para o mal existencial e tardia, foi constituída após o nascimento da linguagem. Não se pode falar de segunda realidade, sem conhecer que é constituída primeiramente dos códigos primários e secundários. Ela é produzida materialmente a partir do corpo, a partir de todo este conjunto de códigos, primários e depois secundários e terciários. O homem é formado na relação com o mundo ao seu redor.

Tudo que circunda o homem é repleto de informações, símbolos, signos, códigos. E estes códigos regulam a maneira de agir, de se portar em determinadas situações, de interagir com diferentes pessoas, de diferentes etnias, personalidades, costumes e culturas diferentes. O nosso mundo é repleto de vivências que nos tornam únicos e, ao mesmo tempo, pertencentes ao uno, ao todo. O corpo tem uma importância inestimável, pois através dele existe a interação. Quando o corpo fenece e morre, as cerimônias fúnebres retardam a iminente destruição dos restos mortais, como o embalsamamento, ou o acelera, como a cremação. O corpo quer perdurar e luta contra a morte, impõe e cria obstáculos e barreiras para tentar superá-la e vencê-la, pode-

se dizer que ele trava uma luta interminável contra o tempo, e isso talvez explique quando o homem impôs pela primeira vez as mãos na tinta e aplicou a mesma sobre as paredes das cavernas, deixando o seu rastro e a sua marca. Identificou-se e deixou ali uma parte própria de si, que sobreviveu e permaneceu além da sua existência e, desta forma, o signo foi gerado; e suas atitudes diante do fim da vida demonstram suas diferenças quando comparados aos outros seres vivos, de acordo com Edgar Morin:

É a característica mais humana, mais cultural, do *anthropos*. Mas se, nas suas atitudes e crenças perante a morte, o homem se distingue mais nitidamente dos outros seres vivos, é aí mesmo que ele exprime o que a vida tem de mais fundamental (MORIN, 1988, p. 16-17).

Aquilo era uma parte dele, e qualquer outro homem que olhasse para aquela marca na parede saberia que pertencia a um outro homem. Aquela marca o representava e era o sinal da sua presença, mesmo que o corpo perecesse, a marca ficaria ali, para sempre, mostrando a sua imposição e sua importância para o mundo. A parede é o aparato que segura aquela imagem, em segunda dimensão, mas que define um homem, que é um ser em terceira dimensão. Não só o homem que a colocou ali, a qual pertence, mas há tantos outros traços como domínio do local, presença, escolha de signo etc.

Figura 38 - Trabalho Teatro Antropológico – Venezuela



Fonte: Odin Teatret Archive

O dicionário define representar: “ser a imagem ou a reprodução de patentear, significar. Do latim, “*representare*”. Ser a reprodução. E vai além, “Representar é tornar presente o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir. Como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto” (CUNHA, 2010, p.558). Segundo Debray (1993, p. 38), o corpo, morto, sem vida representa a presença do que era antes vivo, a sua imagem, o tempo já não tem mais significado para a imagem, e quem cria a imagem é o corpo. Então, deixar o seu registro naquela parede da caverna fez com que o homem desenvolvesse objetos que poderiam manter seus registros vencendo a morte.

Desde a primeira marca deixada naquele momento na parede da caverna, o homem se reconheceu e se sentiu, sentiu o seu corpo, primeiramente através da sua pele, de seu toque. Tocar o próprio corpo e usá-lo faz sentir que existimos e nos remete a um novo sentido, o sentido de propriocepção. Sentir que controla este corpo, controla os movimentos do corpo, controla os pensamentos deste corpo. Apropriar-se do corpo, localização no espaço, seu equilíbrio e funcionamento em conjunto com os tecidos, os músculos e os ossos, conferem a ele um sentido de existência, é como apropriar-se. Ao saber-se dono de si, dono de seu corpo, o homem pode se revestir deste ser, atuando, dançando, esculpindo, e fazer dele o que bem entender, revestindo o seu corpo de cultura. O homem marcou a própria pele, a milhares de anos, e isto também nos foi ensinado, através do aprendizado mimético. E essas modificações corporais foram responsáveis pela criação da aparência e da importância desta aparência do corpo, cênica e artística, como parte do vínculo e do agir social.

As imagens devoram as palavras e, nos últimos séculos, há “um cenário no qual as imagens devoram sua própria cria, a escrita” e “(...) sucumbem às facilidades da comunicação imagética”, segundo Norval Baitello Jr. O corpo, seja na arte e fora dela, comunica a todo instante e gera as próprias imagens e informações, denotando o objetivo das artes corporais que se centra em compelir o artista e o espectador à troca de “códigos constituídos fisicamente”, de maneira a fomentar, encorajar a sensibilidade e identificar o espaço-lugar e espaço-corpo. Desta forma, ambiciona-se atizar, provocar no pensamento mental e corporal para sair da mesmice vulgar. Mas, a partir dessas amarguradas questões, Norval Baitello Jr. comenta sobre a troca, o intercâmbio de informações, seja biológico, cultural, econômico, entre outros que afetam sim a corporalidade, pois “(...) quando dois corpos se encontram, ocorrem trocas de informações (...)” (BAITELLO JR., 2014, p. 45). Ele entrelaça – ao pensar no corpo e no espaço –, onde há a troca de informações a todo momento, com inúmeros e diversos corpos e ambientes onde

ocorrem essas infinitas trocas de informações de contágio imbricadas de cultura e que se comunicam.

Ao afetar a capacidade de mimese e vínculo em todos os âmbitos da corporalidade, a comunicação virtual gera um adoecimento comunicacional, na sociedade atual. Esse adoecimento letárgico, essa sedação do corpo nascida dessa imersão digital gera e intensifica o rebaixamento da capacidade empática, apresentados por Contrera e Torres (2019) como um zumbi:

Mortificado pelo trabalho, sedado pelas imagens mediáticas, alheio ao próprio corpo, mas faminto de consumo ininterrupto, pode-se conceber que o zumbi represente muito bem o homem contemporâneo, sem alma, ou, ao menos, sem ânimo (CONTRERA; TORRES, 2019).

Ao fim deste capítulo, concluímos que o gesto vem antes das palavras, e o corpo é o nosso primeiro suporte de textos culturais e de processos comunicativos, possuindo historicidade, portanto, são interpenetrados por meio de uma lógica recursiva no próprio corpo, na sua natureza e cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa analisou o papel da empatia no *bios* cênico na comunicação presencial e como isso afeta a performance teatral. Como desdobramento desta análise central, foi necessário analisar a relação entre capacidade de estabelecer vínculos e o desenvolvimento da empatia na comunicação presencial, bem como examinar de que forma as competências empáticas são fundamentais para o performer realizar as habilidades e práticas socioemocionais, cultivar e desenvolver novas aptidões cognitivas, emocionais e solidárias exigidas na performance teatral, propondo uma ampliação acerca do papel da empatia no *bios* cênico – a potência da comunicação presencial no teatro de Eugenio Barba, tendo como *corpus* de análise os anos entre 2017 a 2020.

Foram trabalhados os conceitos de Performance teatral e como ela é compreendida no Odin Teatret, fundado por Eugenio Barba, uma academia cênica que prioriza e reconhece a função da performance e considera como fundamental o papel da empatia, vendo-a como uma mistura ou amálgama para que a performance se realize, em virtude de ações de estímulo que se dão na organicidade do ator e em sua dimensão interior, conforme conseguimos observar no Capítulo 1.

O segundo capítulo trouxe as questões sobre o *bios* cênico como comunicação presencial e o papel da Empatia na comunicação presencial, o uso do improvisado e a criação de partituras de ação, do alinhamento entre os atores e entre atores e público, aprofundando sob os conceitos de imaginário e mediasfera (CONTRERA, 2010), que tratam da forma como as imagens cerram nosso entorno e estimulam nossa imaginação.

O terceiro capítulo esclarece que o gesto vem antes das palavras. Foi considerado que o corpo é o nosso primeiro suporte de textos culturais e de processos comunicativos, e ele possui historicidade, portanto, corpo, natureza e cultura se interpenetram através de uma lógica recursiva. A performance é compreendida como comunicação presencial e criativa, já que tudo que é biológico no indivíduo coabita entranhado de cultura, o que fica evidente nos processos de mimese e vínculo, nos quais o sujeito é protagonista de vivências concretas, encontra-se inserido e percebe-se atado a múltiplos fatores, uma vez que suas atitudes adquirem, nesse espaço-tempo, um caráter transformador da própria experiência e, portanto, sua marca existencial no mundo.

A partir desse percurso, podemos constatar que a comunicação presencial é a maneira mais eficiente de estabelecer e cuidar das relações humanas subjacentes aos vínculos sociais e

as expressões simbólicas de compromisso. Afirmamos que este trabalho não foi sobre o que as pessoas comunicam, mas como elas criam um ambiente social no qual elas podem se comunicar.

As ligações psicossociais entre as pessoas são uma condição prévia para a troca de informações, e essa troca é o objetivo chave da comunicação, mas ao focar exclusivamente na informação, negligenciamos os processos sociais que sustentam todo o processo e que são uma zona de potencialidade para comunicação efetiva entre pessoas. Na atividade humana cotidiana, o gerenciamento de zonas comunicativas envolve projetos de longo prazo de criação de vínculos sociais apropriados, que podem se estender por anos, ou mesmo décadas, bem como projetos de gerenciamento de atenção de prazo muito mais curto.

Na performance teatral, onde atores e espectadores dividem um espaço-tempo comum, essa dimensão e a porosidade da cena são ainda mais evidentes aliadas a uma vontade de compreender a cena teatral, e essa compreensão estende-se em sua dimensão processual e relacional; e torna-se, portanto, uma questão essencialmente de vínculo, o conceito transversal, pois a arte, os costumes, ritos e a vida em sua totalidade têm a faculdade de atravessar vários domínios.

A arte de performar media o espaço-tempo da cena aos atos de vida que nela se insere, evidenciando o processo, a presença, o espaço em que o sujeito se torna verbo. Essa arte atualiza-se como um espaço de experimentação de relações sociais e emocionais diferenciadas, valorizando a interação, fazendo a intersubjetividade e a presença. Nesse momento evolutivo, o artista se torna estímulo e alimento, gerando mecanismos e instrumentos para que esses vínculos possam ser concebidos, inventados e consolidados. A comunicação insere-se na esfera da ação e, nesse movimento, promove a dessacralização da arte. A performance cria a possibilidade da ressignificação, inclusive dos gestos, comportamentos e atitudes representados no corpo humano. A novidade da performance está em incorporar o que se supõe natural a uma mídia que o desnatura e, para isto, é necessária uma compreensão de que o corpo é moldado por padrões culturais e sociais, e não o inverso. Então, a performance funciona como uma abertura para os múltiplos possíveis canais e vínculos nascidos na interação, o que nos permite pensar na performance como uma atividade interdisciplinar, de alargamento das fronteiras da comunicação como prática espiritual, existencial, como fusão de arte e vida, intensificação de afetos e das relações.

A performance, então, é vista como junção universal da subjetividade e do poder de transformação, intenso e potencializador; como imaginação liberada, desterritorialização de

afetos, invenção do cotidiano, longe de imaginários padronizados. A performance como movimento de construção do território na terra fecunda dos possíveis alcançáveis, como resposta à urgência de cuidar de si mesmo, do alheio, em comunhão, promovendo um constante convite para a permuta e partilha, a troca, e então, em um perfeito estado de entrega ao mundo. A arte performática, como atividade interdisciplinar, atua como ponte entre expressão artística e comunicação – relacional e interativa, e se readéqua, de acordo com a reação do outro, explorando, portanto, as possibilidades de relações dialógicas entre artes e abandonando o logos aristotélico do domínio da palavra, aproximando-se indiscutivelmente da comunicação gerando o fabrico cultural arraigado e entranhado na linguagem.

Esperamos que esta pesquisa contribua com o entendimento do papel da empatia no *bios* cênico – a potência da comunicação presencial.

REFERÊNCIAS

ABED, Anita. Implicações do olhar psicopedagógico na prática pedagógica: as artes e o lúdico como caminhos para a construção do pensamento complexo. *In: Revista Construção Psicopedagógica*. São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae, v. 18, n. 17, 2010. Disponível em: www.recriar-se.com.br.

AIRES, Matias. **Reflexões sobre a vaidade dos homens, ou Discursos morais sobre os efeitos da vaidade e Carta sobre a Fortuna**. 3. ed. Matias Aires: Imprensa Nacional, 1761.

APROXIMAR-SE DA POPULAÇÃO é um dos desafios do teatro no Brasil. **Jornal da USP**. Publicado em: 20 mar.2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/aproximar-o-espetaculo-da-populacao-e-um-dos-desafios-do-teatro-no-brasil/>.

BAITELLO JR., Norval, **O animal que parou o relógio: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1999. (Coleção E, 7).

BAITELLO JR., Norval. **A era da iconofagia. Ensaios de comunicação e cultura**. São Paulo: Hacker, 2005.

BAITELLO JR., Norval. **A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia**. São Paulo: Paulus, 2010.

BAITELLO JR., Norval. **A era da iconofagia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.

BAITELLO JR., Norval. Comunicação presencial, como uma forma silenciada de comunicação na cultura de massas. **Líbero**. Revista eletrônica do Programa de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero, ano XX, n. 39, jan./ago, 2017.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator - dicionário de antropologia teatral**. São Paulo; Campinas: Hucitec; Editora da UNICAMP, 1995.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo: Hucitec, 1991.

BARBA, Eugenio. **Teatre Anthropology: First Hypothesis**. Transcrição de uma conferência feita em Varsóvia. Distribuída em privado em cópia datilografada. 1980.

BARBA, Eugenio. **Way of Opposites**. Canadian Theatre Review, Toronto, v. 35 (summer), 1982. p. 12-37.

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Campinas: Hucitec/Unicamp, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. São Paulo: Zahar, 2003.

- BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. [Lisboa]: Portugalia, 1964.
- COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea: Criação, Encenação e Recepção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo e espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COHEN, Renato. “Xamanismo e performance: Ka e as mitopoéticas de Khlébnikov”. **Revista Repertório Teatro e Dança**. Universidade Federal da Bahia, 2002.
- CONTRERA, Malena Segura. **Mediosfera: meios, imaginário e desencantamento do mundo**. São Paulo: Annablume, 2010.
- CONTRERA, Malena Segura. **O Mito na Mídia: a presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação**. São Paulo: Annablume, 2000.
- CONTRERA, Malena Segura. **Mídia e pânico: saturação da informação, violência e crise cultural na mídia**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.
- CONTRERA, Malena Segura. Vínculo Comunicativo. *In: Dicionário de Comunicação*. MARCONDES FILHO, Ciro. (org.). São Paulo: Paulus, 2009.
- CONTRERA, Malena Segura. Mimese e Mídia – novas formas de mimese ou uma consciência hipnógena? *In: Christoph Wulf. (Org.). Emoção e Imaginação - Os sentidos e as imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014, v. 1, p. 141-150.
- CONTRERA, Malena Segura. Ontem, hoje e amanhã: sobre os rituais midiáticos. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n. 28, dez. 2005.
- CONTRERA, Malena Segura; TORRES, Leonardo. O zumbi no imaginário mediático: Zumbi e Pulsão de Morte na Sociedade Mediática. *In: E-Compós*. 2019.
- CONTRERA, M. S.; TORRES, L. O zumbi no imaginário mediático: Zumbi e Pulsão de Morte na Sociedade Mediática. **E-Compós**. v. 22, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1599>. Acesso em 22 jul. 2020.
- CYRULNIK, B. **O Homem, a Ciência e a Sociedade**. Tradução de Ana Maria Rabaça. Lisboa: Instituto Piaget, 2004a.
- CYRULNIK, B. **Os patinhos feios**. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente. Vozes: Rio de Janeiro, 1993.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Vozes: Rio de Janeiro, 1993.

DICIONÁRIO INFORMAL. Palavra Enação. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/ena%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso em: 3 maio. 2022.

GALLESE, V. The roots of empathy: the shared manifold hypothesis and the neural basis of intersubjectivity. **Psychopathology**, n. 36, v. 4, p.171-180, 2003.

GALLESE, V. Mirror neurons and the social nature of language: The neural exploitation hypothesis, **Social Neuroscience**, n. 3, v. 3-4, p. 317-333, 2008.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. **Mimese na cultura: Agir social – Rituais e jogos Produções estéticas**. São Paulo: Annablume, 2004.

GREINER, C. **O Corpo: pistas para Estudos Indisciplinares**. Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume, 2012. Disponível em: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume. Acesso em: 5 mar.2022.

GOOGLE TRENDS. **Termo de pesquisa:** teatro. Disponível em: <https://trends.google.com.br/trends/explore?date=all&geo=BR&q=teatro>. Acesso em: 4 fev.2022.

HELLER, A. A. **John Cage e a poética do silêncio**. Tese (Doutorado em Literatura). Florianópolis, 2008. 173 f. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **País tem quase 40% da população em municípios sem salas de cinema**. Publicado em: 5 dez. 2019. Disponível em: <https://censos.ibge.gov.br/2012-agencia-de-noticias/noticias/26239-pais-tem-quase-40-da-populacao-em-municipios-sem-salas-de-cinema.html>. Acesso em: 3 fev.2022.

KRAUSS, Rosalind. **Passages in modern sculpture**. Oxford: MIT Press, 1977.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**. Campinas: Ed. Papirus, 2003.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis, RJ. Ed. Vozes, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático, doze anos depois. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.3, n.3, p. 859-878, set/dez, 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 30 jan. 2017.

MAIORIA DOS PAULISTANOS não frequenta teatro. Pesquisa mostra que 59% dos moradores da cidade não frequentam espetáculos teatrais. Zona leste tem o pior índice, 65%. **Carta Capital**. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/32xsp/maioria-dos-paulistanos-nao-frequenta-teatros/>. Acesso em: 30 jan. 2022.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**. São Paulo: Palas Athena, v. 2, 2001.

MORA, Francisco. **Como funciona o cérebro**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MORIN, Edgar. **O enigma do homem**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Portugal: Publicações Europa-America, 1988

MORIN, Edgar. **O método 1: a natureza da natureza**. Porto Alegre: Sulina, 2002a.

MORIN, Edgar. **O método 2: a vida da vida**. Porto Alegre: Sulina, 2001a.

MORIN, Edgar. **O método 5: a humanidade da humanidade**. Porto Alegre: Sulina, 2002b.

MORIN, Edgar. **O paradigma perdido: a natureza humana**. Lisboa: Europa-América, 1973.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Unesco, 2001b.

PESQUISA DO IBGE MOSTRA como é desigual o acesso à cultura e ao lazer. GI.Globo.com. **Jornal Nacional**. Publicado em: 10 dez.2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/12/10/pesquisa-do-ibge-mostra-como-e-desigual-o-acesso-a-cultura-e-ao-lazer.ghtml>.

PESQUISA FAZ DIAGNÓSTICO DOS efeitos da crise da Covid-19 no setor da Economia Criativa. **Portal FGV**. Disponível em: <https://portal.fgv.br/noticias/pesquisa-faz-diagnostico-efeitos-crise-covid-19-setor-economia-criativa>. Acesso em: 3 maio.2022.

PIAGET, Jean. **Inteligência e afetividade**. Buenos Aires: Aique, 2005.

PROSS, H. **Medienforschung. Film, Funk, Presse, Fernsehen**. [Investigação dos media. Filme, rádio, imprensa e televisão]. Darmstadt: Carl Habel, 1972.

RIBEIRO, Martha. "Estética do performativo ou o fim do teatro de pesquisa dos grandes mestres pedagogos? Eugenio Barba, Presente!" **REVISTA POIÉISIS**, n.17, v.28, 2016, p. 57-70.

RIBEIRO, Mônica M. **Corpo, Afeto e Cognição na Rítmica Corporal de Ione de Medeiros: Entrelaçamento entre Ensino de Arte e Ciências Cognitivas**. 2012. 318p. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

SCHIMMEL, P. **Campos de acción: 1 entre el performance y el objeto, 1949-1979**. Cidade do México: Editorial Alias. 2012.

SEIS EM CADA DEZ BRASILEIROS nunca foram ao teatro, aponta pesquisa. **GI.Globo**. Publicado em: 10 abr.2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/globo-news/noticia/2014/04/seis-em-cada-dez-brasileiros-nunca-foram-ao-teatro-aponta-pesquisa.html>.

SEPÚLVEDA, Leticia. Sem apoio, teatro se afasta cada vez mais dos brasileiros. **Brasil de Fato**. São Paulo. Publicado em: 15 jun.2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/06/15/sem-apoio-teatro-se-afasta-cada-vez-mais-dos-brasileiros>.

SODRÉ, Muniz. Cultura, Corpo e Afeto. **Dança**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, Salvador, v. 3, n. 1, p. 10-20, jan./jul. 2014.

TARDIF, Maurice. **Saberes docentes e formação profissional**. Petrópolis: Vozes, 2003.

TOKARNIA, Mariana. Companhias teatrais se reinventam para sobreviver à pandemia. **Agência Brasil**. Publicado em: 27 mar. 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-03/companhias-teatrais-se-reinventam-para-sobreviver-pandemia>. Acesso em: 5 fev.2022.

WALL, Frans de. **A era da empatia**. Lições da natureza para uma sociedade mais gentil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WALL, Frans de. **Psicologia pedagógica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WULF, C. (org.). **Cosmo, corpo, cultura**. Milão: Mondadori, 2002. Antropología de la educación. Barcelona: Idea Books, 2004. Antropología – história, cultura, filosofia. Barcelona: Anthropos, 2008.

WULF, C. et al. **Violence** – nationalism, racism, xenophobia. New York: Waxmann, 1997.

WULF, C.; et al. **Ritual and Identity**. The staging and performing of rituals in the lives of young people. London: Routledge, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Sueli Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. A poesia e o corpo. In: ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Cultural, 2005.

ZOURABICHVILI, F. **Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.