

Patricia Baptista Galleto

Corpo, comunicação e teatro físico

CELACC / ECA-USP

2010

Patricia Baptista Galletto

Corpo, comunicação e teatro físico

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em
Mídia, Informação e Cultura produzido sob a orientação
do prof. Dr. Wilton Garcia

CELACC / ECA-USP

2010

Agradecimentos

Ao professor Wilton Garcia, que me incentivou a seguir em frente, e aos colegas de turma pelas contribuições em sala, pelo apoio e pelo companheirismo. À minha família, que, mesmo de longe, sempre acreditou nos meus esforços.

Sumário

Introdução	6
Corpo e Cultura	7
Corpo e Artes Cênicas	9
Considerações finais	13
Referências bibliográficas	14

Corpo, comunicação e teatro físico

Patricia Baptista Galleto¹

Resumo: O artigo aborda alguns aspectos da relação entre corpo, comunicação e teatro físico, de maneira a identificar proximidades e diferenças entre o corpo cotidiano e o corpo espetacularizado. Para isso, delinea um contexto que parece reforçar os aspectos culturais presentes na configuração do corpo humano. Tomando este último como meio de comunicação, aborda sua presença no teatro físico, para o qual o corpo transporta também sua bagagem cultural. Desse modo, torna-se possível estabelecer uma relação entre duas formas de manifestação corporal: a que se projeta no dia a dia e a que se traduz em criação cênica.

Abstract: The article discusses some aspects of the relationship between body, communication and physical theater in order to identify near and differences between the daily body and the spectacularized body. To do so, it outlines a context that seems to strengthen the cultural aspects present in the configuration of the human body. Taking the latter as a means of communication, it approaches its physical presence in the theater, for which the body carries also its cultural baggage. Thus, it becomes possible to establish a relationship between two forms of bodily expression: what is projected in the day to day and what is translated into scenic creation.

Resumen: El artículo analiza algunos aspectos de la relación entre el cuerpo, la comunicación y el teatro físico con el fin de identificar y cerca de las diferencias entre el cuerpo diario y el cuerpo espectacularizado. Para ello, se esboza un marco que parece reforzar los aspectos culturales presentes en la configuración del cuerpo humano. Tomando este último como un medio de comunicación, se menciona a su presencia física en el teatro, para lo cual el organismo lleva también su bagaje cultural. Por lo tanto, es posible establecer una relación entre dos formas de expresión corporal: lo que se proyecta en el día a día y lo que se traduce en la creación escénica.

¹ Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Espírito Santo e estudante de artes cênicas com ênfase em teatro físico.

Introdução

Este artigo, a partir de fontes bibliográficas e observação participante, traz à tona aspectos relevantes da relação entre corpo, comunicação e teatro físico a fim de identificar proximidades e diferenças entre o corpo cotidiano e o corpo cênico no contemporâneo.

Ao sublinhar o corpo como elemento cultural e meio de comunicação, lançam-se as perguntas: o que e como o corpo comunica no teatro, no qual a presença se faz uma condição *sine qua non*? Quanto da sociedade contemporânea manifesta-se através do corpo no contexto do teatro físico?

Com base nessas questões, o trabalho aborda, especialmente no primeiro tópico (intitulado Corpo e Cultura), aspectos socioculturais contemporâneos, como a relação entre o homem, o espaço urbano e o meio digital; o processo de formação das identidades culturais; a hibridização das linguagens cênicas e a sustentação de conceitos em metáforas cotidianas. Na esteira de tais fenômenos, no segundo tópico (intitulado Corpo e Artes Cênicas), observa-se como o teatro físico pode se apropriar desses elementos culturais para sua criação artística, tendo o “corpo pensante” como perspectiva de sua ação.

Em linhas gerais, considera-se, nesta discussão, o teatro físico um fazer teatral que trabalha essencialmente sobre a síntese entre fala e fisicalidade, que não parte do texto escrito para a composição da cena. Além disso, necessita da presença do ator-criador, que permanece entre a ficção e a realidade sustentado por sua *persona*.

Para percorrer essa trajetória, utiliza-se o método indutivo-dedutivo, ao partir de questões empíricas à exposição da relação corpo/teatro físico/comunicação ao mesmo tempo em que se busca apoio em conceitos prévios.

Na expectativa de propor relações entre o corpo artístico (a *persona*) e o corpo cotidiano, torna-se imprescindível o amparo das teorias socioculturais que desenham a cena contemporânea. Entre os autores abordados, destacam-se Néstor Canclini (2008), Stuar Hall (2006), Denise Sant’Anna (2001), Lúcia Romano (2008) e George Lakoff e Mark Johnson (1986).

A proposta estudada neste trabalho considera a mudança do olhar sob o qual se hierarquizam partes do corpo sobre outras (ou, principalmente, eleva-se a mente a um estado superior ao do corpo, como se fosse possível separá-los). Pressupõe-se que o corpo também age *ao mesmo tempo* em que “pensa”. O status que o corpo adquire, sob essa perspectiva, deve lhe conferir propriedade para revelar traços identitários contemporâneos, a exemplo do que se avalia como a performatividade do corpo humano na sociedade.

Como se leva para a cena do teatro físico a *persona* (ou a máscara pessoal) no lugar da personagem, evita-se negar, camuflar, ou deixar de lado por um instante a existência da pessoa do ator. Esta coexiste com (e alimenta) o estado de presença cênica, que nada mais é do que o corpo inteiramente disponível e dilatado, pronto para acessar sua memória corporal e cultural, ao mesmo tempo em que se abre para o inesperado.

Corpo e Cultura

O corpo pode ser considerado o primeiro contato do homem com o mundo. A partir dele, o indivíduo expressa sua existência em seu sentido mais fundamental. Néstor Garcia Canclini (2008) identifica o corpo como portador de cultura. Sob essa perspectiva, se faz possível compreendê-lo não apenas como canal representativo de costumes, posicionamentos, ideologias e contextos sociais, políticos e econômicos de um grupo em determinado período histórico, mas também como próprio objeto cultural. A cultura está no corpo. Ela também se forma pelo corpo. Portanto, este último pode ser admitido tanto como meio de comunicação quanto como a própria mensagem.

Sob essa perspectiva, a filósofa Fernanda Borges² defende o pensamento de que o espaço social (a situação) seja configurado pelo poder organizador dos corpos e de suas formas significativas em relação a outro corpo humano, ao ambiente ou à cultura. Tal poder organizador do corpo deve ser reconhecido por meio de suas atitudes físicas diante do mundo (situações de enfrentamento, de conformidade, de exibicionismo, de constrangimento, de exploração, entre tantas outras que poderiam ser percebidas corporalmente), as quais intervêm efetivamente no espaço social em alinhamento ou desalinhamento com o que está estabelecido. Os posicionamentos dos seres humanos – e a palavra “posição” já traz uma referência física e espacial – seriam motores das relações sociais. A partir disso, percebe-se que o corpo repete atitudes e posturas culturalmente propostas, ao mesmo tempo em que compõe novas ações.

Nesse contexto, torna-se possível dizer que a materialidade corporal também pode ser uma proposição simbólica, uma representação. O esqueleto transcende seu aspecto físico e ganha significados quando percebido como parte do meio social. A postura, o jeito de andar, de se dirigir às pessoas, o peso, a estética, os deslocamentos do eixo vertebral, o volume do peito, o movimento do quadril: esses e inúmeros outros elementos corporais não devem ser apenas carne e osso. O corpo também revela histórias, sentimentos, status social, escolhas, posicionamentos, inclinações, desejos, ou seja, cultura.

Por conta de sua permanente busca por identidades e por estar sujeito a transformações, o corpo pode ser observado como objeto performático. O conceito de performatividade aqui deve ser compreendido como conjunto de ações que, diante da incerteza, lançam mão do improviso. Assim como na performance, a repetição se faz presente na performatividade. Contudo, nesta, o elemento novo diante do inesperado torna-se fundamental e confere ideia de movimento aos contextos. O corpo performado requer, portanto, disponibilidade. Enquanto a repetição lhe sugere identidade (como em um ritual), a necessidade de se adaptar constantemente – característica presente na contemporaneidade – contribui para a reinvenção da cultura.

² No curso “A performatividade do corpo humano”, ministrado no Centro Cultural São Paulo em outubro e novembro de 2009.

Além disso, os contextos da cultura digital e do espaço urbano³ parecem ser aspectos relevantes para a discussão acerca da configuração do corpo humano como elemento cultural e meio de comunicação na contemporaneidade.

O corpo carrega marcas de roupa, adornos, estilos, produtos, tecnologia e, também, a cultura da era digital: da internet, das redes sociais, da mídia colaborativa, dos textos curtos e abreviados, da velocidade e da superficialidade da informação, da simultaneidade, da música compartilhada, do livro digital, do mouse, do notebook e de cada nova forma de se comunicar que se afirma de tempos em tempos. O corpo necessita, além da familiaridade com a linguagem digital, de uma nova postura em relação à informação. São acionadas, portanto, diferentes formas de se ver o mundo.

O corpo se relaciona também com o espaço físico, de modo a criar formas próprias de lidar com os lugares que ocupa. Sant'Anna (2001) descreve os espaços urbanos como se tivessem sido construídos prioritariamente para o automóvel. Desse modo, observa-se uma paisagem repleta de ruas, oficinas, estacionamentos e postos de gasolina. Como se a cidade inteira tivesse sido feita para ele; embora nem ele consiga circular com facilidade (IDEM, 2001). Portanto, se, por um lado, pode-se afirmar que existe hoje certa liberdade de expressão dos corpos, por outro, torna-se difícil que consigam se expressar na cidade “encolhida”.

Diante da dificuldade de movimento livre (o que poderia alimentar o caos urbano), torna-se escasso o espaço para criar, fruir, brincar e pensar. Também as relações intersubjetivas ganham características próprias, a exemplo da alteração do tempo de encontro entre as pessoas. O estado físico de urgência parece impedir o reconhecimento gradual de uma silhueta percebida no horizonte. O fenômeno do encontro dos corpos traduz-se em uma experiência rápida e confusa no contexto urbano; ocupa menos tempo e espaço.

Portanto, a constituição do corpo cotidiano própria dos centros urbanos, bem como as novas necessidades ativadas pela cultura digital, destacam-se como fatores culturais relevantes na formação do sujeito contemporâneo. Acredita-se que as experiências próprias de uma cultura tenham no corpo seu registro e sua memória, conferindo-lhe um repertório em constante transformação, mas dotado de certa autonomia.

Com o intuito de aprofundar um pouco mais a discussão do corpo como lugar de expressão de uma cultura, propõe-se um olhar sobre a formação das identidades culturais na contemporaneidade. A partir deste estudo, faz-se possível, também, trazer à tona a utilização de novas linguagens nas artes cênicas.

A partir da modernidade tardia, na segunda metade do século XX, Stuart Hall (2006) aponta o que chama de descentramento do sujeito moderno, percebido em sua multiplicidade. Esse sujeito pós-moderno pode ser visto como híbrido, fragmentado, cuja identidade está permanentemente em formação, compondo uma combinação de várias identidades móveis. Tais identidades, por vezes, podem ser contraditórias ou não-resolvidas.

³ Considera-se, aqui, o recorte dado às cidades e à parcela social que tem “incorporado” o consumo de tecnologia e de informação digital.

A sociedade não se trata de um conjunto unificado. Ela está constantemente sendo descentrada. As sociedades são, ainda, caracterizadas pela diferença. “As nações modernas são, todas, híbridos culturais” (HALL, 2006, p. 62). As divisões e os antagonismos sociais produzem diferentes identidades.

A possível existência de uma “crise de identidade” no mundo contemporâneo, entretanto, encontra uma relação direta com o que se pode chamar de “crise de representação”. A ausência de um único centro estável que defina as identidades culturais na pós-modernidade ganha reflexo também na produção das artes cênicas.

Corpo e Artes Cênicas

Neste momento do texto, torna-se importante evidenciar algumas especificidades do corpo espetacularizado. Sua condição implica, necessariamente, a presença do espectador/observador, que participa ativamente da relação comunicativa estabelecida.

A figuração do corpo na arte deve ser vista como um procedimento de repetição, que reitera sua presença e suas nuances. A identidade corporal, a partir do observador-espectador e da identificação com o “outro”, faz-se na constância daquilo que se expõe no ato do visível, como materialidade substancial, e que se relaciona com o intuito para além do visível (GARCIA, 2001, p. 89).

A representação por meio do corpo espetacularizado se realiza, ainda, a partir das coordenadas de tempo e espaço. Aristóteles, ao tratar da questão espaço-tempo nas artes dramáticas, se refere ao teatro antigo praticado na Grécia. O filósofo indica que a arte da representação deve ser determinada pela existência da unidade de tempo, espaço e ação. Tal unidade seria responsável pela sensação de verossimilhança que levaria o espectador à identificação e, conseqüentemente, ao que pensava ser o objetivo final do espetáculo: a catarse.

Com a formação de culturas híbridas, muda-se também o modo de representar, inclusive nas artes. Cenicamente, artistas brincam com a fragmentação entre tempo, ação e espaço. A bailarina e coreógrafa Dani Lima (2004) observa o descentramento da identidade do sujeito pós-moderno na dança. Segundo Lima, observa-se ao longo das décadas, a partir dos anos 1980, uma perda de linhagens. Antes, eram evidentes técnicas e estados do corpo dançante, assim como os pensamentos estéticos e filosóficos eram ligados de forma coerente à identidade deste corpo.

É como se o processo de separação entre significante e significado, recurso característico da pós-modernidade nas artes, tivesse chegado ao corpo dançante. Aprender a movimentação da técnica Cunningham (o significante), mas dissociá-la do conjunto de referenciais que lhe deram significado (a trajetória de Cunningham, suas rupturas e descobertas históricas) é como arrastar um ícone para longe de seu significado habitual (LIMA, 2004).

No caso específico do teatro físico⁴, a fusão de linguagens torna-se ainda mais evidente. Ao eleger como eixo norteador a experimentação corporal (o “corpo pensante”), sua criação se alimenta de elementos da dança, do circo, da pantomima, além de não dispensar a dramaturgia, a tecnologia, a criação coletiva, a música e aquilo que está presente na vida cotidiana. “A ‘leitura’ do espetáculo dependerá do seu conhecimento [da plateia] dos códigos das diferentes artes e do reconhecimento da falência de cada um dos sistemas para representar a realidade como um todo” (ROMANO, 2008, p. 191). O corpo espetacularizado, neste caso, inevitavelmente se projeta híbrido, assim como, de forma bruta, já se revela no dia a dia.

Pode-se afirmar que, no campo das artes, especialmente as que são fundamentadas na presença física, como o teatro, a dança e a performance, a atuação desses corpos híbridos e seus processos criativos lançam mão do uso de metáforas. Sob essa perspectiva, mais uma vez, torna-se possível estabelecer relações com a cultura corporal cotidiana. Em certa medida, objeto artístico e corpo se misturam.

Acredito que a espetacularização da arte contemporânea possa constituir a vontade de uma eliminação da distância entre objeto artístico e corpo, como suporte de algumas linguagens artísticas. Assim, a noção conceitual de artista, obra e espectador pressupõe cada vez mais uma junção reiterativa das partes. Talvez, poderia dizer na humanização da arte ou na objetivação do sujeito, no qual o corpo se apoia como objeto de arte. Contudo, podem-se prever as ações humanas transformadas a partir desta dinâmica (GARCIA, 2001, p. 95).

Ainda sobre a constituição cultural do corpo cotidiano, George Lakoff e Mark Johnson (1986) apresentam a teoria de que o sistema conceitual dos seres humanos, sob o qual pensam e agem em conformidade com sua cultura, é de natureza metafórica, ao menos parcialmente. Desse modo, o conceito de metáfora, que os autores descrevem como “entender y experimentar um tipo de cosa em términos de otra” (LAKOFF e JOHNSON, p. 41), extrapola o campo linguístico. Ao encarar a metáfora “uma discussão é uma guerra”, por exemplo, sublinham-se os termos que são utilizados para fazer referências a uma discussão e também o modo como as pessoas se posicionam diante de um “enfrentamento” de ideias: trava-se uma batalha verbal; ganha-se e perde-se terreno; ataca-se a posição do adversário e defende-se a sua; destroem-se argumentos; executam-se estratégias. Desse modo, observa-se que, assim como tantos outros⁵, o conceito de discussão se estrutura metaforicamente e pressupõe um comportamento físico correspondente.

Estas orientaciones metafóricas no son arbitrarias, tienen una base en nuestra experinecia física y cultural. Aunque las oposiciones polares arriba-abajo, dentro-

⁴ Neste momento do texto, ressalta-se que o termo “teatro físico” não pretende aprisionar modos de fazer teatral em uma definição que impõe determinadas características. Da mesma forma, não constitui uma linhagem. Pelo contrário, o termo nomeia o livre cruzamento de diversas linguagens artísticas que têm características comuns ou similares, principalmente a forte presença da fisicalidade na arte dramática. Importada da Europa e conhecida no Brasil na década de 1990, essa denominação não acrescentou muito às companhias nacionais, que já desenvolviam seus processos de criação fundamentados no corpo.

⁵ Outros exemplos de conceitos que se estruturam metaforicamente: “tempo é dinheiro”, “tristeza é para baixo”, “felicidade é para cima”, “a mente é uma máquina”, “a inflação é um adversário” (LAKOFF e JOHNSON, 1986).

fuera, etc., son de naturaleza física, las metáforas orientacionales basadas en ellas pueden variar de una cultura a otra (LAKOFF e JOHNSON, p. 50-51).

Sob essa perspectiva, pode-se afirmar que a presença das metáforas em determinada cultura é fundamentada na experiência, em grande parte, física, ou seja, na relação direta com o meio.

O sistema conceitual de natureza metafórica, intrinsecamente ligado a pensamentos e ações próprios de uma cultura, também pode ser identificado no contexto do teatro físico. Observa-se que a estrutura deste modo de fazer teatral utiliza à exaustão metáforas corporificadas presentes na vida cotidiana, mas de forma dilatada, caricaturada, cênica, espetacularizada. Não apenas em sentido objetivo, de “traduções” imediatas⁶, mas especialmente a partir do que compõe subjetivamente o imaginário vivenciado e compartilhado por uma cultura.

Ressalta-se que também o uso da razão revela-se corporificado culturalmente, uma vez que a racionalidade inexistente em estado “puro” ou “nobre”. Esta recebe o incentivo de primeiras emoções antes mesmo de chegar a ser manifestada (LOUIS, 2005).

Pode-se dizer, então, que na formação cultural corporificada está parte significativa do substrato da criação artística no teatro físico. Centrado no corpo, o teatro, inevitavelmente, transporta para o espetáculo a carga cultural e histórica transformada em poesia, movimento, ritmo, energia, arte. Nesse fazer teatral, o corpo não deve apenas executar conteúdos elaborados pelo pensamento, nem se portar como mero instrumento entre a emoção de um texto interpretado pelo artista e a plateia.

O teatro físico pressupõe a existência de um corpo que age enquanto pensa e revela algo que lhe é próprio. Para isso, parece apostar na relevância da experiência, especialmente física, o que também se mostra fundamental na constituição do ser humano. O que o corpo experimenta culturalmente e cotidianamente parece ser experimentado, “pela segunda vez”, de maneira cênica e com fins artísticos. Isso pressupõe consciência (ainda que o corpo esteja aberto à descoberta) e o que no teatro se chama de “estado cênico” do corpo, isto é, total dilatação e disponibilidade para o jogo, que a materialidade corporal esteja dotada de energia extracotidiana, ainda que acesse elementos do próprio cotidiano.

Ainda que especialmente as culturas ocidentais capitalistas façam eco a uma espécie de subtexto que aponta para a dicotomia entre mente e corpo, observa-se a indispensabilidade da experiência física na elaboração de conceitos. Na prática, torna-se impossível esta separação mesmo cotidianamente. O teatro físico vem, portanto, explorar artisticamente não só a união entre corpo e mente, já evidenciada fora do espetáculo, como também a desconstrução da hierarquia de determinadas partes do corpo sobre outras. Experimenta-se, assim, a dramaturgia do corpo.

A fim de contribuir para a compreensão do tema, parte deste tópico será destinada a descrever algumas características do teatro físico.

⁶ Sobre isso, Lúcia Romano (2008, p. 201) escreve: “O intérprete de Teatro Físico busca ampliar as possibilidades criativas da atuação por analogias. Sua atuação não se coloca no nível da linguagem, mas na atualidade do ícone, recusando o gesto imitativo convencional para buscar o gesto original, orgânico”.

O fazer teatral caracterizado como teatro físico⁷ ganhou contornos mais definidos, no Brasil, a partir da década de 1980, quando o termo foi popularizado, muito embora se tenha conhecimento da existência de teatralidades semelhantes ao longo da história (a exemplo da italiana *Commedia Dell'Arte*, a partir do século XVI, e das técnicas do teatro japonês presentes até a atualidade). Essa prática teatral passou a ser percebida como a síntese entre fala e fisicalidade; que não tem como ponto de partida para a constituição da cena o texto escrito. Além disso, o teatro físico tem como ponto crucial a presença do ator-criador, que não se esconde atrás de uma personagem, mas que permanece entre a ficção e a realidade, sustentado por sua *persona*. Não se abandona a “bagagem” cultural mencionada ao longo deste artigo para dar vida a uma pessoa fictícia. Pelo contrário, esse conteúdo deve vir à tona a partir do corpo durante o processo criativo, ainda que esse percurso conte com a interferência de elementos convencionalmente presentes no fazer teatral, como cenografia, figurino, texto e até mesmo referências de uma personagem.

O assunto do teatro físico não reside no universo ficcional (mais comum no teatro dramático convencional), mas sim na percepção da materialidade, temporariamente estável, da ‘experiência humana em fluxo’. Tal experiência está representada na existência corporal e nas ações do corpo, compartilhando com o espectador um assunto comum, que é o humano. Desta forma, a experiência resultante para a plateia da síntese perceptiva da emanção do ator no teatro físico não seria uma ‘experiência fora-do-corpo’, mas uma afirmação da existência-sobretudo-no-corpo (ROMANO, 2008, p. 200).

Autores e artistas, a exemplo de Desmond Jones, professor de mímica e teatro físico na Inglaterra, afirmam que o teatro físico deve ser o equivalente à chamada mímica contemporânea, traduzida na arte que une corpo, voz e criação na figura do ator, como um “ato total”.

Muito se confunde a arte da mímica com a pantomima. Esta última se refere ao trabalho gestual que conta uma história objetiva por meio de uma narração sem falas, frequentemente com fins cômicos. Geralmente, o ator da pantomima utiliza o rosto pintado de branco e luvas nas mãos, como se vê na figura de Marcel Marceau. Entretanto, chama-se de mímica mais do que pode ser visto na pantomima.

Nela [na mímica], o mímico utiliza o potencial de seu corpo como um todo, isto é, corpo, voz e pensamento integrados em sua expressão. Nessas encenações, podemos encontrar o drama, a tragédia e, também, a comicidade. A movimentação e a expressão não são centradas somente na mímica objetiva, isto é, na criação de objetos espaciais como a parede, a corda e outros, mas também faz uso, principalmente, da mímica subjetiva (LOUIS, 2005, p. 6)

Desse modo, observa-se uma transformação, ao longo dos anos, na percepção da mímica. Em linhas gerais, a partir do início do século XX, tem-se a mímica clássica, cuja principal referência se vê em Jacques Copeau, na França, que traz a importância do corpo para servir a um autor. Posteriormente, torna-se possível identificar a mímica moderna, criada por Etienne Decroux, que rompe com o domínio da escrita, mas ainda concebe o corpo como instrumento. Por fim, observa-se o

⁷ Originalmente, *physical theatre*, que estava em profusão na Europa a partir da década de 1970.

surgimento da mímica contemporânea, que acrescenta a esta arte o rompimento definitivo com a ideia de que corpo e mente estejam separados. Na mímica contemporânea, então, se reconhece o teatro físico.

A partir das evidências do teatro corporal, portanto, arrisca-se dizer que esta arte pode ser um lugar de resistência, no qual é proposta uma transformação do modo como o homem vê a si mesmo na contemporaneidade. Essa transformação, contudo, não surge do zero. Por a própria diretriz de o corpo não ser reles instrumento, esse fazer teatral projeta grande parte de sua formação cultural, como pontua Romano. “O corpo no teatro físico não é abstrato, mas um corpo histórico que investiga a fisicalidade do real, um dos caminhos de autenticidade que tem inspirado o teatro contemporâneo ocidental” (ROMANO, p. 236).

Considerações finais

A partir das relações estabelecidas neste artigo, torna-se possível abordar, com um pouco mais de precisão, o processo de comunicação presente no teatro físico sob o aspecto cultural manifesto no corpo cênico. Como dito anteriormente, somente a presença do corpo cotidiano em determinada cultura já se mostra produtora de significados. A materialidade física se revela como importante elemento cultural em constante transformação. Como tal, o corpo pode ser identificado como meio de comunicação primário, uma vez que se faz imprescindível, em primeira instância e antes de qualquer mídia criada pelo próprio homem, na vida em sociedade. Assim como as diversas mídias existentes, o corpo não se constitui somente instrumento portador de mensagem. Esta mídia primária também deve ser, inevitavelmente, contaminada de cultura (ROMANO, 2008).

O teatro físico, cujo centro de criação está na expressividade do corpo, admite a presença física do ator como aquela mídia contaminada de cultura fora dos palcos. Essa arte, embora possa ser vista como espaço de resistência, não esconde as marcas do corpo cotidiano, pelo contrário, parte delas para criar, desconstruir significados e dar vida a novos. Pode-se dizer, portanto, que o teatro físico atua em campos de natureza metalinguística e metacultural (fala de si e se auto-representa).

O corpo contemporâneo, configurado pelo meio (destaque para os espaços urbano e virtual) e dotado de performatividade (a repetição acrescida do improvisado), apresenta características de multiculturalismo, responsáveis pela formação de inúmeras identidades culturais em um mesmo sujeito. A revelação de culturas híbridas na sociedade contemporânea implica uma “crise de representação”, transposta também para o fazer artístico.

No teatro físico, especificamente, a comunicação não se efetiva tanto pela representação, uma vez que não utiliza personagens com perfil previamente definido por um autor externo, baseado na verossimilhança (em vez disso, o ator é criador e tem como base sua *persona*). O processo comunicativo no teatro físico requer intensa participação do espectador na formação do significado, já que este nem sempre possui ligação imediata com o significante correspondente.

Esses deslocamentos entre significante e significado encontram sustentação nas metáforas vivenciadas fora do espetáculo, no dia a dia de uma cultura. Ao

admitir que, culturalmente, as pessoas se relacionam a partir de um sistema conceitual de natureza metafórica, observa-se que a criação artística com bases em metáforas não surge isoladamente. De algum modo, o teatro físico movimenta elementos da cultura do corpo e da sua significação metafórica. A comunicação no teatro físico, portanto, se efetiva fundamentalmente pelo reconhecimento das metáforas corporais.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Leitores, espectadores e internautas*. Trad. de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

GARCIA, Wilton. O corpo espetacularizado. In: LYRA, Bernadette e GARCIA, Wilton (orgs). *Corpo e Cultura*. São Paulo: Xamã: ECA-USP, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark. *Metaforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1986.

LIMA, Dani. *Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural e dança contemporânea*. Disponível em <<http://danilima-ciadanilimacriacoes.blogspot.com>>. Acessado em: 27 de março de 2010.

LOUIS, Luis. *A comunicação do corpo na mímica e no Teatro físico*. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. São Paulo, 2005.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem – ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.