

Teatro é Comunicação? Investigação sobre o fenômeno teatral como sistema comunicacional¹

Anderson Caetano ROSA²
Julio Constantino Campos MACIEL³
Flora Vieira CHAGAS⁴
Gustavo dos Santos GUSMÃO⁵
Madaí Dias VIEIRA⁶
Marina Franchi ZAMBOLLI⁷
Paulo Napoleão Ramos de Oliveira GUIMARÃES⁸
Sílvia Maria de Moraes Monteiro PAZELLO⁹
Stéfani Bello MUNHOZ¹⁰
Pontifícia Universidade Católica do Paraná

RESUMO

Este trabalho é o resultado de pesquisas e discussões realizadas no Grupo de Estudos de Teatro Contemporâneo, da Escola de Comunicação e Artes da PUCPR. Nele abordaremos a comunicação no teatro e como ela se dá sob a perspectiva grotowskiana. Dessa forma, trata-se de uma pesquisa bibliográfica, em que se procura analisar um aspecto da comunicação dentro do teatro, desde o encontro entre ator e espectador, as múltiplas interpretações da mensagem e o espectador como emissor.

PALAVRAS-CHAVE: Grotowski; teatro; comunicação; encontro.

INTRODUÇÃO

O fenômeno teatral está presente na história da humanidade desde os seus primórdios. O homem primitivo expressava suas necessidades em rituais que representavam caças, ou celebravam a colheita, a fertilidade através de danças. Tal qual o teatro de hoje, utilizavam-se acessórios como máscaras, chocalhos e peles de animais, signos que os levavam à personificação e à transcendência. Havia um mediador e os espectadores se posicionavam ativamente, ou seja, eram também participantes dos rituais e com eles interagiam.

¹ Trabalho apresentado no IJ 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

² Graduando do curso de Teatro pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, e-mail: andersoncaetanorosa@gmail.com

³ Graduando do curso de Teatro pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, e-mail: constantino.cwb@outlook.com

⁴ Graduanda do curso de Teatro pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, e-mail: flora.vc@hotmail.com

⁵ Graduando do curso de Teatro pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, e-mail: gustavogusmao1@hotmail.com

⁶ Graduanda do curso de Teatro pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, e-mail: madaidetector@hotmail.com

⁷ Graduanda do curso de Teatro pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, e-mail: maryfranchi@hotmail.com

⁸ Graduando do curso de Teatro pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, e-mail: paulo.napoleao.guimaraes@hotmail.com

⁹ Professora orientadora, Escola de Comunicação e Artes, da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, e-mail: silvia.monteiro@pucpr.br

¹⁰ Graduanda do curso de Teatro pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, e-mail: stefanimunhoz@hotmail.com

Foi com os gregos que esse processo comunicacional se alterou. Suas representações, antes realizadas nos festivais em homenagem ao deus Diónísio, desenvolveram-se e ganharam caráter de entretenimento. O público e o palco foram separados distanciando atores e espectadores, os espetáculos passaram a ser mais demorados e passivos e novos recursos, como cenário, favoreceram a criação da ilusão dramática.

Berthold (2014, p.2) afirma que “a forma e o conteúdo da expressão teatral são condicionados pelas necessidades da vida”. Assim, a medida que a humanidade se altera o teatro entra em crise para se renovar, são as mudanças na civilização que impulsionam novas formas estéticas no teatro. A partir do século XX, por exemplo, as mudanças na sociedade passaram a acontecer mais rapidamente e em maiores proporções, conseqüentemente surgiu a necessidade de uma nova forma teatral que se adequasse à época.

Independente do momento do teatro na história é possível constatar uma característica em comum nas suas formas: a comunicação. Para Grotowski, é ela a essência do teatro e sem ela o teatro não existe.

SISTEMAS COMUNICACIONAIS

O termo comunicação vem do latim *communicatio* “No mosteiro aparecerá uma prática que recebeu o nome de *communicatio*, que é o ato de tomar a refeição da noite em comum” (MARTINO, 2000, p. 13). A origem dessa prática tem a ideia de romper com o isolamento, não se trata de relações sociais que é inerente ao homem, mas um tipo de relação intencional exercida sobre outrem.

O significado de comunicação também pode ser expresso na simples decomposição do termo comum + ação, de onde significado ‘ação comum’, desde que se tenha em conta que o ‘algo em comum’ refere-se a um mesmo objeto de consciência e não a coisas materiais, ou à propriedade de coisas materiais. A ‘ação’ realizada não é sobre a matéria, mas sobre outrem, justamente aquela cuja intenção é realizar o ato de duas (ou mais) consciências com objetos comuns. (MARTINO, 2000, p.14)

Os dicionários confirmam esta dispersão do sentido, dentre as definições podem ser encontradas as seguintes significações: fato de comunicar; transmissão de signos; processo de trocas de pensamentos; mensagem; informação; grupo de ciências.

É no contraste cultural e no impulso de superar as diferenças que a comunicação se torna visível e supera a letargia das relações comunitárias. “O certo é que não temos comunicação sem informação se não em vista da possibilidade dela se tornar comunicação”

(MARTINO, 2000, p.18). A diversidade da comunicação nos leva a refletir sobre um campo de extensão máxima “Comunicação é relação. Sentido que, aliás, atravessa todos os demais domínios, que não fazem outra coisa que complexificar esta fórmula original” (MARTINO, 2000, p.21).

Afirmar o homem como ser simbólico é afirmar um ser que somente se deixa apreender nas relações que estabelece com seus semelhantes. Em outras palavras, o ser humano é um ser da comunicação: consigo (subjetividade) e com o mundo, ambos entendidos como produto da comunicação com outrem, pois assim como a subjetividade não é um dado natural, as coisas não se apresentam ao ser humano de forma direta, mas são construídas graças à mediação do desejo, o conhecimento e reconhecimento de outrem. (MARTINO, 2000, p.23)

O termo comunicação aproxima um conjunto de disciplinas das ciências humanas, o qual corresponderia a um campo específico de estudo da ‘comunicação’ e só seria possível levando-se em conta as diferenças de abordagem em relação ao fenômeno humano de comunicação. É o conjunto dessas ciências (filosofia, sociologia, etc...), que se desloca para uma problemática da comunicação.

Na realidade, a afirmação peremptória da natureza interdisciplinar da comunicação é, em grande parte, o testemunho paradoxal tanto da sobrevivência quanto da suposta superação de um problema que estranhamente resta pouco abordado, senão intacto dessa disciplina. Problema cuja verdadeira dimensão somente se revela à medida que se tem em conta a riqueza semântica da palavra ‘comunicação’, os diferentes universos que ele evoca, mas, sobretudo o fato que os processos comunicativos atravessam praticamente toda a extensão das ciências humanas [...] Em outras palavras, a natureza dos estudos em ciências humanas que têm no homem, um ser essencialmente comunicativo, seu objeto comum, faz com que a análise dos processos comunicativos seja um ponto de passagem quase que obrigatório o que dificulta a delimitação mais precisa do objeto da comunicação, uma vez que ele se encontra misturado às análises de outras disciplinas”. (MARTINO, 2000, p.28)

O mais evidente é a constatação de que não tem uma definição conceitual mais elaborada sobre o que seria o meio de comunicação. Por outro lado, são os instrumentos que servem para comunicar.

O objeto da comunicação não são os objetos ‘comunicativos’ do mundo, mas uma forma de identifica-los, de falar deles ou de construí-los conceitualmente. E aqui chegamos ao veio tocado por nossa indagação: quando se pergunta pelo objeto da comunicação, enquanto conceito, constrói, aponta, deixa ver. Essa é a natureza de um ‘objeto de conhecimento’: construções edificadas pelo processo de conhecimento, a partir de suas ferramentas e do seu ‘estoque cognitivo’ disponível. (FRANÇA, 1997, p.42).

Os estudos específicos sobre os meios de comunicação são contemporâneos às mudanças que atingiram esse domínio ao que se refere ao desenvolvimento das técnicas; a profissionalização das práticas; no âmbito da realidade comunicativa.

Se estabelecemos uma primeira correlação entre a intensificação das práticas comunicativas e a maior necessidade de seu conhecimento, tampouco podemos separar o quadro do desenvolvimento dos meios de comunicação da dinâmica mais ampla que marcou a primeira metade do século XX, das intensas transformações vividas pelo mundo, das necessidades que as sociedades ocidentais formularam a comunicação tanto foram provocados pela chegada dos novos meios, como foram também, e, sobretudo, demandados por uma sociedade que necessitava usar melhor a comunicação para a consecução de seus projetos. O conhecimento da comunicação surge marcado pelas questões colocadas pela urbanização crescente do mundo, pela fase de consolidação do capitalismo industrial e pela instalação da sociedade de consumo, pela expansão do imperialismo, pela divisão política do globo entre capitalismo e comunismo. A aceleração dos estudos reflete também o papel central ocupado pela ciência, que responde cada vez mais pelo progresso e planificação da vida social. (FRANÇA, 1997, p.52)

A cultura, a linguagem e a tecnologia são indissociáveis do processo comunicacional. Uma pessoa do século XXI tem uma percepção diferente daquele que viveu em séculos anteriores, um exemplo disso é o avanço tecnológico, que modificou o comportamento humano. Um fenômeno importante para a socialização dos indivíduos. O ser humano é um sistema em contato com o mundo externo, durante a transmissão de símbolos ou sinais o colorido emocional tem fundamental importância. A comunicação é condição básica para possível transmissão de conhecimentos, experiências e apelos entre os homens, a razão disso tudo está na revolução tecnológica nestes tempos de tecnocultura.

A NOÇÃO DE TEATRO COMO ENCONTRO

Para Grotowski, o teatro como encontro é o essencial, isto é, não há o fenômeno teatral sem encontro. Pode-se eliminar qualquer elemento de uma composição cênica, qualquer ato ou efeito voluntário que venha a torná-lo extra fundamental, porém, se retirá-lo o encontro, não se pode atribuir a ele o sentido de teatro. “O que é a essência do teatro? O que é aquele fator que decide o fato de algo ser teatral? O que permaneceria se eliminássemos do teatro o que não é teatro?” (GROTOWSKI, FLASZEN, BARBA, 2010, p. 40.). “Por eliminação gradual do que se tornou supérfluo, descobrimos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurinos nem cenografias especiais [...] sem iluminação nem efeitos de som.” (GROTOWSKI, 1976, p.16.)

A partir do momento em que se extrai dele todo movimento não necessário, atribui-se a ele o status de encontro teatral, isto é, a revelação do homem a si mesmo, sua verdade transparente, a demonstração do seu eu perante o seu próprio universo. Neste caso, o organismo se situa perante ele mesmo e em meio aos seus terrores e confrontos individuais. Porém, não somente este estado se consolida ao indivíduo que representa.

A essência do teatro é o encontro. O homem que pratica um acto de auto-revelação estabelece, por assim dizer, contacto consigo próprio. Ou seja, uma confrontação extrema, sincera, disciplinada, exacta e total – e não apenas confrontações com os seus pensamentos; uma confrontação que implica todo o seu ser, desde os instintos e o inconsciente, ao estado mais lúcido. (GROTOWSKI, 1976, p 53)

Além da particularidade de o organismo teatral se encontrar com ele mesmo, o que configura uma autodescoberta, autocontrole e autopercepção, ele se alimenta do contato com seu próximo, o que ocorre também em sentido contrário. Neste caso, estabelece-se uma ligação entre atuante e receptor de determinada mensagem. Portanto, a partir de uma identificação pessoal do indivíduo que expõe o seu encontro, há a comunicação entre as duas partes. Um lado alimenta o outro com sua troca de experiências, vivências e impulsos orgânicos e simultâneos. O que ocorre aqui não é uma ligação terna de amor, mas um elo constituído através de meios biológicos e espirituais, de energias que se encontram e fazem gerar identificação ou repulsa.

[...] o teatro é um acto engendrado por reacções e impulsos humanos, por contactos entre pessoas. É, simultaneamente, um acto biológico e espiritual. Entenda-se bem que não me refiro a fazer amor com o público – isso implicaria que as pessoas se reduzissem a uma espécie de mercadoria. (GROTOWSKI, 1976, p. 54)

Outro apontamento de Grotowski em relação ao encontro é o que se constrói da relação do ator com o texto. Para ele (1976, p.53), “o teatro é também um encontro entre gente que cria [...]. O meu encontro com o texto assemelha-se ao meu encontro com o actor, e ao dele comigo [...]”

Como estabelece Grotowski, o encontro ocorre também do contato entre ator e texto, há aqui uma intimidade e uma troca espiritual, abre-se um campo de imaginação, criatividade e exploração do eu-criador, isso possibilita a descoberta de inúmeros sentimentos, emoções e aflições. Essa experiência propicia o encontro do eu com o meu íntimo e do eu com todas as pessoas, transcendendo a solidão. O texto assume papel criador juntamente com o ator e a partir disso ocorre uma conexão entre as três partes: ator, receptor e texto.

O encontro provém de uma fascinação. Implica uma luta e qualquer coisa de tão semelhante, ao mais profundo nível, que existe uma identidade entre aqueles que participam no encontro. (GROTOWSKI, 1976, p. 54)

Para que haja encontro, é indiscutivelmente necessário que se estabeleça ligação entre as três partes, pois ele ocorre justamente pela troca, pela transcendência espiritual, pela comunicação entre todos os participantes do fenômeno teatral. Como, para Grotowski, não há fenômeno teatral sem o encontro, também não há encontro sem a troca entre todas as partes. O fator de união é a relação direta, que proporciona a elevação do espírito.

SE TEATRO É COMUNICAÇÃO... A MULTIPLICIDADE DE INTERPRETAÇÕES IMPLICA EM NÃO TER HAVIDO COMUNICAÇÃO?

Segundo a definição do professor Celso Kelly, em seu livro “Comunicação e Arte, podemos considerar o conceito de “comunicação” constituído por dois conteúdos: o semântico e o estético. Segundo o autor, a primeira se caracteriza por: “(a que) não guarda segredos: é uma transferência para o público de valores em busca de significação que os símbolos adquirem no contexto” (KELLY, 1972, p. 64).

Ou seja, porta-se como mensagem de acessível decifração, tais quais os alfabetos, as sinalizações de trânsito, com poucas alterações em uma estrutura universal de comunicação. Os produtos culturais como as telenovelas e os filmes hollywoodianos possuem também uma grande predominância dessa unidade, o que ajuda a atrair um reconhecimento e uma empatia por conta do público.

Já a unidade estética se caracteriza por um cunho “intraduzível, ou politraduzível, imprevisto, alógico, o elemento estético corresponde a símbolos não normalizados, originais, desafiando a interpretação, provocando traduções satisfatórias, que podem variar de receptor para receptor” (KELLY, 1972, pág.64).

Assim uma proposta artística mais aberta a permeabilidade do espectador tende a possuir um grau maior de conteúdo estético. Também a mensagem que perdurará mais ao decorrer do tempo. Uma boa crônica de jornal só permanecerá interessante para as próximas gerações se possuir um alto grau de conteúdo estético. O autor usa como exemplo máximo do uso desse conteúdo as artes abstratas e a música erudita contemporânea.

Uma multiplicidade de interpretações nesse quesito é benéfica para a obra artística, pois seu conteúdo pode perdurar por muito tempo como as obras de William Shakespeare, Homero e James Joyce. No teatro, mesmo se tratando de um fenômeno artístico mais

efêmero, a imagem que um dia se estabeleceu continua a perdurar no imaginário artístico, como as atuações de Sarah Bernhardt e Cacilda Becker.

A semiótica, ciência dos signos, é de fundamental importância para se analisar as obras de arte contemporânea sem se limitar apenas ao campo da descrição verbal. Décio Pignatari, poeta concretista e pioneiro do estudo da semiótica no Brasil, descreve muito bem sua importância:

Mas afinal, para que serve a Semiótica? Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: “ler” um quadro, “ler uma dança”, “ler” um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não verbal. A arte é o oriente dos signos; quem não compreende o mundo icônico e indicial, não compreende corretamente o mundo verbal, não compreende o Oriente, não compreende poesia e arte. A análise semiótica ajuda a compreender mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser o discurso do poder, mas nunca o discurso para o poder. Mas o ícone, como diz Peircer, é um signo aberto: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade. A Semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras. (PIGNATARI, 1972, p. 12)

Sobre o papel do público, receptor da obra artística, Celso Kelly prossegue: “O receptor completa a mensagem. Não existiria mensagem se não houvesse público. Ela tem o seu ponto de partida, a sua concretização e a sua receptividade,; só desta última fase em diante alcança efeitos.” (KELLY, 1972, p. 66)

Em seu livro “O Que é filosofia?” , Giles Deleuze e Felix Guattari citam o processo artístico de Virginia Woolf , para descrever a importância da multiplicidade de signos em vista a fragilidade dos signos já absorvidos e banalizados:

Como tornar cada momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si? Virginia Woolf dá uma resposta que vale para a pintura ou a música tanto quanto para a escrita: "Saturar cada átomo", "Eliminar tudo o que é resto, morte e superfluidade", tudo que o que gruda em nossas percepções correntes e vividas, tudo o que alimenta o romancista medíocre, só guardar a saturação que nos dá um percepto, "Incluir no momento o absurdo, os fatos, o sórdido, mas tratados em transparência", "Colocar aí tudo e contudo saturar". (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 203)

A saturação nesse caso na fala dos filósofos se dá pelo bombardeio de signos em cada átomo da obra artística, saturação esta que não é apenas da ordem verborrágica, mas do silêncio também, os signos também não estão lá de modo desordenado e gratuitos, o que serviria para enfraquecer o alcance da obra. Mas atentamente escolhidos e inseridos de modo a revelar um maior alcance de seus efeitos.

No campo teatral, temos a importante obra artística e os estudos de Jerzy Grotowski, teatrólogo polonês da segunda metade do século XX, que irá levar aos limites do ato teatral a relação entre emissor e receptor, nesse caso entre ator e público. A busca de Grotowski em determinado período, quando abandona o espetáculo convencional, se detém na busca da comunhão do ato teatral. A interação para o teatrólogo polonês entre esses dois complementares, emissor e receptor, passará para além do estágio de dispor os atores entre a plateia como se ela se tornasse parte do espetáculo, pois em seus estudos desse período verificou o paradoxo desse tipo de atuação. O teatrólogo polonês notou que quanto mais próximo dos atores, tornando-se parte do espetáculo, o público se portava de forma cada vez mais distanciada. Grotowski então direciona sua pesquisa para um outro viés, o que Peter Brook nomeará de “teatro como veículo”, nesta espécie de comunhão o ator busca atingir uma zona mais sensível do público, público agora reduzido à poucas pessoas, tendo o papel mais de confessor do ato cênico. Um papel muito ligado ao que acontecia nos rituais primitivos. Na qual a presença do ator busca manter uma comunicação primitiva além das convenções das palavras e dos gestos. Busca atingir a plateia no que é universal e, segundo Grotowsky, está no cerne da humanidade, um lugar comum da comunicação. O exemplo dessa postura é dado no ótimo artigo de Yannick Butel, sobre o teatro de Grotowski e seus seguidores:

[...]quando Grotowski convidava alguém para fazer uma conferência em Pontedera, ele o recebia e, sem o prevenir, colocava-o diante do público, retirava-lhe a mesa e a cadeira de conferencista e os papéis da comunicação previamente preparados. O conferencista permanecia de pé sem suas notas diante do auditório, no vazio, diante dos espectadores, de mãos livres. E Jerzy Grotowski pedia que iniciasse a conferência dessa maneira, de mãos livres, sozinho diante de todos. (BUTEL, 2012, p.202)

Nesse caso, a muleta intelectual das notações já não serviria mais para proteger e cercar a expressão do palestrante e ele teria que se virar para comunicar alguma coisa para o público, apelar para alguma memória ou falar francamente sobre algum assunto. A comunhão nesse caso nasce para o teatro de Grotowski como uma interação entre emissor e receptor, em que o emissor porta uma mensagem, mas é uma mensagem que está além da sua capacidade racional, uma mensagem que toca o cerne da humanidade e que independente de idiomas e culturas atinge todo mundo. É uma comunicação sagrada mas entre os homens, impossível, portanto, de uma interpretação única, unívoca, mas carregada com algo de mais primitivo e inominável que alicerça essa comunhão, e faz com que todos de alguma forma possam experimentar um elo de comunicação que está presente em todos os homens.

Para atingir essa finalidade, Grotowski, no entanto, não abre mão do caráter estético em seu trabalho, aliás é esse campo, riquíssimo de signos, que servirá como intermediador desse encontro.

O PÚBLICO DO TEATRO PODE SER UM EMISSOR?

Se perguntássemos a um ator experiente sobre linearidade entre as apresentações de um espetáculo durante uma temporada, certamente ele responderia que todo o espetáculo é diferente do outro a cada dia. Além da interação que se estabelece e se altera entre os atores no jogo teatral outro fator que contribuiria para esta mudança é interação entre palco e espectador onde se estabelecerá um diálogo capaz de alterar o objeto artístico.

Para Grotowski o teatro é essencialmente o encontro entre ator e espectador, com isso nos cabe uma pergunta, se no âmago do acontecimento teatral o que está em jogo é o encontro entre público e espectador, e se neste jogo entre as duas partes, uma delas (os atores) tem como objetivo comunicar-se com o indivíduo que o assiste, este que se coloca “do outro lado” – enquanto público – nessa troca, ele, o espectador, se torna um emissor?

Antes de nos atermos a uma análise mais profunda é preciso destacar que existem linguagens teatrais que favorecem interação e, portanto, um diálogo efetivo e direto entre ator e espectador como, por exemplo, os estudos desenvolvidos por Augusto Boal em seu Teatro Forum ou Brecht em seus estudos sobre o ritual no teatro. Estas manifestações teatrais evidenciam diretamente o público como fator determinante para o desenrolar do espetáculo.

Grotowski em seu Teatro Pobre considerava o acontecimento teatral como algo não calcado nas convenções comuns, ou seja, ele buscava retomar um lugar onde o ritual fosse restituído visto que o início do fenômeno teatral se deu através do ritual.

Uma vez que justamente os ritos primitivos deram vida ao teatro, eu acreditava que por meio do retorno ao teatro ritual – em que participam como duas partes, os atores, isto é, os corifeus, e os espectadores, isto é, justamente os participantes – fosse possível reencontrar aquele cerimonial de participação direta, viva, uma reciprocidade peculiar (fenômeno um tanto raro nos nossos tempos), a reação imediata, aberta, liberada e autêntica.(GROTOWSKI, 2010, p. 119-120)

É aí que ele inicia seu experimento por reinventar o espaço teatral. Juntamente com um de seus parceiros no Teatro Laboratório, o arquiteto/ cenógrafo Jerzy Gurowsi, começa a trilhar o caminho da busca por novas formas de organização dos espaços. A partir de então há uma inovação naquilo que denominamos como delimitador entre palco e plateia. Grotowski, em determinados espetáculos, insere o público no espaço cênico, fazendo com

que os atores se comuniquem diretamente com eles, ou então, constrói uma barreira (um muro) transformando os espectadores em espíões, cúmplices do jogo que se segue lá ao longe.

Sua intenção ao realizar essas experimentações foi verificar a reação da plateia diante de diferentes propostas relacionadas à diferente disposição e organização espacial dos espectadores enquanto plateia, tornando assim a participação destes, ativa e direta no espetáculo.

Foram várias as peças onde a implantação de uma nova concepção em relação ao espaço cênico vieram à tona. Contudo, após esses experimentos houve uma reflexão entorno do acontecimento que se sucedia através destas configurações distintas. No capítulo *Teatro e Ritual* do livro “O Teatro Laboratório de Jerzi Grotowski”, ele fala sobre apresentações onde esta reação dos espectadores apresentou-se viva e enérgica.

[...] fizemos espetáculos em que os espectadores reagiam diretamente, quase como se interpretassem um papel, cantando, agindo quase como atores, junto com os atores. Porém era tudo bem preparado... [...] os atores durante os ensaios, procuravam versões diversas de comportamentos, levando em consideração diversas possibilidades de comportamento dos espectadores; [...] Devo, no entanto, confessar que o dia em que finalmente alcançamos aquela situação de co-participação dos espectadores, nos assaltaram as dúvidas: era autêntico de verdade? (GROTOWSKI, 2010, p. 123)

A partir dessa reflexão Grotowski compreende que a aproximação e inserção do público no espetáculo não suscitam o efeito esperado neste em relação ao rito, ou seja, que haja comunhão entre as partes. Isso se refere à múltiplas crenças e descrenças apresentadas pelo homem atual, sendo assim, não há possibilidade de evocar o rito quando a mensagem soa destoante à cada indivíduo. O ritual só é possível a partir da evocação conjunta.

No entanto, em uma linguagem teatral mais tradicional, que utiliza uma arquitetura teatral de palco italiano, a análise de emissão por parte do público se torna mais complexa. "Desde Platão se discute sobre os efeitos morais e físicos da mimese no espectador" (ZANANDRÉIA, 2013). Através da descoberta do neurônio-espelho pelos cientistas pode-se fazer a comprovação da recepção do espectador ao espetáculo. Desta forma, através dos neurônios-espelhos, Oliveira (2008) afirma que “a observação de um movimento (mesmo de uma imagem imaginada de um movimento) produz sobre os músculos do observador, contrações semelhantes, mas enfraquecidas”, ou seja, o espectador, em menor escala, vive o movimento circunstanciado do ator, provocando assim a emoção. "Desta forma além de decifrar ao cérebro o movimento dos demais seres estes neurônios impelem à ação" (ZANANDRÉIA, 2013).

Merleau-Ponty em sua abordagem filosófica da percepção destaca que:

O corpo é para a alma o seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente. Destarte a visão se desdobra: há visão sobre a qual eu reflito, e não posso pensá-la de outro modo como pensamento, inspeção do Espírito, senão juízo, leitura de sinais. E há visão que tem seu lugar, pensamento honorário ou instituído, esmagado num corpo seu, cuja idéia não se pode ter senão exercendo-a, e que entre o espaço e o pensamento introduz a ordem autônoma do composto de alma e corpo. O enigma da visão não é eliminado: ele é remetido do “pensamento de ver” à visão em ato.” (MERLEAU-PONTY apud WERNECK, 2012)

Werneck (2012), pesquisadora, afirma através da teoria de Merleau-Ponty que “a pessoa diante de uma obra, recria seu sentido”, assim colabora ativamente para a apreensão do espetáculo, escreve Merleau-Ponty (apud Werneck, 2012) “o ser é aquilo que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência”.

Assim sendo, podemos aqui acreditar que a emissão do espectador ao espetáculo teatral, sob esta linguagem tradicionalista, ocorrerá de maneira mais íntima, na medida em que ele vê e deforma o espetáculo pela forma que ele o assimila.

CONCLUSÃO

Teatro é comunicação que ocorre durante o encontro do ator e público. Há um receptor, um emissor e uma mensagem. Durante um espetáculo, informações são trocadas entre ambos: o ator envia sinais ao espectador que responde ao ator, que responde ao espectador, criando uma interdependência entre as partes. Mesmo os espetáculos tradicionais onde, aparentemente, o público é passivo existe comunicação uma vez que, este envia mensagens ao ator em forma de silêncio, aplauso ou riso. O diálogo entre eles promove a troca e a mensagem transmitida se modifica ao longo do espetáculo, porque podemos concluir que o comportamento de um é afetado pelo do outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MARTINO, L. C. “**Elementos para uma Epistemologia da Comunicação**”, apresentado no V ALAIC, Congresso Latino Americano de Investigadores da Comunicação, realizado na Universidade Diego Portales, em Santiago do Chile, abril de 2000.

FRANÇA, V. **Jornalismo e vida social: a história amena de um jornal mineiro**. Belo Horizonte: UFMG, 1988. Reflexões sobre a comunicação, esse estranho **objeto**. In: GERAES, **Revista de comunicação Social**, nº 48, Belo Horizonte: Departamento de Comunicação Social/UFMG, jul. 1997.

HOHLFELDT, A; MARTINO, LUIZ C e FRANÇA, V (Orgs.). **Teorias da Comunicação: Conceitos, escolas e tendências**. Editora Vozes; Petrópolis, 2005.

WERNECK, Rosa. **A estética fenomenológica de Merleau-Ponty**. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_rosa_werneck.pdf> Acesso em: 05 abr. 2016.

ZANADRÉIA, A. P.. **O Sexto Sentido do Ator: a Importância da Percepção Sinestésica no Teatro, Cena em Movimento**. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/35729>> Acesso em: 05 abr. 2016.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein Ultrateatral: Movimento Expressivo e Montagem de Atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio. **O teatro Laboratório de Jerzy Grotowsky**. 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GROTOWSKI, J. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.578.

BARROS, Marcos Paulo de Araújo. **A interatividade no teatro: o jogo entre atores e público e a construção do espetáculo**. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/04/MarcosPauloBarros.pdf>> Acesso em: 11/04/2016.

FIGUEIREDO, Jorge Dias. **O paradigma do teatro moderno: Novos rumos e novos conceitos**. Disponível em : <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/figueiredo-jorge-o-paradigma-do-teatro.pdf>> Acesso em: 11/04/2016

BORDENAVE, J.E. D. **O que é comunicação**. São Paulo: Brasiliense. 2007, p.105.

KELLY, C. **Arte e comunicação**. Rio de Janeiro: Agir, INL, 1972.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997. 279 p.

PIGNATARI, D.. **Semiótica & literatura: icônico e verbal , oriente e ocidente**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 1979. 125 p.

BUTEL, Yannick. **A Arte do Encontro, uma Arte da Distância**: de Thomas Richards e Mario Biagini a Jerzy Grotowski. 2012. p. 198 - 218. Europa, Marselha, 2012.