



**Uma bússola
não é um atalho
Apontamentos a respeito
das críticas à noção de
pré-expressividade**

Mônica Mello // Mestre em Teatro - UFBA



A Antropologia Teatral, campo de estudos fundado por Eugenio Barba, propõe uma abordagem do trabalho de ator que certamente gera reações diversas. Se, por um lado, atrai para seu território um número significativo de profissionais e estudiosos da área teatral que vêm ampliando e aprofundando os caminhos tomados por este estudo, por outro, recebe também críticas que abrem caminhos para questionamentos ainda mais aprofundados.

Uma das vozes que se destacam em apontar críticas aos estudos de Eugenio Barba é a do estudioso de teatro Patrice Pavis, que nos livros *A Análise dos Espetáculos*, *Dicionário de Teatro* e, especialmente, no artigo da revista *Théâtre/Public*, *Un Canoé à la Dérive?*, pontua os aspectos que considera questionáveis dentre as noções propostas pela Antropologia Teatral.

A principal crítica de Patrice Pavis ao tratado de Antropologia Teatral é, justamente, a noção central desta: a pré-expressividade. “O ponto de sustento dessa teoria é, sem dúvida alguma, a noção de pré-expressividade, que é também a mais problemática.” (PAVIS, 1995, p. 22) Diante da perspectiva do trabalho de ator no nível pré-expressivo, Patrice Pavis destaca alguns aspectos que considera bastante questionáveis.

Em primeiro lugar, observa que em função de um estudo de manifestações expressivas diversas numa abordagem puramente biológica, ou seja, na qual se busca o *bios* cênico, Barba acaba por se eximir de entrar em questões estéticas. Para Pavis isso seria impossível, visto que as manifestações estudadas são categorias, reconhecidamente, estéticas.

Num outro momento, quando Barba ressalta a percepção cinestésica do espectador em detrimento da percepção de uma identidade veiculada à estilização das manifestações estudadas, Pavis se pergunta, “É preciso, por fim, escolher entre universalidade cinestésica e diversidade expressiva? Elas não podem se somar ou se apoiar?” (PAVIS, 1995, p. 20)

Num terceiro e último momento, Pavis aborda a questão do sentido. Rebatendo a proposta da Antropologia Teatral, afirma “que a energia não pode privar-se do sentido para existir, ela não saberá permanecer no nível ‘pré-expressivo’, mas deve ser articulada por um percurso sensível” (PAVIS, 1995, p. 21-22) ou “Tentando ou não transmitir um sentido, de qualquer forma o ator estará sempre produzindo sentido por e para o espectador” (PAVIS, 1995, p. 21-22) e ainda “O fato é que os princípios pré-expressivos não são suficientes para dar conta da produção concreta de sentido, fenômeno que vai muito além dos princípios do *bios*, da energia, da presença e da oposição.” (PAVIS, 1995, p 21-22)

Normalmente, um determinado campo de estudo ou ciência em particular procura, ao expor seus conceitos básicos, estabelecer com a maior precisão possível seus limites de atuação, em especial quando se trata de ciências com objetos de estudo iguais ou semelhantes. Por exemplo, tanto a física quanto a química podem, em determinado momento, ter as transformações da matéria como objeto de estudo, no entanto, a perspectiva ou a abordagem de cada uma estará conforme seus interesses, que poderiam ser, respectivamente, essas transformações no espaço ou as alterações de composição da matéria em questão. Sem, no entanto, recorrer às chamadas ciências duras para estabelecer estes paralelos, pode-se pensar no próprio estudo do teatro.

Sendo uma linguagem artística de grande abrangência, o teatro abarca as mais diversas perspectivas de estudos sobre si, não somente no que se refere aos objetos de pesquisa, como também em relação aos métodos utilizados. Um musicólogo poderia realizar um estudo sobre a trilha sonora das encenações de uma determinada peça sem, contudo, ser requisitado a discorrer sobre as propostas de cenário das mesmas. Seria possível também um estudo sobre o figurino, relacionando-o com o contexto histórico do texto em questão mas deixando de lado, por uma questão de opção, as implicações do trabalho de atuação do ator em relação à escolha deste ou daquele figurino. Em ambos os

casos, não se nega o fato de que o espectador verá o espetáculo como um todo, ou seja, ao ouvir a música este a relacionará, consciente ou inconscientemente, com o que vê, assim como poderá perceber que as opções de figurino estão ou não adequadas à proposta de atuação dos atores em cena.

Mesmo que, enquanto resultado final, um espetáculo teatral seja percebido na sua totalidade, este não se nega à decomposição de suas partes para um estudo mais aprofundado. Trata-se da opção de perspectiva feita por quem realiza a pesquisa. A esse respeito cabe a definição apresentada por Marilena Chauí na qual “*metodos* significa uma investigação que segue um modo ou uma maneira planejada e determinada para conhecer alguma coisa” (CHAUÍ *apud* BRANDÃO, 2006, p. 109) e a consideração de Tânia Brandão em que “método é uma escolha e pode, de certa forma, ser derivado do sujeito pesquisador” (BRANDÃO, 2006, p, 109). Há então, sem dúvida, espaço para a opção metodológica daquele se propõe a realizar a pesquisa.

A Antropologia Teatral procura, pela exposição de suas noções e conceitos, deixar claro seu objeto de estudo e a abordagem que pretende estabelecer sobre o mesmo. Como já foi dito, seu interesse é a pré-expressividade e Barba a isola da expressividade visando um desenvolvimento diretamente voltado para esse nível do trabalho do ator. Nessa proposta de estudo há um aspecto que estabelece o grande diferencial da teoria, ela trata da prática do ator e se utiliza de uma estratégia que é bastante condizente com essa prática, a criação de uma situação hipotética. “[...] o conhecimento artístico está mergulhado em um campo sempre hipotético.[...] Como campo de natureza hipotética, a linguagem teatral permite uma maleabilidade de métodos e recursos” (MACHADO, 2006, p. 92) É sobre uma situação hipotética que se fundamenta a base teórica da Antropologia Teatral ou, para utilizar uma linguagem específica do teatro, do renomado diretor teatral Constantin Stanislavski, é sobre um *‘se’ mágico: O que o ator faria ‘se’...* fosse possível separar a pré-expressividade da expressividade? A resposta da Antropologia Teatral é que: este poderia ‘trabalhar sobre si mesmo’ de modo a tornar sua presença cênica mais atraente aos olhos do espectador. Outra forma de se entender esse estudo num campo hipotético é através do comentário de Barba em relação aos exercícios praticados pelo ator em seu trabalho privado: “Os exercícios são antes de mais nada uma ficção pedagógica.” (BARBA, 1998, p. 33) Navegar n’ *A Canoa de Papel* tendo em mente outras abordagens sobre teatro que não esta, só pode resultar em naufrágio.

Pavis fala na recusa da Antropologia Teatral em referir-se aos aspectos estéticos das manifestações expressivas. Como já foi dito, isto se deve à opção metodológica deste campo de estudo, porém, há outros aspectos que podem

ser ressaltados aqui. Ao analisar processos de atuação com elementos interculturais, no artigo, *Sentido, intensão, incorporação: primeiras reflexões sobre diferentes práticas interculturais no trabalho do ator*¹, o ator e pesquisador teatral Matteo Bonfitto cita exemplos de processos de exploração práticas de culturas orientais, tais como as realizadas por Ariane Mnouchkine e Meyerhold em relação ao Kabuki ou Brecht em relação à Ópera de Pequim. Ao citá-los, diferencia a forma de abordagem dessas manifestações como aquelas voltadas para o “código” em si e aquelas mais interessadas nos “procedimentos internos ao código”. A primeira forma de abordagem utiliza-se dos seus significados e suas formas, enquanto a segunda está mais atenta aos processos utilizados para se chegar a essas formas e significados. Essa simples divisão já apresenta uma resposta ao questionamento de Pavis e reforça a viabilidade da opção feita pela Antropologia Teatral, acima descrita, ou seja, ao observar as diversas práticas orientais buscando nelas os princípios-que-retornam, seu interesse não é o “código” que elas veiculam, mas os “procedimentos internos do código”. Se essa divisão é possível, é dessa premissa que parte a Antropologia Teatral para realizar seus estudos acerca do trabalho do ator, quer dizer, um estudo voltado para o *como* o realiza e não para o *quê* resulta deste.

Dando continuidade aos pontos levantados por Pavis e considerando-se, mais uma vez, que os níveis expressivo e pré-expressivo são percebidos pelo espectador como unidade no ator, a resposta à questão acerca do mútuo apoio entre universalidade cinestésica e diversidade expressiva é, certamente, positiva, não somente elas podem se apoiar como já o fazem. A questão é que os aspectos expressivos já estão aí definidos, por exemplo, as *mudras*² são um importante meio de expressão e são repassadas de geração em geração, assim como as idéias de um texto dramático serão expressas, minimamente, por meio das palavras pronunciadas pelo ator, palavras essas que se perpetuam no texto escrito. Querendo ou não, o ator estará expressando algo, mas o que não se garante é que consiga obter para si a atenção necessária do espectador, para que esse receba sua mensagem. Daí a pré-expressividade, que suspende temporariamente a preocupação com o expressar-se, para apenas estar diante do espectador e fazer-se presente nesse momento. Trabalhar nesse nível é uma tentativa de garantir que essa percepção cinestésica efetivamente contribua com a expressão da qual, na verdade, faz parte.

¹ BONFITTO, Matteo. *Sentido, intensão, incorporação: primeiras reflexões sobre diferentes práticas interculturais no trabalho do ator*. In: *Sala Preta*. São Paulo: Departamento de Arte Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, n.5, 2005.

² São sinais feitos com as mãos que possuem significados determinados, utilizados em algumas danças indianas.

Ao refletir sobre a questão do sentido, pode-se tomar, mais uma vez, a análise de Matteo Bonfitto quando este, ainda em relação às práticas interculturais, faz uma diferenciação fundamental. O autor observa o processo de atuação mais comum no ocidente, no qual parte-se de um texto pré-determinado, criando assim uma “rede semântica fornecida pelo texto” (BONFITTO, 2005, p. 25), que será a base para toda experimentação do ator ocidental e o processo, por exemplo, do Teatro *Nô*, no qual a execução dos *Katas* não implica em significados pré-estabelecidos, mas em “circunstâncias genéricas imbuídas de valores de caráter metafísico”. (BONFITTO, 2005, p. 25) Enquanto, no primeiro caso, parte-se de significados pré-estabelecidos, no caso oriental o que o autor ressalta é a produção de sentido, sendo este entendido como “o efeito de um processo de conexão entre as dimensões interior e exterior do ator, desencadeado a partir da execução de suas ações.” (BONFITTO, 2005, p. 26) De acordo com Bonfitto, os atores orientais e, especificamente no caso analisado, os atores *Nô*, não têm, no processo de execução de suas ações, a intenção de comunicar algo, algum significado específico, mas ao estabelecerem intensões, ou seja, aumento de tensões, ou articulações entre suas dimensões interior e exterior, produzem sentido. Feita essa distinção, a conclusão de Bonfitto recai, justamente, no que se entende por pré-expressividade:

[...] mesmo diante dos efeitos desse processo dinâmico que não pode ser traduzido, a conexão entre as dimensões interior e exterior, fator fundamental nesse caso, deve ser vivenciada pelos dois pólos, ator e espectador, que dessa forma, interagem. É em função de tal conexão que uma “ressonância” (qualidade de presença, dilatação, bios...) pode ser produzida pelo ator, fazendo com que a atenção do espectador mantenha-se ativa. Já no caso do “significado”, a atuação do ator estará apoiada por uma rede semântica que o orienta, e que orienta, por sua vez, o espectador. (BONFITTO, 2005, p. 26)

Tomando-se as palavras de Bonfitto, poder-se-ia dizer que o trabalho pré-expressivo seria o processo de conexão das dimensões interna e externa, que o ator estabelece ao se relacionar com seus materiais de atuação, no entanto, cabe aqui uma ressalva. Ao dizer da conexão das dimensões interna e externa, reforça-se a idéia de que haja uma cisão determinando duas dimensões distintas, enquanto o que ocorre no nível pré-expressivo é que o ator evidencia a unidade existente, ou seja, ao mostrar-se pleno em suas ações o ator reforça a idéia de uma dimensão única. Sendo assim, ao interagir com o espectador, compartilha com este essa unidade, possibilitando, desse modo, a percepção de seu corpo dilatado. O sentido, então, é produzido pelo ator, como argumenta Pavis, mas

resulta da captura da atenção do espectador ou, ainda, na percepção cinestésica deste corpo.

Esta constatação remete a um último ponto levantado por Pavis, quando ressalta a ambigüidade na fala de Eugenio Barba, para o qual “a matéria-prima do teatro não é o ator, o espaço, o texto, mas sim a atenção, o olhar, o escutar e o pensamento do espectador. O teatro é a arte do espectador.” (BARBA *apud* PAVIS, 1995, p. 24) Uma afirmativa aparentemente contraditória visto que, ao se percorrer a trilha deixada pela Antropologia Teatral, a linha condutora parece ser o ator. Todavia, quando se retoma o que foi dito sobre pré-expressividade, é bom lembrar que o trabalho é “sobre” si mesmo e não “para” si mesmo. Ainda que seja secreto e longe dos espectadores, o desenvolvimento do nível pré-expressivo do ator se faz visando sempre o momento do encontro ator/espectador, para que nesse momento, sua longa preparação se justifique quando este atinge o espectador por todos os canais, inclusive o da percepção cinestésica.

A Antropologia Teatral, assim como qualquer outra linha de estudo teatrais, é passível de críticas quanto a seus métodos, conceitos e noções aplicados. Todas as polêmicas geradas serão sempre contribuições para seu desenvolvimento e fortalecimento, mesmo porque é desses embates que se amplia e enriquece a pesquisa em artes cênicas. Todavia, há nos estudos da Antropologia Teatral um mérito que não pode deixar de ser ressaltado. Ela proporciona ao ator um suporte na realização de seu ofício, que se pode dizer essencial para que este não dependa exclusivamente de um dom ou da benção dos deuses, ainda que uma tal benção não seja propriamente dispensável.



