



## DIÁLOGOS COM BARBA

Alice Stefânia

Atriz, diretora e pesquisadora. Professora Adjunta da Universidade de Brasília nas áreas de Corpo e Interpretação. Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. E-mail: aliceste@hotmail.com

### Resumo

O texto discute alguns aspetos das formulações de Eugênio Barba, a partir de sua perspectiva operatória – lógica do processo, da prática, do efecto - no trabalho do atuante. Para balizar a reflexão busca-se apoio, principalmente, na crítica de Patrice Pavis ao projeto barbiano. Além disso, o texto visa ressaltar como princípios elencados por Barba apóiam diferentes abordagens cênicas cuja ênfase recai sobre o discurso da corporeidade.

### Abstract

The paper discusses some aspects of Eugenio Barba's formulations, from its operative perspective: the logic of process, of practice, of "efecto" on the actor's work. The



reflection seeks support especially on Patrice Pavis's critics on Eugenio Barba's project. Further on, the paper highlights how Barba's principles embrace different scenic approaches where the emphasis relies on the discourse of embodiment.

Palavras-chave: formulações de Barba, crítica de Pavis, lógica do efeito, dramaturgias corporais.

## 1. Barba: apontamentos gerais e críticas recorrentes

Eugênio Barba se debruçou sobre aspectos de manifestações espetaculares de diferentes tradições, em perspectiva que ele denomina antropológica – em que pese isso ser constantemente colocado em questão. Estudou expressões de culturas que ele ora situa no oriente e no ocidente, ora no hemisfério Norte ou Sul, buscando cartografar tendências e identificar princípios análogos e recorrentes em ações envolvendo teatralidade. Seu esforço de compreensão e mapeamento da linguagem cênica parece mais voltado à construção de princípios práticos de pesquisa do ator, do que propriamente à formulação de uma teoria abstrata. Não obstante, em certas passagens, Barba parece se propor a uma elaboração conceitual, de cunho científico ou acadêmico, o que é constantemente alvo de críticas.

Patrice Pavis é o responsável por uma dessas críticas a Barba, debruçando-se detalhadamente sobre sua *Canoa de papel* (1994)<sup>1</sup>. Em relação ao cunho antropológico que Barba assume em seu discurso, Pavis (2007) levanta alguns

---

<sup>1</sup> O texto *Uma Canoa à Deriva?*, de Patrice Pavis, publicado originalmente em: *Théâtre Science Imagination* – 2, teve tradução, ainda não publicada, de Mônica Mello e Joice Aglae com revisão de Armindo Bião. A tradução foi gentilmente cedida pelas autoras, em colaboração a minha tese de doutorado. Todas as citações de Pavis indicadas pela data (2007) referem-se a esta tradução, até o momento sem publicação.



questionamentos. Um deles é fato de que Barba se exime de articular aos aspectos que ele nomeia pré-expressivos, outras questões antropológicas, de ordem sociológica e estética. Pavis admite que, por um lado, essa formulação pré-expressiva ou biológica, referente à base das manifestações expressivas de gênero, estilos e papéis, engloba sim categorias claramente estéticas. Por outro lado, entretanto, o crítico ressalta que as relações entre os elementos teatrais identificados em uma determinada manifestação, e outros aspectos daquela mesma cultura, são negligenciados por Barba.

De fato, talvez a escolha do termo *Antropologia Teatral* sugira projetar as idéias barbianas como mais científicas do que realmente sejam de acordo com princípios metodológicos e epistemológicos vigentes no meio acadêmico. Pavis aponta, ainda, a confusão que o termo teatral provoca naquela expressão, já que Barba se debruça não somente sobre o teatro como linguagem, mas também sobre ações culturais que lidem com teatralidade e espetacularidade. Enfim, para Pavis:

A Antropologia Teatral teria mais valor se fosse considerada como uma teoria provisória que como uma ciência dura, mesmo que seja uma “ciência pragmática” (expressão que nos parece mais contraditória que um oxímoro) (2007:17, 18).

No entanto, a despeito das críticas acima, os pressupostos que Barba se dispôs a identificar e compartilhar costumam ganhar uma compreensão tácita por grande parte de atores e outros profissionais ligados à práxis cênica. Ou seja, se Barba se equivoca, talvez, na natureza do discurso que ele formula, por outro lado o que o move, os princípios deste



discurso, demonstram eficácia na prática de atores e na composição da cena, por exemplo. O próprio Pavis enxerga isso em diferentes passagens onde reconhece a “bagagem de grande riqueza” (2007:1) de Barba, e admite que “ele nos encoraja a estabelecer nosso próprio programa que subverte as antigas separações (hoje em dia fora de moda) entre teoria e prática” (2007:18). Além disso, Barba também mostra ter consciência da dificuldade que seu estudo gera:

A escritura desenrola a meada que se torna mais linear e menos verídica. A experiência, em vez disso, é contigüidade de ações, de perspectivas simultâneas. Quando agimos, estamos contemporaneamente presentes em diversos níveis de organização (1994:193).

Barba mostra aqui, conforme notou Pavis, sua angústia ao perceber o hiato que se instala na dissociação, ainda que circunstancial, entre teoria e prática. Angústia com a qual ele negocia, a meu ver, não com a recusa em lidar com questões ou conceitos *non gratos* à academia – drible recorrente no meio de pesquisadores em arte – mas com a ousadia de assumir o universo das Artes Cênicas - com suas terminologias e conceitos tácitos, nem sempre bem vistos - como um campo de conhecimento, assumindo também os riscos dos equívocos teóricos daí decorrentes.

Barba por vezes parece estar em busca de uma universalização, seja ao se referir a uma possível “tradição das tradições” (1991), seja ao parecer sugerir que sua proposição de uma Antropologia Teatral dê conta de englobar (certa) totalidade de manifestações espetaculares. De fato seu discurso assume tom generalista, por exemplo, ao descrever os princípios-que-retornam, comuns às tradições teatrais (1994:27-59). Neste aspecto Pavis questiona, inclusive, se a abordagem de Barba não se limitaria aos intercâmbios



eurasianos, ou de forma ainda mais estrita, “aos empréstimos feitos pelos ocidentais (como Craig, Brecht ou Artaud) das formas asiáticas, aliás, mal compreendidas e adaptadas aos seus interesses ocidentais” (2007:3).

A observação de Pavis é pertinente, entretanto, parece que Barba, em suas generalizações, foi menos movido por intuítos científicos que por uma necessidade empírica de escrutinar e dissecar seu campo de conhecimento, como uma “ilha flutuante”, ou seja, buscando amparo em outras fontes de teatralidade além das de sua própria origem. A escolha de algumas terminologias e expressões, movida talvez por uma expectativa de legitimação, acabou denotando essa tentativa universalizante. O ponto a favor, porém, é que o autor em nenhum momento se coloca fechando a questão, ou esgotando o assunto:

As palavras estáveis possuem a fragilidade de sua estabilidade. Para cada afirmação clara existe um equívoco. No trabalho, certas palavras iluminam como relâmpago n’água. Quando escritas mudam perigosamente sua natureza (1994:193).

Ao iniciar dessa forma o último capítulo de sua *A canoa de papel*, Barba mostra ter noção clara da vulnerabilidade de seu próprio discurso.

2. Para além de terminologias: a ênfase em poéticas e políticas corporais.

Balisar tendências e aspectos, através de diferentes terminologias, mostra-se ação importante no processo de entendimento das especificidades de cada abordagem, e na tomada de posição ou território no grande e diverso universo das artes cênicas. Por outro lado, muitos termos ou expressões se avizinham de tal maneira, que situar onde



termina uma tendência e começa outra se torna tarefa árdua. Assim acontece, por exemplo, entre Teatro Físico, Dança Teatro e Circo Teatro; entre dramaturgia de ator e dramaturgia do corpo; entre arte da performance e happening, entre outros exemplos.

Para tentar dar conta de certo fenômeno em perspectiva mais global, podemos buscar apoio na noção de teatro pós-dramático, de Hans-Thies Lehmann (2007), que discute aspectos bastante coincidentes com vários dos que são tratados pelas termologias acima. A revisão do lugar do texto dramático, no espetáculo, fazendo emergir um alargamento da própria noção de dramaturgia, que passa a dar conta de outros elementos enunciadore da cena. A conseqüente problematização da representação, enquanto recurso ilustrativo ou redundante à dramaturgia textual, assim como da construção logocêntrica e linear da narrativa ou da cena. As produções nas encruzilhadas: entre arte e vida, entre cena e platéia e entre diferentes linguagens artísticas. O foco na recepção, com um cunho político, de provocação de diferentes vieses de percepção/apreensão da obra/vida, acionando (cri)atividade também por parte do espectador. A aceitação - e busca - dos paradoxos, dos vazios, da multiplicidade de sentidos, da não-hierarquização, da não-centralização, dos silêncios, dos hiatos, das forças performativas da materialidade cênica. Estes, entre outros aspectos, são trazidos por Lehmann, como concernentes ao pós-dramático.

Entretanto, ainda que o conceito pareça favorecer o olhar sobre a questão por um lado, algumas críticas já



apontadas ao termo tornam sua utilização problemática<sup>2</sup>. Um desses aspectos diz respeito, novamente, à totalização. Ou seja, ao se tentar dar conta de um conjunto de ações ou tendências cênicas, que, em outros aspectos são sutil ou extremamente diversas entre si, incorre-se no risco de se desprezar importantes especificidades. Por outro lado, os conceitos, apesar de operativos, podem tender a uma postulação – por vezes subliminar - de regras ou leis, que poderia tornar a tentativa de enquadrar as abordagens acima num jogo de se encaixa ou não na noção de pós-dramático.

Assim, vou optar por não fixar nessa abordagem um único termo, seja ele Teatro Físico, ou qualquer outro. Ainda que também não pretenda evitá-lo, já que dentre outros parece ser a noção que se mais aproxima do (meu) lugar de atuante teatral. Referirei-me também, genericamente, a ações que enfatizam o discurso corporal, tentando não cair em rótulos ou equívocos.

A imagem barbiana das ilhas flutuantes, nas quais se formam “raízes desenraizadas”, onde o que vigora não são laços espaciais, mas o vínculo a um *ethos* transcultural que permitiria a mudança de lugares, sem a perda referencial das origens (1991:195), têm pontos em comum com o conceito de rizoma (Deleuze e Guattari: 1995), tão caro aos pesquisadores das artes na contemporaneidade. Tipo de raiz não pivotante, e metáfora para os processos de desterritorialização, heterogeneidade, multiplicidade, micropolíticas, etc, o conceito de rizoma legitima e autoriza aspectos como a diversidade, o hibridismo, a inter, a trans e até a indisciplinaridade. Buscar apoio em outras culturas e

---

<sup>2</sup> Conferir a revista Humanidades, número 52, de novembro de 2006, com vários artigos sobre o pós-dramático. Dentre eles destacamos os de Silvia Fernandes, Fernando Villar, Rosangela Patriota, Luiz Fernando Ramos e Matteo Bonfitto. (2006)



linguagens, mestiçar, trocar, desenraizar segundo um ethos, operar na fronteira, são princípios que regem grande parte das abordagens cênicas contemporâneas, dentre as quais o chamado Teatro Físico.

O lugar que a materialidade assume tanto na pesquisa de Barba (enquanto corporeidade e teatralidade cênica), como nos estudos pós-estruturalistas (na desconstrução das dicotomias metafísicas) é um lugar que mexe diretamente com o estatuto do corpo tanto na epistemologia, quanto na cena atual. A ênfase de Barba e seu Odin Teatret nos processos atorais, seja na perspectiva do treinamento coletivo e singularizado, ou na construção da cena pela via de dramaturgias corporais, se articula também a pontos que observamos na práxis do Teatro Físico. Há uma dimensão ético-estética implicada na atribuição de discurso ao corpo em cena.

Barba lembra, quanto à questão ética e quanto à função do teatro para sociedade - muitas vezes encarada de forma simplista – que “apegar-se a um teatro político significa evitar o problema de fazer, com o teatro, uma política” (1991:158). Para além de um teatro partidário, que age pela via do discurso ideológico, é preciso provocar com a arte transformações moleculares, aquelas no campo de fluxos e intensidades singulares (Deleuze e Guattari:1995). E estas não devem apenas mirar os corpos da recepção, mas partir dos corpos que criam.

Talvez seja por tudo isso que Barba, a exemplo de outros nomes do teatro, prefira falar numa atuação que se ergue na “fronteira entre representação e testemunho” (1991:130). Não se desvincula, aqui, o ator do homem. Em última instância, quiçá, não se desvincule o personagem deste





homem. Trata-se de perspectiva que encontra eco nas ações artísticas que envolvem o discurso do corpo, operando com dramaturgias atorais.

### 3. Pré-expressividade: espaço-tempo de treinamento e pesquisa atoral

Um outro tema trazido por Barba que mereceu extensa provocação por parte de Pavis é a noção de pré-expressividade. Esta é uma idéia mais empírica do que teórica, com a qual Barba trata mais por meio de associações e do levantamento de suas funções do que de definições, propriamente. Trata-se de uma noção intimamente ligada à de treinamento e de técnica, que Barba articula a outras como as de corpo extra-cotidiano, segunda natureza, corpo fictício, lógica do processo, etc.

Para Barba, o que o treinamento em nível pré-expressivo proporciona ao ator é o livre exercício da criação e a construção de sua singularidade enquanto artista. Trata-se de um espaço que autoriza a criação sem objetivos a priori, o qual “faz o ator existir como ator” (1994: 174). Segundo ele, independente do estilo, o campo pré-expressivo concerne ao caráter real da ação. Esse caráter real parece se referir a duas idéias. Primeiro ao empenho, à implicação efetiva do ator no seu trabalho, sua mobilização, sua opção em abraçar o ofício também em sua dimensão ética. Segundo, à construção de corporeidades que a despeito de serem extra-cotidianas, mostrem-se verdadeiras, críveis ao olhar do outro.

Presente em diversas abordagens cênicas que enfatizam o corpo, o treinamento continuado se volta para criação de um bios cênico, como diz Barba, e para o desenvolvimento de uma digital artística muitas vezes ancorada na corporeidade. O tempo-espaço do treinamento é o âmbito para que o artista



desenvolva sensibilidade e autonomia composicional. Seja na forma de singularidades técnicas pessoais, ou no aperfeiçoamento de técnicas coletivas, ligadas a especificidades do trabalho de um grupo ou espetáculo, o treinamento privilegia aspectos anteriores à cena teatral construída propriamente.

Evidente que o que é produzido em nível pré-expressivo por si só expressa, já que, em última instância tudo tem potencial comunicativo, ou no mínimo é passível de leituras. Entretanto, em nível pré-expressivo, trabalha-se sem a intencionalidade da significação, enquanto que no nível expressivo os processos de comunicação, vetorização de sentidos e significação, ganham prioridade.

Barba está consciente de que esta divisão por ele proposta tem um caráter didático. Não se trata de desatrelar o que é expressivo do que é pré-expressivo - entendimento que também incomoda Pavis que o acusa de imprecisão, do ponto de vista teórico (2007:2) - nem de entender este último como cronologicamente anterior ao primeiro. Para ele o nível pré-expressivo não é um nível que deva ser separado da expressão, mas apenas uma categoria pragmática:

O substrato pré-expressivo está incluído no nível da expressão global percebida pelo espectador. Mas, se o mantiver separado durante o processo de trabalho, o ator, nesta fase, pode intervir em nível pré-expressivo como se o objetivo principal fosse a energia, a presença, o bios de suas ações, e não o seu significado (1994: 154).

É ainda no campo pré-expressivo que o ator pode alcançar uma “segunda natureza” - termo que, como outros, ele toma emprestado de Decroux. Esta noção se refere à apropriação ou incorporação, por parte do artista, de princípios metodológicos, a partir da prática intensiva de um



treinamento técnico específico, de tal forma a adquirir uma desenvoltura naquela técnica. A noção de segunda natureza pode ser articulada à descrição do sinólogo François Jullien sobre a prática da sabedoria:

[...] a partir do momento em que, de tanto esforço e dedicação, “isso” começa a dar resultado, como se diz (dizendo assim a imanência), a capacidade tende em seguida a se manifestar por si mesma, sem que precisemos mais nos preocupar, nem sequer pensar para fazê-lo – sem mais esforço nem atenção: como um “fundo (patrimônio)”, sempre pronto a surgir (2000:80).

Barba sugere como possível base para um treinamento pré-expressivo os princípios-que retornam <sup>3</sup>, que abordaremos à frente, os quais viabilizariam a construção desse corpo extra-cotidiano. Ainda segundo ele, o ator teria nessa segunda natureza - forjada nesse treinamento pré-expressivo - instrumentos por si só capazes de atrair a atenção do espectador, antes mesmo de sua posta em cena, ou em contexto dramaturgico.

Uma das críticas de Pavis é justamente em relação ao fato de que, para ele, o que Barba entende por nível pré-expressivo não seria suficiente “para dar conta da produção concreta do sentido, fenômeno que vai muito além dos princípios do bios, da energia, da presença e da oposição” (2007:11). Porém afirmar que um corpo extra-cotidiano salta aos olhos e chama atenção não equivale a afirmar que se possa ou deva prescindir de uma construção dramaturgica ou de sentido na cena. Segundo Pavis, Barba “não se interessa por uma teoria semântica do sentido para explicar a passagem do físico ao mental” (2007:9). Entretanto a perspectiva de trabalho de Barba - como a de outras abordagens que retiram

---

<sup>3</sup> Conferir capítulo homônimo em A canoa de papel, presente em nossa bibliografia.



a ênfase de enunciação do texto distribuído-a em outros fios dramaturgicos - parece propositalmente desdobrar a noção de produção de sentidos para além do universo semântico, valorizando horizontalmente sentidos éticos, estéticos, energéticos, e ainda cultivando brechas de sentido, como provocação, talvez, de uma recepção mais ativa.

Por fim, se Barba não se propôs à função reclamada por Pavis talvez seja tão somente porque o lugar de onde Barba formula sua teoria, onde ele transita com desenvoltura, alimenta seus próprios postulados e de onde fornece subsídios de alta eficiência ao trabalho do atuante, é o lugar da performance, lugar da prática, o qual é regido por uma lógica própria, a lógica da prática. Diferente do lugar de Pavis, que se propõe a dar conta do fenômeno desde outra perspectiva, e com uma lógica de outra ordem, lançando uma ponte efetivamente crítica entre a produção e a recepção.

O próprio Pavis tem estudos importantes sobre a recepção<sup>4</sup>, e demonstra poder colaborar no desdobramento das idéias barbianas, dentro da perspectiva que ele reivindica. Aliás, ele mesmo anuncia isso: “Vetorização do desejo: tal será o oxímoro que nós proporemos para ligar a energia ao pensamento, para estudar o percurso energético do sentido e o sentido desse percurso” (2007:10).

#### 4. Partitura e sub-partitura: ferramentas eficazes para dramaturgias atorais

Um dos pontos do universo de Barba mais caros a Pavis diz respeito às noções de partitura e sub-partitura, as quais ele considera “mais sólidas e concretas” (PAVIS, 2007:2).

---

<sup>4</sup> Conferir “A análise dos espetáculos”, presente na bibliografia.



Desejaremos que ele resolva o entrave da oposição, para nós insustentável visto que artificial, entre pré-expressivo e expressivo e volte-se para aquela mais tangível da partitura/sub-partitura que abre, de uma vez por todas, a visão a uma dramaturgia do ator (2007: 14).

O verbete partitura mereceu de Pavis em seu *Dicionário de Teatro* (2003), uma longa abordagem, que relaciona o termo às tentativas de registro de ações físicas ou de uma espécie de escritura da cena, como os hieróglifos de Artaud, as ondas rítmicas de Stanislávski, os esquemas biomecânicos de Meyerhold, as notações de Laban e o gestus de Brecht. Em seu dicionário, o autor entende o registro da partitura cênica como algo ainda por se conquistar, e trata de buscar definições para derivações do verbete como: “texto como partitura”, “partitura como texto” e “sub-partitura” (2003).

Em outros textos o crítico tenta mais aproximações com a idéia. Após diferenciar uma “partitura preparatória” – constituída durante os ensaios pelas seqüências de escolhas no processo, e uma “partitura terminal” – a do espetáculo tal como apresentado ao público, ele liga esta última idéia à noção de “texto espetacular” (2005:89,90). Em outro momento ele aproxima mais a idéia do trabalho de interpretação, pensando uma partitura cênica, ou partitura do ator, a partir de princípios de Barba e Grotowski:

A partitura é, em Barba, própria do ator, do desenho de seus movimentos. Com o sentido de destacar os movimentos físicos e vocais do ator, a partitura distingue-se, em Barba assim como em Grotowski, do texto escrito e falado. Ela se compõe do conjunto de sinais extralingüísticos que o ator trabalha e fixa, cuidando, sobretudo, para não ilustrar sistematicamente de maneira mimética pela partitura o que é dito no texto. [...] Criada ao



acaso, a partitura restitui o desenrolar da ação cênica (começo, apogeu, desenlace), ela fixa os detalhes com precisão, orquestra as diferentes partes do corpo, estabelece o tempo/ritmo da ação (2007:14, 15).

Nas palavras do próprio Barba (1994) o termo partitura implica:

- a forma geral da ação, seu ritmo em linhas gerais (início, ápice, conclusão);
- a precisão dos detalhes fixados: definição exata de todos os segmentos da ação e de suas articulações [...];
- o dínamo-ritmo, a velocidade e intensidade que regulam o tempo (no sentido musical) de cada segmento. É a métrica da ação, o alternar-se de longas e curtas, de tônicas (acentuadas) e átonas;
- a orquestração da relação entre as diferentes partes do corpo (1994:174).

Num mesmo contexto de significação temos o termo dramaturgia do ator, também mencionado por Barba, que diz:

Se se entende dramaturgia como a arte de entrelaçar ações, pode-se falar de uma dramaturgia do ator para indicar o modo pelo qual ele entrelaça as suas composições no quadro geral do texto e da construção do espetáculo (1994:179).

E ainda em Barba:

A palavra “texto”, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa tecendo junto. Neste sentido, não há representação que não tenha “texto”. (...) Aquilo que diz respeito ao texto (a tecedura) da representação pode ser definido como “dramaturgia”, isto é drama-ergon, o “trabalho das ações” na representação. A maneira pela qual as ações trabalham é a trama (1995:69).



## E Pavis arremata, articulando as idéias de partitura e dramaturgia do ator:

O domínio – tanto o levantamento quanto a seleção – da partitura pelo ator não é outra coisa senão a dramaturgia do ator. [...] Na tradição ocidental o texto pré-existe em relação à encenação. Diferentemente, na dramaturgia do ator haverá um material gestual elaborado por este – a partitura – e, em seguida, disposta em uma montagem segundo a lógica do encenador (2007:15).

Assim se percebe claramente como o desenvolvimento da noção de partitura vai dialogando com o alargamento do conceito de dramaturgia, e como ambos processos se relacionam intimamente a um redimensionamento do lugar do ator – ou do corpo – no percurso criativo com um todo, não só na cena. O texto espetacular se configura então como uma trama ou tecedura democrática de uma série de fios enunciadores de sentidos, para além dos elementos literários.

Já a idéia de uma sub-partitura de certa forma substituiria – ou complementararia - a de um sub-texto, que tem sua função primordial no teatro predominantemente psicológico. O termo tem, no dicionário de Pavis (2003), definição igualmente encontrada em outro estudo seu, *A análise dos espetáculos* (2005):

Esquema diretor cinestésico e emocional, articulado sobre pontos de referência e de apoio do ator, criado e configurado por este, com a ajuda do encenador, mas que pode se manifestar apenas através do espírito e do corpo do espectador (2005:92).

Como podemos observar, Pavis desloca parcialmente a eficácia do conceito acima, de um campo mais pragmático -



lugar do ator - lançando-o para um diálogo com a recepção. Mais abrangente que a perspectiva de Barba, para quem a sub-partitura estaria ligada a uma espécie de “forro-pensamento que o ator alinhava para si mesmo.” (1994:167) para sustentar a coerência da ação externa. Barba chega a considerar a sub-partitura como “pontos de apoio pessoais invisíveis ao espectador” (1994:94). Essa diferença de abordagem pode parecer contraditória. Porém quando Pavis fala que ela “pode se manifestar apenas através do [...] espectador”, ele está lidando com aspectos de teorias da recepção, para as quais o teor ou sentido de uma obra só se realiza mesmo no encontro com o corpo do público, no confronto com suas memórias, associações, sintomas, identificações e estranhamentos. Já o que Barba está considerando “invisível ao espectador”, talvez seja mais propriamente informulável do que invisível - no sentido de imperceptível. Trata-se de todo um esquema interno de organização – imagética, energética, afetiva, psicológica, gestual - que o ator aciona para reproduzir – ou atualizar - uma partitura criada.

Para o crítico a idéia de sub-partitura é uma importante chave na superação do dualismo entre corpo e mente, já que se trata de uma estratégia a um só tempo cognitiva e física (2007:15). Porém, mesmo elogiando o que ele considera a ferramenta mais sofisticada da Antropologia Teatral, ele não se furta a retomar sua crítica:

O estabelecimento tão objetivo de uma partitura obriga a pensar na existência de uma sub-partitura, já devidamente diferenciada do pré-expressivo. A sub-partitura não tem nada de impreciso ou universal como esse último, ela é a base diacrônica que acompanha e sustenta a dramaturgia do ator e sobre a qual ele se apóia para fazer emergir sua partitura (2007:15).





Entretanto nos perguntamos por que Pavis entende que Barba deva substituir a articulação entre pré-expressividade e expressividade, pela de sub-partitura e partitura, se, apesar de se complementarem, as noções se referem a aspectos diferentes de um mesmo campo de trabalho – o do ator. Assim, quando o crítico diz:

Para nós, essa (pré-expressividade) é uma noção bastante imprecisa de um ponto de vista teórico, que preferimos substituir por outras mais sólidas e concretas, da partitura e sub-partitura (2007:2),

talvez devesse apenas reivindicar maior clareza na noção de pré-expressividade, a mesma, quem sabe, que ele percebe no tratamento do outro conceito. A idéia de pré-expressividade tem eficácia diferente da de sub-partitura. A primeira está inscrita em um campo mais abrangente, ligado mais genericamente, como vimos, à preparação do ator, ao treinamento de sua singularidade artística. A segunda, que trata de partitura e sub-partitura, se refere a uma instrumentação individual e variável do ator (a cada espetáculo ele poderá contar com partituras e sub-partituras diferentes), que funciona na sustentação da ação em cena.

Em processos criativos ligados à construção de dramaturgias do corpo, as noções de partitura e sub-partitura apresentam alta eficácia operativa. Após experimentações, fomentadas por diferentes fontes e matrizes inspiradoras, é possível chegar-se a células expressivas que, selecionadas e colecionadas, compõem partituras, a serem posteriormente aproveitadas e re-contextualizadas na cena. Essa partitura, com o uso que de seus elementos se faz em cena, se desdobra em fios de dramaturgia atoral no espetáculo, já que engloba uma série de ações enunciativas, co-responsáveis pela



construção de sentidos da obra.

Já as sub-partituras, como vimos, se mostram ferramentas alternativas de preenchimento de ações, em relação aos processos do realismo psicológico. Esses diferentes e por vezes inusitados estofos refletem fortemente na recepção, já que, associados a ações físicas não necessariamente relacionadas a ele, criam discursos nem sempre tão claros. A não coesão ou não coerência – formal – entre ação externa e interna, ou entre o que verbalizado e corporificado, ou seja, a polifonia que esta natureza de atuação produz, tende por sua vez a gerar uma cena polissêmica.

#### 5. Reconciliações: pelo *efecto*.

Após toda sua minuciosa crítica à *Canoa de Papel*, Pavis termina seu ensaio em tom reconciliatório, indicando as claras contribuições de Barba ao teatro:

Mas, no fundo, que importância tem essa deficiência, já que toda essa “base teórica” (p.08) é feita para estimular os artistas e que sua metalinguagem, misturando cientificidade (duvidosa) e poesia (sublime), é concebida mais para agir sobre sua prática que para descrevê-la. Daí a eficiência e originalidade de suas palavras-instrumento: o sats, a energia, a eficácia pré-expressiva, a ação disciplinada por uma partitura, instrumentos eficazes tanto para sua base teórica como para o debate atual a cerca do interculturalismo (2007:17).

Assim entendemos que o acervo conceitual-prático de Barba funciona mesmo por meio de compreensões tácitas e muitas vezes corporais, por parte dos artistas. Mas principalmente: funciona, demonstra alto grau de eficácia.

A esse proposto convém trazer mais uma vez a sabedoria chinesa para balizar nosso entendimento. François



Jullien distingue a eficácia derivada da filosofia grega - onde formas ideais e modelos abstratos apriorísticos se projetariam sobre o mundo, e onde a vontade teria como meta realizá-los - e outra idéia de eficácia advinda da China - “a que ensina deixar advir o efeito: não visá-lo [...], mas implicá-lo [...], não buscá-lo, mas recolhê-lo” (1998:9). A primeira perspectiva descrita é a mesma que privilegia a teoria em relação à prática, em abordagens que primeiro determinam em um plano teórico o que a prática, àquele submetida, deve executar (1998:15). A segunda, não inverte os papéis, simplesmente desconsidera a relação teoria-prática, enquanto questão, talvez por sequer conceber uma desarticulação entre ambas. O pensamento chinês

desconhece-a [a relação teoria-prática], mas não por ignorância, ou porque ele teria permanecido na infância; ele simplesmente passou ao lado. Como passou ao lado da idéia do Ser ou do pensamento de Deus (1998:29).

Assim, teremos, na China, uma noção de eficácia ligada ao efeito, dimensão operatória do efeito, o efeito em curso, efetivo, já que o termo efeito, simplesmente, pode soar como uma perspectiva causal, explicativa e demonstrativa (1998:147). Citando Jullien, sobre o efeito:

Sua questão é antes como o real advém: como ele “funciona” [...] e se torna “viável” [...]. Pois, não cessando de se entre-afetar [...], a realidade não cessa de tornar-se efetiva: estando sempre a se desdobrar [...], realidade nunca acaba de advir e não pode se esgotar. Um pensamento da processualidade, poder-se-ia dizer [...] Diferentemente do efeito (visando agir numa relação meios-fim), o efeito não deve ser “buscado”, de forma direta e voluntária; ele é chamado a decorrer “naturalmente” do processo encetado (1998:148).



Parece-nos que o ideário barbiano teve sua construção mais pautada nessas noções chinesas de eficácia e efecto – mesmo que inconscientemente – do que naquela ocidental. É claro que a construção metafísica de pensamento, com mais de dois mil anos, deixa suas marcas por vezes insuperáveis, mesmo quando tentamos driblá-la. Claro também que essa mesma construção não está aqui sendo colocada em cheque em sua totalidade, o que, aliás, seria uma tentativa tola e frágil. Por fim, em que pesem as ressalvas de Pavis feitas à Barba, assim como várias outras críticas pós-colonialistas que entendem seu projeto como colonizador e universalista, atuantes de todo o mundo vem se apoiando e desdobrando diferentes aspectos pragmáticos de seu estudo, usufruindo da eficácia que oferecem.

Outro ponto que Pavis vai ressaltar positivamente do estudo de Barba, é a dimensão psicofísica de toda sua abordagem. O crítico reivindica, então, a partir da abordagem barbiana que:

a busca do sentido deve se efetuar, para o ator como para o espectador, do ponto de vista de um corpo-mente, de uma entidade inseparável, e não, examinando como uma emoção se expressa externamente numa forma ou, inversamente, como uma forma exterior, impressa ao corpo, produz emoção. A formação do ator e sua intervenção cênica consistem em ultrapassar o dualismo para realizar a experiência da unidade entre as dimensões interior e exterior. [...] O corpo-mente convida a fazer, justamente, o caminho entre interioridade e exterioridade em ambas as direções, sem privilegiar uma delas (2007:11).

Essa reflexão nos leva também a questionar uma simplificada oposição. É comum, especialmente entre jovens artistas e alunos, ver a associação entre “Teatro Físico” e o



trânsito exterioridade e interioridade, assim como se associa o “Teatro Psicológico” ao circuito oposto. Mesmo que a consideremos uma divisão ilustrativa, ou didática, que até revela certas características dessas tendências, não nos parece ser um esquema que dê conta das complexidades de efeitos que cada uma das abordagens opera.

Stanislávski, por exemplo, na segunda fase de construção de seu sistema, concebeu uma inversão de acesso à personagem, ao perceber que a ação física funcionava como isca de processos internos. Entretanto ele ainda visava a uma cena – e uma personagem - realista e psicológica. De outro lado, diferentes dinâmicas que objetivam composições com ênfase corporal, de estética não realista e não psicológica, partem de sensações, sentimentos, imagens ou outros processos instalados “internamente”, os quais detonam movimentos, gestos, ações físicas - partituras.

Compreendendo o corpo – neste caso do artista cênico – como criador e criatura ou cartógrafo e mapa, cada atualização (para driblarmos o estigmatizado sistema estímulo/resposta), promove revirtualizações. José Gil diz, sobre o movimento dançado, parafraseando Deleuze, que “a imanência que caracteriza esse movimento descreve-se do seguinte modo: o que se move como corpo regressa como movimento de pensamento” (2001:50). Independente de tratar-se de dança, cada aspecto capturado no campo virtual psíquico, imaginário, energético, no plano de imanência de um corpo, quando singularizado em uma ação criativo-expressiva, da ordem da exterioridade, vetorizada para o espaço intersticial entre o corpo e o outro, tende, por sua vez, a re-acionar um novo trânsito por devires, sempre em contaminação. Em relação a esse contágio, inerente ao



processo co-evolutivo entre ser e meio, dentro e fora, Deleuze diria: “o interior é uma dobra do exterior”.

Ao entendermos o corpo como esse amálgama onde se fundem e se afetam aspectos psíquicos e físicos, então toda produção corporal será psicofísica, pouco importando o meio (interno ou externo) em que se dá o start. Até porque, após o impulso inicial, esse movimento não cessa de percorrer um circuito entre aquilo que poderíamos chamar de impressividade e expressividade, trazendo atualizações constantes em cada ambiente (interno e externo) do processo.

José Gil faz observações a respeito desse *continuum* entre dentro e fora, corpo e espaço, quando explica que, especialmente na construção estética cênica, “o espaço do corpo resulta de uma espécie de secreção ou reversão [...] do espaço interior do corpo em direção ao exterior. Reversão que transforma o espaço objetivo proporcionando-lhe uma textura próxima daquela do espaço interno” (2001: 59).

Essa reversibilidade – trânsito, fluxo ou devir - é o próprio ambiente, o espaço-tempo dos efeitos, no caso das construções cênicas. Guardadas as especificidades estéticas, metodológicas e históricas entre perspectivas cênicas ligadas ao realismo psicológico, e as voltadas a uma ênfase maior no discurso da corporeidade, certos princípios de seus processos podem e devem se apoiar mutuamente. Neste tempo de contaminações, transdisciplinaridades e outras afecções, não se concebe mais tamanho purismo entre processos pertencentes a um mesmo campo artístico.

As questões trazidas ao longo desse texto - desde os conceitos operatórios do projeto barbiano em diálogo com a



crítica de Pavis; passando pela articulação teórico-prática (dimensão do efeito) própria à pesquisa cênica; e finalizando com o reconhecimento de afecções entre diferentes abordagens artísticas - visam discutir, e defender (em especial para o atuante que é também pesquisador) uma liberdade reflexiva que dilate, ou reveja, alguns cânones acadêmicos nem sempre cabíveis para a realidade da práxis cênica.

#### REFERÊNCIAS:

BARBA, Eugênio. A canoa de papel. São Paulo: Hucitec, 1994. Tradução de Patrícia Alves.

\_\_\_\_\_. Além das ilhas flutuantes. São Paulo: Hucitec, 1991. Tradução Luiz Otávio Burnier.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator, dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1995. Supervisão da tradução: Luis Otávio Burnier

CURI, Alice Stefânia. Por uma TAO expressividade: processos criativos em trânsito com matrizes taoístas. Tese de doutorado. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2007. Orientadora: Ciane Fernandes

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia. Vol. I. Rio de Janeiro, 34, 1995. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik

GIL, José. Movimento total - o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001. Tradução: Miguel Serras Pereira

HUMANIDADES. Edição Especial. Brasília: Editora UnB, número 52, novembro de 2006.

JULLIEN, François. Um sábio não tem idéia. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Tradução Eduardo Brandão.

\_\_\_\_\_. Tratado da eficácia. São Paulo: 34, 1998. Tradução: Paulo Neves.



LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. Tradução Pedro Sussekind.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2003. Tradução: J. Guinsburb e Maria Lúcia Pereira (Coord.)

\_\_\_\_\_. A análise dos espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2005. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho.

\_\_\_\_\_. *Uma Canoa à Deriva? 2007*. Tradução: Mônica Mello e Joyce Aglae. Não publicado.

#### DADOS DESTA PUBLICAÇÃO:

STEFANIA, Alice. Diálogos com Barba. Mimus – Revista on-line de mímica e teatro físico. Salvador: Padma/Faculdade Social, Ano 01, no. 2, julho, 2009, p. 39-62. Disponível em: <[www.mimus.com.br](http://www.mimus.com.br)>. Acesso em [data de acesso].