

Técnicas corporais, disciplinas e pre-expressividade

Marianna F.M. Monteiro

Programa de Pós-Graduação em Artes – UNESP-IA

Doutora em Filosofia – FFLCH-USP

Professora do Departamento de Artes Cênicas Educação e Fundamentos da Comunicação-DACEFCH, do Instituto de Artes da Unesp.

Resumo: nessa comunicação, vou confrontar os conceitos “técnica corporal”, de “disciplina” e de “pré-expressividade” e iniciar um investigação sobre os pontos de aproximação e distância entre os três autores que operam esses conceitos: Marcel Mauss, Michel Foucault e Eugenio Barba. Partirei das análises mobilizadas por eles, de forma a situar a discussão teatral no interior da experiência social.

Palavras-chave: antropologia teatral, treinamento do ator, técnica, performatividade.

O primeiro impulso para a escrita dessa comunicação nasce da estranheza suscitada pela leitura dos textos de Eugenio Barba que tratam do que ele chama de Antropologia Teatral. Na sua definição: *Antropologia teatral é o estudo sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação* (BARBA, 1995: 8). Trata-se de encontrar os princípios universais que regem a expressão cênica nas diferentes culturas, para poder orientar o ator-bailarino ocidental na construção das bases materiais de sua arte.

Uma questão preliminar coloca-se, pois: como seria possível pensar a antropologia fora do paradigma do estudo das diferenças, dentro de uma chave de negação das alteridades culturais. Como pensar as diversas expressões cênicas dando maior ênfase à unidade em meio a diversidade de expressões da superfície. O risco é estabelecer um “dentro” e um “fora”, uma essência que vem a se configurar de um modo ou de outro nas diferentes práticas cênicas. Se partimos do pressuposto de que existem formas universais de toda e qualquer expressividade cênica, estamos necessariamente negando a importância da diversidade de expressões cênicas.

Evidentemente, não é o propósito de Barba negar diferenças marcantes entre as expressões artística em contextos culturais diversos, é justamente isso que também lhe interessa. Sem passar por cima da diversidade de expressões que distinguem balé clássico, Teatro Nô, Katakali, Danças Balinesa, por traz dessa diversidade expressiva poderíamos encontrar princípios gerais, comuns a toda e qualquer expressão eficaz em cena.

Trago aqui a noção de eficácia à baila, embora esse termo nem apareça tão explicitamente na reflexão de Eugenio Barba, por acreditar que a reaproximação do teatro e do ritual deve muito a esse aspecto mediano: a eficácia, que perpassa os dois fenômenos do entretenimento e o da religião. Acredito, por fim, que tanto quanto no ritual, a questão da

eficácia foi aos poucos tornando-se central para o teatro. O que se entende por eficácia já não é tão claro, nem fonte de tantas certezas.

Se jogarmos com o conceito de performance até agora deixado de lado, a ideia de eficácia se acentua. A performance “faz”. Os enunciados performativos, vão além de um dizer, eles transformam. A questão da eficácia está sempre colocada. As diversas técnicas que o ator desenvolve constituem ensinamento de tradições que se repetem e se aperfeiçoam e se cristalizam em forma de práticas reiterativas. E aqui o termo técnica tem o mesmo sentido de “técnicas corporais” tal qual foi cunhado, no começo do século passado, por Marcel Mauss.

No texto de Mauss, o conceito de técnica corporal serve para demarcar uma esfera da vida humana que até então não havia sido nomeada. As formas físico-psicológicas do marchar, do parir, do dormir, do comer, etc a lista é infinita. De fato cada cultura constrói esse platô de técnicas corporais à sua maneira, segundo suas singularidades e complexidades. Ao contrário de Barba, para Mauss, o conceito de técnica corporal só tem sentido se servir para pensar a diversidade, abalar certezas a respeito do caráter universal de nossas técnicas corporais hegemônicas.

A antropologia, todavia, também reconhece universais. Da proibição do incesto (Lévi-Strauss) à noção de processo ritual (Victor Turner), estamos frente a princípios explicativos que permitem à Antropologia pensar diferentes expressões culturais para além de suas alteridades. O que chama atenção, no entanto, é que esses princípios universais tem nos dois casos funções operativas diferentes. Para Barba trata-se de delimitar uma instância, a da pré-expressividade subjacente às diferenças culturais. mas que, além disso, possa vir a constituir-se como princípio operatório nas artes cênicas, no treinamento da expressão do ator, segundo determinados princípios. Os princípios de pré-expressividade constituem a base daquilo que Barba considera ser um conjunto de bons conselhos, extremamente úteis de serem manipulados na prática concreta e diária do ator, tendo em vista sua expressão cênica concreta e particular.

Vejamos um pouco mais de perto como funciona essa ideia da pré-expressividade, na proposta de uma Antropologia Teatral. Os princípios da pré-expressividade destacados em sua *Arte Secreta do Ator* são três: a desestabilização do equilíbrio, o jogo das oposições e a potência da omissão. Buscar um novo equilíbrio para além do hábito e ficar nos limites. Encontrar o equilíbrio precário, o equilíbrio de luxo, a partir da tomada de consciência dos micro-movimentos que garantem o equilíbrio dinâmico.

O desequilíbrio está diretamente vinculado a noção de extra-cotidiano, de expressão extra-cotidiana. Estamos no entrecruzamento entre o pensamento antropológico e o teatral novamente, já que a noção de extra-cotidiano, para além do treinamento técnico do ator ressoa o conceito de uma instância liminar da vida social. Todo o trabalho de

interpretação e treinamento do ator desenvolvido por Barba implica na desautomatização dos gestos e comportamento cotidianos, na busca da criação de um corpo dilatado, energético capaz de ser expressivo em cena, por estar fora da movimentação cotidiana.

Nos momentos de liminaridade que se seguem ao desencadeamento de uma crise, justamente o que se verifica, segundo Victor Turner, é a suspensão das regras cotidianas, das posições e relações estruturadas e, nesse instante, um novo fluxo de energia alimenta as relações de comunitas e coloca os comportamentos em chave diferenciada que aponta a oportunidade de se vivenciar expressões de forma inovadora, bem como de rever instantes passados que retornam e se presentificam novamente.

As técnicas cotidianas são associadas ao menor esforço, os atores usam técnicas extra-cotidianas para instaurar um outro bios cênico. As técnicas extra-cotidianas caracterizam-se pelo máximo emprego de energia com um mínimo resultado. Não confundir virtuosismo com técnicas extra-cotidianas, embora a meu ver, a questão não seja tão simples, já que toda técnica extra-cotidiana envolve uma certa dose de virtuosismo sem o qual não há ruptura de automatismos e situações estratificadas e petrificadas. Por outro lado, a medida que um número mais ou menos acrobático é realizado, treinado, ele vai se tornando cada vez mais acessível, vai se criando um segunda natureza, e o que era extra-cotidiano, passa a ser cotidiano.

Como não pensar na frase de Benjamim, o estado de excessão pra os derrotados é a regra. Se pensarmos nos tensionamento político de poderes que perpassam as grandes e micro-estruturas da experiência, veremos que nenhuma dessas noções de cotidiano, extra-cotidiano, disciplina, natural, orgânico, é tema neutro . Todos revelam as correntes de força, os embates, as relações sociais entre coisas e pessoas e, dificilmente conseguir-se-á lidar com esses conceitos como se eles mesmo não implicassem em tomadas de posição que influência diretamente posturas epistemológicas seja as da ciência seja as da crítica

. Além do desequilíbrio, do equilíbrio precário ou de luxo, da quebra e relativização da noção de cotidiano, todos esses episódios passíveis de serem sintetizados pelo conceito de desequilíbrio, temos a identificação de uma energia que é “carregada” a partir do jogo de uma oposição. Tensão entre oposto; alto versus baixo, trás versos frente lado e lado. Tensão entre oposto: vida cotidiana tensionada a partir do extra-cotidiano ou vice-versa, oposição músicos atores, ou atores versus público. A localização e criação de oposições é parte do artesanato cênico. O jogo de oposições, ainda segundo Barba, tem como consequência o reter, ou seja o terceiro princípio da pré-expressividade a omissão, e com ela seus recursos diversos de aumento e diminuição da ação, ou do tempo em que ela ocorre (lento e rápido); todos esses experimentos visam isolar fatores de performance , e com isso sublinhá-los, torná-los mais comunicáveis, mais nítidos. Aqui se esboça toda uma

estética da cena minimalista, em que o trabalho interior vem a tona de forma não mecânica, diria de forma virtual, enquanto potência que se deixa ver em seu fervilhar prestes a explodir.

A oposição gera o reter e com ele a nitidez que se desfará em esplendor, luminessência, iluminações profanas. Na verdade, todas essas considerações técnicas, de modos de fazer, de artífice da cena, inspiram aproximações com questões mais vitais que dizem respeito a própria possibilidade de estar gerando conteúdos sensíveis e tendo quem os possa fruir. Está em jogo a possibilidade /necessidade de por em ação esses itens de treinamento, esses potencializadores de expressão. Afinal, o monstro pré-expressivo é uma fantasia que logo deve ser abandonada em pleno sentimento de estar no mundo de um certo jeito, mesmo que esse jeito pretenda-se de um naturalidade extrema, ou que de fato mal tenha consciência do seu lugar exato nessa historia de expressões que se multiplicam.

As apropriações que o trabalho da antropologia teatral pode fazer das diferentes tradições cênicas, longe de colocar-se acima delas , encarna a possibilidade de continuidade de um tradição que começa com Stanislavski e prossegue até hoje com Eugenio Barba, passando po Grotovski, Decroux, e todos quantos mais se dedicaram a trilhar os caminhos da teatralidades do movimento , seja no teatro-físico ou na dança-teatro. Os que trabalham nessa vertente de intersecção entre a dança e o teatro, preocupados em ignorar e suprir com isso, esse abismo entre a dança e o teatro, realidade das artes cênicas ocidentais em vias de dissolução.

Esse movimento que desloca os sentido do fazer teatral está profundamente conectado com a experiência do homem contemporâneo, no capitalismo tardio das sociedades de controle. De alguma forma me interessa pensar esse homem da segunda metade do século XX até hoje. O Homem de experiência e pobreza, o soldado que voltou do front , mudo, esvaziado de toda e qualquer experiência narrável. O espectador tátil de um cinema tátil revelando recursos libertadores de novas e inusitadas potências artísticas.

Em plena era de predominância dos meios digitas na comunicação em rede, no estabelecimento de relações virtuais. O poder manifesta-se aí na forma do cruzamento de dados, da sofisticação de programas capazes de manipular informações diversificadas e fornecer programas de leituras segundo interesses pré-definidos. A pergunta então é qual o lugar e natureza de um treinamento do ator, quando as comunicações se farão através de cifras capazes de acionar os fluxos de contato social, através das conexões em rede que carregam virtualmente os controles, que são por nós constantemente atualizados e reiterados nos usos efetivos dos contatos em redes.

Nossas audiências já vêm preparadas por navegações prévias: uma audiência para ser levada ao teatro, passa pela circulação de informações em redes e

longe do espaço físico da urbes, tanto quanto da punição na forma do confinamento. Simplesmente a senha deixa de passar, você é subitamente cortado ou incluído em algum banco de dado, seu cpf bloqueado depois da carta de habilitação para conduzir veículo ter sido suspensa temporariamente, com base em informações obtidas por fotos .

Essa realidade da sociedade de controle afeta os rumos das artes cênicas, e para isso não temos uma melhor ponte do que aquela que nos foi oferecida por Antonin Artaud. O teatro do outro, para ele, o Teatro Balinês, não fornecia apenas a pista de um treinamento, oferecia a entrada em um teatro que estabeleceria novos e vigorosos nexos com a vida e com a morte. A busca de um corpo sem órgãos é também busca de fluxos extra-cotidianos, pleiteada, todavia, do ponto de vista de um crítica forte à sociedade disciplinar.

Os exercícios da exaustão deixam de ser exercício de exaustão, para se converterem na exaustão ela mesma. A luta contra a barbárie se torna luta pela barbárie. Recusa-se qualquer humanismo barato, para não se somar ao caldal da administração caridosa da vida, no controle e construção dos bio-poderes.

Essas considerações são, no entanto, prematuras, na verdade refletem a busca da compreensão das transformações das artes cênicas, teatro , dança mímica, circo, que estariam acompanhando a mudança nas formas do poder. Na era do controle modular , virtual qual a forma do teatro? Do público?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo/ Campinas : Ucitec/ editora da Unicamp, 1991.

BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel, Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo/ Campinas: Hucitec/ Ed. da Unicamp, s/d

BARBA, Eugenio. e SAVARESE, Nicola , *A Arte Secreta do Ator* Campinas/ São Paulo: Editora da Unicamp/Hucitec, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Historia da Sexualidade- a Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard, 1975.

GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (Orgs.) *Leituras da Morte*. São Paulo: Annablume, 2007.

MAUSS, Marcel. *Sociologie et Antropologie*. Paris: Presse Universitaires de France, 1950.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual, Estrutura e Anti-Estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.