

## ***Anteparo e Impressão Digital: A Hipótese de um Par Fundamental***

Rejane Kasting Arruda

Doutoranda na Universidade de São Paulo

Artes Cênicas – Pedagogia do Teatro – Orientador: Prof Dr. Armando Sergio da Silva

Bolsa de Fomento: FAPESP

Pesquisadora no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator

*Anteparo e impressão digital* são conceitos (propostos pelo Prof. Dr. Armando Sergio da Silva) que orientam a *práxis* no *Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (USP)* - onde pesquisadores de pós-graduação trocam constante interlocução e discutem questões em torno da pedagogia e criação cênica. Reflito sobre estes dois conceitos evidenciando o vetor *anteparo – impressão digital* e a *função do arranjo* para a extração e análise em jogos e técnicas de partituras físicas – propondo a convergência entre elas.

Palavras-chave: pedagogia – criação – ator – CEPECA - anteparo

O *Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator*, coordenado pelo Prof. Dr. Armando Silva na *USP*, reúne pesquisadores da pós-graduação envolvidos na *práxis* da criação e pedagogia. Um dos conceitos que nos orienta é o *anteparo* – formulado inicialmente por Silva (1). Se *anteparos* são (para introduzi-lo) “os objetos, as palavras, as músicas e as imagens com as quais jogamos”, as *impressões digitais* são as resultantes deste jogo: as *ações físicas* (2) na medida em que sustentadas por *anteparos*; implicam singularidade e por isso o termo “digital”.

Me esforço por extrair *funções* implicadas no vetor *anteparo - impressão digital*. A primeira é a *função do arranjo*. Ao analisar diferentes sistemáticas me deparo com modalidades de uso de “palavras, imagens, objetos e música”. Os *arranjos* não são simples e nem tampouco há apenas “uma” modalidade na construção de uma escrita corporal. O desmembramento me permite potencializar o manejo das resultantes e pesquisar experiências de convergência entre elas.

---

1. Ver em SILVA, A. S. Interpretação: Uma Oficina da Essência. In: A.S. SILVA (org.) *CEPECA: Uma Oficina de Pesquisatores*. São Paulo: Imprensa Oficial, pg. 28-130, 2010.

2. Ver BONFITTO, M. *O Ator-compositor: As Ações como Eixo: de Stanislavski `a Barba*. São Paulo, Perspectiva, 2007.

.Mas por que este termo: *anteparo*? Ele tem algo a ver com “proteção”: proteção da luz que cega, pois ao olharmos para ela diretamente vemos apenas uma mancha leitosa (efeito dos raios sobre a retina). Com um *anteparo* entre a luz e o olho podemos encher o que está sendo iluminado. É como o termo aparece em Merleau-Ponty.

(...) essa referência que faz Maurice Merleau-Ponty, na *Fenomenologia da Percepção*, onde, sobre exemplos bem escolhidos, tirados das experiências de Gelb e Goldstein, vemos já, no nível simplesmente perceptivo, como o *anteparo* restabelece as coisas em seu estatuto real. Se, por isolado por um efeito de iluminação nos domina, se, por exemplo, um pincel da luz que conduz nosso olho nos cativa a ponto de nos aparecer como um cone leitoso e de nos impedir de ver o que ele ilumina – só o gesto de introduzir nesse campo um pequeno anteparo, que corte na direção daquilo que é iluminado sem ser visto, faz reentrar na sombra, se assim podemos dizer, a luz leitosa, e faz surgir o objeto que ele escondia (1).

A função do *anteparo* seria então “proteger do raio que cega”. Na criação cênica, no entanto, podemos tomar a luz como um *anteparo*! Se levarmos em conta a sua implicação como algo que faz efeito no corpo e deixa *impressão* (concreto o suficiente para lhe oferecer contorno, enquadre) é *anteparo*! Se podemos dizer que a proteção é uma função do *anteparo*, a primeira questão a ser respondida é: em cena, ele protege do quê?

Durante a investigação no *CEPECA* cheguei a uma conclusão provisória: protege “do vazio”. O vazio, que enquadra o corpo até algo ser construído (até serem introduzidos *anteparos*), não precisamos ir longe para percebê-lo. A solução seria: o *anteparo* é um elemento de mediação entre o ator e o vazio. No entanto, escutei a proposição de Silva: “o *anteparo* protege do corpo” (SILVA: 2009). O elemento que deixa *impressões (digitais)* no corpo protege “do corpo”? Era preciso ver qual o estatuto do corpo do qual o *anteparo* protege e qual o estatuto do corpo que o *anteparo* constrói (diferente do primeiro).

Foi observando a prática que pude formular uma concepção desta *função*: o *anteparo* é utilizado para proteger do que Silva chama *corpo sintomático*. O que é o *corpo sintomático*? O corpo que “não faz signo (2) de criação cênica”; carregado de registros involuntários, não põe “o enigma da construção cênica” - porque nada nele foi inscrito do registro cênico (que pode retornar de forma pulsional por se tratar do corpo vivo).

---

1. LACAN, J. *O Seminário. Livro XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, pg. 108.

2. Estou tomando o *signo* como “aquilo que representa algo para alguém”, proposição que podemos encontrar em Hjelmslev.

Encontro um belo exemplo em Spolin. No seu *Jogo da Exposição* o ator é convidado a se expôr durante um minuto "sem fazer nada" (1). "Sem fazer nada" significa não ter objetivo de jogo, não ter nomeação de *anteparo* para jogar - é estar sem nenhum tipo de proteção, "cara a cara com o vazio". Este "cara a cara com o vazio" implica reações: coçar a nuca, pôr a mão no rosto, balançar as pernas, desviar o olhar (são manifestações de disfarce do vazio) (2). Spolin introduz, então, a *instrução* (3): "Agora conte as cadeiras!" - *foco* que o ator trabalha até chegar à resolução física da ação. Ele "se deixa atingir": "A *instrução atinge o organismo total*" (4) - "se deixa levar": "É preciso se deixar levar pelo anteparo" (SILVA: 2010) ao invés de representar (5).

Spolin é hábil em tornar "o ambiente" *anteparo*: "Olhe o espaço e se deixe ser olhado por ele" (SPOLIN). O "espaço" atua na medida em que é isolado, situado, nomeado (na medida em que assume a função de *anteparo*). Encontro em Ferracini um testemunho da inscrição de *anteparos* como se "encarnassem": "Na verdade, é uma questão difícil de explicar, pois parece impossível um objeto inanimado conduzir uma pessoa (...) é como se o objeto fosse animado e passasse a ser uma extensão do corpo do ator" (FERRACINI, 2001:189). Não sou "eu" que produz a *impressão*, é o *anteparo* que grafa, vinca, carrega, conduz o meu corpo - o que acaba por implicar novo *anteparo*: a *imago* (6) do corpo determinada pela atuação de *anteparos*.

---

1. SPOLIN, V. *Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Perspectiva, 2000, A1.

2. Aplico este exercício com alunos de iniciação e é isto que vejo. Também o vejo em trabalhos com a *fala externa* quando o ator a tem como único apoio (o corpo, sem outros *anteparos*, resulta *sintomático*).

3. A *instrução* é instância fundamental da sistemática spoliana - durante jogos simples, de aquecimento, treinamento de relações diferenciadas com o espaço, imagem do corpo, palavra (etc), a improvisação e o ensaio de espetáculos. A *instrução* entra no campo de atuação do ator através da *voz externa* e faz efeito imediato sobre o corpo - superfície excitável que se deixa marcar.

4. SPOLIN, V. *O jogo Teatral no Livro do Diretor*. São Paulo: Perspectiva, 1999, pg. 25.

5. Kusnet opõe o "representar" ao "viver". Ao opô-lo ao "jogar" estou implicando, na verdade "o mau representar": um não envolvimento na *ação física*, um não se deixar atingir pelo *anteparo* (porque o ator antecipa a representação e rompe com o vetor *anteparo-ação física*).

6. Econtrei o termo *imago* em Lacan. Adotei a diferença entre *imago* e *imagem* para postular a perspectiva do jogo com o elemento interno (o ator também joga com a *imago* que elabora do seu corpo cênico).

O *anteparo* provoca a inscrição da *ação física* e precisa ser reconhecido como tal para a composição dos arranjos e o manejo das resultantes. Silva diz que não inventou nada porque o *anteparo* está presente em toda parte (em todas as sistemáticas). No entanto, desenvolver "o conceito" que denota "com um só termo" as diferentes modalidades de manejo do corpo (objeto, imagem, música "e palavra") é evidenciar o vetor de inscrição (*anteparo – impressão digital*) que muitas vezes passa despercebido quando "a ênfase recai toda sobre a *ação física*. Além disto, com o termo "digital" reconhecemos o singular, vivo, ilógico, contingente (1) que a *função do deixar-se levar* aflora, acentua, sustenta: "Cada um reage de um jeito ao *anteparo*" (SILVA: 2009). Apesar da determinação, a *impressão* é "digital".

Podemos tomar como *anteparo* a nomeação de *atividades físicas* em *treinamentos barbianos* (como "puxar, lançar e puxar"); *verbos-de-ação*; a nomeação de *qualidades físicas* (pequeno-grande, pesado-leve, estacato-fluido, etc) ou partes do corpo; *instruções*; *metáforas de trabalho*; *fala interna*; o *ritmo* que adquire valor em Meyerhold (e em Stanislavski com o *tempo-ritmo*); além de objetos, músicas, *imagens* que mimetizamos das artes plásticas, cotidiano, *teatro performativo*, etc. Podemos ver o que não está na nossa frente e presentificá-lo via *rememoração*: é o princípio da *visualização* (2) kusnetiano; transformar a *imagem* em *imago* e sustentá-la em segredo, deixando que delimite as bordas do corpo: é o princípio da *mimesis*; podemos jogar com a escuta da frase (que ecoa): é o princípio do *monólogo interior* (Stanislavski) e da *instrução* (que vem do outro) de Spolin. Os *anteparos* bordam, tecem, constróem o corpo. Reconhecer diferentes modalidades é abrir perspectivas de combinação em "experiências de convergência".

---

1. Na filosofia contemporânea (...) o termo contingente passou a ser sinônimo de não-determinado, isto é, de livre e imprevisível" (ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pg. 234).

2. Ver KUSNET, *Ator e Método*. São Paulo: Hucitec, 1992.

## Bibliografia

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARRUDA, R. K. *Apropriação de Texto: Um Jogo de Imagens*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2009.
- ARRUDA, R. K. Jogo e escrita no trabalho com o texto dramático: Relato de uma experiência em diálogo com a tradição. In: A.S. SILVA (org) *CEPECA: Uma Oficina de Pesquisatores*. São Paulo: I.O., p.214-226, 2010.
- BARBA, E. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BONFITTO, M. *O Ator-compositor: As Ações como Eixo: de Stanislavski à Barba*. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- FERRACINI, R. *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Unicamp, 2003.
- KNÉBEL, M. *La Poética de la Pedagogía Teatral*. México: Siglo XXI, 2002.
- KUSNET, E. *Ator e Método*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- LACAN, J. *O Seminário. Livro XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SILVA, A.S. Interpretação: Uma Oficina da Essência. In: A.S. SILVA (org.) *CEPECA: Uma Oficina de Pesquisatores*. São Paulo: Imprensa Oficial, pg. 28-130, 2010.
- SPOLIN, V. *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- STANISLAVSKI, C. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- TOPORKOV, V. O. Las acciones Físicas como Metodologia. In: (org.) JIMENEZ, S. *El Evangelio de Stanislavski Segun sus Apostoles*. México: Gaceta, 1990.