



Antropologia Teatral e pedagogia: problematizações para o ensino de teatro

Gilberto Icle

As contribuições teóricas da Antropologia Teatral tiveram um impacto relativamente grande nos estudos sobre o trabalho do ator no Brasil, nas últimas décadas. É possível que desde Stanislavski e Grotowski, nenhuma outra contribuição prático-teórica tenha constituído um terreno de perguntas tão profícuo e com tantas possibilidades de indagação.

Entretanto, o ensino de teatro e a pedagogia teatral, para além das experiências sobre o ator profissional, se ocuparam muito pouco desse campo de indagação, tomando proveito em casos muito pontuais das questões levantadas por Barba e seus colaboradores. Embora os estudos empreendidos sob a égide da Antropologia Teatral tenham a presença do ator como princípio basilar do trabalho do *performer*, os estudos pedagógicos nessa área pouco se debruçaram sobre a questão, apartando, muitas vezes, da área da pedagogia do teatro, por entender a Antropologia Teatral como algo distante, próprio das culturas orientais, e de modo algum aplicável à sala de aula. E essas não são as únicas confusões a serem desfeitas.

Este texto pretende uma aproximação que problematize essa questão, procurando mostrar que a Antropologia Teatral poderia contri-

buir para as discussões no campo da pedagogia teatral e, sobretudo, no ensino de teatro.

As visitas de Eugenio Barba ao Brasil, a partir da década de oitenta, do século passado, e a tradução e divulgação de seus textos para a língua portuguesa, iniciadas na década de noventa, constituíram um aporte significativo para a compreensão de suas propostas estéticas, e ainda, para a discussão dos estudos nomeados como Antropologia Teatral. Desde as primeiras aproximações com tal tema, as confusões observadas nas práticas teatrais, e mesmo em textos escritos, com interpretações confusas e, por vezes, superficiais, se fizeram sentir em distintos ambientes, artísticos e acadêmicos.

Este trabalho, em função de suas dimensões, não poderá dar conta de tamanha complexidade, mas irá procurar desfazer alguns nós na trama que poderia ligar a Antropologia Teatral ao ensino de teatro.

Talvez, uma das confusões mais significativas seja ao aspecto propositivo que normalmente se imputa à Antropologia Teatral. Esta não implica, contudo, em uma proposta estética. Ela, ao contrário, procura olhar o fenômeno teatral para além de sua pele cultural e imprimir uma visão transcultural, em que o funcio-

Gilberto Icle é professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

namento da capacidade de atrair a atenção do ator seja desvelado. Ora, o conhecimento de tal mecanismo seria um princípio certo para o ensino de teatro. Como nos mostram as principais abordagens metodológicas que temos a disposição – de Boal a Viola Spolin, de Tchecov ao drama de origem inglesa, do jogo dramático ao jogo teatral – e que normalmente constituem os principais referenciais da área, a presença, associada, também, aos seus termos sinônimos e/ou correlatos como estado de jogo, prontidão, disponibilidade, fisicalização, dilatação, irradiação, constitui o princípio compreendido tanto como natureza da arte da atuação, como início por intermédio do qual se dá origem ao processo de ensino-aprendizagem em teatro. Qual princípio seria mais adequado ao aluno iniciante apreender para iniciar-se como ator? Saber a diferença entre estar em cena e estar fora de cena, fazer essa diferenciação no e com o próprio corpo, parece circunscrever muito do trabalho de ensino-aprendizagem nessa área.

Essa é, também, a preocupação fundamental no campo de estudos da Antropologia Teatral, qual seja, a presença, seus fenômenos, suas experiências e seus discursos. Ela, entretanto, não implica uma propedêutica, na qual um conjunto organizado de exercícios dite modos estético-poéticos para a pedagogia. Ao contrário, trata-se de um olhar, de uma visão, ou mais ainda, de um modo de materialização. A Antropologia Teatral nasce nas preocupações teatrais de Eugenio Barba, contudo, transcende seu modo de operar artístico e se converte em ferramenta para diferentes estilos de teatro. Ela não é, ao contrário do que muitos imaginam, um tipo de teatro, uma estética teatral, um gênero cênico, tampouco uma mistura de teatro e dança ou um teatro corporal. Ela usa diferentes exemplos para circunscrever um campo de indagação: a presença.

Vejamos como são articulados os questionamentos da presença, sobretudo na definição e problematização do conceito de pré-expressividade, para deles extrairmos referências ao ensino de teatro e com eles repensarmos nossa prática.

Uma das questões fundamentais que Barba formula ao propor os estudos que se chamam Antropologia Teatral pode ser circunscrita na questão: “o que é a presença do ator?” (Barba, 1993, p. 7). Essa, e as questões correlatas apresentadas logo ao início do livro *La canoa di carta* – segunda obra em que Barba explicita as teorizações sobre a Antropologia Teatral –, constituem o cerne das inquietações do diretor italiano. A primeira formulação sobre a Antropologia Teatral aparece num texto homônimo em 1980, seguido da publicação de *A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral* (1995), já fruto dos estudos empreendidos pela escola itinerante ISTA – International School of Theatre Anthropology.

Conforme adverte De Marinis (s/d), *A canoa de papel* consiste num *up grade* em relação às formulações anteriores do conceito de pré-expressividade, redefinidas, recolocadas e mais explicitadas em função das críticas que os primeiros textos receberam de diferentes instâncias.

A canoa de papel passa a ser, então, a obra referência para compreensão da proposta de Eugenio Barba sobre a pré-expressividade, dimensão com a qual a Antropologia Teatral se confunde, se define e se circunscreve como nível de organização dos estados de representação do ser humano. Uma leitura atenta dessa obra pode-nos indicar os possíveis que a obra de Barba abre para a pedagogia, não ao propor uma propedêutica para o ator, mas ao desfraldar nosso pensamento em relação ao olhar sobre o nosso próprio trabalho e sobre o trabalho dos que nos atribuem as funções de professor e conduzir construções de conhecimento teatral.

O conceito de pré-expressividade supõe alguns paradigmas – alguns constituindo espécies de *epistemes* do pensamento e da ação teatral, tal qual nós os conhecemos –, dentre eles, uns dos mais significativos, talvez, seja a idéia de que o comportamento cotidiano do ser humano é, por natureza, “domesticado” (Barba, 1993, p. 14). Essa idéia é fruto, provavelmente, da influência de outros diretores-pedagogos como Stanislavski e Grotowski.

Isso implica dizer que se o comportamento cotidiano é domesticado pelo peso da rotina e banalização do vivido, a representação não pode ser tomada como um comportamento rotineiro e inconsciente, mas, antes de tudo, por momentos de libertação do homem da sua própria condição de imerso na inconsciência da vida vivida, no aconchego e na segurança do não pensado. Isso define um grande par dialético na conceituação barbiana para a Antropologia Teatral: a divisão entre cotidiano e extracotidiano.

O primeiro, como momento da vida banalizado, domesticado, no qual as ações são apreendidas e automatizadas em prol de uma eficiência imediata e utilitária, se diferencia do segundo, em que o ator precisaria transpor esses automatismos e ser um sujeito de sua consciência e no qual o esforço físico usa a regra do maior dispêndio de energia para o menor resultado, assim, se contrapondo às leis do cotidiano. “Na vida cotidiana [as ações e reações] acontecem segundo uma organicidade não refletida, fruto de automatismos transmitidos geneticamente e aprendidos culturalmente” (Barba, 1993, p. 47). No entanto, antes de se pensar em duas categorias completamente distintas, ainda que solidárias, é necessário lembrar que o extracotidiano se constitui a partir do cotidiano, num processo contínuo e árduo de coordenação e diferenciação de ações (Icle, 2006).

As diferenças, basicamente funcionais, entre cotidiano e extracotidiano são circunscritas por Barba ao mencionar que na ação cotidiana, por exemplo, as ações ocorrem uma a uma: retrair o braço para somente depois distendê-lo. Ao contrário, no extracotidiano a força que se impõe nas ações de retrair e distender o braço são simultâneas (Barba, 1993, p. 45).

Ao partir dessas idéias pode-se compreender em que bases Barba articula o fundamento da Antropologia Teatral: a pré-expressividade como condição, como nível de organização, como circunscrição do trabalho do ator. Para tanto, duas experiências na biografia de Barba são significativas no engendrar da idéia de pré-expressividade.

A primeira é o fato de ele ter sido, por anos, estrangeiro num país – a Noruega – onde se falava uma língua completamente distinta da italiana. Essa condição implicava um exercício de esforço para compreender o que seus companheiros de trabalho, seus amigos, as pessoas com quem convivia, tentavam lhe dizer. Assim, antes de compreender o significado das palavras, ele as compreendia em bases pré-expressivas, ou seja, se estavam a seu favor ou contra ele, se eram delicadas ou rudes, tristes ou alegres; e essa “leitura” do Outro, na ausência de sentido da palavra falada, lhe permitiu “ver” o corpo do Outro como uma organização a fazer a expressão eficiente, ainda que sem seu principal meio: a fala (Barba, 1993, p. 15).

A segunda experiência foi, anos mais tarde, nas viagens que ele empreendeu ao Oriente e nas quais se empenhou em ver os longos (às vezes longuíssimos para o olhar europeu) espetáculos de diferentes tradições cênicas, como Kathakali, Orissi, Nô, Topeng, entre outros. A necessidade de se manter atento ao espetáculo conduziu seu olhar a determinadas partes do corpo do ator. Ele fixava o olhar somente nas pernas, outras vezes somente nos ombros e, assim, ao realizar essa brincadeira que visava vencer a monotonia das longas récitas em línguas incompreensíveis, sobre temas enigmáticos, ele começou a perceber que os atores orientais mantinham os joelhos flexionados, tal qual os seus atores do Odin Teatret (Barba, 1993, p. 17).

Essas duas experiências levaram Barba a pensar na hipótese de que existiriam princípios recorrentes em diferentes tradições cênicas. É preciso salientar, no entanto, que esses princípios não definem, segundo Barba, nem a poética, tampouco a estética de cada manifestação cênica, mas tratam-se de princípios pré-expressivos, ou seja, que se encontram na base do trabalho do ator.

Torna-se mais claro, então, compreender como o significado, para Barba, é paralelo ao nível pré-expressivo, isto é, como essa dimensão organizadora da atuação prescinde do significado, é autônoma, mas não independente, do

nível semântico do trabalho do ator. O significado não é suficiente para dar conta dos fenômenos humanos, ou ao menos, não é a instância superior e única da legitimação da atividade social humana.

Nossa dificuldade em perceber tais elementos adviria do fato das sociedades ditas ocidentais terem legitimado e tornado hegemônico a “cultura do significado”, em detrimento “da cultura da presença” (Gumbrecht, 2004), em que o trabalho do ator, tal qual preconiza Barba, poderia ser exemplo. Há algo além do significado, contra ele, ao lado dele, embora sempre o tendo como referência. Nesse sentido, a divisão expressivo/pré-expressivo é tão somente virtual, ela aduz à idéia de que para além do significado da ação do ator existem níveis de organização que o subjazem e que o emaranham, lá mesmo onde a ação é viva.

Dessa maneira, se existe um nível ou dimensão da organização do *bios* cênico, no qual princípios elementares são encontrados em distintas culturas, poderíamos objetar que esses princípios não podem ser comprovados *ipsis literis* na ação do ator, tampouco as experiências de Barba na ISTA, constituem experimentos suficientemente científicos para essa comprovação. Sendo assim, Barba adverte que a Antropologia Teatral não passa de um conjunto de bons conselhos para os atores. Sua dupla função – a de desvelar o trabalho do ator pela observação e daí extrair conselhos para a melhor eficiência da presença cênica, implica a finalidade última da Antropologia Teatral. Nas palavras de Barba, “A Antropologia Teatral é um estudo *sobre* o ator e *para* o ator. É uma ciência pragmática que se torna útil quando faz o estudioso tocar com a mão o processo criativo e, quando, durante esse mesmo processo, incrementa a liberdade do ator” (Barba, 1993, p. 27).

Poderia ser dessa finalidade que a pedagogia extrairia para si elementos com os quais repensaria sua prática. As diferentes bases de apoio, por exemplo, constituem um elemento que circunscreve ou exemplifica um princípio da Antropologia Teatral: o equilíbrio precário.

Ao tomar como origem o olhar sobre o equilíbrio do ator, ou melhor, sobre o uso do equilíbrio, ele se converte imediatamente em instrumento de manipulação do ator. Ou seja, dizer que o desequilíbrio precário constitui um “princípio” para o trabalho do ator, em que a ampliação ou redução da base de apoio, ou ainda, a alteração do centro de gravidade do corpo, podem distorcer o equilíbrio cotidiano e, conseqüentemente, fazer com que os músculos trabalhem em oposição para sustentar essa posição e, por conseguinte, dilatar o corpo atraindo a atenção do espectador, constitui logo um alvo a perseguir. Ao percebermos, através da observação, tal como Barba quando se deteve nos atores orientais e em seus próprios atores, que esse desequilíbrio intencional do corpo pode lograr uma melhor presença do ator, estamos constituindo ferramentas para garantir que isso efetivamente aconteça e torne-se uma estratégia pedagógica.

No entanto, na prática, esses princípios estão sempre “escondidos” por uma “roupa” cultural, com a qual fazemos teatro. Não há, portanto, princípios “boiando” no ar, sem que estejam a organizar alguma atividade expressiva. Não se pode falar, assim, de um trabalho propriamente pré-expressivo, pois

“os princípios elementares que governam em nível celular o *bios* cênico, não se apresentam nunca em estado puro, aparecem sempre sob a veste de um estilo ou de uma tradição teatral. Acessa-se o nível pré-expressivo, através do expressivo” (Barba, 1993, p. 121).

Essa impossibilidade de dissociação implica, ao mesmo tempo, que é no olhar e no modo de ver a cena que a Antropologia Teatral pode oferecer uma contribuição significativa, independentemente da cena que se está olhando, pois o seu alvo não será o nível da expressão, mas sim, o nível pré-expressivo, em que, paralelo ao primeiro, se constitui a eficiência da comunicação daquele. O nível semântico, assim, constitui o arcabouço no qual estão engen-



drados os elementos que o estruturam, elementos que o subjazem e que, segundo Barba, são recorrentes em diferentes tradições teatrais, de Stanislavski ao Teatro Nô. É preciso sublinhar, entretanto, como bem alerta Barba, em diferentes momentos, que o prefixo *pré* indica somente uma anterioridade lógica, mas não cronológica. Não há, assim, como já vimos a pouco, um “momento” pré-expressivo. Esse não seria o ensaio, enquanto o expressivo a apresentação do espetáculo. Tampouco ele seria o trabalho do ator sobre si mesmo, tal qual Stanislavski delimitou. Da mesma forma, seria errôneo associá-lo à divisão forma/conteúdo, pois tampouco se trata de uma preparação para uma execução futura. Todo trabalho do ator é constituído de um nível pré-expressivo que organiza e confere eficiência à expressão, à cena, ao personagem, à situação, à vida fictícia que requer um corpo em trabalho para acontecer.

É claro que um olhar diferente implica falar e fazer diferente. Embora o nível pré-expressivo não exista concretamente podemos identificar ações que interferem diretamente no seu funcionamento.

Se o ator entra em cena caminhando cotidianamente podemos – como professores ou diretores-pedagogos – sugerir que entre “como se” entra num lugar proibido, como um larápio que precisa verificar a todo instante se alguém o observa ou vai lhe surpreender. Essa alteração poderá produzir no corpo do ator uma mudança no equilíbrio, por exemplo. O fato de ter que caminhar com cuidado, com atenção e sem fazer barulho fará, provavelmente, que mantenha os joelhos flexionados, alterando o equilíbrio cotidiano. Segundo a Antropologia Teatral essa alteração proporcionará uma presença mais eficiente, ou seja, ele chamará a atenção do público de maneira mais sedutora. Ora, a manipulação do nível de organização, a mudança nos princípios que regulam o *bios* cênico é, nesse exemplo, realizada pelo nível da expressão. Poder-se-ia, ainda, pedir a esse ator que entrasse em cena flexionando os joelhos, mas essa idéia, provavelmente, não faria sentido se eu, como

professor, ou ele como ator, não fosse capaz de traduzir esse princípio em expressão. Nesse exemplo parco e esquemático o “como se” stanislavskiano não deixa de produzir, como estratégia para o ator, a sua função de motivador da ação fictícia, entretanto, é o olhar de fora, daquele que “induz” essa estratégia, que se qualifica, ao incorporar a busca dos princípios de organização da presença.

Assim, a Antropologia Teatral fornece uma explicação e ao mesmo tempo uma possibilidade de interação com o trabalho do aluno, na medida em que formula um campo de indagação para a questão da presença física do ator, ou seja, a capacidade de atrair a atenção do espectador, ainda que esse não compreenda o que acontece. Atração e compreensão estão sempre atadas. Dessa forma, compreender a que se deve tal atração consiste num elemento importante para a Pedagogia Teatral.

Segundo Ruffini (2001), existem três aspectos que constituem a explicação, fornecida pela Antropologia Teatral, para a atração que determinados atores geram no público.

O primeiro diz respeito ao próprio nível pré-expressivo que prescindiria da expressão, da atração estética, semântica, narrativa, embora não a exclua.

O segundo aspecto seria a causa da atração: a incoerência coerente que a ação do ator representa em relação à vida cotidiana. Essa incoerência implica três princípios, ou melhor, Barba as apresenta como princípios. A primeira trata da precariedade do equilíbrio extracotidiano em relação à estabilidade do cotidiano, em que um dispêndio mais acentuado de energia se diferencia do cotidiano. A segunda é a incoerência no movimento que, ao contrário do cotidiano, em que as trajetórias são uniformes e as velocidades são constantes, no extracotidiano, freqüentemente, o movimento aparece com bruscas acelerações e desacelerações, bem como com trajetórias irregulares e cambiantes. Por fim, a terceira, diz respeito ao espaço-tempo: enquanto no cotidiano temos a aplicação de energia num ponto único, no extracotidiano

essa aplicação sofre variações bruscas e as passagens de regimes de energia potencial à energia cinética são mais sensíveis.

O terceiro aspecto refere-se à natureza da incoerência dos comportamentos cênicos, do extracotidiano, que é, entretanto, percebida como coerente aos olhos do espectador. Quando atinge a eficiência em atrair a atenção, o ator não aparece como deformado pelo artificialismo intrínseco da encenação, mas como uma nova possibilidade da vida cotidiana, como uma dilatação dos possíveis do viver.

Essas incoerências, tornadas coerências pelo ator, são tomadas como princípios por Barba. Os princípios, antes de se tornarem regras ou leis científicas, constituem em verdade formas de “ver” o trabalho do ator e, ao mesmo tempo, formas e possibilidades de manipulação da eficiência da atração, uma espécie de “camada” de organização da energia por intermédio da qual o ator estrutura a porção expressiva da sua ação. Vejamos três deles.

Barba (1993, 1995) chama de “Equilíbrio em ação”, “equilíbrio de luxo”, “desequilíbrio” ou “equilíbrio precário” o princípio no qual atores de diferentes culturas usam o corpo, dividindo-o simetricamente em duas partes e usando sempre o peso de forma não-simétrica.

Ele mostra que na vida cotidiana, re-agrupamos constantemente nossos músculos; realizamos micro-movimentos em camadas não perceptíveis de nosso corpo, com o objetivo de poder nos manter nas posições cotidianas e, esses movimentos, nos dão energia para podermos estar no mundo. Estar em desequilíbrio causa um aumento de energia, uma vez que o ator deverá usar muito mais força (energia) para manter-se na posição.

Da mesma forma, outro princípio trata de criar tensões diversas no corpo: trata-se da “oposição”. Barba chama “dança de oposições” (Barba & Savarese, 1995, p. 12) o princípio pelo qual diferentes técnicas causam conflitos no corpo do ator, fazendo, mais uma vez, com que o corpo viva sob a égide do extracotidiano.

Um exemplo de oposições é descrito por Barba ao relatar o início invertido da direção nos movimentos da Ópera de Pequim (Barba & Savarese, 1995, p. 12). Essa “dança de oposições” é, na verdade, o princípio do drama: agir com base em dois pólos. Um deseja algo, e outro deseja o contrário. No entanto, Barba mostra como a oposição “vive” no corpo do ator, pois dentro da fisiologia da ação, quer dizer, no nível de estruturação corporal da ação, encontramos essas mesmas oposições. Pernas vão numa direção, quando o olhar se dirige à outra. Uma mão assume uma figura, quando a outra a nega, assumindo uma posição inversa.

Um terceiro e, no nosso caso, último exemplo de princípio da Antropologia Teatral é a “virtude da omissão”. A omissão é a forma pela qual um ator realiza suas ações internamente de maneira integral, mas no exterior, de modo parcial. É comum encontrarmos ensinamentos de mestres de teatro e dança, assim como exercícios de preparação, que visam a fazer com que os atores/bailarinos travem seus impulsos, deixando transparecer ao público, apenas, uma parcela de suas intenções. Omitindo partes, o ator consegue concentrar maior energia pela redução do movimento e evitar os estereótipos de uma atuação puramente imitativa.

Um exemplo bastante concreto do princípio da omissão é a imobilidade cênica. A imobilidade, entretanto, não é ausência de movimento ou de energia, mas omissão de parte ou percentual de movimento. O processo de elaboração da imobilidade, em geral, passa por uma redução ou miniaturização das ações. A imobilidade é, por isso, o resultado da subtração de partes dos movimentos ou da redução de tamanho dos movimentos, sem alterar, contudo, a energia original.

No entanto, nenhum desses princípios – e outros delimitados e analisados pela Antropologia Teatral – comportam apenas elementos psíquicos ou fisiológicos, mas também se estruturam e dão a ver práticas sociais específicas, sustentam modos e idiosincrasias de determi-

nadas culturas, de determinados tempos e espaços; circunscrevem-se no *locus* da experiência teatral – o corpo – na medida em que as práticas culturais se constituem, imprimem modos de operar e articulam construções de conhecimento, transmitindo de geração a geração saberes sobre como pensar e fazer teatro.

É preciso, mais uma vez, lembrar que esses princípios não constituem leis científicas. O próprio Ruffini (2001) esclarece que se tratam de recorrências difusas e de caráter empírico.

Podemos considerá-los como ferramentas para a pedagogia, pois os mesmos circunscrevem modos de estar no mundo. São, contudo, específicos e se localizam entre o cotidiano e algo que vai para além dele. Nesse entre-lugar da vida cotidiana, o ator constrói uma ponte entre o artificial e o natural e garante sua força de atração, estabelecendo com o público uma relação possível. Ou seja,

“se a incoerência marca uma distância da normalidade da vida cotidiana, então, a incoerência pode ser qualificada como coerente se, no mesmo sentido, a distância é suficientemente grande para instituir uma diferença observável, mas não tão grande a ponto de determinar uma separação até a extravagância, ou até um virtuosismo de exceção” (Ruffini, 2001, p. 104).

Vista assim, a Antropologia Teatral abriria um campo de estratégias duplo para a pedagogia do teatro. Ela própria se constitui como uma es-

pécie de pedagogia, muito mais do que uma ciência, um estudo ou um modo de fazer teatro. Os seus bons conselhos são fruto de uma dimensão fenomenológica na qual se observam diferentes modos, tempos e espaços do fazer teatral e, um segundo momento, no qual se retira daí elaborações teóricas sobre os princípios que lhe são comuns. A pedagogia, ou melhor, um plano de estratégias pedagógicas de interação com o aluno, poderia resultar dessa dupla função: a da observação e da proposição de conselhos.

Essa proposição, contudo, possuiria um caráter distanciado até certo ponto, pois procuraria intervir na eficiência do que o aluno quer dizer e não na sua intenção em dizer algo. Assim, essa intervenção no trabalho do Outro – característica da pedagogia teatral e função com a qual o professor de teatro se depara a todo o momento – e essa condução do processo criativo do aluno estaria resguardada, ao menos em parte, de uma interferência demasiada, na qual as suas vontades estéticas estariam à mercê da visão do professor. Mesmo que isso não fosse de maneira alguma possível em sua totalidade, uma intervenção por intermédio dos “bons conselhos” da Antropologia Teatral poderia conduzir o professor a respeitar – ainda que numa certa medida – o trabalho criativo do aluno e ajudar-lhe a torná-lo mais eficiente, lá onde ele necessita ser e estar vivo e presente na relação com a platéia.

Não seria essa uma tarefa legítima da pedagogia teatral? Não seria esse um meio pedagógico a ser explorado?

Referências bibliográficas

- BARBA, Eugenio. *La canoa di carta*. Bologna: Il Mulino, 1993.
- BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo/Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.
- DE MARINIS, Marco. *Drammaturgia dell'attore*. Porreta Terme: I Quaderni Del Battello Ebbro, s/d.
- GUMBRECHT, Hans-Georg. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- ICLE, Gilberto. *O ator como xamã*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *Teatro e construção de conhecimento*. Porto Alegre/Montenegro: Mercado Aberto/Fundarte, 2002.
- RUFFINI, Franco. *Per piacere: itinerari intorno al valore del teatro*. Roma: Bulzoni, 2001.

RESUMO: Este texto explora as possibilidades que a Antropologia Teatral poderia fornecer ao ensino teatral. Procura desatar alguns nós relacionados a idéias superficiais em relação a esse tema. Conceitua a Antropologia Teatral, de forma aproximativa, como um campo de indagação ao vinculá-la ao problema da presença física, destacando alguns conceitos e temas recorrentes. Problematisa o conceito de pré-expressividade e indaga as possibilidades e contribuições dessa discussão para a pedagogia. Descreve e analisa os fatores que delimitariam e explicariam a atração exercida pelo ator no público, assim como, três princípios recorrentes no nível de organização pré-expressivo do ator: o desequilíbrio, a dança das oposições e a virtude da omissão. Apresenta, pois, os elementos da incoerência tornada coerente e seus desdobramentos.

PALAVRAS-CHAVE: teatro, educação, pedagogia teatral, Antropologia Teatral, presença.