

# UM SUJEITO EM PROCESSO DE TORNAR-SE OBJETO: INVESTIGAÇÃO DOS PRINCÍPIOS PRÉ-EXPRESSIVOS A PARTIR DE ESCRITOS DE ROLAND BARTHES

*A SUBJECT IN PROCESS OF BECOMING OBJECT  
INVESTIGATION OF PRE-EXPRESSIVE PRINCIPLES THROUGH WRITINGS  
OF ROLAND BARTHES*

**Mauricio Schwab Veloso**  
**Friedrich-Alexander Universität Erlangen Nürnberg Alemanha**

**Resumo:** Este ensaio se propõe a analisar os princípios do corpo pré-expressivo tomando aspectos da teoria da imagem de Roland Barthes (sistema semiológico duplo, sentido obtuso e Punctum) como ponto de partida, possibilitando uma compreensão diferenciada do processo de comunicação entre atores e espectadores .

Palavras-chave: pré-expressividade, Barthes, semiologia

**Abstract:** *This essay proposes to examine the principles of pre-expressive body taking aspects of image theory of Roland Barthes (double semiotic system, obtuse meaning and Punctum) as a starting point, allowing a differentiated understanding of the process of communication between actors and spectators.*

*Keywords: pre-expressivity, Barthes, semiotic.*

## Introdução

A investigação dos processos de constituição da subjetividade é um dos principais temas que persegue o filósofo francês Roland Barthes durante as diferentes fases de sua obra. Um dos aspectos fundamentais desta constituição, de acordo com ele, é a relação paradoxal que o sujeito estabelece com a linguagem, compreendida não somente em sua esfera verbal, mas nas diferentes formas de comunicação do sujeito com o mundo: ao mesmo tempo em que a linguagem contribui para a padronização da recepção, desempoderando o sujeito no processo comunicativo, ela possui um potencial subversivo que tem a capacidade de intensificar a recepção intuitiva da mensagem, reforçando novamente a importância da subjetividade.

Esta relação entre o sujeito e o processo de objetivação que ele sofre a partir da relação com a linguagem permite o desenvolvimento de uma analogia que, conforme será discutido neste ensaio, pode contribuir para a constituição de uma nova perspectiva na investigação da relação entre o performer e sua representação. Para embasar esta investigação serão utilizados quatro textos de Barthes, nos quais sua teoria de recepção é descrita e discutida em diversos aspectos: *Mitologias*, *A retórica da imagem*, *O terceiro sentido*<sup>1</sup> e *A câmera clara*.

A concretização da analogia proposta neste ensaio pressupõe a possibilidade de se compreender a atividade do performer como uma prática genérica, ou seja, independente dos conceitos específicos de uma determinada estética ou valores culturais. A Antropologia Teatral, com seu conceito de pré-expressividade, propõe uma abertura para tal pensamento, pois sugere

a possibilidade de existência de um corpo cênico ‘elementar’, comum a diferentes técnicas cênicas codificadas de diferentes culturas. Este corpo ‘pré-expressivo’ será descrito e analisado neste ensaio a partir de quatro aspectos da obra de Barthes: a relação entre sujeito e objeto, a constituição de um sistema semiológico duplo, a possibilidade de existência de um significante puro e a existência do *Punctum* como elemento determinante do processo comunicativo.

## Um corpo capaz de não comunicar nada

Este ensaio parte, portanto, do pressuposto que determinados aspectos do processo de comunicação entre ator e espectador podem ser analisados independentemente da estética individual de cada trabalho e das especificidades culturais com as quais ele dialoga. Dando base a este pressuposto está a investigação de princípios físicos elementares capazes de constituir um corpo pré-expressivo – ou seja, um corpo capaz de atrair a atenção do espectador, antes que haja a intenção de representar algo – desenvolvido por Eugenio Barba juntamente à ISTA (International School of Theatre Anthropology): “A antropologia teatral postula que existe um nível básico de organização comum a todos os atores e define este nível como *pré-expressivo* (...) O nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador é o nível pré-expressivo (...)”<sup>2</sup>

Essa força pré-expressiva provoca uma ‘dilatância’ da energia do corpo que amplia os canais de comunicação entre o ator e o espectador através do desenvolvimento de uma

<sup>1</sup> *A retórica da imagem e O terceiro sentido* podem ser encontrados na coletânea de ensaios *O óbvio e o obtuso*.

<sup>2</sup> Barba, Eugenio & Savarese, Nicolai. Campinas, 1995. Pág. 187.

qualidade expressiva específica, uma espécie de contaminação na qual a transformação do estado emocional e energético do ator estimula uma transformação semelhante no espectador. Os princípios que geram essa dilatação são basicamente dois: a acentuação de oposições na musculatura, que geram uma espécie de tensão corporal básica através da produção de movimentos opostos que se anulam, e o estabelecimento de posições em 'equilíbrio precário'<sup>3</sup>, nas quais a dificuldade de equilíbrio leva a musculatura a um estado de tensão ativa, alerta à manutenção do eixo. Ambos os processos possuem em comum a produção de uma tensão dinâmica em um corpo sem movimento, elevando o nível básico de energia através do acionamento consciente da musculatura.

Graças a sua constituição essencialmente física, os princípios pré-expressivos podem ser formalizados, repetidos e transmitidos, o que os torna independentes da individualidade do ator. É possível inclusive afirmar-se que a superação desta individualidade é fundamental para a constituição do corpo pré-expressivo, pois o potencial para expressar diferentes tipos de corpos - uma de suas características fundamentais - pressupõe que ele não esteja limitado a uma mensagem específica. O corpo pré-expressivo, portanto, se desenvolve no espaço entre o corpo cotidiano e o performativo, entre o indivíduo e a representação de um outro, anulando conscientemente seu significado individual para, tornando-se vazio, possibilitar que diferentes mensagens sejam agregadas a ele.

---

3 O equilíbrio é para Barba um ponto fundamental para a compreensão do corpo dilatado: ele identifica em diferentes práticas teatrais a existência de posições que colocam o corpo em uma espécie de equilíbrio precário, como a 'pontal' no balé ou a posição na parte externa do pé no Kathakali indiano.

## Um sujeito em processo de tornar-se objeto

De que forma esse ponto de transição entre o sujeito e a expressão de um outro aparece no pensamento de Roland Barthes? Um paralelo interessante pode ser traçado considerando-se as três perspectivas de sujeitos ligadas ao ato de fotografar, que o pensador francês descreve em *A Câmera Clara*: o *Operator* (aquele que fotografa), o *Spectrum* (aquele que é fotografado) e o *Spectator* (aquele que observa a fotografia pronta).

Traçando-se uma analogia com os sujeitos ligados ao processo comunicativo no teatro, temos o espectador como *Spectator*, aquele que observa uma obra pronta, sobre a qual tem pouca ou nenhuma influência; o diretor e o dramaturgo como dois possíveis *Operators*, pois estruturam a forma definitiva da obra; o ator, nessa analogia, é o *Spectrum*, pois representa o intermediário entre a construção de significado proposta pelo *Operator* e a condução desta mensagem simbólica para o espectador.

Como Barthes descreve o *Spectrum*? Quando um sujeito posa frente à câmera ele tende a perder sua naturalidade, buscando produzir um resultado específico na fotografia a partir de mudanças de sua postura, sorriso, etc. Entretanto, atingir esse objetivo é muito mais complexo do que o *Spectrum* imagina; na maior parte dos casos há uma diferença significativa entre sua expectativa ao ser fotografado e o resultado que contempla, fazendo com que ele não reconheça o indivíduo que desejava na fotografia pronta.

Para Barthes essa sensação de perda é o resultado da dissociação entre o indivíduo e a consciência: ao ser fotografado, ao tentar controlar o significado que vai emitir, o *Spectrum* passa por uma transformação forçada na qual se torna um outro, um processo de dissociação no qual perde o controle sobre a própria subje-

tividade: “Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto(...)”<sup>4</sup>.

A experiência de ser fotografado, portanto – com a consciência da própria existência, mas a perda do controle sobre o significado comunicado por esta existência – representa o momento em que o indivíduo se encontra na fronteira entre a própria subjetividade e seu processo de objetivação. Por isso o ato de ser fotografado serve como metáfora de uma morte momentânea, uma ideia que persegue Barthes durante toda *A Câmera Clara*.

O ator em estado pré-expressivo também se encontra em um ponto de tensão entre subjetividade e objetividade: para intensificar seu grau de percepção e transformar a reação física aos estímulos, ele se conecta com um estado instintivo de ‘atenção’, abrindo mão de sua identidade cotidiana (subjetividade) e do controle sobre a sua capacidade expressiva individual. Nesse estado de ‘atenção’ o ator se conecta a uma parte especial de sua memória - encontrada em regiões arcaicas do cérebro - que evoca padrões inatos de resposta, reduzindo a possibilidade de influência de experiências individuais na tomada de decisões (a base do que constitui a individualidade).

Resumindo: a pré-expressividade se caracteriza pela objetivação do sujeito através da ativação de um estado instintivo de ‘atenção’, que provoca, através da transformação da qualidade das memórias evocadas, um enfraquecimento da influência da subjetividade na ação. Como já foi discutido, essa objetivação é fundamental para permitir que o corpo pré-expressivo seja capaz de comportar diferentes

potenciais expressivos dentro de si, a base característica de sua constituição.

Dessa forma, a transformação do corpo cotidiano em um corpo pré-expressivo pode ser comparado ao processo de objetivação do sujeito que Barthes descreve em *A câmera clara*. O ator deve esvaziar temporariamente seu significado subjetivo, concentrando-se em um estado de presente absoluto e passando a existir como ‘forma sem significado’. Como ocorre esse processo? Quais as suas consequências?

### Representação como um sistema semiológico duplo

Em *Mitologias* Barthes analisa o processo de formação do mito na sociedade contemporânea. Ele descreve e analisa diferentes objetos de seu tempo, cuja percepção ele considera ‘mitificada’ (como um carro, o rosto de uma atriz ou um guia de viagens) e acaba por descobrir princípios gerais que definem a base de constituição destes mitos. Para Barthes, o mito é composto através de um sistema semiológico duplo: em seu primeiro nível é formado um símbolo a partir do significante do objeto (sua fisicalidade) e seu significado original; no segundo nível esse símbolo é utilizado novamente como significante, sobre o qual um novo significado é projetado, possibilitando a constituição de um segundo símbolo (mitificado): “(...) o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: *é um sistema semiológico segundo*. O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo.”<sup>5</sup>

Como um mesmo significante não pode

4 Barthes, Roland. Rio de Janeiro, 2015. Pág. 20.

5 Barthes, Roland. São Paulo, 1982. Pág. 136.

sobrepor dois significados, passa a ser condição para a constituição do mito que o símbolo original sofra uma *deformação* que lhe permita, através da perda de seu significado e transformação em uma forma pura, adquirir um novo significado. A relação entre este processo e a objetivação do *Spectrum* descrita em *A câmera clara* é evidente: tal como o objeto a ser mitificado, o *Spectrum* passa por um processo de perda de sua subjetividade no momento em que é fotografado, tornando-se o veículo (significante), sobre o qual o olhar do fotógrafo (*Operator*) projeta o significado desejado. Não é de se admirar que o *Spectrum* se observe em uma fotografia com uma sensação de estranhamento: o símbolo apresentado na fotografia (sua fisicalidade + sentido proposto pelo fotógrafo) não condiz com o significado que ele imaginava comunicar, pois houve a deformação deste e a projeção de um novo significado sobre ele.

Mas não é apenas o significado, que o símbolo original (ou 'sentido', como Barthes o denomina) deve perder para assumir um segundo significado: "(...) passando do sentido à forma, a imagem perde parte do seu saber: torna-se disponível para o saber do conceito."<sup>6</sup> Barthes propõe, portanto, que a transformação que ocorre no sujeito para a assimilação de um significado mítico modifique não apenas sua estrutura comunicativa (já que o significado é algo que se constitui na relação entre emissor e receptor) mas também a sua própria estrutura interna, abrindo mão do conhecimento sobre a própria subjetividade para se encaixar de maneira plena ao significado mítico.

Esta perspectiva do processo de formação do mito permite uma analogia com o conceito

de 'organicidade' - definido<sup>7</sup> por Eugênio Barba como uma das bases do corpo pré-expressivo - através do qual é descrita uma qualidade de ação cênica caracterizada por uma ligação dinâmica entre impulso e movimento *sem interferência direta da consciência* (ou seja, um movimento que não é planejado antes de ser executado, mas que parece fluir 'naturalmente' do corpo como consequência do movimento anterior, baseado nas intenções e sensações internas do ator). Essa definição fica mais clara através de um exemplo fornecido por Thomas Richards, ator de Grotowski, que conceitua a organicidade destacando sua qualidade instintiva ao compará-la com a qualidade dos movimentos de um gato: "Se eu observo um gato, noto que todos os seus movimentos estão no devido lugar, seu corpo pensa sozinho. O gato não possui uma mente discursiva que bloqueia a reação orgânica imediata, que atua como obstáculo."<sup>8</sup>

Se o corpo pré-expressivo é formado a partir de uma perda de subjetividade (significado) e a qualidade orgânica de sua ação pode ser relacionada com a perda de conhecimento necessária à formação do mito, parece ser possível se intuir que o processo de comunicação de um ator também pode ser descrito a partir de um sistema semiológico duplo. Em um teatro mais tradicional - baseado na construção de personagens em situações verossímeis - o desenvolvimento desta suposição parece ser relativamente simples: no primeiro sistema se mesmo, que segue o mesmo princípio de dissolução da identidade cotidiana e construção de encontraria o ator (sujeito), uma combinação de significante (seu corpo) e significado (sua individualidade). Seguindo a lógica de pensamento proposta por Barthes, esse 'sentido' deve, para projetar uma

---

6 Idem, Pág. 141.

7 A partir dos trabalhos de Konstantin Stanislawski e Jerzy Grotowski.

8 Richards, Thomas. São Paulo, 2012. Pág. 73.

segunda camada de significado sobre si mesmo (a personagem), anular seu significado e se tornar significante puro. Este significante puro, resultado da 'deformação' do sentido, representaria o corpo pré-expressivo, sobre o qual diferentes novos significados podem ser aplicados.

Um pensamento semelhante pode ser desenvolvido em práticas teatrais mais contemporâneas. Mesmo que o ator se mostre simultaneamente como ator e como personagem, o que é apresentado em cena não pode ser tomado por real: são ações codificadas e selecionadas, muitas vezes sugeridas ou organizadas por um diretor (uma interferência estranha ao ator). Mesmo quando um ator apenas 'apresenta a si mesmo' (ao invés de representar uma personagem) o pensamento vale: ele está inserido em uma situação cênica específica, suas ações são previamente definidas ou pelo menos planejadas, ele se utiliza de uma técnica vocal e corporal diferente da cotidiana, etc. Parece ser plausível se pressupor que, mesmo quando aparentemente se representa, o ator está na verdade construindo uma versão cênica de si um novo significado.

Qual a justificativa para a constituição deste sistema semiológico duplo? Quais as especificidades que ele trás para o processo comunicativo no teatro? Barthes acredita que a relação do receptor com o mito se dá fora da esfera racional: "O que se espera dele (o mito, M. V.) é um efeito imediato: pouco importa se em seguida o mito é desmontado, presume-se que a sua ação é mais forte que as explicações racionais que podem pouco depois desmentilo"<sup>9</sup> A justificativa está, para ele, no sistema semiológico duplo, que provoca uma confusão de significados: a percepção racional tende a ver o significado original de um objeto; este entretanto perdeu sua importância graças

aos processos de deformação e projeção de um novo significado. Este significado – artificialmente projetado sobre o objeto original – não tem necessariamente uma conexão lógica com o objeto e, portanto, tem que se conectar ao receptor através de seu valor emocional. Por exemplo, quando um carro esportivo vira um símbolo de status, ele perde o seu significado como automóvel (a facilidade de deslocamento) e vira um símbolo para expressar riqueza e sucesso, um valor emocional.

Observando o processo de recepção do espectador no teatro, podemos fazer uma analogia desta 'confusão de significados': a subjetividade (natural) do ator que se encontra no palco deixa de ser o aspecto importante da comunicação, que é transferido para um significado cênico (artificialmente codificado sobre este). Seguindo o pensamento de Barthes, isso implica em um deslocamento na esfera da comunicação, que passa a ser essencialmente emocional; de fato, mesmo que haja um texto, uma personagem, uma estória a ser contada, não é a lógica dessa estória que atinge o espectador, mas a capacidade de se envolver profundamente com aquilo que está sendo retratado. Dessa forma, a qualidade da assimilação do significado cênico pelo corpo pré-expressivo parece representar um valor fundamental do processo de comunicação no teatro: quanto mais orgânica for esta assimilação, mais intensa se torna a capacidade de comunicação estabelecida com o espectador.<sup>10</sup>

---

10 A assimilação orgânica do conteúdo não está necessariamente ligada com a percepção verossímil de uma personagem. Mesmo em um teatro político como o de Brecht, é necessário que a mensagem seja assimilada de organicamente para que o estranhamento possa provocar o efeito desejado (questionar esta mensagem).

---

9 Barthes, Roland. São Paulo, 1982. Pág. 151.

## O corpo pré-expressivo como significante puro

Mesmo que o corpo pré-expressivo se caracterize pela ausência de significado próprio, o que permite que ele incorpore e reproduza diferentes significados cênicos, ele parece ser capaz de influenciar a leitura da mensagem, ampliando e definindo as formas de recepção de seu conteúdo. De que maneira isto ocorre? Analisando a pungência que determinados fotogramas de Eisenstein exercem sobre ele, Barthes discute, em seu ensaio *O terceiro sentido*, a possibilidade de existência de uma camada do processo comunicativo – que ele denomina *sentido obtuso* – cuja mera presença provocaria um ruído na comunicação do sentido conotativo (informativo e simbólico). Esse sentido se encontraria além da mensagem – no significante, portanto – e sua existência intensificaria a constituição de um nível subjetivo de percepção: “(...) o sentido obtuso é um significante sem significado; daí a dificuldade em nomear: a minha leitura fica suspensa entre a imagem e sua descrição, entre a definição e a aproximação. Se não podemos descrever o sentido obtuso é porque, contrariamente ao sentido óbvio, ele não copia nada: como descrever o que não representa nada?”<sup>11</sup>

O *sentido obtuso* é, portanto, uma utopia que, mesmo podendo ser ‘sentida’ por qualquer um que observe a imagem, não tem definição e não pode ser descrita. Esta intangibilidade do *sentido obtuso*, entretanto, não compromete a sua existência ou seu efeito. Pelo contrário, Barthes considera que a impossibilidade de ser definido linguisticamente é uma característica fundamental da constituição deste sentido, pois ele existe exatamente para intensificar a percepção

intuitiva e relativizar o significado, ampliando o seu campo de ação: “o terceiro sentido, também ele, me parece maior que a perpendicular pura, direta, cortante, legal, da narrativa: parece-me que abre o campo do sentido totalmente, isto é, indefinidamente; aceito até, para este sentido obtuso, a conotação pejorativa.”<sup>12</sup>

Estas características do *sentido obtuso* são especialmente interessantes quando analisadas em relação ao sistema semiológico duplo proposto por Barthes em *Mitologias*. A deformação de um símbolo completo e a projeção de um novo significado sobre este permitem, de acordo com o pensador francês, que um significado produzido artificialmente possa ser percebido como natural pelo receptor. Sendo o segundo significado definido externamente, não há como o significante influenciar diretamente esta definição. Sua presença, entretanto, transforma a leitura do significado, pois ele ao mesmo tempo define uma leitura específica deste, já que projeta as suas possibilidades sobre um objeto específico (um carro como símbolo de status tem uma característica diferente de um telefone celular, por exemplo) e possibilita novas leituras a partir da relação com suas características específicas (a ideia de status, por exemplo, se amplia na projeção sobre um automóvel a partir de sua relação com a velocidade, com a possibilidade de estar em lugares distantes rapidamente, etc.)

Um processo semelhante ocorre com o ator: ainda que trabalhe com um significado projetado sobre ele, por exemplo, uma personagem preconcebida dramaticamente em uma estrutura cênica proposta por um diretor, ele influencia diretamente a concretização desta realidade cênica; uma mesma personagem realizada por atores diferentes ganha contornos completamente diferentes, pois cada ator corporifica a

11 Barthes, Roland. Lisboa, 2015. Pág. 53.

12 Idem. Pág. 45.

personagem de uma maneira distinta, transformando a leitura do espectador. Dessa forma, a presença de um ator (significante) específico contribui para uma recepção específica do sentido, simultaneamente definindo características do símbolo e ampliando suas possibilidades de compreensão.

No teatro contemporâneo, como já discutido, mesmo que um ator represente parcial ou completamente a si próprio, ele representa na verdade uma teatralização de si (algo que foi selecionado e organizado teatralmente, que é apresentado para uma plateia, etc.), projetando de forma similar um significado artificial sobre si mesmo. Parece, entretanto, haver pelo menos uma diferença significativa: neste tipo de teatro o ator tem uma influência determinante sobre a construção da dramaturgia, pois é quem, pelo menos em primeira instância, seleciona o que deseja (ou não) relatar, bem como a forma como se apresenta nestes relatos. Dessa maneira, o significado do segundo sistema não é completamente estranho a ele, e pode-se imaginar que a deformação necessária para a projeção do segundo significado seja menos profunda.

De qualquer forma, o processo de naturalização de um significado artificial, conforme o proposto pelo sistema semiológico duplo, corresponde ao objetivo principal de praticamente todo tipo de teatro: a criação de uma realidade cênica plena. O sistema semiológico duplo permite, através dos processos de deformação e projeção, a transformação desta realidade construída artificialmente em um universo capaz de ser percebido pelo espectador como 'real' em si<sup>13</sup>. Para o ator, tornar esse universo real

significa encontrar os impulsos que permitam que cada ação nasça organicamente de seu corpo pré-expressivo, não implicando necessariamente em um envolvimento absoluto com a realidade cênica ou perda da consciência da artificialidade de suas ações.

Partindo dessa relação entre a comunicação no teatro e o sistema semiológico duplo proposto por Barthes, e da compreensão do *terceiro sentido* como parte deste processo comunicativo, resta estabelecer a posição do corpo pré-expressivo dentro desta discussão. Como já analisado, o corpo pré-expressivo pode ser utopicamente considerado como um significante puro, ausente de significado: "Este substrato pré-expressivo está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade pelo espectador. Entretanto, mantendo este nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, *como se*, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não o seu significado."<sup>14</sup>

Entretanto, como todo significante, na prática, só pode ser percebido em conjunto com um significado, o corpo pré-expressivo também só pode ser percebido como um símbolo completo, ou seja, em conjunto com aquilo que representa. A presença deste substrato pré-expressivo, entretanto, influencia diretamente a qualidade da recepção da mensagem, pois adiciona outras camadas ao significado, ampliando sua capacidade de atingir sensivelmente o espectador. Graças a sua existência, portanto, a comunicação da mensagem conotativa é relativizada, tornando a experiência teatral multifacetada.

13 Não se deve confundir a idéia do universo da cena como algo real (conceito, com uma existência própria) com a busca por verossimilhança ligada a uma dramaturgia de tempo e

espaço que caracteriza determinadas estéticas teatrais.

14 Barba, Eugenio & Savarese, Nicolai. Campinas, 1995. Pág. 188.



## A presença de alguém que já não existe

Esta ideia de que determinadas imagens possuem um sentido oculto atrás do significado retorna em diversos escritos de Roland Barthes. As duas perspectivas já apresentadas - o embate entre os dois sistemas semiológicos em *Mitologias* e a discussão sobre a mensagem denotativa em fotogramas de Eisenstein de *O terceiro Sentido* - são complementadas e desenvolvidas pelo filósofo francês em *A câmera clara* através da análise do *Studium* e do *Punctum*, as duas formas a partir das quais uma fotografia pode provocar o observador.

O *Studium* representa para Barthes o conjunto de informações objetivas contidas na fotografia, como o lugar fotografado, o acontecimento, o momento do dia, iluminação, etc. Ele possui uma relação direta com a experiência individual e cultural, pois depende do grau de informações que o observador dispõe sobre a foto (aonde ela foi tirada? Em que circunstâncias? Quem são as pessoas que aparecem na imagem?) bem como de seu conhecimento a respeito do universo fotografado e de sua percepção do mundo em geral.

Já o *Punctum* é descrito por Barthes como uma camada oculta atrás do significado, que 'salta' da imagem e 'ataca' aquele que a observa, que "parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar".<sup>15</sup> Ele não comunica em si um significado, mas atinge o observador 'fisicamente', rompendo qualquer tipo de barreira que se apresente à sua frente e transformando a percepção das informações apresentadas pelo *Studium*. Essa fisicalidade, bem como a transformação do significado através de sua presença é que tornam possível compreender o *Punctum* como um desenvolvimento da ideia

apresentada pelo *sentido obtuso*, como observa Doris Kolesch: "O *Punctum* é um elemento ativo da foto, que perfura o observador ou a observadora como uma flecha. Em um estudo sobre imagens individuais, os chamados fotogramas, do filme 'Ivan, o terrível' de S. M. Eisenstein, Barthes também denomina este fenômeno, que ultrapassa as camadas informativa e simbólica se mostrando como um significante sem significado, de 'terceiro sentido', ou ainda 'sentido obtuso'".<sup>16</sup>

Se o *Studium* está intrinsecamente relacionado ao significado da imagem, e, portanto, às camadas simbólica e informativa, o *Punctum* ultrapassa esse limite e se conecta diretamente ao significante, situando-se, portanto, - da mesma forma que o *sentido obtuso* - além da possibilidade de ser definido ou explicado: "Eu acabava de compreender que por mais imediato, por mais incisivo que fosse, o *punctum* podia conformar-se com uma certa latência (mas jamais com qualquer exame)".<sup>17</sup>

Mesmo sabendo da impossibilidade de definir esta força, Barthes busca identificar critérios para analisar a sua presença nas imagens que ele descreve. Nesta busca, ele encontra uma imagem que o toca especialmente - uma foto de sua mãe quando criança - na qual ele acredita perceber uma nova forma de pungência que ele relaciona ao *Punctum*: a transitoriedade do tempo. De acordo com ele, a fotografia nos recorda de nossa transitoriedade, pois apresenta pessoas e momentos cuja existência real está implícita na realização da própria imagem, que porém, não existem mais da forma como estão representadas. A fotografia, portanto, representa para Barthes muito mais do que a cópia de um sujeito, ela é a prova

15 Barthes, Roland. Rio de Janeiro, 2015. Pág. 29.

16 Kolesch, Doris. Frankfurt/Main, 1997. Pág. 102. Minha tradução.

17 Barthes, Roland. Rio de Janeiro, 2015. Pág. 52.

concreta de sua existência passada.

Essa transitoriedade contida na fotografia contamina o observador, provocando uma relação nostálgica com a existência presente, cuja transitoriedade é ressaltada através da observação da imagem: “Além disso, a fotografia provoca uma alteração no conceito de tempo, uma modificação na idéia de tempo-espaço: uma foto apresenta como vivo e existente algo que, no momento em que é visto, já é passado.”<sup>18</sup> Ou seja, a transitoriedade presente na fotografia provoca uma relação de identificação entre o sujeito fotografado e o observador, na qual a ‘contemplação’ (que graças à presença do *Punctum* se torna um processo ativo) evoca sensações e pensamentos sobre a fugacidade da existência do próprio observador.

Esse tipo de identificação entre o observador e o observado constituiu a base de organização do teatro durante muitos séculos: desde a catarse no teatro grego até o fim do século XIX, praticamente todo o pensamento teatral partiu da idéia de que a observação ou compartilhamento de determinados eventos poderia levar a uma purgação de (ou reflexão sobre) aspectos específicos da personalidade do espectador. Mesmo no teatro contemporâneo, ainda pode-se falar de uma identificação, que ultrapassa os limites da situação dramática para se constituir diretamente na relação entre ator e espectador: ao cogitar a possibilidade de se colocar no lugar de um bailarino realizando uma sequência de movimentos perigosos, ou de um ator que exhibe sua própria fragilidade, o espectador cria uma identificação direta com aquele corpo e questiona inconscientemente sua própria capacidade de se expor ao risco ou ao ridículo, estabelecendo uma outra qualidade

de relação sensorial com o que observa.

É sobre essa perspectiva que pode-se pensar a relação entre a transitoriedade do tempo proposta pelo *Punctum* e a pré-expressividade. Como já discutido, o corpo pré-expressivo se constitui (utopicamente) como um significante puro, que não carrega nenhuma mensagem e não comunica, portanto, nenhum sentido simbólico ou informativo. O *Punctum*, de acordo com Barthes, também representa um elemento essencialmente significante: não é a mensagem da fotografia que perfura o observador, e sim algo escondido atrás dessa mensagem, que não pode ser definido ou compreendido. Sua pungência deriva exatamente dessa característica, pois ela permite que ele ultrapasse a cordialidade do significado e se comunique diretamente com os sentidos. O corpo pré-expressivo, da mesma forma, se constitui através da negação de qualquer significado, permitindo que se ultrapasse a barreira imposta pela mensagem e se crie uma comunicação sensorial direta com o espectador.

Além disso, a intensificação da sensação de transitoriedade gerada pelo *Punctum* também é um tema importante dentro do discurso teatral, podendo ser diretamente relacionada com o corpo pré-expressivo. Ao contrário da fotografia, que confronta o observador com um presente que não existe mais, o teatro permite a vivência de um presente, absoluto, pois apresenta algo que não se concretiza em uma forma fixa e, portanto, só pode ser percebido no exato momento em que ocorre. Dessa maneira o teatro também acaba por ressaltar a transitoriedade da experiência, levando o espectador a perceber e refletir sobre a própria transitoriedade. Nesse sentido, as palavras de Doris Kolesch sobre a teoria de Roland Barthes poderiam perfeitamente fazer parte de um ensaio sobre a experiência teatral: “A foto insere

---

18 Kolesch, Doris. Frankfurt/Main, 1997. Pág. 107. Minha tradução.

o observador no passado – próprio ou de um outro – e, apesar da presença concreta do objeto fotografado, acentua simultaneamente a sua ausência, a morte do(a) representado(a). Dessa forma, ela mostra às pessoas a sua própria transitoriedade.<sup>19</sup>

## Conclusão

Através da análise desenvolvida ao longo deste ensaio é possível, portanto, se aprofundar a compreensão do corpo pré-expressivo como parte do processo comunicativo no teatro, ultrapassando os limites colocados por sua intangibilidade e intensificando a percepção dos efeitos de sua presença sobre o espectador.

De acordo com a semiótica, base dos escritos de Barthes utilizados aqui, todo objeto é composto pela soma de suas características físicas (significante) e o sentido que ele comunica (significado); tendo como característica intrínseca mais importante a capacidade de adquirir diferentes significados, gerada através da superação de um significado específico qualquer, o corpo pré-expressivo é essencialmente significante: em seu processo de descoberta, por exemplo, a concentração do foco do ator deve se direcionar para a *ação* e tentar ignorar o significado contido por esta, desenvolvendo a capacidade de esvaziar-se e agregar novos significados (em um processo análogo à deformação proposta por Barthes).

Se o corpo pré-expressivo existe (utópica-mente) sem um significado conectado a ele, como é possível que ele influencie o processo de comunicação? Barthes, em diversos momentos de sua teoria, trabalha com a possibilidade de que o processo de percepção de um símbolo seja contaminado diretamente pelo significan-

te, cuja presença agrega, abre e transforma os valores contidos no significado. Nesse sentido, dois momentos se destacam: *o sentido obtuso*, que Barthes intui analisando fotogramas de Eisenstein e o *Punctum* como ponto de partida para uma relação de identificação entre observador e fotografado através da intensificação da sensação de transitoriedade do tempo.

Um dos aspectos importantes que esses dois elementos apresentam em comum é a pungência que eles agregam ao processo de comunicação. Para o filósofo francês, a informação contida em uma imagem aguarda passivamente que o observador venha assimilá-la; o *Punctum*, por outro lado, (bem como o *sentido obtuso*) ‘salta’ aos olhos e o atrai o observador para a imagem, intensificando e transformando – através do aprofundamento da comunicação subjetiva do símbolo - a percepção objetiva do significado.

O corpo pré-expressivo transforma de forma semelhante a recepção do espectador, tornando a percepção dos símbolos apresentados em cena mais intensa e cheia de sentidos. Sua presença desenvolve a possibilidade de uma comunicação sensível direta com o espectador, gerando uma intensificação na percepção da fugacidade do ato teatral e possibilitando um embate com a transitoriedade da própria existência. Mesmo sem poder ser definido ou explicado, o corpo pré-expressivo, como o *Punctum*, “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar.”<sup>20</sup>, tornando-se uma parte insubstituível do processo de comunicação no teatro.

## Referências

Barba, Eugenio & Savarese, Nicolai. **A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia Teatral**. Editora Hucitec & Editora da Unicamp;

---

19 Idem. Pág. 113. Minha tradução.

---

20 Barthes, Roland. Rio de Janeiro, 2015. Pág. 29.

Campinas, 1995.

Barthes, Roland. **Mitologias**. DIFEL Difusão Editorial S. A; São Paulo, 1982.

----- **A câmara clara. Notas sobre a Fotografia**. Editora Nova Fronteira; Rio de Janeiro, 2015.

----- **O óbvio e o obtuso**. Edições 70; Lisboa, 2015.

Burnier, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

Ferracini, Renato. **A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Editora da Unicamp; Campinas, 2001.

Kolesch, Doris. **Roland Barthes**. Campus Verlag; Frankfurt/Main, 1997.

Richards, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Editora Perspectiva; São Paulo, 2012

Röttger-Denker, Gabriele. **Roland Barthes zur Einführung**. Junius Verlag; Hamburg, 1989.

#### **Mauricio Schwab Veloso**

Diretor e ator de teatro, Mestre em Teatro na Freie Universität Berlin, Alemanha, Doutorado na Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg e Bacharel em Teatro na Universidade de São Paulo.