



OLINTO, Lidia (Lidia Olinto do Valle Silva). A Precisão Psicofísica do “Ato Total”: análise sobre a noção de precisão cênica no espetáculo O Príncipe Constante do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. Campinas: UNICAMP; doutorado; Matteo Bonfitto; CAPES. Atriz.

### RESUMO

A montagem de *O Príncipe Constante* famosa internacionalmente graças à atuação de R. Cieslak apresenta algumas especificidades em torno da noção de precisão psicofísica e, partindo dessa premissa, esse texto propõe discutilas. O objetivo é examinar como nesse espetáculo, no qual foram articuladas duas técnicas de atuação distintas, há diferenças em relação à mobilização dos recursos psíquicos e físicos dos atores, explicando assim, na medida do possível, porque somente o desempenho do protagonista teria sido denominado por Grotowski como “Ato Total”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Precisão Cênica: Grotowski: Organicidade: Ato Total.

### ABSTRACT

*The Constant Prince* internationally famous play because of R. Cieslak’s acting performance presents some peculiarities on scenic precision and, based on this premise, this paper proposes to describe and discuss them.

**KEYWORDS:** Scenic Precision: Grotowski: Organicity: Total Act.

A montagem de *O Príncipe Constante* marcou, não só a trajetória do Teatro Laboratório, como a própria História do Teatro, principalmente no contexto euro-americano. Trata-se de uma das peças mais referenciadas do século XX, cujo papel foi fundamental para o estabelecimento de novos parâmetros ‘não textocentristas’ para a arte teatral no panorama moderno-contemporâneo. Nesse sentido, foi uma realização artística inovadora, principalmente no que se refere ao trabalho do ator. Segundo Kumiega, essa peça foi considerada a obra-síntese das pesquisas de Grotowski sobre a técnica do ator (1985, p. 74). E a atuação de Cieslak como protagonista foi internacionalmente reconhecida por sua qualidade expressiva, o que lhe rendeu o título de “ator-emblema da década de sessenta” (BANU, 1992, p. 4).

Enfocando a questão da “precisão psicofísica”, a montagem de *O Príncipe Constante* merece ser analisada porque em torno desse espetáculo foram produzidas reflexões (cf. Motta-Lima, 2005 e 2008), cuja temática era justamente o nível de precisão alcançado por Cieslak. Osinski afirma que “*O Príncipe Constante* de Ryszard Cieslak foi o exemplo clássico de ato total como Grotowski o concebia” (1979, p. 55), o que já sugere certa singularidade de sua atuação, num viés psicofísico. Mas a discussão sobre o nível de estruturação alcançado por esse ator polonês deve-se principalmente a um acontecimento peculiar que, de certa forma, ajudou a mitificar a metodologia desenvolvida pelo Teatro Laboratório. Como foi relatado pelo próprio Grotowski em 1990 (cf. Banu, 1992) em seu discurso em homenagem a Cieslak, o áudio da peça foi gravado por uma rádio norueguesa durante uma apresentação em 1965. Alguns anos depois, durante uma temporada na Itália, um cinegrafista sem autorização gravou o espetáculo sem som, através de um buraco escondido na estrutura cenográfica que separava o público da área de atuação. Posteriormente, essa gravação sem áudio foi encontrada e fez-se a

‘reconstrução’ do vídeo completo, operação de colagem em que, inesperadamente, o som e as imagens se encaixaram com bastante sincronia. Observando em detalhes esse vídeo, no qual há um intervalo de tempo grande entre o que é visto e o que é ouvido, é possível constatar que, em alguns momentos, os lábios dos atores se movem um pouco antes ou depois do som da palavra proferida correspondente. A fruição atenta desse vídeo também causa a impressão de que as vozes dos atores foram dubladas, impressão essa que se reforça quando se compara essa gravação com outra feita por uma televisão de Oslo em 1966, na qual o áudio e as imagens foram captados simultaneamente.

Independente da total ou parcial veracidade dessa “história” enquanto fato histórico, a sincronia entre som e imagem demonstra a existência de um grau de estruturação formal, a despeito de alguns críticos e espectadores que, segundo também relatou Grotowski (cf. Banu, 1992), consideraram a peça como uma grande “improvisação”. Assim, fica fortemente indicado que se trata de uma partitura composta com um nível de precisão cênica relativamente elevado. Porém, em que medida pode-se dizer que era uma precisão psicofísica? De que forma, em sua execução, articulava aspectos não formais? Em que medida se difere de uma coreografia tradicional em que também há movimentos detalhadamente precisos?

Mais importante que tentar dar uma resposta definitiva as estas perguntas, seria tentar dimensionar a profunda transformação operada em *O Príncipe Constante*, transformação à qual Motta-Lima (2008) referiu-se como a “descoberta da organicidade”. Através de uma análise minuciosa das principais fontes de pesquisa de ordem primária e secundária que correspondem ao período em o espetáculo foi produzido e após a sua estreia, 1965-1970<sup>1</sup>, em comparação com as fontes relativas ao período anterior, 1959-1964<sup>2</sup>, é possível observar uma série de transformações no treinamento, na prática artística e na reflexão teórica desenvolvida pelo Teatro Laboratório. Sinteticamente, essas transformações seriam:

1. Através dos registros escritos e audiovisuais do treinamento, nota-se que a abordagem utilizada migra para uma maior fluidez no trânsito entre os aspectos corporais, vocais e psíquico-imagéticos, acabando com a divisão dos exercícios segundo categorias técnicas, como, por exemplo, exercícios vocais ou físicos;
2. Observa-se uma mudança na terminologia empregada, na qual termos como “artificialidade” e “signo”, anteriormente valorizados no discurso grotowskiano, irão dar lugar a outros, como disciplina e estrutura.
3. A teorização sobre o binômio precisão-espontaneidade no trabalho do ator passa, após 1965, a ser uma temática muito recorrente e explorada de modo mais aprofundado, sendo abordada em quase todos os textos e palestras de Grotowski;
4. O uso de adjetivos como ‘interior’, ‘espiritual’ e ‘psíquico’, frequente nos primeiros textos deixa de existir, o que indica a configuração de um novo prisma sobre a relação corpo/mente, externo/interno, forma/conteúdo, no qual as dimensões psíquicas (internas) e físicas (externas) do trabalho do ator passam a serem vistas como aspectos indissociáveis;

5. Nas reflexões teóricas sobre o treinamento do ator, a noção de organicidade passa a desempenhar um papel centralizador, como uma espécie de 'elemento-guia' do discurso de Grotowski;
6. Nota-se o surgimento de conceitos fundamentais na prática proposta pelo Teatro Laboratório a partir de 1965 – as noções de “contato”, “reação”, “impulso” e “corpo-memória” –, noções estas que, se manejadas como princípios pragmáticos do ator, ajudariam a alcançar certo tipo de precisão cênica em nível psicofísico.

Levando em consideração esses aspectos, é possível compreender porque Grotowski, afirmou que não havia nada na atuação de Cieslak que pudesse ser comparado a uma coreografia, na acepção formalista tradicional desse termo (cf. Banu, 1992). Segundo sua visão, tudo era extremamente preciso na partitura corpóreo-vocal composta, mas, por estar intimamente ligada a uma vivência pessoal, funcionava como 'retorno' a essa experiência através dos impulsos ainda presentes no corpo-mente do ator. Mais de dois anos de ensaio foram necessários para construir essa estrutura de modo que ela se tornasse uma espécie de 'estrada', de 'uma pista de decolagem' de acesso “real” a uma experiência pessoal passada. E esse ato “re-vivência” somente era viável, segundo descreve Grotowski, através da união entre “rigor e dom”. Entendia como “rigor” a capacidade do ator de manter os mínimos detalhes de uma partitura, ou seja, precisão em nível forma. E já o “dom” seria o “mistério”, a “vida” que faz com os detalhes da estrutura sejam vivos e espontâneos.

Seguindo esse raciocínio, seria plausível afirmar que ao utilizar a expressão “conexão entre rigor e dom” para definir o desempenho de Cieslak, Grotowski estava apontando uma forma específica de conceber e de relacionar pragmaticamente o binômio precisão-espontaneidade. Por essa razão, segundo sua visão, a partitura criada em O Príncipe Constante se diferenciava consistentemente de uma coreografia “tradicional”, na qual somente o aspecto do “rigor” seria mais efetivamente focado em termos metodológicos.

No “estudo de reconstituição do desenvolvimento do espetáculo” (OUAKNINE, 1970), a atuação de Cieslak é classificada como “Técnica II” justamente para diferenciá-la da dos demais atores, devido ao grau de complexidade psicofísica alcançado em seu desempenho em particular. Como descreve Ouaknine, enquanto o grupo trabalhou sobre “motivações de contato”, tendo, como ponto de partida, jogos musicais, espaciais e com objetos (Técnica I), Cieslak desenvolveu sua composição tendo, como fonte principal, uma recordação secreta (Técnica II), revelada após anos como sendo sua primeira relação amorosa. Assim, se pode perceber que a grande diferença entre as duas técnicas utilizadas estaria no grau de verticalização na exploração da memória pessoal como material para composição cênica. ■

No entanto, compreender a Técnica II através da simples utilização de uma memória como material de composição cênica seria reduzir a experiência de Cieslak a uma fórmula utilitarista e inocente, tanto em termos práticos, como teóricos. A técnica utilizada por Cieslak pressupõe a mobilização de instâncias no ator de ordem psíquica, e, por isso, não poderia ter como expectativa apenas a obtenção de um efeito estético, ou a tentativa de controle calculista

de um resultado cênico. Seria, nesse sentido, mais interessante encarar esse tipo de técnica psicofísica, não somente reconhecível nesse trabalho de Grotowski, como um canal para o desvelamento de “algo” no ator que está além da técnica em si, como meio de desabrigar a realização acontecimento “real”, e, em certa medida, imprevisível e não plenamente controlável pela estruturação racional. Por isso, a Técnica II deve ser compreendida, não como uma manipulação da memória, mas, pelo contrário, como um canal concreto para o ator “experimental-se na memória” (MOTTA-LIMA, 2009, p. 159), como uma estrutura que permite um processo de permanente descoberta de si mesmo através do fazer teatral. Ou seja: através de um processamento da memória corporificado e atualizado (não mentalizado e premeditado), a partitura cênica possibilitava que emergisse no ator uma nova percepção de si, um novo “eu”, ou ainda, um novo “não-eu”. Trata-se de uma experiência complexa e não redutível a uma fórmula mecânica ou à simples “aplicação” da memória pessoal do ator para a construção da cena. E devido a essa complexidade que atuação de Cieslak em *O Príncipe Constante* tornou-se a referência empírica propulsora da nova abordagem “orgânica” observada tanto no treinamento, como nas experimentações cênicas posteriores ao processo de construção desse espetáculo; e a partir da qual surgiram novos conceitos basilares para a *práxis* grotowskiana futura: “Contato”, “Impulso”, “Reação”, “Corpo-Memória”, “Detalhes”, “Organicidade”.

Conclusivamente, pode-se levantar a hipótese que a especificidade da precisão psicofísica no desempenho de Cieslak como Dom Fernando estaria na maior radicalização das pesquisas em torno do ator como “criador e intérprete de si mesmo” (OUAKNINE, 1970, p. 39). Através dessa verticalização, operada antes e depois da estreia de *O Príncipe Constante*, se configurou a noção de organicidade, que marcará a trajetória de Grotowski, não como um novo modelo técnico a ser reproduzido, mas como uma nova ‘chave’ de percepção do acontecimento cênico que permanece como um fio condutor importante de suas investigações no campo das Artes Cênicas/Performativas.

### Referências bibliográficas:

- BANU, Georges (Org.) **Ryszard Cieslak, acteur emblème des années soixante**. Paris: Actes Sud, 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Contemporary Perspectives*. In: **The Theatre in Poland**, n. 2-3. Varsóvia: Varsovie Author Agency, 1967. p. 42-48
- \_\_\_\_\_. *Meeting with Grotowski*. In: **The Theatre in Poland**, n. 7. Varsóvia: Varsovie Author Agency, 1972. p. 8-10
- \_\_\_\_\_. **Em busca de um Teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- \_\_\_\_\_; SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Resposta a Stanislavski*. In: **Folhetim - Teatro do Pequeno Gesto**, n. 9. Rio de Janeiro, 2001. p. 2-21
- \_\_\_\_\_. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- KUMIEGA, Jennifer. **The Theater of Jerzy Grotowski**. London and New York: Methuen, 1985.

MOTTA-LIMA, Tatiana. **Les Mots Pretiqués**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski. Tese de doutoramento defendida no programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

\_\_\_\_\_. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski. In: **Sala Preta** – Revista de Artes Cênicas, n. 5. São Paulo: USP, 2005. p. 47-67

\_\_\_\_\_. Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski. In: **Sala Preta** – Revista de Artes Cênicas, n. 9. São Paulo, USP, 2009. p. 159-170

OSINSKI, Zbigniew; BURZYNSKI, Tadeusz. **Grotowski's Laboratory**. Warsaw: Interpress Publishers, 1979.

OUAKNINE, Serge. Le Prince Constant – Étude e recontitution du déroulement du spectacle. In: **Les Voies de la Création Théâtrale**, vol. 1. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1970.

#### **Filmografia citada:**

*Principe Constante – Ricostruzione*. Roma: L' Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell' Università di Roma, (data indeterminada). Duração: 48 minutos.

*The Constante Prince* (gravação documentária das cenas finais da apresentação em Oslo). Direção: Torgeir Wethal. Oslo: Televisão Nacional, 1966. Duração: 8 minutos.

Refere-se aqui às palestras e entrevistas concedidas por Grotowski, Cieslak e outros membros do Teatro Laboratórios e também aos textos e registros audiovisuais produzidos pelo/sobre o Teatro Laboratório no período posterior à estreia de *O Príncipe Constante*. Grande parte desse material foi reunida e publicada nos livros: *Em Busca de Um Teatro* (1987), *The Grotowski's Sourcebook* (1997) e *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* (2007).

<sup>2</sup> Refere-se aqui aos textos produzidos por Grotowski, Flaszen (membro do grupo como diretor literário) e Barba (assistente de direção do Grotowski em 1962 e 1963), durante os primeiros anos de existência do Teatro das Treze Fileiras, primeiro nome dado ao grupo liderado por Grotowski quando este ainda residia na pequena cidade de Opole, Polônia. Também foram analisados os documentários e filmes que registraram os espetáculos, os ensaios e os treinamentos desenvolvidos pelo grupo neste primeiro período. Uma parte desse material encontra-se na publicação: *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* (2007).