

OLINTO, Lidia. *Akropolis, O Príncipe Constante e Apocalypis cum Figuris*: uma breve comparação a partir do binômio precisão-espontaneidade. Campinas: UNICAMP; doutoranda; Matteo Bonfitto; CAPES. Atriz.

RESUMO

Dentre os artistas que abordaram de modo mais aprofundado a complementaridade entre precisão e espontaneidade no trabalho do ator, Grotowski foi um dos mais contundentes. Para ele, a relação entre essas instâncias, muitas vezes vistas como opostas, era um relacionamento paradoxal de crucial importância que intitulava “*Conjunctio oppositorum*”. Entretanto, a intersecção entre essas duas dimensões complementares não pode ser encarada como algo fixo e estável. Dentro da multiplicidade dos fenômenos cênicos, a maneira como esses dois aspectos se configuram e se articulam pode variar radicalmente, inclusive na trajetória de um mesmo artista ou grupo. Partindo dessa ideia, serão analisadas e comparadas três peças dirigidas por Grotowski: *Akropolis, O Príncipe Constante e Apocalypis cum Figuris*. Através de uma breve análise fenomenológica, será possível demonstrar como esses três espetáculos produzidos pelo mesmo grupo e num mesmo período (década de sessenta) apresentam diferenças no modo como precisão e espontaneidade se configuram e se articulam no trabalho dos atores.

Palavras-Chave: Grotowski. Precisão Cênica. Organicidade.

ABSTRACT

Many artists have pointed out the importance of formal precision or spontaneity in the actor's work. However, few artists emphasize how these two aspects of acting can be not only articulated but also conceived as complementary. Among those who hold this perspective, Grotowski is the most notable example. However, the intersection between these two complementary dimensions is not something fixed. In multiple kinds of performances, the way those aspects are configured and articulated can vary radically, even in the trajectory of one same artist or group. Based on this idea, this text will analyse and compare three Grotowski's productions: *Akropolis, The Constant Prince and Apocalypis cum Figuris*.

Muitos artistas apontaram a importância da precisão formal no trabalho do ator, assim como outros abordaram o papel crucial da espontaneidade ou outros termos afins. Entretanto, poucos foram aqueles que enfatizaram como precisão e espontaneidade são duas instâncias da atuação cênica, não só passíveis de serem articuladas, mas também concebidas como dois aspectos cuja antinomia é apenas conceitual e não pragmática. Ou seja: dois aspectos que, embora sejam antônimos, na prática artística podem ser dimensões complementares e não opostas.

Dentre os artistas que defenderam essa perspectiva, J. Grotowski é um dos que mais se destaca. Por exemplo, dos textos produzidos entre 1965-1970¹ pelo Teatro

¹ Refiro-me aqui a textos produzidos entre 1965-1970, muitos dos quais só foram posteriormente publicados, mas cujos anos de produção são informados. Sendo esses: *Discurso de Skara; Depois da Vanguarda; Teatro é Encontro; Ele não Era Inteiramente Ele; Investigação Metódica; A Técnica do Ator; O Encontro Americano; Declaração de Princípios; Contemporary Perspectives; Teatro e Ritual; I said Yes to the Past; A Voz; Exercícios; Resposta a Stanislávski; External Order, Internal Intimacy; Sobre a*

Laboratório – grupo liderado pelo diretor polonês – quase todos abordam a intersecção entre precisão-espontaneidade. Para Grotowski, essa relação era o componente fundamental do trabalho do ator, um paradoxo que intitulava *Conjunctio oppositorum* (GROTOWSKI, 2007, p.174). Segundo Kumiega (1985), Grotowski se considerava o primeiro diretor ocidental a entender como esses aspectos se reforçam mutuamente. “Ele afirmava que nem Stanislavski ‘que deixava os impulsos naturais dominarem’ nem Brecht ‘que dava demasiada ênfase para a construção do papel’ entenderam” (KUMIEGA, 1985, p. 134).

Entretanto, a intersecção entre precisão-espontaneidade não deve ser encarada como algo dado ou fixo, dentro da multiplicidade de fenômenos que podem ser considerados cênicos. Em cada um, a maneira como essas dimensões se configuram e se articulam pode variar sutilmente ou radicalmente, inclusive no trabalho de um mesmo artista ou grupo. Tomando a trajetória de Grotowski como exemplo é possível observar essa variação, como fez Motta-Lima (2005 e 2008).

Baseando-se nesta ideia, a seguir serão feitos alguns apontamentos breves sobre três espetáculos dirigidos por Grotowski: *Akropolis*, *O Príncipe Constante* e *Apocalypis cum Figuris*. O objetivo é demonstrar como essas três montagens realizadas por um mesmo grupo, em mesmo período (década de sessenta), apresentam diferenças contundentes no modo como precisão e espontaneidade se configuram e se articulam na práxis atoral.

Akropolis (1962)

A peça *Akropolis* foi produzida na transição entre dois momentos distintos da chamada “Fase Teatral” (SCHECHNER, 1993, p.23-204). No primeiro momento, entre 1959-1962, Grotowski e seus atores estavam focados na criação de signos, sendo o trabalho influenciado fortemente pela Pantomima, Meyerhold, Dalcroze e Delsarte. Por essa razão, nesse primeiro período, o resultado cênico era comparativamente mais formalista do que nas produções ulteriores, como foi apontado por De Marinis (1995, p. 85). Além disso, algumas noções como ‘artificialidade’ e ‘artificial’ eram frequentemente mencionadas nos textos e entrevistas dentro de uma perspectiva positiva. Já no segundo período, entre 1962-1969, o grupo passa a se concentrar mais concretamente no trabalho do ator, e a noção de organicidade se torna gradualmente um fio condutor das pesquisas.

Observando a gravação da peça, é possível notar no desempenho dos atores uma padronização rítmica e formal que imprime uma cadência e uma plasticidade aos movimentos e às falas. Nesse sentido, a peça mostra-se formalista, graças ao alto nível de precisão formal empenhado.

Entretanto, analisando a produção teórica dos membros do Teatro Laboratório neste período – Flaszen, Barba e Grotowski – percebe-se que o grupo já procurava justapor à precisão formal algo além da dimensão formal, o que denominavam, naquele momento, como: “empenho interior”, “associações íntimas”, “pilhinhas psíquicas” (GROTOWSKI, 2007, p.74 e 1987, p.29) ou termos afins.

Por esses e outros aspectos, *Akropolis* deve ser considerada um ponto de mudança entre uma abordagem formalista do trabalho cênico e o início de uma longa investigação sobre a organicidade. Por um lado, o formalismo ainda é proeminente e próximo às primeiras montagens do grupo, e, por isso, Grotowski avaliava essa peça como não-orgânica (GROTOWSKI, 1973, p.5). Mas, por outro lado, os relatos deixados indicam que complementaridade entre precisão e espontaneidade já era um dos focos centrais das investigações. Entretanto, estas duas dimensões ainda eram concebidas como aspectos separados do trabalho do ator. Depois de 1965, Grotowski abolirá essa visão dicotômica, evitando, por exemplo, utilizar adjetivos como 'interior' ou 'íntimo'.

O Príncipe Constante (1965)

Em *O Príncipe Constante*, duas técnicas de atuação foram exploradas: a “Técnica I” e a “Técnica II” (OUAKNINE, 1970, p.35-40). A “Técnica I” era similar à empregada em *Akropolis* e foi utilizada pelo elenco todo, menos pelo protagonista que desenvolveu uma técnica nova, a “Técnica II”, também denominada como “Ato Total” (GROTOWSKI, 2007, p.133-135). De forma sintética, pode-se dizer que a principal diferença entre a Técnica I e II estava na utilização de memórias pessoais como material para a composição cênica. Na “Técnica I”, os atores criaram suas partituras coletivamente, baseando-se em jogos – jogos rítmicos, com objetos ou com o espaço. Neste caso, a dimensão psicofísica de seus desempenhos era ou uma consequência direta do jogo cênico entre os atores ou uma conexão mental estimulada durante a realização das partituras com o objetivo de 'preencher' os movimentos e falas com alguma qualidade de ordem psíquica. Já no “Ato Total”, Cieslak explorava sua primeira experiência sexual como material secreto para a elaboração de sua partitura, como foi revelado por Grotowski após a morte de Cieslak (BANU, 1992, p.13-21). Por essa razão, a estrutura cênica criada era uma espécie de canal através do qual suas memórias eram 're-presentificadas' a cada apresentação, num complexo processo psicofísico paradoxalmente passado e presente, conhecido e desconhecido. Por causa dessa complexidade, essa técnica desenvolvida por Cieslak e Grotowski se tornou um marco na história do Teatro Laboratório, classificado por Motta-Lima como “descoberta da organicidade” (MOTTA-LIMA, 2008, p. 240).

Depois desta experiência, muitas mudanças pragmáticas ocorreram dentro do grupo, resultando em uma nova abordagem 'orgânica', observável tanto na metodologia de criação, quanto no treinamento. Depois de 1965, os exercícios vocais e corporais deixaram de ser trabalhados isoladamente e o uso de imagens e memórias passou a ser uma ferramenta concreta para 'desbloquear' o corpo e a voz do ator. Além disso, palavras como 'contato', 'impulso', 'reação' e 'corpo-memória' tornaram-se noções-chave para a exploração de uma atuação orgânica.

Como uma consequência dessa grande transformação ocorrida em *O Príncipe Constante*, também foi alterado o modo como o binômio precisão-espontaneidade era encarado, passando, de uma visão mais dualista, para uma visão não dicotômica.

Apocalypsis cum Figuris (1969)

Apocalypsis cum figuris, último espetáculo produzido pelo Teatro Laboratório sob a direção de Grotowski se destacou na trajetória desse grupo e na história do teatro, pelas

inúmeras peculiaridades que diferenciavam essa peça das precedentes e pela série de rupturas ali operadas frente às convenções teatrais da época. Nesse sentido, esse espetáculo, deve ser visto como uma transição para o Parateatro e “uma amostra” das experiências parateatrais (GROTOWSKI *apud* MOTTA-LIMA, 2008, p. 333), atividades fechadas realizadas pelo grupo paralelamente às apresentações do espetáculo ao longo da década de 70. Tanto *Apocalypsis* quanto o Parateatro fazem parte de um contexto histórico-cultural específico: a contracultura. Dentro desse contexto, importantes artistas e grupos da Europa e das Américas, dentre eles o Teatro Laboratório, passaram a enxergar o fazer teatral, menos como obra de valor estético ou conceitual, e mais como um lugar de comunhão entre seres humanos. Nas palavras de Grotowski: “as questões de ordem estética não são levadas em consideração” (GROTOWSKI, 1976, p. 15). Por isso, *Apocalypsis* não deve ser considerada uma peça teatral num estrito senso, mas sim uma experimentação artística de vanguarda, algo entre um *opening process* e um ‘encontro’ entre atores e espectadores. Dentre as mudanças empreendidas, está a eliminação dos papéis tradicionais de ‘ator’, ‘diretor’ e ‘espectadores’. Por exemplo, em algumas apresentações, os espectadores eram estimulados a participar.

Graças a essas e outras particularidades, *Apocalypsis* ao mesmo tempo em que dava continuidade à pesquisa realizada por Cieslak em torno da organicidade, foi igualmente sua negação enquanto modelo de atuação. Como na Técnica II, os atores elaboraram suas partituras individuais tendo como base memórias e questões psicofísicas pessoais. Deste ponto de vista, os procedimentos metodológicos e o tipo de organicidade alcançados eram relativamente similares aos desenvolvidos pelo protagonista da peça anterior.

No entanto, é possível observar algumas diferenças contundentes. Primeiramente, a atuação em *Apocalypsis* era mais radicalmente uma “*no play acting*” (CIESLAK, 1975, p.25-26), em outras palavras, um tipo de atuação intencionalmente menos ‘teatral’. A segunda diferença está relacionada ao contato que estava sendo explorado. Em *O Príncipe Constante*, Cieslak estava centrado em suas memórias secretas para ‘presentificá-las’ em cena, ou seja, em um contato mais focado com o que Grotowski denominava seu “parceiro seguro” (2007, p.206), noção ligada ao conceito de “corpomemória” (2007, p.173-174). Já os atores de *Apocalypsis* articulavam mais enfaticamente outros tipos de contato, absorvendo nas partituras pessoais interferências vindas dos outros atores ou da audiência. Conseqüentemente, a precisão em termos formais na atuação de Cieslak era comparativamente mais elevada do que em *Apocalypsis* e o tipo de espontaneidade era também distinto, porque o elenco deste último tinha uma maior liberdade em modificar sua estrutura de acordo com a interação ator-ator e ator-público.

Os apontamentos feitos aqui são apenas um recorte resumido de muitos aspectos explorados na pesquisa recentemente finalizada no Programa Artes da Cena (OLINTO, 2012). A intenção foi explorar como a intersecção precisão-espontaneidade é fluida e sutil, variando de acordo com as especificidades de cada processo criativo. Especificidades múltiplas e complexas, muitas das quais não são acessíveis ou identificáveis por meio de uma análise teórica como esta.

Referências bibliográficas

BANU, Georges (Org.) **Ryszard Cieslak, acteur emblème dès années soixante**. Paris:

Actes Sud, 1992.

CIESLAK, Ryszard. No play acting – interview with Ryszard Cieslak. In: **The Theatre in Poland**, n. 8-10. Varsóvia: Associação Polonesa de Autores Teatrais, 1975. p. 26-27

DE MARINIS, Marco. Teatro Rico y Teatro Pobre. In: **Máscara** - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Cidade do México: Ed. Escenologia, 1993, ano 3, n. 11-12. p. 83- 95

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. **Interview with Jerzy Grotowski**. In: *International theatre informations*. Ohio: Ohio University Interlibrary Loan, 1976, p.15-16

GROTOWSKI, Jerzy. Contemporary Perspectives. In: **The Theatre in Poland**, n. 2-3. Varsóvia: Varsovie Author Agency, 1967. p. 42-48

GROTOWSKI, Jerzy. Institute for Study of Acting Methods. In: **The Theatre in Poland**, n. 7-8. Varsóvia: Varsovie Author Agency, 1968. p. 3-9

GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislavski. In: **Folhetim** - Teatro do Pequeno Gesto, n. 9. Rio de Janeiro, 2001. p. 2-21

KUMIEGA, Jennifer. **The Theater of Jerzy Grotowski**. London and New York: Methuen, 1985.

MOTTA-LIMA, Tatiana. **Les Mots Pratiqués**: 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.

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.

SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 2006.