

## A precisão cênica em nível psicofísico: um estudo comparativo entre Jerzy Grotowski e Peter Brook sob a ótica do binômio reprodutibilidade/ organicidade

Lidia Olinto (Lidia Olinto do Valle Silva)

Programa de Pós-graduação em Artes – UNICAMP-IA – Mestranda

Fundamentos técnicos de poéticos do intérprete

Or. Prof. Dr. Matteo Bonfitto (UNICAMP) e Co-or. Prof. Dr. Tatiana da Motta Lima (UNIRIO)

Bolsa Capes/CNPq

Atriz e Dramaturgista

Resumo: A noção de “precisão cênica”, no sentido mais usual, coreográfico – no qual a tônica estaria voltada para a dimensão visível e audível da ação-física –, não contempla um ponto nevrálgico e complexo no ofício do ator: como fugir do mecanicismo no momento em que se quer repetir um desempenho durante uma temporada, mantendo sua organicidade originária? Como alcançar certas qualidades psíquicas a cada apresentação? Partindo da hipótese de que há diferenças fundamentais entre a noção de precisão em nível formal e a *noção de precisão em nível psicofísico*, esta pesquisa propõe um estudo comparativo entre J. Grotowski e P. Brook, com o intuito de analisar como estes concebem e utilizam, metodologicamente, a precisão e outros aspectos ligados ao binômio reprodutibilidade/organicidade.

Palavras-chave: precisão cênica, ação-física, reprodutibilidade, organicidade

Analisando de um modo geral, é pressuposto que os espetáculos considerados como cênicos sejam feitos para acontecerem “ao vivo”, ou seja, que a ação realizada pelo ator/bailarino/*performer*<sup>1</sup> se passe diante dos espectadores e que algum nível de interatividade entre esses dois grupos (ou pares) ocorra. Apesar de ser possível identificar algumas exceções<sup>2</sup>, “podemos então definir o teatro – nas palavras de Grotowski – como o que ocorre entre o espectador e o ator” (1987:28). Peter Brook, também nesse sentido, afirma que: “(...) para fazer teatro somente uma coisa é necessária: o elemento humano. (...) o teatro começa quando duas pessoas se encontram. Se uma pessoa fica de pé e a outra a observa, já é um começo” (2002: 12). E mesmo que se possa abrir mão da presença de uma plateia constituída tradicionalmente como tal – o que implicaria numa posição mais ativa e não apenas passiva de todos os participantes do acontecimento cênico como propuseram/propõem mais radicalmente, por

---

<sup>1</sup> Partindo da perspectiva contemporânea, optar pelo termo ator talvez seja limitador uma vez que as fronteiras entre o teatro e a dança estão fortemente esgarçadas. Todavia, o vocábulo intérprete, talvez o único em língua portuguesa ambíguo para as artes cênicas, também é igualmente restritivo pois acarreta a problemática da diferenciação que se faz entre os conceitos de interpretação e representação discutida, por exemplo, por Decroux, Burnier e Ferracini, que colocam o intérprete como uma espécie de ‘tradutor da obra literária dramática’. Já o termo *performer*, apesar da sua ambivalência disciplinar, pode remeter exclusivamente ao movimento artístico do século XX, na qual a noção de representação também é problematizada. Por esta razão, opta-se, ao longo do texto, pelo uso mais frequente do termo ator, mesmo que muitas vezes o raciocínio empregado também possa ser ampliado para as demais categorias, bailarino ou *performer*.

<sup>2</sup> Uma exceção que pode ser aqui apontada é a *performance Super Night Shot*, do coletivo de arte britânico-alemão *Gob Squad* que, em seu formato, problematiza as fronteiras entre o teatro e a arte cinematográfica. Nela, os atores que se encontram nas ruas aos arredores da sala de espetáculos, acompanhados cada um por um cinegrafista, improvisam com os transeuntes a partir de tarefas predefinidas, enquanto isso, os espectadores localizados dentro do auditório assistem ao vivo o resultado filmado. O processo começa exatos sessenta minutos antes da plateia entrar e acaba com os atores adentrando ao local onde está o público.

exemplo, Adolphe Appia<sup>3</sup>, Allan Kaprow<sup>4</sup>, o *Living Theater*<sup>5</sup>, o *Teatro Oficina*<sup>6</sup> e outros expoentes da *Performance* internacionais e brasileiros – a expressão cênica, de algum modo, estabelece uma interação entre indivíduos circunscrita numa relação espaço-temporal única, mantendo assim seu caráter efêmero. “(...) apesar dessas rupturas – pontua Ryngaert –, a matriz primeira continua sendo uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos” (1998:6).

Dentro dessa perspectiva, é possível presumir que a natureza essencialmente efêmera da obra cênica lhe imponha um tipo de reprodutibilidade muito específica na qual se dá a presença de certos elementos cênicos que são re-apresentados ou re-presentificados durante o processo interativo da cena. No ato cênico, mesmo que se possa fazer uso de uma série de aparatos tecnológicos – como projeções de vídeo comumente utilizadas nas encenações contemporâneas – os atores/bailarinos/*performers* a priori não dispõem de um suporte técnico para a reprodução de suas ações e falas, como ocorre no Cinema, por sua própria constituição enquanto forma artística que nasce para a reprodução técnica. E graças a essa particularidade que “a obra teatral [é] caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator”(BENJAMIN, 1980:181). A base para a existência de algum tipo de reprodução de desempenho diante dos espectadores é o material humano – corpo/voz/mente/espírito do ator/bailarino/*performer* – sempre altamente suscetível à alterações em diversos níveis. Portanto, trata-se de uma “reprodutibilidade artesanal”, “não-técnica”, – em oposição alusiva à noção de *reprodutibilidade técnica*<sup>7</sup> elaborada por Walter Benjamin para o Cinema. E por isso, os encontros preparatórios às apresentações – os ensaios – além da própria elaboração do desempenho cênico, têm também como função o treinamento deste para sua reprodução aos olhos do público. Neles, os atores/bailarinos, fazendo uso métodos variados, preparam-se para repetir, durante uma temporada, um pré-determinado grupo de falas e/ou movimentos cênicos, conjunto este também denominado como: marcação, partitura, linha de ações, repertório, estrutura, composição e outras terminologias específicas que têm em comum remeterem às ideias de reprodução<sup>8</sup> e repetição<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> Na denominada 'Sala Catedral do Futuro', Appia almeja abolir a relação dicotômica entre espectadores e atores, tendo como proposta que ambos os grupos sejam “atuantes” do acontecimento cênico. Vide em: *A obra de Arte Viva*, 1919:63.

<sup>4</sup> Allan Kaprow foi criador dos *Happenings*, manifestação cênica interdisciplinar na qual não há diferenciação clara entre artistas e público, sendo todos participantes que seguem um roteiro previamente elaborado. Vide em: *Performance como Linguagem*: 1989:96.

<sup>5</sup> Segundo Ângela Leite Lopes, o *Living Theater*, a partir da montagem do espetáculo *Mysteries and Smaller Pieces* começou a trabalhar com a participação do público, característica que, junto com a estrutura de criação coletiva, irá marcar as diretrizes básicas do grupo. Vide em: “*Living Theater* - trajetória de uma impossibilidade” in *Folhetim 3*, 1999:65-74.

<sup>6</sup> Segundo Armando Sérgio da Silva, o 'Teatro Oficina' empreendeu “a mais importante mudança da década, mudar a relação cena-público em busca de uma participação mais ativa por parte dos espectadores. O objetivo do 'trabalho novo' (o espetáculo *Rei da Vela*) era justamente a abolição da divisão palco e plateia e a instituição de um jogo criativo interpessoal. Vide em: *Oficina – Do Teatro ao Te-Ato*, 1981:202.

<sup>7</sup> Vide “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica” in *Magia e Técnica, Arte e Política*. 1980.

<sup>8</sup> Entende-se por reprodução aqui “ação ou resultado de reproduzir(-se)” e reproduzir por “copiar, imitar, narrar ou expor com precisão” (AULETE, 2004).

Consequentemente, os processos de criação cênica impõem ao ator muitos desafios de ordem técnica, dentre os quais alguns estão intimamente ligados ao que se pode chamar de reprodutibilidade da cena. Tais como: o que se faz para repetir um certo Estado /Emoção/ Sentimento/ Presença Cênica<sup>10</sup> que se alcança nos ensaios? Ou: é de fato possível tornar precisa uma determinada qualidade cênica que se almeja expressar /presentificar<sup>11</sup>? Se é necessário 'sentir algo' para torna-se expressivo cenicamente, quais técnicas garantem satisfatoriamente sua reprodutibilidade, seu re-acionamento durante uma temporada? Se não, como pode o ator garantir que os 'indícios' desse Estado/Emoção/Sentimento que se deseja apenas representar, além de parecerem reais, sejam reproduzíveis constantemente? E qual é o motivo por trás dessa preocupação muito comum em criar um tipo de estrutura técnica que permita ao ator manter seu desempenho cênico em moldes relativamente precisos?

A noção de 'precisão cênica', independente das singularidades que ela possa adquirir em cada experimentação artística, abarca como “pano de fundo” um certo desejo de se controlar ou direcionar o acontecimento cênico, tanto em termos de expressão, como, as vezes, também em termos de recepção. Ou seja: uma intenção de prever, minimamente ou não, o quê se fará em cena, como se fará e até o que se captará como imagem sígnica a partir disso. Trata-se da tentativa de manutenção de algo, quer seja visível ou invisível, tangível ou intangível. Assim, o quê se entende por precisão cênica é variável na medida em que o quê se deseja reproduzir na cena igualmente varia de caso para caso. As múltiplas vertentes ou propostas estéticas existentes podem enforçar aspectos diferenciados do desempenho atoral e, consequentemente, variar naquilo que se busca reproduzir e como se dará essa reprodução, tecnicamente.

E é nesse universo de especificidades das diversas práticas artísticas que a dimensão psicofísica da precisão cênica se diferencia essencialmente de um sentido de precisão mais usual, que pode ser chamado de 'precisão formal'. Entendida como a repetição de movimentos e falas em moldes macro perceptivamente igualitários, a precisão formal é a noção mais frequentemente encontrada em números acrobáticos, mímicos e em expoentes da dança, cujo exemplo mais conhecido seria o balé clássico. Já a precisão em nível psicofísico, podendo ou não estar associada a precisão formal, vislumbra a capacidade do ator de acionar, em si mesmo, certas ignições psíquicas, ou seja, qualidades de atuação que não se limitam apenas ao desenho do movimento no espaço ou à utilização de um timbre vocal específico. E é aí que movimentos ou

<sup>9</sup> Entende-se por repetição o ato de repetir, “fazer, executar algo ou suceder de novo” (AULETE, 2004).

<sup>10</sup> Uma das discussões acionadas diretamente pela reflexão sobre 'precisão cênica' é a diferenciação conceitual que se pode fazer entre os vocábulos: Emoção, Sentimento, Estado e Presença Cênica que sintetizam de modos diferentes aquilo que, em alguns estilos teatrais, se deseja alcançar no desempenho atoral. Cada vertente teatral que utiliza estes termos, o faz de forma particularizada, conforme a proposta estética específica.

<sup>11</sup> O filósofo Denis Diderot, em *O Paradoxo do Comediante*, estabeleceu uma discussão polêmica no que concerne o trabalho do ator: é necessária sentir as emoções da personagem que se representa ou parecer para a platéia estar sentindo-as? Para Diderot, bastava saber expressar os sentimentos e não senti-los de fato. Todavia, os pensadores ocidentais da Teoria Teatral vão divergir muito quanto a esta separação, razão x emoção.

gestos cênicos deixam de ser meros movimentos físicos repetidos e passam a ser ações psicofísicas que são re-presentificadas ou re-apresentadas (e não repetidas) diante dos espectadores a cada apresentação.

A noção de precisão num sentido formalista e coreográfico não contemplaria um ponto nevrálgico e complexo no ofício do ator: como fugir do automatização no momento em que se quer repetir um desempenho (partitura ou estrutura) mantendo, ao mesmo tempo, sua organicidade, sua vitalidade originária, certas configurações tangíveis (dimensão física) e intangíveis (dimensão psíquica) concomitantemente?

Assim, partindo do princípio de que há uma diferença fundamental entre a noção de precisão em um nível meramente formal – na qual a tônica estaria voltada para a dimensão visível e audível da ação atoral – e a noção de precisão em nível psicofísico, o projeto de pesquisa recém iniciado no Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP propõe um estudo comparativo entre as experimentações práticas e postulações teóricas de Jerzy Grotowski e Peter Brook para analisar as diferenças e semelhanças entre eles na maneira de conceber o binômio reprodutibilidade/organicidade e utilizá-lo metodologicamente. Em que medida essas relações presentes na atuação foram sendo alteradas ao longo das fases de trabalho de cada um? Em que ponto elas convergiram e divergiram, quais técnicas e métodos foram sendo aplicados, e como?

A escolha pela comparação de Grotowski e Brook pelo viés da precisão psicofísica se deu, não só pelo evidente diálogo teórico-prático entre os dois e pela similitude do contexto histórico, mas principalmente porque ambos trabalharam a questão da reprodutibilidade /organicidade destacando de forma particularizada a necessidade da catalisação de processos psicofísicos pelo ator/performer durante o ato cênico, ou seja, que a forma, a estrutura não deve enrijecer a organicidade, a vivacidade do ator em cena.

Grotowski, ao longo de sua trajetória, salientou enfaticamente a importância da precisão (e seus equivalentes: partitura e estrutura), tanto na construção de seus espetáculos (período teatral: *Teatro das Treze Fileiras* e *Teatro Laboratório*), como no trabalho do ator/performer sobre si mesmo que marcou suas últimas etapas (*Teatro da Fontes*, *Objective Drama* e *Arte como veículo*). Todavia, como pertinentemente nos alerta Motta Lima<sup>12</sup>, a concepção grotowskiana de precisão não pode ser desvinculada de sua articulação direta com a noção de organicidade, sendo, por isso, uma precisão 'orgânica' e não apenas do âmbito formal. Além disso, tal concepção de precisão foi sendo constantemente modificada ao longo dos processos de pesquisa, tratando-se, portanto, de articulações específicas que propunha, em cada período de trabalho, para o binômio reprodutibilidade/organicidade, por ele intitulado de *Conjunctio*

---

<sup>12</sup> Vide MOTTA-LIMA, T. *Conter o Incontível: apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski*, 2005: 47-66.

*opositorium*<sup>13</sup>.

E como contraponto a Grotowski – que se vale de uma precisão espaço-temporal, na qual a forma fixada serve como um catalizador da organicidade – Brook nos dá um tipo de precisão dentro do improviso, uma precisão diametralmente oposta à repetição coreográfica pois, seus atores, mesmo tendo liberdade para modificar suas partituras, demonstram ser capazes de reproduzir certas qualidades de atuação que perpassam seus desempenhos em cada apresentação, tais como: a 'fluidez'<sup>14</sup>, a 'presença cênica'<sup>15</sup> e a 'capacidade de contato com o público'<sup>16</sup>.

Pensar sobre a *precisão psicofísica*, portanto, propicia abordar uma discussão crucial para ofício do ator: como evitar que a repetição automatize as ações e prejudique sua organicidade? E, tendo como fonte de comparação alguns princípios pragmáticos de Jerzy Grotowski e Peter Brook que notadamente se afastaram do senso comum no entendimento da precisão (concepção no nível formal), torna-se possível debater a problemática da reprodutibilidade cênica de modo não dialético, lindando com as questões que envolvem o binômio reprodutibilidade/organicidade sob um prisma que não perde de vista a importância de cada um desses polos complementares.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIA, A. *A obra de Arte Viva*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1919.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na Era de sua reprodutibilidade técnica" in *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BONFITTO, Matteo. *A Cinética do Invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Teatro e o Seu Espaço*. Petrópolis: Ed. Vozes Limitada, 1970.

\_\_\_\_\_. *The Shifting Point*. Lodon: Harper&Row, 1987.

<sup>13</sup> Vide GROTOWSKI, J. *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*, 2009:174.

<sup>14</sup> Vide BONFITTO, M. *Cinética do Invisível: Processos de Atuação no Teatro de Peter Brook*, 2009:92-168.

<sup>15</sup> Idem: 92-168.

<sup>16</sup> Vide BROOK, P. *A Porta Aberta*, 2002: 12-15.

\_\_\_\_\_. *Threads of Time*. London: Methuen, 1998.

\_\_\_\_\_. *Conversations with Peter Brook 1970-2000*. London: Harper&Row, 2003.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2009.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DIDEROT, Denis. "Paradoxo sobre o comediante" in *Diderot obras II – Estética, Poética e Contos* (organização, tradução e notas J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2000.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003.

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

\_\_\_\_\_; FLACHEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

LOPES, Ângela Leite. "Living Theatre - trajetória de uma impossibilidade" in *O Folhetim*, Rio de Janeiro, n.3, 1999.

MOTTA-LIMA, Tatiana da. *LesMots Pretiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski*. (tese de doutoramento pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005).

\_\_\_\_\_. "Conter o Incontível: apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski in *Sala-Preta – Revista de Artes Cênicas da USP*, n.5. São Paulo, 2005.

RICHARDS, Thomas. *Working with Grotowski about the Pysical Actions*. New York and London: Routledge Press, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. New York and London: Routledge Press, 1997.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: Do Teatro ao Te-Ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.