

O paradoxo da precisão cênica

Reflexões sobre a relação reprodutibilidade-espontaneidade no trabalho do ator

Lídia Olinto / Universidade Estadual de Campinas

Ateliê

PREÂMBULO: A PRECISÃO EM NÍVEL PSICOFÍSICO

OS PROCESSOS DE criação impõem ao ator muitos desafios de ordem técnica, dentre os quais alguns estariam intimamente ligados à reprodução de desempenho, a uma problemática que se poderia chamar de “reprodutibilidade cênica”¹, tais como: o que se faz para repetir certo Estado/Emoção/Sentimento/Presença Cênica que se alcança nos ensaios? Ou: em que medida é possível tornar precisa uma determinada qualidade cênica

1. Aqui se alude ao conceito de “Reprodutibilidade Técnica”, de Walter Benjamin. (BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In:_____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196).

que se almeja expressar/presentificar?² Se for necessário “sentir algo” para se tornar expressivo cenicamente, quais técnicas garantem satisfatoriamente seu constante acionamento durante uma temporada? Se não, como pode o ator garantir que os indícios desse Estado/Emoção/Sentimento/Presença Cênica que se deseja apenas representar, além de parecerem reais, sejam reproduzíveis constantemente?

Uma das discussões acionadas diretamente pela reflexão sobre precisão cênica é a diferenciação conceitual que se poderia fazer entre os vocábulos: Emoção, Sentimento, Estado, Presença Cênica, Organicidade, Espontaneidade, Vida, e outros. As vertentes artísticas já consolidadas e as experimentações cênicas isoladas que utilizam estes termos o fazem de forma particularizada conforme a proposta estética específica a qual estão vinculadas. Todavia, quando usados dentro do contexto teatral, estes termos sintetizam, ainda que de modo diferenciado, aquilo que se almeja alcançar no desempenho atoral. Por isto, apesar das implicações conceituais que distinguiriam estes vocábulos, sua utilização revela uma preocupação muito comum em se criar um tipo de estrutura técnica que permita ao ator manter certas qualidades psíquicas em sua composição para a cena.

2. O filósofo Denis Diderot, em “O paradoxo sobre o comediante”, estabeleceu uma discussão polêmica no que concerne o trabalho do ator: é necessário sentir as emoções da personagem que se representa ou apenas parecer para a plateia que as estar sentindo? 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 entre razão e emoção. DIDEROT, D. O paradoxo sobre o comediante. In:_____. *Diderot obras II – estética, poética e contos*. Organização, tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Dentro do amplo universo da “reprodutibilidade cênica”, poder-se-ia destacar também outra terminologia da práxis atoral que lida empiricamente com esta mesma problemática. Nela, podem ser reunidas noções como: precisão, marcação, partitura, linha de ações, ação física (ou ação psicofísica), repertório, estrutura, composição, disciplina, coreografia, e outros vocábulos. Independentemente das muitas especificidades que possam adquirir em cada manifestação artística, estes termos teriam em comum o fato de remeterem às ideias de reprodução e repetição, e, por isso, expressariam as múltiplas formas de lidar com a efemeridade da cena.

Assim, pode-se dizer que estes dois conjuntos terminológicos específicos abarcariam certo desejo de se canalizar ou direcionar a atuação, tanto em termos de expressão, como, às vezes, até em termos de recepção. Ou seja: uma intenção de prever, minimamente ou não, o que se faria em cena, como se faria e até o que seria captado pela fruição do espectador como signo ou percepção sensorial. Nesta perspectiva, poderiam ser agrupados diferentes métodos e técnicas criados na tentativa de manutenção de algo no desempenho do ator, quer seja visível, invisível, estético, em nível energético, psíquico ou em nível psicofísico.

Entretanto, o que se poderia conceber como precisão cênica seria variável na medida em que o que se quer reproduzir/representificar na cena igualmente variaria de caso para caso, de pessoa para pessoa, podendo, inclusive, ser ou não um processo consciente. Os múltiplos fenômenos cênicos existentes podem enforçar matizes diferenciados da atuação e, consequentemen-

te, podem variar naquilo que buscam reproduzir e como se dará essa reprodução, tecnicamente. Por isso, a noção de precisão cênica não poderia ser compreendida de forma generalizada. Para muitos artistas, ela não seria um meio de gerar a reprodução de movimentos e falas diante dos espectadores num nível apenas formal.

Por exemplo, nos espetáculos e palestras conduzidos por Jerzy Grotowski, o uso frequente das palavras precisão, forma, estrutura e partitura não permitiria um entendimento dentro de um âmbito estritamente estético, ou seja, unicamente sob a ótica do efeito visual alcançado pelo ator/performer³ com seu desempenho. Tendo como base estudos dedicados ao trabalho do diretor polonês, como os de Osinski⁴, Marinis⁵, Lima⁶ e outros, ou artigos escritos por ele mesmo⁷, seria possível afirmar que a utilização destes termos estaria ligada a uma busca experiencial complexa e, em certo sentido,

3. A partir de um determinado momento de sua trajetória, Jerzy Grotowski deixou de utilizar a palavra ator ao se referir a seus colaboradores de pesquisa, passando, então, para os vocábulos *performer* ou *doer*. GROTOWSKI, J. (1984). El performer. *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*, México, n. 11-12, Janeiro de 1993, p. 78-82.
4. BURZYSKI, T.; OSINSKI, Z. *Grotowski's laboratory*. Varsóvia: Interpress Publishers, 1979.
5. MARINIS, M. de. Teatro rico e teatro pobre. *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*, México, n. 11-12, Janeiro de 1993, p. 83-95.
6. LIMA, T. M. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski. *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas*, São Paulo, EDUSP, n. 5, p. 47-67, 2005.
7. GROTOWSKI, J. Exercícios. In: FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. *Teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 163-180; GROTOWSKI, J. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. In: FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C.; MOLINARI, R. Op. cit., p. 226-243.

até espiritual, como afirmou Peter Brook⁸. Trata-se de um tipo de elaboração atoral na qual são construídas ferramentas metodológicas, antes de tudo, para a geração de organicidade, funcionando como uma estrutura catalisadora de processos psíquicos concretos, uma espécie de margem de rio para que o fluxo de vida possa correr durante o acontecimento cênico – para citar a imagem metafórica utilizada por Thomas Richard, falando de sua experiência com Grotowski no *Drama Objetivo*⁹.

E seria neste prisma sobre a atuação que uma dimensão psicofísica em relação à noção de precisão cênica se mostra essencialmente distante de um sentido de precisão formalista, no qual a tônica estaria mais voltada para o desenho e o tempo do movimento no espaço e/ou para a utilização de um timbre vocal específico. A precisão em nível psicofísico, podendo ou não estar diretamente associada à precisão formal, vislumbriaria certa capacidade do ator de acionar, em si mesmo, certas ignições psíquicas, ou seja, qualidades de expressão que não se limitariam apenas à repetição de movimentos e/ou falas em moldes formalmente iguais. Na terminologia stanislavskiana-grotowskiana, este seria o ponto em que movimentos e gestos cênicos deixariam a aceção de movimentos físicos e passariam a serem denominados como “ações psicofísicas”¹⁰. Neste sentido, as ações também não seriam apenas reprodu-

8. BROOK, P. Prefácio. In: GROTOWSKI, J. *Em Busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 9-12.

9. RICHARDS, T. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*. Paris: Actes-Sud, 1995, p. 236-237.

10. TOPORKOV, V. *Stanislavski in rehearsal*. New York: Theatre Communicatoin Group, 1999, p. 173-174.

zidas automaticamente diante dos espectadores, passando a serem rerepresentadas ou representificadas a cada espetáculo.

Dentro de um olhar panorâmico, esta perspectiva psicofísica sobre a reproduzibilidade no ofício do ator não poderia ser vista como uma exclusividade das pesquisas nem stanislavskianas, nem grotowskianas. Nela, poder-se-ia colocar também as propostas de: Vakhtângov, Meierhold, Laban, Brook, Michael Tchekchov, Artaud, Barba, Pina Bausch, *CPT* de Antunes Filho, Eugênio Kusnet, bem como alguns gêneros tradicionais, como o *Kathakali*, *Krishnattam*, *Kutiyattam*, a *Ópera de Pequim*, o *Teatro Topeng*, *Kabuki*, *Nô*, e outros.

Entretanto, cada um dos artistas, grupos e estilos acima citados, assim como outros, por suas inúmeras singularidades estéticas e metodológicas, mereceria ser alvo de um estudo teórico aprofundado sobre esta temática. Poder-se-ia analisar em cada caso, não só qual noção de precisão psicofísica específica se empregaria e por que, mas também quais técnicas diferentes seriam aplicadas para sua contemplação em termos pragmáticos. Por exemplo, os *Carpet Shows* – experimentações cênicas baseadas na improvisação e na interação com a plateia, realizadas por Brook e seus atores no início da década de setenta – poderiam ser vistos como um modelo particular de precisão cênica, radicalmente afastado da precisão formal. Aquilo que se poderia enxergar como o aspecto que se procurava reproduzir na cena seria a qualidade do contato dos atores entre si e com o público, mesmo que esta necessidade provocasse constantes transformações nos materiais explorados.

Consequentemente, não pareceria viável inferir-se uma compreensão genérica sobre a noção de precisão psicofísica, nem sobre a vasta problemática circunscrita por este conceito. Na medida em que esta noção abarcaria técnicas e métodos a ela atrelados, em cada abordagem artística particular poderiam ser enxergadas muitas especificidades.

PRECISÃO PSICOFÍSICA: UM IDEAL UTÓPICO OU UM CANAL PRAGMÁTICO?

O desejo e a tentativa de controle do acontecimento cênico intrínsecos à ideia de precisão em nível psicofísico, se abordados a partir de um ponto de vista demasiadamente utilitarista, poderiam se transformar numa pretensão problemática, tanto do ponto de vista teórico, como prático.

Encarando o ser humano não como uma entidade fixa e dualizada entre corpo e mente, porém através de uma visão contemporânea e pós-estruturalista – que conceberia os indivíduos como “um plano de imanência”¹¹, como uma composição de relações complexas em permanente transformação – a precisão psicofísica seria, num *stricto senso*, um objetivo inalcançável, uma

11. Segundo a interpretação de Deleuze a partir da concepção filosófica de Espinosa, haveria “uma única Natureza para todos os corpos, uma única Natureza para todos indivíduos, uma Natureza que é ela própria um indivíduo variando de uma infinidade de maneiras. Não é mais a afirmação de uma substância única, é a exposição de um plano comum de imanência em que estão todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos. [...] O importante é conceber a vida, cada individualidade de vida, não como uma forma, ou como o desenvolvimento da uma forma, mas como uma relação complexa de velocidades diferenciais, entre abrandamento e aceleração de partículas”. DELEUZE, G. *Espinosa – Uma filosofia prática*. São Paulo: Ed. Escuta, 1994, p. 1-2.

impossibilidade real em termos macroscópicos e principalmente microscópicos. Se estamos em constante mutação, afetando e sendo afetados por todos os corpos com os quais estamos em contato direto ou indireto, como seria possível repetirmos um desempenho fixo sem nenhuma modificação? Se nós mesmos nos modificamos ininterruptamente, não seria a precisão psicofísica, neste viés, uma ilusão estéril? Não seria um ideal ingênuo de dominação da natureza mutável e imprevisível, tanto do artista enquanto ser humano, quanto da cena enquanto acontecimento presencial, do aqui e agora?

Apesar de ser um ideal em certa medida utópico, a precisão psicofísica poderia ser considerada como uma espécie de termo *guarda-chuva* no qual estaria incluída uma série de metodologias que lidam com a efemeridade da cena sob uma mesma perspectiva, a qual Grotowski denominou como “linha orgânica” em contraponto com a “linha artificial” de abordagem mais formalista¹². Segundo a hipótese grotowskiana, as técnicas de atuação – dentro não só do campo teatral como também das Artes Performativas – estariam divididas em dois grupos divergentes em relação à oposição entre Sentir e Representar no trabalho do ator. No primeiro grupo, da “linha artificial”, o ator impõe ao espectador a identificação com a personagem através de uma técnica eficaz e objetiva que imprime na representação uma ilusão de realidade. Neste viés defendido, por exemplo, por Diderot em “O paradoxo sobre comediante”, o ator não se identifica com a personagem,

12. GROTOWSKI, J. Op. cit., p. 226-243.

nem procura conscientemente vivenciar nenhum tipo de alteração em nível afetivo/emocional/psicológico. Já no “polo orgânico”, cujo representante seria Stanislavski, o ator busca em cena vivenciar comportamento análogo ao da personagem e através de uma psicotécnica autoindutiva. Sintetizando, segundo Grotowski, a diferença entre ambas: numa linhagem, a técnica do ator busca a produção de efeito no espectador pela composição artificial e, na abordagem orgânica, a técnica serve para o acionamento de uma vivência concreta no ator.

Sob o prisma da “linha orgânica”, a noção de precisão cênica em nível psicofísico poderia ser aproximada da ótica heideggeriana exposta em “A questão da técnica”. Neste texto, Heidegger contrapõe o conceito grego originário da palavra “técnica” e sua acepção na modernidade, explanando minuciosamente a diferença de perspectiva entre ambas. A técnica, no seu sentido original, é colocada como aquilo que “desabriga o que não se produz sozinho e ainda não está à frente e que, por isso, pode aparecer e ser notado, ora dessa, ora daquela maneira”¹³. Já “o desabrigar que domina a técnica moderna tem o caráter de por em desafio”¹⁴. E “a direção e a segurança tornam-se inclusive os traços fundamentais do desabrigar desafiante moderno”¹⁵.

Aplicando o raciocínio do filósofo para a questão específica aqui abordada, poder-se-ia dizer que o conceito de precisão psicofísica implicaria, para sua contemplação, tanto como um objetivo pragmático,

13. HEIDEGGER, M. A questão da técnica. *Cadernos de Tradução*, São Paulo, EDUSP, n. 2, p. 40-93, 1997, p. 55.

14. *Ibidem*, p. 57.

15. *Ibidem*, p. 61.

como enquanto ideal utópico, na existência de uma técnica ou de um conjunto de técnicas. E se esta técnica (ou conjunto de técnicas) vinculada à precisão psicofísica pressuporia a mobilização de instâncias no ator de ordem não material (psíquica), não poderia ter como perspectiva principal a obtenção objetiva de um dado efeito cênico, ou a tentativa de controle do resultado cênico. Seria, neste sentido, mais plausível encarar a técnica psicofísica 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”, em certa medida imprevisível e não inteiramente controlável pela estruturação racional.

Entretanto, desdobram-se, neste ponto, outras questões complexas do ofício atoral: o que é exatamente esse algo a ser desvelado e que pode ser perdido na reprodução mecanicista de movimentos e falas? Seria algo que já existe e é apenas desabrigado, posto à frente, dado a ver? Ou algo que é conscientemente produzido e reproduzido no aqui e agora da cena? Seria esse algo: sentimentos, emoções, estados, qualidades de presença ou outro aspecto do trabalho do ator? Quais diferenças teóricas e pragmáticas se escondem na aplicação destes vocábulos? Que dimensão psicofísica é essa no trabalho do ator que não se circunscreve apenas no âmbito formal? Trata-se de uma dimensão somente psíquica ou seria admissível também considerá-la energética e/ou espiritual? Trata-se de algo de fato verdadeiro? Quais noções de Verdade e Forma estão sendo acionadas nesse contexto?

Como foi possível observar, a noção de precisão psicofísica acarreta diretamente uma vasta gama de

questões e outras noções altamente dúbias e abstrusas. E essas questões, se compreendidas fora dos contextos práticos específicos nas quais se aplicariam, poderiam levar a abstrações conceituais de pouca relevância teórica e até, em certa medida, ingênuas. Uma discussão mais ampla dos problemas conceituais desdobrados pela temática da precisão só seria frutífera se balizada por experiências práticas concretas.

O BINÔMIO REPRODUTIBILIDADE-ESPONTANEIDADE: UMA RELAÇÃO DE TENSÃO EM PERMANENTE MUTAÇÃO

Dizer que se trata de um *conjunctio oppositorum* entre espontaneidade e disciplina ou, antes, entre espontaneidade e estrutura, ou em outras palavras ainda, entre espontaneidade e precisão, seria um pouco como usar uma fórmula árida, calculada. No entanto, do ponto de vista objetivo, é precisamente isso.¹⁶

O contexto contemporâneo, após a emergência da *Performance*¹⁷ e de alguns paradigmas como o “Pós-dramático”¹⁸, dificultou ainda mais se pensar nas Artes Cênicas de maneira categórica, impossibilitando o reconhecimento das matrizes básicas que compõem as subáreas – Teatro, Dança, Pantomima, Mímica, etc – e

16. Op. cit., p. 174.

17. Referencia-se aqui a *Performance* enquanto movimento artístico multidisciplinar surgido no século XX caracterizado pelo tencionamento das fronteiras entre os gêneros artísticos, e também dos limites da própria Vida com a Arte, dentro do que se convencionou denominar de movimento da *Life Art*. COHEN, R. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

18. Referência ao termo Teatro Pós-dramático, cunhado por Hans-Thies LEHMANN. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

as diferenciam enquanto gêneros distintos. Dentro deste prisma híbrido, há uma pluralidade enorme de formatos e linguagens que podem dialogar entre si e também com outras manifestações socioculturais ou outros campos artísticos, como as Artes Visuais, o Cinema, etc.

Todavia, é pressuposto, e quase um senso comum, que os espetáculos possuam um caráter efêmero, ou seja, sejam feitos para acontecerem “ao vivo” na presença de espectadores. Mesmo sendo possível apontar algumas exceções¹⁹ a esta premissa, a manifestação cultural considerada como cênica poderia incluir qualquer ação realizada por um ou mais artistas diante de um público, provocando algum grau de interatividade entre estes dois grupos, pares ou “ensembles”²⁰. Nas palavras de Grotowski: “podemos então definir o teatro como o que ocorre entre o espectador e o ator”²¹. E Peter Brook: “[...] 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”²². E mesmo que se

19. Uma exceção que pode ser aqui apontada como exemplo é a performance *Super Night Shot*, do coletivo de arte britânico-alemão *Gob Squad*. Em seu formato, esta performance problematiza e fricciona 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. A filmagem começa exatos sessenta minutos antes de a plateia entrar no auditório e acaba com os atores adentrando ao local onde está o público.

20. O termo “ensemble” é frequentemente utilizado por Grotowski para se referir aos dois coletivos de pessoas que formam a plateia e o elenco de um espetáculo teatral. GROTOWSKI, J. Op. cit., p. 50.

21. GROTOWSKI, J. Op. cit., p. 28.

22. BROOK, P. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 12.

possa negar a presença de uma plateia do modo passivo como seria concebida tradicionalmente – o que implicaria numa participação mais ativa dos espectadores, como propuseram/propõem mais radicalmente Adolphe Appia²³, Allan Kaprow²⁴, o *Living Theater*²⁵, o *Teatro Oficina*²⁶ e outros expoentes da *Performance* – a expressão cênica, de algum modo, estabelece uma interação entre indivíduos circunscrita numa relação espaço-temporal única, mantendo assim sua efemeridade. Como pontua, neste sentido, Ryngaert, “[...] apesar dessas rupturas, a matriz primeira continua sendo uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos”²⁷. Nessa perspectiva, seria possível presumir-se que a natureza efêmera da obra cênica lhe imporia um tipo de reprodutibilidade muito específica na qual se dá a presença de certos elementos que são re-apre-

23. 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. APPIA, A. *A obra de arte viva*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1919, p. 63.
24. 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. COHEN, R. Op. cit., p. 96.
25. 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. LOPES, Â. L. *Living theater – trajetória de uma impossibilidade*. *Folbetim*, Rio de Janeiro, 1999, n. 3, p. 65-74.
26. 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”. SILVA, A. S. da. *Oficina – do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 202.
27. RYNGAERT, J-P. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 6.

sentados 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 – o suporte técnico para a reprodução das ações e falas é corpo/voz/mente/espírito do artista em cena. Ou seja: a base para a existência de algum tipo de reprodução de desempenho diante dos espectadores seria o próprio ser humano suscetível a alterações em diversos níveis e aspectos. E graças a essa particularidade que “a obra teatral [é] caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator”²⁸. Por isso, trata-se de uma “reproduzibilidade artesanal”, “não técnica”, – em oposição alusiva à noção de *reproduzibilidade técnica*²⁹ elaborada por Walter Benjamin para o Cinema.

E os encontros preparatórios às apresentações – os ensaios – além da elaboração do desempenho cênico, geralmente têm também como função o treinamento desse desempenho para seja reproduzido aos olhos do público.

Se considerarmos que as técnicas de reprodução cênica vão desde a simples memorização de texto e movimentos à elaboração de partituras psicofísicas complexas, seria plausível considerar a reproduzibilidade uma consequência intrínseca à efemeridade do acontecimento artístico, e, por esta razão, uma espécie de polo operante comum ao campo das Artes Cênicas? Mesmo nos modelos que se caracterizam por um investimento relativamente mais radical na espon-

28. BENJAMIN, W. Op. cit., p. 181.

29. Ibidem, p. 165-196.

taneidade e no improviso³⁰ poder-se-ia enxergar a presença de algum nível de reprodutibilidade? Através da análise de alguns aspectos identificáveis nos estilos improvisacionais, que envolvem a criação de uma personagem (tipificação), a aquisição de um vocabulário de movimento, de expressões verbais ou um uso específico da voz, seria possível demonstrar algum grau de reprodutibilidade. Dario Fo, analisando o exemplo da *Commedia dell'Arte* afirma que:

[...] os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, gags, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estar improvisando a cada instante.³¹

Seguindo esse raciocínio, não se deveria concluir que as cenas dos estilos considerados de improviso – dos quais a *Commedia dell'Arte* é apenas um dos exemplos mais famosos historicamente – sejam totalmente improvisadas num *stricto sensu*, e sim que nelas coabitavam/coabitam harmonicamente instâncias de reprodutibilidade e espontaneidade. Corroborando com esta hipótese, Renato Cohen, em *A Performance como Linguagem*, afirma que: “não existe o estado de espontaneidade absoluta; à medida que existe o pensamento prévio, já existe uma formalização e uma representação”³². E, partindo dessa premissa, seria possível

30. Referência a exemplos de estilos teatrais como: as *Atelanas* romanas, a *Bufonaria* medieval, a *Commedia dell'Arte*, e também *Ru'hozi* iraniano, o *Chakkhar-Kuttu* indiano, o *Teatro Esporte* de Keith Johnstone, e muitos outros.

31. FO, D. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Ed. SENAC, 1999, p. 17-19.

32. COHEN, R. Op. cit., p. 96.

reconhecer algum nível de reprodutibilidade até mesmo nas performances ligadas ao movimento da *Life Art* que reforçam a manifestação cênica como um acontecimento único e real, e por isso, negando, de certa forma, a ideia de reprodutibilidade. Como analisa Cohen, as performances ligadas ao movimento da *Life Art*, quebrando com a ideia de representação, negam de modo relativamente mais radical a constituição de uma forma pré-elaborada de desempenho a ser reproduzido cenicamente. Este seria o caso, por exemplo, dos *Happenings* idealizados por Allan Kaprow, da *body art* de Gina Pane e das *performances* de Joseph Beuys, do *Grupo Fluxus*, de Marina Abramovic, dos brasileiros, Alex Hamburguer e Márcia X, dentre vários outros exemplos do Brasil e internacionais que estariam nesse perfil performático não representativo. Mesmo nessas *performances* poder-se-ia identificar algum tipo de composição preconcebida de uma figura cênica que, como entidade signíca, seria uma reprodução de uma proposição artística existente *a priori* e que se materializa na cena. Neste sentido, qualquer grau de intencionalidade do artista, de planejamento do acontecimento cênico, dos quais, ao que parece, nem mesmo os *Happenings* de Allan Kaprow puderam escapar (uso de roteiro), pode ser interpretado como sendo uma maneira de delimitar a ação futura, ou seja, uma instância de reprodutibilidade tensionada dentro de explorações mais radicais do polo improvisacional.

E, inversamente, nos casos mais extremados de valorização da precisão³³ também seria viável constatar

33. Referência a estilos como: o *Kabuki*, *Nô* do Japão, o Teatro de Bali, Ópera de Pequim da China, e o *Teyyam*, *Kutiyattam*, *Krishnattam*, *Devadasis* e *Kathakali*, da Índia, a Biomecânica de Meierhold e outros.

algum grau de improvisação? Como discute R. Schechner, em *Between Theater and Anthropology*³⁴, é de dentro da estrutura fechada aplicada em alguns estilos, às vezes com um léxico expressivo extremamente codificado, que a improvisação fissa a reprodutibilidade. No nível da micropercepção, dos pequenos detalhes e diferenças rítmicas – aspectos talvez somente captáveis pelo próprio executante de uma dada partitura – cada apresentação será diferenciada das demais, ou seja, uma espécie de improvisação a partir de uma estrutura fixa e não uma repetição igual da mesma ação. Nas palavras de Peter Brook, “[...] nos detalhes mais sutis nenhuma apresentação pode ser exatamente igual à outra, é esta consciência que lhe permite uma renovação constante”³⁵.

Assim, o modo como se configura o binômio reprodutibilidade-espontaneidade nas distintas manifestações cênicas não pode ser compreendido genericamente, nem visto como algo dado *a priori*. Há uma gama de possibilidades que dependem do contexto histórico-cultural da época, local ou estilo, e também de cada ator em particular. Além das especificidades impostas pelos diversos modelos e gêneros, cada ator, por sua vez, pode estabelecer para si um tencionamento próprio destes polos. De algum modo, os atores/bailarinos, quer conscientemente ou não, quer de uma maneira mais particularizada ou fazendo uso de técnicas de atuação formuladas por outrem (como Stanislávski, Zeami,

34. SCHECHNER, R. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

35. BROOK, P. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 59.

Brecht, Meierhold, e muitos outros), acabam estabelecendo uma forma de articular níveis específicos das duas polaridades do binômio reprodutibilidade-espontaneidade. E também cada obra artística, se analisada isoladamente, pode apresentar muitas particularidades em relação esta articulação.

Seria aceitável concluir que: graças ao caráter efêmero do fazer cênico, existe uma infinidade de combinações possíveis de como relacionar esse binômio, tanto na aplicação prática do exercício cênico (técnicas e métodos), como no próprio jeito de compreendê-lo teoricamente. Por isso, trata-se de um relacionamento de enantiodromia³⁶, no qual se retroalimentam instâncias contrárias e que não chegam inteiramente a se eliminar ou se conciliar.

E a precisão cênica em nível psicofísico nesse contexto?

Numa visão primeira e superficial, a temática aqui enfocada poderia parecer estar exclusivamente circunscrita dentro do universo da reprodutibilidade. Entretanto, se analisada de modo mais profundo e não dicotômico, por justamente pressupor a presentificação de ignições psíquicas, a precisão psicofísica deveria ser vista como um meio de se alcançar a espontaneidade e a organicidade, e não ter um fim em si mesma. E a falta de tal perspectiva é produtora do que Brook classifica como o “Teatro Morto”³⁷, podendo-se compreender nesse “morto” a origem do que

36. Termo cunhado por Heráclito, filósofo grego pré-socrático, para quem o devir da natureza seria composto por elementos contrários que não se anulam mutuamente.

37. BROOK, P. *O teatro e o seu espaço*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970.

se denomina, na linguagem teatral, como mecanicismo, automatismo ou falta de presença que muitos artistas procuram estabelecer meios de evitar. Sem certo grau visível e elevado de organicidade/espontaneidade a ação parece morta, automática e desinteressante. E, inversamente, a forma é também imprescindível ou mesmo inevitável; uma vez que pode funcionar para canalizar o fluxo de vida orgânico, potencializando-o e evitando que a cena se dilua num improviso fraco, o que Grotowski denomina metaforicamente como “sopa emotiva”³⁸.

Neste viés, a precisão psicofísica, ao pressupor um acionamento no ator de ordem psíquica e/ou energética, seria melhor compreendida como uma noção que tenciona na sua própria acepção o binômio reprodutibilidade-espontaneidade. Pensar sobre a precisão psicofísica, portanto, propicia abordar uma discussão crucial para o ofício do ator: como evitar que a repetição automatize as ações e prejudique sua organicidade?

Não seria crível afirmar que todos os artistas têm consciência dessa relação enantiodronômica entre reprodutibilidade-espontaneidade, nem que a precisão pode estar tecnicamente a serviço da espontaneidade, como seu instrumento catalisador e não como um mero contraponto, como pode parecer num olhar antitético deste binômio. E, no entanto, este parece ser justamente o prisma compartilhado por grandes artistas como Jerzy Grotowski e Peter Brook que, através de suas teorias e práticas, mostram, ainda que através de procedimentos bem diferenciados, como a improvisação (espontanei-

38. GROTOWSKI, J. Op. cit., p. 231.

dade, organicidade³⁹) é necessária dentro da estrutura (partitura, composição, precisão, forma) e vice-versa.

Grotowski, ao longo de sua trajetória, salientou enfaticamente a importância da precisão, principalmente na construção de seus espetáculos do período teatral (1959-1969), como na condução do trabalho do ator/*performer* sobre si mesmo das últimas etapas de seu percurso: *Drama Objetivo e Arte como Veículo* (1983-1999). Para ele, a precisão e a estrutura cênicas seriam análogas à melodia ou à partitura musical, pois, uma vez memorizadas, permitiriam trabalhar as qualidades vibratórias sutis da música⁴⁰. E, assim como essa metáfora, outras foram recorrentemente utilizadas por Grotowski em suas palestras, textos e depoimentos de seus colaboradores mais próximos.

Todavia, como pertinentemente nos alerta Motta Lima⁴¹, a concepção grotowskiana de precisão não poderia ser desvinculada de sua articulação direta com a noção de organicidade, sendo, por isso, uma precisão orgânica e não apenas de âmbito formal. Além disso, sua concepção de precisão foi sendo constantemente modificada ao longo dos processos de pesquisa, tratando-se, portanto, de articulações específicas que propunham, em cada período de trabalho, para o binômio reprodutibilidade-organicidade, por ele intitulado

39. Os conceitos de improvisação, organicidade e espontaneidade, apesar de possuírem uma série de diferenciações semânticas, no contexto aqui colocado, pertencem ao mesmo campo de ação em relação à atuação, que se contrapõem as noções de partitura, composição, sequência de ações etc., dentro do binômio reprodutibilidade-espontaneidade aqui tematizado.

40. GROTOWSKI, J. Op. cit., p. 236.

41. LIMA, T. M. Op. cit., p. 47-66.

de *Conjunctio oppositorum*⁴² e ao qual estavam intimamente relacionados importantes conceitos operativos, tais como o Impulso⁴³ e o Contato⁴⁴.

Em Peter Brook é possível notar uma exploração teórico-prática de conceitos relacionados à organicidade, como “momento presente”⁴⁵ e “centelhas de vida”⁴⁶, que evidenciam uma crença no potencial criativo daquilo que acontece no aqui e agora da cena, ou seja, naquilo que se passa diante do espectador e com sua influência direta. Segundo suas próprias palavras:

A raiz do problema consiste em saber se a cada momento, no ato de escrever ou atuar, existe uma faísca, uma pequena centelha que se acende e dá intensidade a esse momento comprimido, destilado. [...] A essência do teatro reside num mistério chamado o momento presente.⁴⁷

Vale lembrar que, assim como a acepção de Grotowski para a precisão, o uso e a compreensão dos princípios pragmáticos relacionados à noção de organicidade também se transformaram ao longo do percurso artístico de Brook. Segundo descrições analíticas de Bonfitto, o uso da improvisação no teatro de Brook adquiriu diferentes tônicas e especificidades em cada etapa, ora funcionando como método ou instrumento, ora como canal do processo criativo⁴⁸. Por

42. GROTOWSKI, J. Op. cit., p. 174.

43. Ibidem, p. 14.

44. Ibidem, 1987, p. 187.

45. BROOK, P. Op. cit., 2002, p. 68.

46. BONFITTO, M. *Cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 164.

47. BROOK, P. Op. cit., 2002, p. 10.

48. BONFITTO, M. Op. cit., p. 43-81.

exemplo: nos *Carpet Shows* ocorridos na África no início da década de 1970, a valorização da espontaneidade atoral era comparativamente mais radical. Nesta proposta cênica específica, os atores improvisavam a partir de objetos cotidianos, tal como uma bota, e da triangulação que estabeleciam com o público de cada apresentação. Assim, nos *Carpet Shows*, a partituração do desempenho cênico dos atores era atenuada através do que se chamou forma flutuante⁴⁹.

Entretanto, nem mesmo nos *Carpet Shows* poder-se-ia dizer que a intenção fosse negar qualquer tipo de estruturação. Como diretor, Brook demonstra saber que: “a questão central é relativa à forma, à forma precisa, à forma adequada. Não podemos passar sem ela, a vida não pode prescindir dela”⁵⁰. Sendo assim, a maneira como lida com os aspectos da reprodutibilidade faz com que a noção de precisão em Brook assumia feições, não só particularizadas em cada fase, como especialmente interessantes quando colocadas em comparação à concepção formalista de precisão. E como contraponto a Grotowski – que se valeria de uma precisão espaço-temporal, na qual a forma fixada serve como um catalizador da organicidade –, os procedimentos propostos por Brook e seus colaboradores configurariam um tipo de precisão dentro do improvisado, ou seja, diametralmente oposta à repetição formal. Seus atores, mesmo tendo certa liberdade para modificar suas partituras, demonstrariam serem capazes de reproduzir certas qualidades de atuação que perpassariam seus desempenhos em cada apresentação, tais como: a flui-

49. Ibidem, p. 43-81.

50. BROOK, P. Op. cit., p. 75.

dez⁵¹, a presença cênica⁵² e a capacidade de contato com o público⁵³.

Desse modo, na expressão *precisão psicofísica* poderiam ser reunidos técnicas e métodos distintos entre si, mas que lidam com um mesmo ponto nevrálgico no ofício do ator: como fugir da automatização no momento em que se quer repetir um desempenho (partitura ou estrutura) mantendo concomitantemente certas configurações diretamente tangíveis (dimensão física) e sutis (dimensão psíquica)? E o quê exatamente se entende por atuação morta, automática ou mecânica? Seria possível identificá-la e mesurá-la de uma forma pragmática? Ou ainda: como realizar um “Teatro Vivo” e não um “Teatro Morto” – utilizando as expressões homônimas de Brook.

REFERÊNCIAS

- APPIA, A. *A obra de arte viva*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1919.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BONFITTO, M. *A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BROOK, P. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. *O teatro e o seu espaço*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970.

51. Ibidem, p. 92-168.

52. Ibidem.

53. Ibidem, p. 12-15.

- _____. Prefácio. In: GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- BURZYNSKI, T.; OSINSKI, Z. *Grotowski's laboratory*. Varsóvia: Interpress Publishers, 1979.
- COHEN, R. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DELEUZE, G. *Espinosa – filosofia prática*. São Paulo: Ed. Escuta, 2002.
- MARINIS, M. de. Teatro rico y teatro pobre. *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*. México, ano 3, n. 11-12, p. 83- 95, 1993.
- DIDEROT, D. O paradoxo sobre o comediante. In: _____. *Diderot obras II – Estética, Poética e Contos*. Organização, tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FO, D. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.
- GROTOWSKI, J. Em busca de um teatro pobre. In: *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- _____; FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. MOLINARI, R. *Teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007.
- _____. El performer. *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*. México, ano 3, n. 11-12, 1993, p. 78-81.
- _____. Exercícios. In: _____; FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C.; MOLINARI, R. *Teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007,
- HEIDEGGER, M. A questão da técnica. São Paulo, *Cadernos de Tradução*, n. 2, EDUSP, 1997.

- LEHMANN, H-T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOPES, Â. L. *Living theatre* – trajetória de uma impossibilidade. *O Folhetim*. Rio de Janeiro, n. 3, 1999.
- LIMA, T. M. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski. *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas*. São Paulo, EDUSP, n. 5, 2005.
- RICHARDS, T. *Travailleur avec Grotowski sur les actions physiques*. Paris: Actes-Sud, 1995.
- RYNGAERT, J-P. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SCHECHNER, R. Between theater and anthropology. In: SCHECHNER, R; WOLFORD, L. *The Grotowski sourcebook*. London and New York: Routledge, 1997.
- SILVA, A S. da. *Oficina – Do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- TOPORKOV, V. *Stanislavski in rehearsal*. New York: Theatre Communication Group, 1999.

Ateliê