

OLINTO, Lídia. *A Precisão Cênica do Ritmo Orgânico*: Um estudo sobre *Akropolis*, de Jerzy Grotowski, sob a Ótica do Binômio Reprodutibilidade-Espontaneidade. Campinas: UNICAMP; CAPES; Bolsista de Mestrado; Prof. Orientador Matteo Bonfitto. Atriz e Dramaturgista.

RESUMO

Na concepção mais usual de “precisão cênica”, o enfoque dado à dimensão estética mostra-se mais evidente que outros aspectos de ordem não formal, como, por exemplo, as configurações psíquica e energética do desempenho cênico. Todavia, esta aceção formalista da “precisão cênica”, essencialmente próxima ao conceito tradicional de “coreografia”, não poderia ser aplicada de maneira genérica. As propostas de alguns encenadores exigem do artista em cena (ator-bailarino) uma precisão de caráter psicofísico, ou seja, uma mobilização integral e consciente de todos os recursos atorais, físicos e não físicos. Poder-se-ia afirmar ser este o caso de grande parte das experimentações de Jerzy Grotowski, dentre as quais está *Akropolis* — uma de suas peças mais famosas. Esta montagem apresenta algumas especificidades em torno da precisão psicofísica e, partindo desta premissa, este artigo se propõe a descrevê-las e discuti-las. Tendo em vista tal objetivo, serão analisados como fontes primárias de pesquisa: o vídeo documentário da peça *Akropolis*, feito pela televisão norte-americana *PBL*, e os textos de Ludwik Flaszen, Eugênio Barba e Jerzy Grotowski, produzidos no período em questão (entre os anos de 1959 e 1963). Estas fontes referem-se, direta e indiretamente, ao espetáculo em si, ao seu processo de criação e ao treinamento físico-vocal desenvolvido na época. Pela análise destas fontes, será possível demonstrar que neste espetáculo fica perceptível certa transitoriedade entre uma precisão em um nível formal, para um tipo de precisão mais concretamente observável como psicofísica: *A Precisão do Ritmo Orgânico*.

Palavras-chave: Precisão Cênica. Grotowski. Organicidade.

ABSTRACT

The concept of “scenic precision” is usually related to the notion of “choreography”. From that perspective, the focus of the artistic work seems to be more concentrated in the aesthetic dimension than in the non-formal aspects of performance such as the psychic and energetic qualities. However, this aesthetic concept of “scenic precision” is not sufficient to the complete understanding of many acting experiences. Some directors require the artist (actor-dancer) to have a psychophysical performance, an integral mobilization of both physical and nonphysical resources. This is the case of most of J. Grotowski’s propositions, as, for example, *Akropolis*, one of his most famous plays. Based on this premise, this paper proposes to describe and discuss *Akropolis*’s peculiarities on scenic precision. To achieve this goal, the following research sources will be analyzed here: a video documentary produced by the American television channel *PBL* and texts by Ludwik Flaszen, Eugenio Barba and Jerzy Grotowski. These sources refer directly or indirectly to the creative process involved in the above mentioned play, as well as to the physical and

vocal training utilized during the period (1959-1963). Using these sources, it will be possible to demonstrate how *Akropolis* is a transitional work from one in a formal scenic precision to another in a more concretely psychophysical level: The Precision of Organic Rhythm.

Keywords: Scenic Precision. Grotowski. Organicity.

A montagem de *Akropolis* pelo *Teatro-Laboratório*, em sua primeira versão, estreou em outubro de 1962, e até 1967, chegou a ter cinco variantes. Em termos de visibilidade internacional, *Akropolis* só poderia ser comparada a *Príncipe Constante* e a *Apocalypsis cum Figuris*, pois, foi este trio de peças que, tendo participado de inúmeras turnês nas décadas de 60 e 70, consagrou o *Teatro-Laboratório* dirigido por Grotowski.

Pode-se observar em *Akropolis*, tendo como foco de análise a “precisão cênica”, algumas especificidades que caracterizam esta criação de grande importância para a trajetória *grotowskiana* em sua “fase teatral”¹ e para a História do Teatro europeu.

Para entender a complexidade da precisão cênica alcançada, primeiramente é preciso analisar o conjunto de técnicas atorais desenvolvidas pelo *Teatro-Laboratório* e praticadas durante o processo de criação desta peça. No homônimo *Em Busca de Um Teatro Pobre* (GROTOWSKI, 1987), há um capítulo — “O Treinamento do Ator (1959-1962)” — inteiramente dedicado à descrição dos exercícios realizados regularmente pelos atores no período de *Akropolis*. Trata-se de uma espécie de “manual prático” que descreve um amplo espectro de técnicas voltadas para um desenvolvimento integral das vias de expressividade do ator. Nas explicações introdutórias e nas notas, um dos pontos cruciais salientados por Grotowski que uniria todo este conjunto de práticas vocais e corporais seria justamente a relação de coexistência entre precisão e espontaneidade. Segundo a abordagem proposta, a exploração dos exercícios em detalhes deveria ser acompanhada pelo uso da imaginação, evitando uma execução mecânica ou uma busca pelo virtuosismo. Por exemplo, ao descrever os *Exercícios Físicos*, Grotowski destaca que “o ator deve justificar cada detalhe do treinamento com uma imagem precisa, real ou imaginária. (...) O exercício serve para a pesquisa. Não se trata de uma mera repetição automática ou algum tipo de massagem muscular” (GROTOWSKI, 1987). Deste modo, fica notório como no treinamento já era enfatizada a articulação entre precisão e espontaneidade.

A partir da observação do resultado cênico da peça filmada, outro aspecto a ser apontado é a presença de uma perceptível rítmica, tanto no desempenho vocal, quanto corporal dos atores. “A essência do teatro que procuramos é pulsar, movimento e ritmo”, afirmou Grotowski (2007), meses antes de dar início aos ensaios. Analisando isoladamente o trabalho vocal, nota-se que as falas de um modo geral apresentam uma forte musicalidade, sendo, ou quase cantadas, ou cantos entoados literalmente. E, mesmo nas falas mais próximas à

¹ Em *Grotowski's Source Book* (SCHECHNER, R.; WOLDFORD, L., ANO) a trajetória artística de Grotowski foi dividida em cinco fases: *Fase teatral*, *Fase Parateatral*, *Teatro das Fontes*, *Drama Objetivo* e *Arte como Veículo*.

coloquialidade, certa métrica marcante cria uma espécie de pulsação latente, certa “encantação” (BARBA, 2009). No desempenho corporal igualmente se reconhece o trabalho rítmico. Em muitos momentos, o ritmo dos movimentos mostra-se intenso e formalmente marcado. A maioria das ações realizadas aparenta estar dentro de um mesmo padrão estético, sendo este notadamente estilizado. Flaszen (1987) refere-se, inclusive, à utilização da *Pantomima Clássica* como inspiração para a construção das ações da peça. Neste sentido, o estilo escolhido como referência para a criação da partitura — cuja constituição se baseia, enquanto gênero, em um grau relativamente elevado de formalismo gestual — evidencia um tipo de precisão cênica visualmente e ritmicamente detalhada. Mesmo as ações isoladas que “fogem” do “maneirismo” pantomímico parecem estar condicionadas a certo regimento rítmico, conectando todos os movimentos a certa cadência variável, porém contínua ao longo da peça.

No entanto, o uso do ritmo não parece proporcionar o mesmo tipo de precisão cênica encontrada em criações cuja tônica estaria voltada para a articulação entre a forma e o tempo em que os movimentos e as falas se realizam. No caso de *Akropolis*, “algo” não circunscrito apenas no virtuosismo técnico parece estar sendo acionado pela atuação a ponto de tornar-se perceptível. Por isso, a linguagem rítmica de *Akropolis* deve ser compreendida como algo complexo “capaz de tornar visível aquilo que normalmente é invisível”, como observou Brook para TV PBL.

Analisando a terminologia empregada nos textos do período de *Akropolis*, seria possível encontrar termos explicativos que sintetizam essa dimensão não-formal e que, segundo a visão *grotowskiana*, deveria ser associada à precisão. Dentre estes, destacam-se: “empenho interior”, “associações íntimas”, “pilhinhas psíquicas”, “ato espiritual”, “força espiritual”, “predisposição espiritual”, “estado de transe” e “autopenetração psíquica” (GROTOWSKI, 1987 e 2007). Como é observável, Grotowski utilizou recorrentemente adjetivos, como “espiritual”, “psíquico” e “interior”, para se referir a certa instância não restrita ao corpo material do ator. Estes vocábulos, apesar de terem conotações distintas, mostram-se amalgamados a um mesmo universo “extrafísico” da *práxis*. Neste sentido, estes adjetivos parecem ter sido acionados para que se dimensionasse a existência de certo nível não-formal na atuação e também para indicar como este poderia ser canalizado por uma estrutura.

Assim, fica evidenciado um trabalho de composição em nível concomitantemente físico e psíquico, ou seja, um grau elevado de precisão não operado somente dentro da “lógica da forma”. “A forma não funciona aqui como um fim em si”, nas palavras Grotowski (2007). Nesta perspectiva, pode-se dizer que a precisão cênica, cuja especificidade estaria na complexidade rítmica, teria sido alcançada em certo nível psicofísico.

Evidentemente, pareceria equivocado considerar esta uma configuração exclusiva de *Akropolis* ou das peças de Grotowski. Partindo do princípio que as instâncias físicas e “extrafísicas” não poderiam ser separadas de modo dicotômico, toda partitura ou tipo de precisão cênica estaria, de alguma

maneira, ativando qualidades psíquicas nos artistas. Assim sendo, mesmo as criações de ordem mais formal acionam, em certa medida, um nível psíquico no desempenho cênico, conscientemente ou não.

Todavia, há inúmeras singularidades neste universo. A particularidade de *Akropolis* estaria no tipo de articulação entre um grau elevado de precisão formal com certo grau também constatável de organicidade. Ou seja: a idiosincrasia estaria na maneira em que a precisão rítmica seria capaz de conectar o ator a certas dimensões psíquicas.

Por meio deste raciocínio, torna-se importante contextualizar *Akropolis* dentro de uma mudança de percurso crucial para o *Teatro-Laboratório*, no qual se passa a enfocar mais radicalmente a atuação como principal pilar da criação artística. Segundo os teóricos Osinski (1979), Kumiega (1985) e De Marinis (1995), esta montagem, de 1962, estaria localizada na passagem entre dois momentos distintos da fase teatral: o primeiro — de 1959 a 1962 — e o segundo — indo de 1962 a 1969 — quando se dá o início das atividades parateatrais. Nesta divisão, o primeiro período seria marcado por buscas direcionadas à autonomia da criação teatral diante da literatura e em torno da abolição da separação entre palco e plateia. Já a segunda fase seria aquela na qual o conceito de “Teatro Pobre” se constitui com maior delineação, justamente por meio de um investimento mais verticalizado nos recursos provenientes do ator e não de outros elementos, como a iluminação e o cenário. E a passagem operada no período de *Akropolis* — mas não exclusivamente neste processo de criação — não se refere somente aos pontos destacados por Osinski, De Marinis e Kumiega. Como autoanálise Grotowski em “Teatro e Ritual” (2007), também foi alterado o modo como era valorizada a artificialidade, na primeira etapa, com a “descoberta da interioridade”, tanto em termos práticos como conceitualmente. Poder-se-ia afirmar, portanto, que a montagem de *Akropolis* faz parte de um momento no qual se processou uma importante transformação dentro do *Teatro-Laboratório* que diz respeito ao aprofundamento técnico do trabalho do ator, sua exploração cênica e também à articulação do binômio precisão-espontaneidade como o “princípio da expressividade” do ator (GROTOSWSKI *apud* BARBA, 1987). De acordo com Motta-Lima (2005), foi no período de 1962 que se operou uma maior conscientização da complementaridade destas instâncias, e, desde então, a importância dada a este binômio foi progressivamente assumindo diferentes feições com o tempo.

Todavia, é importante levar em consideração que *Akropolis* “é provavelmente a mais formalmente estilizada das produções do *Teatro-Laboratório* em termo de convencionalidade teatral”, como compara Kumiega (1985). Nela, “cada movimento tem a qualidade de definição de uma coreografia estritamente estilizada”, como descreve Wardle (1968). E, por isso, neste espetáculo, parece ainda prevalecer os traços dos primeiros anos: a forte estilização e a valorização da artificialidade.

Desse modo, analisando precisão cênica em *Akropolis*, seria possível concluir que esta montagem apresenta uma configuração particular e transitória em relação à precisão cênica; estando, pois, entre uma precisão mais estritamente

formal e uma precisão psicofísica propositalmente acionada. E esta transitoriedade pode ser também observada nos *Exercícios Físicos, Plásticos e Vocais*. Como foi colocado anteriormente, enfatizava-se no treinamento a importância da junção entre precisão e espontaneidade. No entanto, este aspecto fundamental foi gradualmente sendo estabelecido, antes, durante e após a estreia de *Akropolis*. Como relata Grotowski:

Finalmente, depois de ter aplicado diferentes tipos de exercícios plásticos extraídos de sistemas bem conhecidos (Delsarte, Dalcroze e outros), passo a passo, começamos a considerar esses exercícios plásticos como um *conjunctio oppositorum* entre estrutura e espontaneidade (2007).

Também a transposição cênica dos *Exercícios da Máscara facial* de Delsarte e o uso da *Pantomima Clássica* como modelo, mesmo que apropriado e transformado, demonstram a permanência de certo formalismo estético que marca as primeiras montagens e que, posteriormente, será revisto e criticado por Grotowski (“Exercícios”, 2007). E estes indícios sugerem, portanto, que nesta famosa encenação opera-se certo deslocamento de um nível de precisão cênica mais formal para um nível mais conscientemente psicofísico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, E. **A terra de cinzas e diamantes**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DE MARINIS, M. 1993 – “**Teatro Rico y Teatro Pobre**”. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*, ano 3, n. 11-12, pp. 83- 95.
- GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- _____; FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. **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, T. **Les Mots Pretiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski**. (tese de doutoramento pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008).
- _____. 2005. **Conter o Incontível: apontamentos sobre os conceitos de “estrutura” e “espontaneidade” em Grotowski**. In: *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas*. São Paulo: USP, n. 5, pp. 47-67.
- OSINSKI, Z.; BURZYNSKY, T. **Grotowski’s Laboratory**. Interpress Publishers, Warsaw, 1979.