



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

CARTOGRAFIA DE PESQUISAS EM PROCESSO - HIBRIDISMOS, INTERDISCIPLINARIDADES E PRÁTICAS INTERCULTURAIS NA CENA EXPANDIDA

CONJUNCTIO OPPOSITORUM

LIDIA OLINTO

O presente trabalho tem como foco apresentar a tese recentemente defendida, cujo tema central é a noção de *Conjunctio oppositorum*, termo usado por Jerzy Grotowski para expressar o entrelaçamento paradoxal entre estrutura e espontaneidade no trabalho cênico. A tese foi dividida em três partes. Na Parte I, chamada *Conjunctio oppositorum*, faz-se uma análise histórica e revisão bibliográfica do tema. Na Parte II, o *Parateatro*, são analisados os projetos realizados pelo *Teatro Laboratório* – grupo polonês liderado por Jerzy Grotowski – no período que vai de 1970 a 1982. E na Parte III, denominada *Conjunctio oppositorum no Parateatro*, as partes I e II se articulam através da análise do paradoxo estrutura-espontaneidade nas propostas parateatrais. O objetivo é explorar como no *Parateatro*, onde aparentemente não havia nenhuma ‘estrutura’, ‘partitura’, ainda assim a dimensão da estrutura/forma/partitura se fez presente, se configurando de modos variados, porém sempre sutis.

PALAVRAS-CHAVE: Grotowski: Ator: Atuação.

RESUMEN

Este trabajo se centra en la presentación de la tesis defendida recientemente, cuyo tema central es la noción *Conjunctio Oppositorum*, un término utilizado por Jerzy Grotowski para expresar la paradoja del entrelazamiento entre la estructura y la espontaneidad en el trabajo sobre la escena. La tesis se divide en tres partes. En la primera parte, llamada



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Conjunctio Oppositorum, se hace un análisis histórico y revisión bibliográfica. En la Parte II, el Parateatro, se analizan los proyectos llevados a cabo por el Teatro Laboratorio - grupo polaco dirigido por Jerzy Grotowski - en el período de 1970 a 1982. Ya en la tercera parte, titulada *Conjunctio Oppositorum* en Parateatro, los abordajes anteriores se vinculan mediante el análisis del paradojo espontaneidad/estructura en las propuestas parateatrales. El objetivo es explorar de qué forma en el Parateatro, donde aparentemente no había ninguna „estructura“ o „partitura“, se hizo presente la dimensión estructura/forma/partitura, configurándose de muchas maneras, aunque siempre sutiles.

PALABRAS CLAVE: Grotowski: Actor: Actuación.

ABSTRACT

The objective of this work is to present the dissertation recently completed. The dissertation central theme is the notion *Conjunctio oppositorum*, a term used by Jerzy Grotowski to express the paradoxical intertwining between 'structure' and 'spontaneity' in the performing work. The dissertation is divided into three parts. Part I, called *Conjunctio oppositorum*, is a historical analysis and bibliographic review of the subject. Part II, the *Paratheatre*, is an analysis of the projects undertaken between 1970 and 1982 by the *Laboratory Theatre* – Polish group directed by Jerzy Grotowski. Part III, entitled *Conjunctio oppositorum* in the *Paratheatre*, parts I and II are linked through the analysis of the paradox structure- spontaneity in the parathetrical projects. The objective is to demonstrate how in the *Paratheatre*, where apparently there was no structure, yet this dimension was still configured.

KEYWORDS: Grotowski: Actor: Acting.

Partitura, marcação, coreografia, estrutura, precisão etc.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Dentro do campo das Artes Cênicas, para que os espetáculos sejam criados, os artistas envolvidos geralmente realizam um determinado número de encontros preparatórios, os chamados ensaios ou outra denominação para os momentos prévios, através dos quais um acontecimento cênico é planejado/desenvolvido. Entretanto, o número de ensaios necessários para se desenvolver um trabalho artístico e o que ocorre nesses encontros é altamente variável de acordo com uma série de fatores, tanto relacionados com a proposta singular de cada processo artístico, quanto de ordem sócio-políticoeconômica; por exemplo, estilos/modelos particulares de cada local e época, bem como a situação cultural de cada contexto histórico específico.

De modo geral, nos ensaios, os artistas, além de criarem sua performance para um espetáculo (quando não é o caso da existência de um repertório fixo), têm como objetivo central treinar para a reprodução/"re-presentificação" diante do público, quer dizer, criar meios para repetir essa performance a cada nova apresentação. Não por acaso, na língua francesa os ensaios são denominados *répétition*, cuja tradução para o português seria "repetição". Desse modo, os atores/bailarinos/etc. preparam-se para repetir/reproduzir/"representificar", ao longo da temporada de um espetáculo, um pré-determinado grupo de ações/falas/movimentos/qualidades de ordem psíquico-emocional/etc. Como explica Pavis, falando especificamente da subárea do Teatro:

O ator toma como referência e se apoia em uma série de pontos que formam a configuração e a estrutura de sua atuação. [...] O ator instala passo a passo um trilho de segurança que guia sua trajetória, em função de pontos de apoio e de referência, que são, ao mesmo tempo, físicos e emocionais. (PAVIS, 2005, p. 91).

O caráter presencial da cena e sua efemeridade acentuada (aqui e agora diante da plateia) lhe impõem um tipo muito particular de reprodutibilidade, essencialmente artesanal e não-técnica no sentido oposto ao conceito de "reprodutibilidade técnica" de Walter Benjamin¹. Segundo o ensaísta alemão, a "reprodutibilidade técnica" (1985, p.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

165) seria uma característica de certos gêneros e subgêneros artísticos — do cinema, da fotografia, da xilogravura e de outros — que têm em comum possuírem dispositivos tecnológicos (câmeras ou outros equipamentos) de reprodução das obras e que, conseqüentemente, não permitiriam uma diferenciação entre a obra “original” e suas “cópias” (conceito da “aura”). As Artes Cênicas, justamente por não possuírem esses mecanismos técnicos de reprodução, não teriam o que ele denominou

“reprodutibilidade técnica”. Graças a essa especificidade, “a obra teatral [é] caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator” (BENJAMIN, 1985, p. 181). Assim, diferentemente dos atores de Cinema e Televisão, que têm sua atuação reproduzida graças à tecnologia de gravação em película ou vídeo, os artistas da cena precisam estabelecer meios técnicos para reproduzir/“re-presentificar” sua atuação a cada realização de espetáculo.

Nesse sentido, seria uma reprodutibilidade “não-técnica” apenas em oposição ao conceito benjaminiano (sem meios tecnológicos de reprodução como o Cinema e Televisão), pois, para que ocorra esse processo de “reprodução”/representificação da atuação cênica, são empregados meios técnicos específicos e distintos. Ou seja, em outro sentido, trata-se, sim, de um tipo de reprodutibilidade técnica se nos aproximamos, por exemplo, da noção de técnica discutida no texto *A questão da Técnica* de Heidegger. Nesse ensaio, o autor contrapõe o conceito grego originário da palavra técnica — a “*tékhne*” — com sua acepção na modernidade, explanando minuciosamente a profunda diferença de perspectiva entre ambos os períodos. Segundo o autor, em seu sentido antigo grego, a técnica 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” (HEIDEGGER, 1997, p. 55). E já “o desabrigar que domina a técnica moderna tem o caráter de pôr em desafio” (HEIDEGGER, 1997, p. 57). E “a direção e a segurança tornam-se inclusive os traços fundamentais do desabrigar desafiante moderno” (HEIDEGGER, 1997, p. 61). Ao usar o termo “desabrigar” para discutir o conceito mais antigo de técnica, Heidegger aponta como, na Antiguidade, a



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

ação humana, embora fosse necessária, seria apenas facilitadora, veículo de algo que por si só já existiria e que não seria nem totalmente controlável nem conhecido a priori pelo ser humano. E, na concepção moderna, a técnica seria um meio para alcançar um resultado pré-determinado e controlável, ou seja, uma ação humana através da qual se poderia produzir algo previsível e já conhecido de antemão. Nesse sentido, a noção de técnica moderna aglutinaria os sentidos de controle da Natureza e de obtenção de resultado garantido. Assim, segundo o filósofo, a acepção moderna de técnica seria problemática, já que pressuporia um domínio em certa medida ilusório da Natureza e dos fenômenos provocados pela ação humana. Já a noção de *tékhne* grega se diferiria essencialmente dessa acepção moderna por sua perspectiva menos utilitária e controladora, sendo, então, a técnica encarada mais como um meio de liberação, de desabrigar algo que não é inteiramente dominável, nem totalmente reconhecível a priori.

Desse ponto de vista não utilitário trazido pela noção de *tékhne*, acredito que pode ser compreendida e agrupada a maioria das inúmeras e distintas técnicas de atuação já desenvolvidas, uma vez que elas têm em comum o propósito de desabrigar no ator/bailarino/performer/atuante algo que não se produz sozinho e que não é totalmente controlável nem conhecido de antemão. Nesse sentido, as técnicas de atuação visam aflorar, no “aqui, agora” da cena, uma experiência que é, em certa medida, nova e única, e que estaria além da técnica em si. E, nessa perspectiva técnico-artesanal singular ao campo das Artes Cênicas, existe uma série de diferentes técnicas/meios técnicos que já foi elaborada pelos artistas da cena para que haja a “reprodução”/“representificação” de certos elementos (físicos e extrafísicos) que compõem cada desempenho cênico. Esses elementos que se “repetem”/“representificam” vão desde a memorização de textos, movimentos e/ou situações até a elaboração de partituras psicofísicas muito detalhadas e complexas. Esses elementos também podem ser processados de múltiplas maneiras por cada ator/bailarino/performer, indo de um nível mais inconsciente e intuitivo a vários modos



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

distintos de “direcionamento” mais consciente do processo psicofísico. Em outras palavras, maneiras e níveis distintos de um relativo controle do acontecimento cênico, embora em algum nível seja sempre uma utopia acreditar que seja possível, de fato, controlar um acontecimento *hic et nunc*.

Nesse sentido, por mais eficazes que sejam as técnicas cênicas, o controle da experiência artística é, de algum modo, uma ilusão, uma idealização de dominação da natureza imprevisível, tanto do artista enquanto ser humano, quanto da imprevisibilidade da cena enquanto acontecimento único do “aqui e agora”. Também seria ilusório o controle de como se dará a recepção do espectador, uma vez que há possibilidades múltiplas de leitura e percepção de uma mesma obra/experiência. A vivência individual de cada espectador seria também única e irrepitível, se vista por certo ângulo. Encarando o ser humano não como uma identidade com características fixas, mas, sim, desde uma visão contemporânea que conceberia os indivíduos como “uma rapsódia complexa e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mudança” (BOURDIEU, 2011, p. 79) ou como “um plano de imanência”ⁱⁱ (DELEUZE, 1992, p. 1-2), reproduzir uma cena seria, portanto, um objetivo inalcançável, uma impossibilidade *a priori*, principalmente em termos microscópicos e de micropercepção. Ao estarmos 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 cênico fixo sem nenhuma modificação? Se nós mesmos nos modificamos ininterruptamente, não seria uma ilusão estéril e sem propósito pensar em repetição/reprodução/fixação da experiência artística?

Embora a repetição de um desempenho seja, em certa medida, uma utopia, uma tarefa fadada ao fracasso, em termos práticos trata-se de um problema muito concreto enfrentado pelos artistas da cena, que têm que estabelecer meios de alcançar, em sua atuação, a cada apresentação, um determinado “resultado cênico” — mesmo que tal resultado possa se diferenciar bastante, relativamente, dentro de certa margem de



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

possibilidades, variando muito a cada caso. E, por isso, é possível identificar, no campo das Artes Cênicas, um conjunto de termos e expressões que lidam diretamente com essa problemática empírica. Nesse léxico, por exemplo, encontram-se noções como:

“marcação”, “partitura”, “coreografia”, “precisão”, “linha de ações”, “repertório”, “estrutura”, “composição”, “disciplina” etc. Tais vocábulos não são exatamente sinônimos, pois possuem muitas especificidades semânticas e/ou pragmáticas, dependendo de como são utilizados, por quem e, principalmente, dependendo do que se almeja repetir/reproduzir em cena — movimentos, falas e/ou qualidades de ordem psíquica. Todavia, independente das muitas especificidades que esses termos/expressões possam adquirir em cada manifestação/experiência artística singular, eles teriam em comum uma ligação empírica com essa mesma problemática da reprodução/repetição/“representificação” da performance cênica.

Assim, pode-se dizer que esse conjunto terminológico específico abarcaria a tentativa (mesmo que em certo nível limitada) de fixar, canalizar ou direcionar a atuação cênica. Isto é, uma intenção de prever mínima ou mais detalhadamente o que se fará em cena e como, e o que seria captado pela fruição do espectador como signo cognitivo ou percepção sensória. Nessa perspectiva, poderiam ser apontados diferentes métodos e técnicas criados na tentativa de manutenção de “algo” no desempenho do ator/bailarino/etc., mesmo que esse “algo” possa variar bastante no modo como se configuram os aspectos físico-psíquico, visível-invisível, estético-energético.

Todavia, tais técnicas não devem ser encaradas como algo mecânico que “garanta” a qualidade de uma cena. Nas palavras de Mario Biagini:

Quando se fala em uma estrutura de ações, em uma partitura, pode-se chegar, sem querer, a ver essa estrutura ou partitura como similar a um dispositivo mecânico: há isto, mais isto, mais isto, muitos elementos que são combinados em camadas de acordo com princípios que podem ser apontados, criando, assim, uma

- 86 -



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

circunstância performativa. Isto não funciona assim. O trabalho do ator não é um trabalho de engenharia.

Da mesma maneira, o trabalho de um bailarino não pode ser reduzido aos elementos da coreografia. Mesmo que se possa olhar para uma coreografia como algo extremamente preciso, quase matemático, para olhos atentos a presença cênica do bailarino vai ser diferente a cada dia, um dia melhor do que em outro. Uma bailarina faz as mesmas coisas, executando os mesmos passos, mas num dia é como se ela estivesse voando, em outro, é como se estivesse executando sequências de movimentos sem nenhum interesse. Qual é a diferença? Como isso pode ser formulado conceitualmente? (BIAGINI, 2013b, p. 323).

Improvisação, improviso, espontaneidade, presença cênica, vida, organicidade, élan, timing etc.

Há também um outro conjunto terminológico conceitualmente oposto aos termos e expressões mencionados anteriormente (“marcação”, “partitura”, “coreografia”, “precisão”, “linha de ações”, “repertório”, “estrutura”, “composição”, “disciplina” etc.) que está ligado a essa mesma problemática do trabalho cênico. Nesse conjunto, agrupam-se as noções de: “improvisação” ou “improviso”, “presença cênica”, “espontaneidade”, “vida”, “organicidade”, “élan”, “*timing* de cena” e outros vocábulos afins. Assim como no conjunto anterior, em cada um desses termos ou expressões pode-se identificar especificidades semânticas que expressam as muitas singularidades pragmáticas de cada experiência artística, não permitindo afirmar que sejam exatamente sinônimos ou equivalentes entre si, nem totalmente antônimos ao conjunto oposto antes mencionado, o da reprodução/“representificação”.

Todavia, eles têm em comum verbalizarem aquilo que acontece em cena que não foi planejado, previsto, premeditado, pré-elaborado, aquilo que seria fruto de uma reação



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

ao momento presente em que a cena ocorre e, nesse sentido, seria justamente aquilo que escaparia aos diferentes modos de “controle” (ou tentativas de controle) do acontecimento cênico, modos sintetizados e expressos pelo primeiro conjunto lexical, o da repetição/reprodução/estruturação/etc.

Tomando como base o estudo de Mihaly Csikszentmihalyi, Eleonora Fabião, no texto *Corpo Cênico, Estado Cênico* (2010), pertinentemente nos lembra que não é uma exclusividade do ofício cênico exigir do agente/ator (entendendo “ator”, aqui, como “aquele que age”, e não somente o profissional da subárea do Teatro) certa qualidade de presença, isto é, um estado que permita a realização de “uma ação que envolve o agente de forma total” (FABIÃO, 2010, p. 322). Trata-se de uma capacidade de suspender o comportamento cotidiano “automático”, principalmente a tendência do ser humano de se “perder” nos pensamentos sobre um futuro possível, “futuro do presente”, ou sobre um passado distante ou recente, “passado do presente”, que tiram a atenção do momento, do aqui e agora (Cf. FABIÃO, 2010). Nesse sentido, trata-se de um estado de atenção e de fluxo que permite realizar ações com precisão, uma qualidade de presença fora dos padrões do dia a dia, o que Fabião (2010) denomina como “presente do presente”. Atletas, cirurgiões, professores e outras profissões têm em comum requererem este estado de atenção, esta capacidade de se conectar a este “presente do presente”. Pode-se incluir aqui também as práticas meditativas, marciais e outras práticas de *religere* (danças e cantos de certas religiões ou escolas filosóficas) que igualmente exigem/focam uma qualidade de presença similar. Evidentemente haveria inúmeras implicações e especificidades de cada caso em relação a este “estar no momento presente”, mas que não caberia aqui destrinchar e discutir.

Todavia, é possível supor que o “presente do presente” da atuação cênica, embora de certo modo próximo aos das práticas acima mencionadas, seja também idiossincrático, ou seja, tenha singularidades próprias a esse campo específico. E essas singularidades estão ligadas a uma característica basilar das Artes, especialmente das Artes Cênicas,



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

que é se constituir por um “entrelugares”: entre o Real e a Ficção, entre a Vida e a Arte, entre o Verdadeiro e o Falso, entre aquele que age (*ator/bailarino/performer*) e aquele que assiste (*espectador/participante*), entre o Visível e o Invisível, entre o Abstrato e o Concreto etc. Como analisa Peter Brook:

Vamos ao teatro para um encontro com a vida, mas se não houver diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido. Não há razão para fazê-lo. Se aceitarmos, porém, que a vida no teatro é mais visível, mais vívida do que lá fora, então veremos que é a mesma coisa e, ao mesmo tempo, um tanto diferente.

[...]

É um esforço quase sobre-humano conseguir renovar continuamente o interesse, encontrar a originalidade, o frescor, a intensidade que cada novo instante requer. Por isso é que existem tão poucas obras-primas no teatro universal, em comparação com outras formas de arte. Como a centelha de vida está sempre correndo o risco de desaparecer, temos que analisar com precisão os motivos de sua frequente ausência. (BROOK, 2002[1993]ⁱⁱⁱ, p. 8-10).

Assim, é possível dizer que essa qualidade de estar “no presente do presente”, que Brook nomeia como “centelha de vida”, ou simplesmente como “vida”, “frescor” ou “intensidade”, ao mesmo tempo que não é uma questão exclusiva do ofício performativo, é também um dos pontos que o distingue tanto dos demais campos artísticos, como das práticas que também exigem um tipo de “suspensão” do comportamento cotidiano. É vida, mas é uma vida cênica; é o corpo, mas é o corpo cênico. É algo que se encontra na vida, mas é diferente “da vida”.

No sentido de verbalizar a singularidade dessa dimensão complexa e quase inominável do fazer cênico, muitos termos já foram cunhados, tanto os já mencionados



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

anteriormente, como outros. Luís Otávio Burnier, por exemplo, apresenta o termo *élan* no sentido filosófico discutido por Bergson como um bom termo-síntese para esse componente/dimensão fundamental da atuação cênica. Em suas palavras:

Outro componente é o “*élan*”. Um *élan* é traduzido para o português como “impulso, arremesso, arrebato, movimento apaixonado, ardor, entusiasmo, ímpeto”. A palavra *élan* surgiu no século XVI do baixo latim *lanceare*, de “manipular a lança, lançar”. No entanto, ela vem aveludada de um sentido mais amplo e até certo ponto enigmático

(pelo menos para os brasileiros), extremamente útil para nosso fim. Segundo o dicionário *Le grand Robert*, *élan* significa um “movimento pelo qual nós nos lançamos ou nos preparamos para lançar alguma coisa. Em filosofia é usado com o sentido de *l'élan vital*, que se refere, em Bergson, ao movimento vital, criador, “que atravessa a matéria se diversificando”. Existe também a *élan du coeur* e o *élan de passion*. Ele está próximo do sentido de *sopro de vida*.

A palavra *élan* também contém uma sonoridade muito particular e extremamente interessante: ê-lã. O ê é como se fosse o movimento que prepara o lançamento do impulso para fora, o momento no qual, para se lançar a flecha, faz-se o movimento contrário de preparação, em que as tensões desnecessárias são aliviadas, mantendo somente as interiores, para então deslançar o impulso rápido que projetará a lança no espaço: o lã.

Todos esses aspectos fonéticos, rítmicos e de significados múltiplos, que não são bem traduzíveis, tornam a palavra *élan* extremamente interessante, pois fazem com que ela não remeta a algo de “técnico”, mas de enigmático e vivo. O *élan* de uma ação pode ser entendido como seu “sopro de vida”, ou seu “impulso vital”, algo de enigmático, de conhecido, porém não sabido, que nos impulsiona à ação, à vida, por meio das ações. Por esses motivos, o *élan* de uma ação é um de seus componentes mais importantes, pois remete a uma possível complexidade pluridimensional de uma ação física (BURNIER, 2009, p. 85).

- 90 -



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Assim, trata-se de uma dimensão do trabalho cênico que pode ser encarada de muitas maneiras, conceitualmente falando, e que também pode ser configurada de modo ainda mais diversificado. Tanto pode ser visto negativamente, como “adaptações”/“improvisações” decorrentes de imprevistos ou mesmo “erros” inevitáveis, principalmente levando-se em conta o fato dos artistas, graças à sua condição humana, estarem em permanente transformação ou pelo simples fato de imprevistos ocorrerem, ou, ao contrário, este aspecto/dimensão pode ser supervalorizado como o principal componente da performance cênica — grupo dos chamados estilos de improviso — ou visto como um elemento crucial capaz de evitar que a atuação cênica se torne automática, mecânica, “sem vida”, ou seja, uma reprodução de elementos apenas físicos (movimentos e falas) sem a mobilização de certas qualidades de ordem psíquica que potencializam o acontecimento cênico. Muitos conceitos e perspectivas distintos transitam nessa dimensão do trabalho cênico. E o modo como se configura na *práxis* artística é um universo ainda mais amplo e complexo, na medida em que cada experiência pode revelar singularidades no modo como se “opera” essa questão.

Conjunctio oppositorum

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. (GROTOWSKI, 2007i[1969], p. 174).

O ponto de partida deste trabalho é que há dois conjuntos lexicais que, embora conceitualmente sejam de certa maneira “opostos”, na prática representam duas



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

dimensões complementares e indissociáveis, ou seja, ambas fazem parte de um mesmo fenômeno empírico de interstício, de intersecção, de entrelaçamento — no sentido colocado por Merleau-Ponty^{iv}. Nessa perspectiva, esse entrelaçamento teria muitas configurações possíveis, porém nenhuma das duas dimensões/componentes poderia ser anulada integralmente, mesmo que uma delas seja bem mais evidente ou enfatizada que a outra. Em outras palavras: a reprodução/repetição de elementos psicofísicos, mesmo nos casos de um alto grau de codificação e precisão, de algum modo se articula com algum nível de improvisação/espontaneidade, ou seja, de adaptação ao momento em cena, àquilo que não estava previsto ou que é único daquela experiência também única. E vice-versa.

Como analisa Sandra Chacra em *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*, a improvisação pode ser tanto um elemento explícito como um elemento implícito, porém, sempre está presente de algum modo na medida em que “há um mínimo de algo ‘novo’ em cada espetáculo” (CHACRA, 2007, p. 16). E, aplicando o mesmo raciocínio para a dimensão oposta, podemos dizer que a reprodução/repetição pode também ser tanto um aspecto explícito, como um aspecto implícito da atuação cênica. Nesse sentido, embora a “repetição”/“reprodução”/estruturação da atuação seja em algum nível uma tentativa até certo ponto limitada, é plausível afirmar que é parte constituinte da *práxis* artística de natureza cênica, assim como a improvisação/espontaneidade/vida. Todavia, com muitas especificidades em cada caso, varia consideravelmente, inclusive segundo fatores relacionados à época histórica, ao local ou aos estilos/vertentes em particular. Dependendo do contexto histórico-cultural ou da proposta artística específica, os atores/bailarinos/*performers* processam de modo bastante diverso esse entrelaçamento paradoxal da cena; quer seja intencionalmente ou não, quer conscientemente ou não, quer de uma maneira mais própria e pessoal, quer seja fazendo uso de alguma “técnica” de atuação já formulada e sistematizada por outrem (como Zeami, Stanislávski, Meierhold, Brecht, entre outras metodologias das muitas existentes).



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Mesmo nos estilos que se caracterizam pela exploração de um grau comparativamente maior de improvisação diante dos espectadores — como nas *Atelanas*, na *Bufofonia*, na *Commedia dell'arte*, no *Ru'hozi* iraniano, no *Teatro Esporte* de Keith Johnstone e em outras vertentes^v — pode-se enxergar algum grau de “reprodução”/“repetição”/estruturação se configurando, mesmo que de um modo muito sutil e pouco aparente. A análise de alguns aspectos identificáveis nos estilos improvisacionais, que envolvem a criação de uma personagem-tipo (tipificação), a aquisição de um vocabulário de movimento, de expressões verbais ou um uso específico da voz/corpo/mente, demonstraria a presença de algum nível de estruturação prévia da atuação. Analisando o exemplo da *Commedia dell'arte*, Dario Fo 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 estarem improvisando a cada instante” (FO, 1999, p. 17). Por isso, não se deve considerar as cenas dos chamados estilos “de improviso” — dos quais a *Commedia dell'arte* é apenas um dos mais famosos exemplos^{vi}, historicamente falando — como totalmente improvisadas em *stricto sensu*, mas sim que nelas coabitavam/coabitam harmonicamente instâncias de reprodução (formalização/estruturação) e espontaneidade (improvisação) dentro do trabalho do ator, ou seja, um entrelaçamento/intersecção específico do binômio estruturaespontaneidade (ou outras denominações).

Corroborando esta hipótese, Cohen (1989, p. 96), afirma que “não existe o estado de espontaneidade absoluta; à medida que existe o pensamento prévio, já existe uma formalização e uma representação”. Partindo desta premissa, seria possível reconhecer algum nível de reprodutibilidade/formalização/estruturação até mesmo nas *performances* ligadas ao movimento da *Live Art* e, também, em algumas experimentações contemporâneas que problematizam de maneira mais radical a ideia de representação e mimese aristotélica^{vii}, isto é, a arte concebida como uma imitação da realidade. Esse seria o caso, por exemplo, dos *Happenings* idealizados por Allan



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Kaprow, da *Body Art* de Gina Pane e das *performances* de Joseph Beuys, do *Grupo Fluxus*, de Marina Abramovic, e dos brasileiros Márcia X, Alex Hamburguer e Eleonora Fabião, dentre muitos exemplos do Brasil e do mundo que têm esse perfil artístico não-representativo. Nessas propostas performativas, procura-se enfatizar o caráter único e efêmero da experiência artística, isto é, encara-se o fazer artístico como uma ação “real” no tempo presente, uma intervenção “direta” na realidade e, por isso, evita-se propositalmente a composição de uma partitura/estrutura cênica pré-elaborada e ensaiada a ser “reproduzida”/“repetida”/“representificada” durante o acontecimento artístico. Nesse sentido, há uma clara oposição à arte teatral mais “tradicional”, na qual há uma espécie de simulacro, quer dizer, através da qual ocorre uma simulação de se estar em um tempo e um espaço outros e os atores serem outras pessoas que não eles mesmos (noção de personagem). Mesmo nesses casos se poderia identificar alguma instância de reprodutibilidade/formalização/estruturação no que Schechner (2003, p. 27) chama de “comportamento restaurado”. Segundo Schechner (2003, p. 34), “não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez” e, por isso, “todo comportamento consiste em recombinações de pedaços de comportamentos previamente exercidos”. Nesse sentido, toda ação, mesmo que não-artística, poderia ser encarada como uma reprodução de padrões psicofísicos inconscientemente cristalizados e repetidos e que, ao longo da trajetória de cada sujeito, são constantemente reprocessados e re combinados a partir das novas experiências vivenciadas.

Além disso, como analisa Quilici no texto *Ação e Representação nas Artes Performativas* (2015, p. 107-116), o caráter não-representativo das ações performativas seria sempre limitado ou relativo, se nos apoiarmos em uma concepção mais ampla da noção de representação. Partindo da constatação de que na vida, cotidiana ou extracotidiana, de algum modo estamos representando diversos “papéis”, que variam de acordo com o contexto e as funções que ocupamos, quer seja em um âmbito social maior — âmbito público, macropolítico — quer seja em um âmbito social menor — âmbito privado, micropolítico. E o artista, no cumprimento de sua função

- 94 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

sociopolítica, estaria representando o papel de artista, além dos vários outros papéis que desempenharia fora do campo artístico, aos quais os não-artistas também estariam submetidos, no “teatro da vida”.

Seguindo ainda a mesma linha de raciocínio, podemos dizer que o performer, quando diz “não representar”, está se opondo à representação teatral mais convencional, mas ainda assim tem de lidar, em alguma medida, com as referências e representações sociais em que está inserido. Quase sempre há uma percepção por parte dos participantes envolvidos num evento performático de que se está “diante de uma performance”, de que aquele artista é um “performer”, e assim por diante. (QUILICI, 2015, p. 109).

Partindo dessas perspectivas, no comportamento cênico dos *performers* seria possível observar, mesmo que de modo não intencional, a repetição/estruturação de certos padrões psicofísicos que se fixariam não só porque toda ação seria um “comportamento restaurado”, como pontua Schechner, mas também porque esse processo de “restauração”, de fixação e reprodução de padrões ocorreria dentro de uma esfera social específica, isto é, nas situações em que o artista está em cena, durante sua ação performativa. Nesse sentido, Marina Abramovic atuaria como Marina Abramovic, quer dizer, atuaria cenicamente com uma personagem de si mesma, um eu-cênico que teria certos modos particulares e relativamente fixos de pensar/agir/reagir^{viii}.

Inversamente, nos casos mais extremados de valorização de códigos psicofísicos pré-elaborados e de precisão formal — como o *Kabuki*, o *Bunraku*, o *Kyogen*, o *Nô*, o *Topeng*, a Ópera de Pequim, o *Teyyam*, o *Kutiyattam*, o *Krishnattam*, o *Devadasis*, o *Odissi*, o *Kathakali*, o Ballet Clássico, a Biomecânica de Meierhold, Pantomima Clássica, Mímica de Decroux, dentre outros — também seria viável constatar algum grau de improvisação/espontaneidade na atuação dos atores.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Conforme refletem Schechner (2003) e Brook (2002), é de dentro da estrutura fechada aplicada em alguns estilos e vertentes artísticas, às vezes com um léxico expressivo extremamente detalhado e preciso, que algum grau de improvisação fatura os níveis mais rígidos de partituração/formalização da atuação cênica. No nível dos pequenos detalhes, dentro de espaços às vezes minúsculos e somente captáveis pelo próprio ator/bailarino/*performer* no momento em que executa uma dada partitura, cada apresentação será sempre diferenciada das demais, ou seja, uma espécie de microimprovisação a partir de uma estrutura fixa e pré-elaborada. Desse modo, não seria uma repetição exatamente igual da mesma partitura, embora para quem assista possa, em muitos casos, parecer uma reprodução exatamente igual. “[...] nos detalhes mais sutis, nenhuma apresentação pode ser exatamente igual à outra, é esta consciência que lhe permite uma renovação constante” (BROOK, 2002, p. 59). Ou, nas palavras de Chacra:

Por mais preparado, ensaiado e pronto, o teatro no seu grau máximo de cristalização — embora passível de reprodução — ainda assim ele não é capaz de se repetir exata e identicamente do mesmo jeito, por causa do seu fenômeno, cujo modo de ser é a comunicação momentânea, “quente”, ao vivo, e cuja efemeridade leva a um efeito estético também transitório (CHACRA, 2007, p. 15).

Desse modo, seria aceitável partir da premissa de que, graças ao caráter efêmero do fazer cênico, as múltiplas e distintas práticas artísticas existentes no campo proporcionam uma infinidade de combinações possíveis para o binômio reprodução-improvisação ou estrutura-espontaneidade ou precisãoorganicidade ou forma-vida etc. Tanto na aplicação prática do exercício cênico (técnicas e métodos), quanto no próprio jeito de se compreender essa relação teoricamente, haveria uma quase infinita gama de possibilidades. Nesse sentido, trata-se de uma antinomia ou de uma enantiodromia^{ix}, ou seja, um relacionamento paradoxal no qual duas instâncias conceitualmente contrárias, pragmaticamente coexistem e se retroalimentam. Em outras palavras, dentro do que



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Bourdieu denominou como “lógica lógica” seriam dimensões antônimas, opostas, mas que dentro da “lógica da prática” estariam amalgamadas e seriam complementares (BOURDIEU, 2009, p. 133-163^x). Uma conjunção de opostos,

“*Conjunctio oppositorum*”, como pertinentemente definiu Grotowski (2007i[1969], p. 174).

Desse modo, o ponto de partida (hipótese central) desta pesquisa é a premissa de que não há nem improvisação “total” ou “do zero”, nem reprodução do desempenho concebida como uma repetição inteiramente igual e sem nenhum grau de improviso, ou seja, não há como anular categoricamente estas duas instâncias/dimensões interconexas do trabalho do ator. Todavia, existem inúmeros modos de relacionar essas instâncias na *práxis* cênica, tanto na concepção teórica — qual termo é utilizado em cada caso para expressar essas duas dimensões e/ou sua intersecção — quanto na *práxis*, quer dizer, como na prática este paradoxo se configura (modos, técnicas e métodos).

Trata-se, portanto, de uma intersecção de fluida tangibilidade entre dois universos operacionais complementares do trabalho do ator/bailarino/*performer*. E debater essa problemática de modo não superficial e generalizante implica em destrinchar analiticamente como se dá, em cada caso, a intersecção reprodução-improvisação ou estrutura-espontaneidade etc.

E essa análise propicia perceber e delinear as especificidades apresentadas pelas múltiplas práticas cênicas existentes em relação a esse paradoxo do trabalho do ator. Além das singularidades apresentadas por cada modelo ou estilo artístico em específico, cada grupo ou ator, por sua vez, também pode estabelecer para si um tensionamento próprio desses polos.



IX CONGRESSO DA ABRACE

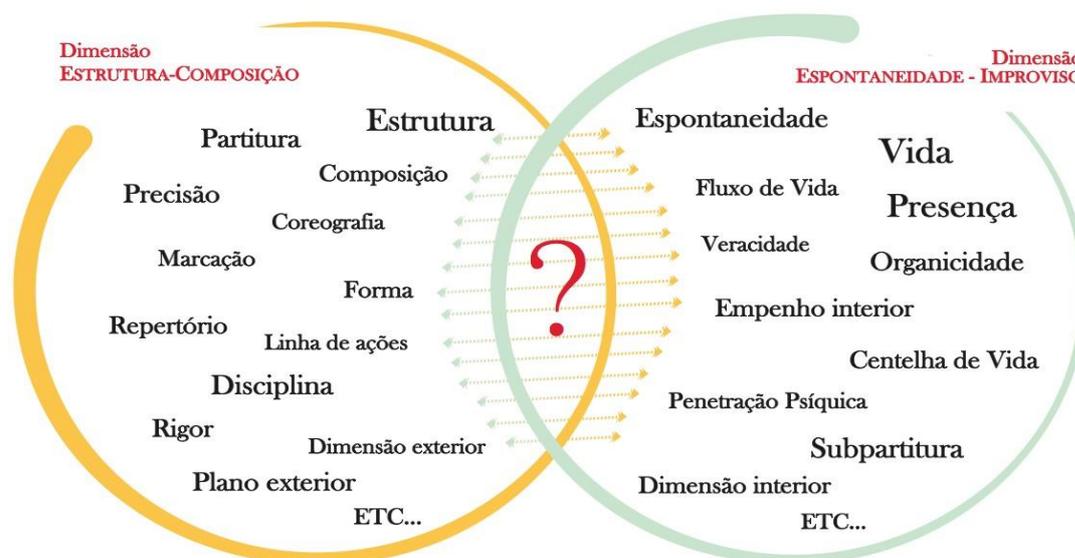
POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Consequentemente, são muitas as noções existentes ligadas a esse paradoxo e que migram entre os polos da reprodução/“representificação” — “estrutura”, “partitura”, “forma”, “composição”, “precisão”, “disciplina” e outros termos afins — e termos ligados à dimensão da presença/improvisação — como “espontaneidade”, “presença cênica”, “vida”, “vivacidade”, “centelha de vida”, “élan”, “plano interior”, “organicidade”, “fluxo” e outras expressões utilizadas dentro do campo artístico. Questão que, dentro da lógica-lógica, pode ser sintetizada/representada através do seguinte diagrama:

Figura 1 – Gráfico ilustrativo 1



Fonte: tese de doutorado (OLINTO, 2016)

É importantíssimo frisar que a separação dos vocábulos em dois conjuntos feita no diagrama só é útil na medida em que auxilia a compreensão teórica desses dois conjuntos lexicais conceitualmente opostos. No entanto, dentro da “lógica da prática” (BOURDIEU, 2009) esses dois grupos fariam parte de um mesmo fenômeno, amalgamados em sua intersecção. E aí estaria localizada a grande contradição ou grande paradoxo: serem opostos conceitualmente, uma antinomia, e, na prática, elementos



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

complementares pertencentes a um mesmo conjunto, um “*Conjunctio oppositorum*” (conjunção de opostos) como pertinentemente denominou Grotowski (2007[1969], p. 174). “Era uma questão de grande importância compreender que essas contradições são lógicas. Não se deve lutar para evitar contradições; muito pelo contrário: a essência reside nas contradições.” (GROTOWSKI *apud* OSIŃSKI, 2014, p. 18^{xi}). Por isso, de uma perspectiva essencialmente pragmática, a complementaridade entre essas duas dimensões seria melhor representada pela seguinte imagem:

Figura 2 – Gráfico ilustrativo 2



Fonte: tese de doutorado (OLINTO, 2016)

Vale ressaltar também que muitos dos vocábulos mencionados — como partitura, marcação, coreografia etc., de um lado, ou improvisação, presença etc., de outro — dependendo de como são concebidos conceitualmente, e principalmente como são pragmaticamente trabalhados dentro de cada experiência cênica, não deveriam ser alocados em apenas uma das duas dimensões, mas sim em ambas, na intersecção entre os dois conjuntos, justamente por serem aplicados em um contexto não dualista, em que a complementaridade entre as instâncias seria mais conscientemente explorada pelos artistas, e não apenas um aspecto implícito, porém inerente e inevitável. Além



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

disso, muitos artistas no exercício de teorização sobre seu fazer cênico abordaram esta problemática específica da atuação cênica, muitas vezes cunhando termos e expressões que elucidam importantes facetas desse complexo paradoxo.

Assim, tomando como tema a noção de *Conjunctio oppositorum* (paradoxo estrutura-espontaneidade), a tese recentemente defendida e aqui apresentada nesta comunicação divide-se em três partes ao mesmo tempo independentes e articuladas: Parte I, *Conjunctio oppositorum*; Parte II, o *Parateatro*; e Parte III, *Conjunctio oppositorum no Parateatro*.

Na Parte I, chamada *Conjunctio oppositorum*, faço uma análise histórica e revisão bibliográfica do tema, apresentando os principais artistas-pensadores que abordaram esse assunto diretamente e quais termos e expressões foram cunhados para sintetizar esse paradoxo. O intuito deste primeiro bloco é mostrar, na medida do possível, as questões que já foram levantadas sobre esta temática e como cada autor contribuiu para ampliar a compreensão teórico-prática desse paradoxo fundamental do ofício cênico.

Na Parte II, o *Parateatro*, faço uma detalhada apresentação e análise dos projetos realizados pelo *Teatro Laboratório* — grupo e instituto de pesquisa polonês liderado por Jerzy Grotowski — no período que vai de 1970 a 1982. O propósito deste segundo bloco é não só enfrentar a difícil tarefa de descrever cronologicamente o que foram os diversos experimentos contraculturais reunidos sob a denominação de *Parateatro*, como também discutir de modo aprofundado suas especificidades e as principais questões que esses experimentos levantaram para o campo das Artes Cênicas.

Na Parte III, denominada *Conjunctio oppositorum no Parateatro*, as Partes I e II se articulam através da análise do paradoxo estrutura-espontaneidade nas propostas parateatrais. O objetivo é demonstrar como no *Parateatro*, onde aparentemente não havia nenhuma estrutura — já que os diferentes experimentos tinham em comum se

- 100 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

caracterizar pela base improvisacional (nenhum espetáculo era montado) e pela eliminação da divisão atores/espectadores (todos eram participantes ativos) — a dimensão da estrutura/forma/partitura/repetição se configurava de formas variadas e de uma maneira sutil, em seu entrelaçamento com a dimensão improvisacional.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BIAGINI, M. Encontro na Universidade de Roma La Sapienza ou Sobre o Cultivo das Cebolas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 287-332, jan./abr. 2013.
- BOURDIEU, P. *O Senso Prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BOURDIEU, P. *Razões Práticas*. Campinas: Papyrus, 2011.
- BROOK, P. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BURNIER, L. O.. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.
- CHACRA, S. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CHEKHOV, M. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- COHEN, R. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Afonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- FABIÃO, E. *Corpo Cênico, Estado Cênico*. *Revista Contrapontos*. Vol. 10, n. 3, p. 321-326, set-dez, 2010.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

- FO, D. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999.
- GROTOWSKI, J. *Em busca de um Teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GROTOWSKI, J; FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HEIDEGGER, M. *A Questão da Técnica*. São Paulo: Cadernos de Tradução, n.2, USP, 1997.
- MERLEAU-PONTY, M. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- OSIŃSKI, Z. *Jerzy Grotowski's Journeys to The East*. New York and London: Routledge, 2014.
- PAVIS, P. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- QUILICI, C. S. *O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si*. São Paulo: Annablume, 2015.
- SCHECHNER, R. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

i

Aqui se alude ao conceito de “Reprodutibilidade Técnica” de Walter Benjamin (1985, p. 165). No entanto, vale frisar que a noção reprodutibilidade ‘cênica’ aqui discutida não só não corresponde ao conceito benjaminiano como, em certa medida, opõe-se a ele. ii

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 os 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,

- 102 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

ou como o desenvolvimento de uma forma, mas como uma relação complexa de velocidades diferenciais, entre abrandamento e aceleração de partículas.” (DELEUZE, 1992, p. 1-2). iii

Quando possível, as datas da publicação original estarão indicadas entre colchetes no corpo do texto, ao lado das datas utilizadas nas referências. iv

Referência aqui ao conceito de entrelaçamento discutido por Merleau Ponty no livro *O visível e o Invisível* de 1964 (2009). v

Evidentemente que cada um destes estilos/vertentes/proposições artísticas é singular, sendo caracterizado, portanto, por tipo de improvisação diferente e único, se comparados entre si. vi

No caso da *Commedia dell'arte*, poder-se-ia considerar a ênfase na improvisação um tipo de mito, de lenda, já que uma série de estudos defende a hipótese de que os atores fixavam suas falas e ações cênicas. vii

Segundo a *Poética* de Aristóteles: “É a tragédia a representação, imitação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (ARISTÓTELES, *A Poética Clássica – Aristóteles, Horácio e Longino*. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 24).

viii

Também se poderia afirmar exatamente o inverso, isto é, que quando um ator está representando um personagem não deixa de ser, simultaneamente, ele mesmo em cena, como foi discutido, por exemplo, por Schechner em *Between Theatre and Anthropology* (1985, p. 110-113).

ix

Termo cunhado por Heráclito, filósofo grego pré-socrático, para quem o devir da natureza seria composto por elementos contrários que não se anulam mutuamente (BARBA, 2006, p. 87). “Tudo se faz por contraste, da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia” (MARCONDES, 1999, p. 15). x



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Em *O Senso Prático*, Bourdieu diferencia o que chama de “lógica lógica” e “lógica da prática” (BOURDIEU, 2009, p. 133-163). Nesse sentido, o intuito maior é primeiramente evitar que se confunda o “ponto de vista do ator e o ponto de vista do espectador” (BOURDIEU, 2009, p. 137).

xi

Texto original: “It was an issue of great importance to understand that these contradictions are logical. One should not strive for avoiding contradictions; quite the opposite — the essence lies in contradictions” (GROTOWSKI *apud* OSIŃSKI, 2014, p. 18).