

OLINTO, Lidia. **Processos de Atuação na Contemporaneidade – Projeto *Conjunctio oppositorum***. Debate Aberto de Grupo de Pesquisa. Coordenação: Matteo Bonfitto: II Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena UNICAMP, Campinas, Unicamp, 2014.

RESUMO

O texto a seguir é uma breve descrição e análise da experiência pessoal que fez emergir meu campo de pesquisa: a relação precisão e espontaneidade no trabalho do ator. A questão teórico-prática emergida se desdobrou em minha pesquisa de mestrado finalizada em 2012 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena e também no projeto de doutorado atualmente em andamento no mesmo programa. Essa pesquisa também está sendo desenvolvida dentro do grupo ‘Processos de Atuação na Contemporaneidade’, grupo de pesquisa coordenado pelo Prof. Dr Matteo Bonfitto.

Palavras-chave: teatro, *performance*, atuação, Grotowski, Stanislavski.

ABSTRACT

The following text is a brief description and analysis of how my research field - the relationship between precision and spontaneity in the actor’s work - has emerged as a concrete research problem. This issue has become my Master Degree Dissertation theme (2012) and also my currently PhD project, both developed in the Scenic Arts Post-Graduate Program (State university of Campinas, Brazil) under the supervision of Professor Matteo Bonfitto and inside his research group ‘Reflection on Contemporary Acting Processes’.

Keywords: theatre, performance, acting, Grotowski, Stanislavski.

Durante um *workshop* ministrado por ex-parceiro de Jerzy Grotowski (que aqui chamarei de Sr.X.) em 2001 no Rio de Janeiro, pude vivenciar uma experiência significativa sobre como uma visão dicotômica da relação paradoxal estrutura e espontaneidade no trabalho do ator, a qual intitulava “*Conjunctio oppositorum*” (GROTOWSKI, 2007, p. 74), pode gerar uma valorização extremada da precisão cênica (estrutura ou partitura), sem levar em conta que o objetivo final de sua aplicação prática possa e deva ser a espontaneidade do ator e não sua negação. Segundo Kumiega, Grotowski se considerava o primeiro dos diretores ocidentais a apontar como, no trabalho do ator, esses elementos se fortalecem mutuamente, sendo sua contradição apenas conceitual e não pragmática: “Era um princípio que Grotowski acreditava que nenhum diretor ocidental tinha previamente compreendido. Ele afirmava que nem Stanislavski ‘que deixava os impulsos naturais dominarem’

nem Brecht ‘que dava demasiada ênfase para a construção do papel’ entenderam” (KUMIEGA, 1985, p.134)¹.

Neste *workshop*, fomos solicitados a apresentar uma cena de nossa livre escolha. Decidi, então, apresentar um monólogo que já tinha em meu repertório, composto a partir de fragmentos editados da obra de Nelson Rodrigues, *Valsa Número 6*, sob a direção de Cristina Flores e supervisão artística de Ivan Sugaraha, ambos do grupo carioca *Os Dezequilibrados*. Este monólogo teve um processo de criação que durou mais de um ano e meio, e foi criado a partir de uma metodologia de composição cênica diretamente influenciada pelo Método das Ações Físicas, método desenvolvido por Stanislavski em última fase de pesquisa (TOPORKOV, 1999, p. 173-174), e também desdobrado por Grotowski (RICHARDS, 1995, p. 236-237). Através desse processo de criação, desenvolvemos uma partitura de ações psicofísicas extremamente detalhadas. No entanto, também fazia uso nessa cena de certos recursos de encenação relativamente simples e muito utilizados por Sugaraha; recursos estes que tinham a intenção de dar a impressão que minhas ações-físicas eram reações ‘espontâneas’, ou seja, não ensaiadas ou premeditadas. Por exemplo: deixava propositalmente cair um xale num determinado momento cena e, depois de algum tempo, caminhava para trás sem olhar o chão para pisar nesse mesmo xale e ter uma reação igual a quando pisamos em algo inesperado e, por isso, mudamos nosso foco de atenção repentinamente. Também adaptava a cena ao local de cada apresentação, apropriando-me dos elementos arquitetônicos ou cenográficos já presentes no local, tais como utilizar portas, janelas, mesas e cadeiras sem predispor-las na frente dos espectadores; o que auxiliava a dar a impressão de estar ‘improvisando em cena’.

Além da utilização de tais ‘recursos’, nesta apresentação, tive a oportunidade de vivenciar um daqueles acontecimentos imprevisíveis e que cabe ao ator em cena saber ‘aproveitar positivamente’. Durante o decorrer da cena, abri uma janela e gritei uma fala do texto: “Onde está a Margarida?”. E, por total coincidência e acaso, havia no centro cultural no qual acontecia o *workshop* uma funcionária chamada Margarida, e outro funcionário que se encontrava do lado de fora do prédio, de passagem por debaixo dessa janela, respondeu-me: “A Margarida? Ela

¹ Tradução minha.

não está aqui agora não, volta só depois de duas horas da tarde”. Inclui essa intervenção surpreendente na cena, dialogando com esse funcionário por algum tempo e, depois voltei para minha partitura previamente concebida.

Ao final da cena, apesar da expressão de evidente contentamento de meus colegas de curso, Sr.X me perguntou: “Você estava improvisando?”. Sem saber se respondia se sim ou se não, disse-lhe que não, porém, por sua reação posterior, ele evidentemente demonstrou não acreditar que minha cena havia sido preparada com antecedência, como também ensaiada por mais de um ano. E ao comentar as cenas separadamente, Sr.X ainda fez o seguinte comentário: “A cena da Lidia não posso analisar porque não trabalho com este tipo de teatro”, talvez referindo-se aos estilos improvisacionais. E um colega ainda tentou me defender: “Mas é Nelson Rodrigues, um autor brasileiro”. Infelizmente, não tive a oportunidade de repetir a cena e demonstrar o equívoco na observação de Sr.X.

Entretanto, graças a essa experiência pude compreender que havia conseguido de certa maneira ‘enganá-lo’ com minha partitura, quer dizer, que a partitura desenvolvida me permitiu alcançar certo ‘fluxo vivo’ em cena, certa qualidade de ‘presença cênica’. E era este fluxo alcançada que justamente dava a impressão que estava improvisando mais livremente em cena. E, de certo modo, estava improvisando a cena e em cena, mas improvisando próximo ao que Grotowski denominaria como sendo “improvisação dentro da estrutura” (OSINSKI, 1998, p.105-106). Ou, utilizando a metáfora criada por Thomas Richards: minha partitura havia se transformado em uma espécie de margem como as de um rio, que permitem a que a água flua, sem, no entanto, ser a água em si mesma (RICHARDS, 1995, p. 236-237).

Afirmar isso não implica em equiparar o tipo de espontaneidade por mim alcançado, nessa cena especificamente, à noção de organicidade explorada por Grotowski e seus parceiros, em sua longa trajetória de pesquisa. De modo algum. O que foi possível perceber foi que, ao observar o desempenho cênico de um ator, o fato de não notar a presença de uma partitura/estrutura evidente não significa necessariamente que ela não exista. Também o que se pode considerar como improvisação/espontaneidade e como estrutura/partitura pode variar bastante de caso para caso, não sendo, portanto, apenas duas dimensões não antagônicas e

sim complementares, como afirmava Grotowski (GROTOWSKI, 2007, p.174), mas duas dimensões cuja intersecção depende de uma série de fatores interligados. Ou seja, a forma como se dá a intersecção entre essas duas instâncias fundamentais não seria somente uma relação inerente e intrínseca ao trabalho do ator, mas também é uma configuração altamente variável e, por isso, passível de ser analisada, não só em termos gerais e universais, mas também em cada experiência cênica específica, apresentando singularidades tanto pragmáticas quanto conceituais.

Referências Bibliográficas

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; GROTOWSKI, Jerzy. **Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 17-32.

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

_____. “Respuesta a Stanislavski”. *In: Máscara* - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, ano 3, n. 11-12, p. 18-26, 1993.

_____. “Anthropologie Théâtrale”. *In: Annuaire du College de France* - annes 1996-1997 e 1997-1998, résumé des cours et travaux, 1997.

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

MOTTA-LIMA, Tatiana da. “Conter o Incontível: apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski”. *In: Sala-Preta* – Revista de Artes Cênicas da USP, n.5. São Paulo, 2005.

_____. **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).

OSINSKI, Z. **Grotowski and his Laboratory**. New York: Paj Publications, 1998.

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

SCHECHNER, R.; WOLFORD, L (org.). **The Grotowski Sourcebook**. New York and London: Routledge Press, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação do Papel**. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 2000.

_____. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

TOPORKOV, Vassily. *Stanislavski in rehearsal*. New York: Theatre Communicatoin Group, 1999.