

A intersecção entre reprodutibilidade e espontaneidade no trabalho do ator

Lídia Olinto¹
Matteo Bonfitto²

Resumo

Este artigo tem como objetivo refletir sobre a relação entre reprodutibilidade e espontaneidade no trabalho do ator. Nesse sentido, a escolha dos vários interlocutores apontados aqui – teóricos e artísticos – foi feita em função, sobretudo, da necessidade de, ao mesmo tempo, problematizar e ampliar o horizonte dessa temática. Percebidos em sua processualidade, ambos, reprodutibilidade e espontaneidade passam a ser agentes de tensões geradoras de múltiplas reverberações.

Palavras-chave: Reprodutibilidade; Espontaneidade; Trabalho do ator

Abstract

This article examines the connection between reproducibility and spontaneity in the actor's work. In this respect, the use of theoretical and artistic references considered here emerged from a specific necessity: that of problematizing as well as of enhancing the horizon of the territory in question. Perceived in their processuality, both, reproducibility and spontaneity become agents of tensions that generate in turn multiple reverberations.

Keywords: Reproducibility; Spontaneity; Acting

1 Possui graduação em Teoria do Teatro pela UNIRIO e fez mestrado em Artes da Cena na UNICAMP sob a orientação do Prof. Dr. Matteo Bonfitto e co-orientação da Profª. Drª. Tatiana Motta Lima (UNIRIO). Atualmente está no doutorado (UNICAMP) sob a orientação dos mesmos professores.

2 É Mestre em Artes pela ECA/USP (2001), e Doutor pela Royal Holloway University of London - Inglaterra (2006). Atualmente é professor Livre-Docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas.

Não é por acaso que no idioma francês os ensaios são chamados de *'répétition'*, termo cuja tradução para a língua portuguesa pode ser também *'repetição'*. Essa denominação se deve ao fato de que, ao longo do processo criativo, o ator prepara-se para reproduzir/repetir, diante dos espectadores, um pré-determinado grupo de falas/movimentos/qualidades de ordem psíquica. Assim, "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). Esses pontos de apoio elencados por Pavis, em conjunto, são corriqueiramente denominados como: *'marcação'*, *'partitura'*, *'repertório'*, *'estrutura'*, *'composição'*, *'coreografia'*, *'linha de ações físicas'* e outras expressões análogas que têm em comum remeterem às ideias de fixação e reprodução do desempenho cênico.

Seguindo esse raciocínio, pode-se dizer que a efemeridade do acontecimento cênico impõe ao trabalho do ator/bailarino um tipo muito particular de reprodutibilidade, pois, é através da mobilização de seu corpo-mente que se dá a reprodução ou a *'re-presentificação'* dos elementos físicos e extra físicos que compõem a cena. Desse modo, trata-se de uma reprodutibilidade *'não-técnica'*, essencialmente diferente da atuação para o Cinema, como pertinentemente percebeu Walter Benjamin (1985, p.165-196)³, pois na cena é o próprio artista quem reproduz seu desempenho em cada apresentação.

No entanto, o modo como se configura essa reprodutibilidade cênica é altamente variável, indo desde a memorização de textos e de movimentos físicos à elaboração de partituras psicofísicas complexas e detalhadas, variando também de um nível mais inconsciente e intuitivo a vários graus de controle consciente por

parte de cada ator/bailarino. Há também uma enorme variação conforme a época, o local e principalmente o estilo em particular que se queira analisar em relação a esta questão específica. Desse modo, é plausível afirmar que as técnicas de reprodução do desempenho são parte constituinte (implícita ou explícita) da práxis artística nas Artes Cênicas, todavia, com muitas especificidades em cada caso, dentro da multiplicidade de manifestações existentes nesse campo artístico e mesmo fora dele.

Mesmo nos estilos teatrais que se caracterizam por um grau relativamente maior de improvisação atoral – como nas *Atelanas*, na *Bufonaria*, na *Commedia dell'Arte*, no *Ru'hozi* iraniano, no *Chakkiar-Kuttu* indiano, no Teatro Esporte de Keith Johnstone e outras vertentes – pode-se perceber a reprodutibilidade cênica se configurando de um modo sutil. A tipificação (fixação de uma personagem-tipo) ou a fixação de um vocabulário de movimento e de expressões verbais são aspectos recorrentes que demonstram a presença de um tipo muito singular de reprodutibilidade nos estilos improvisacionais. Analisando a *Commedia dell'Arte*, um dos mais famosos modelos de teatro de improviso, historicamente falando, Dario Fo comenta que: "os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, gags, lengalengas, ladinhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de timing, dando a impressão de estar improvisando a cada instante" (FO, 1999, p. 17). Por isso, é ingênuo considerar o desempenho cênico dentro dos estilos de improviso como uma "total improvisação" dos atores, em um *stricto sensu*, pois se trata de uma articulação harmônica entre instâncias de reprodutibilidade e espontaneidade atoral.

Também seria possível identificar algum nível de reprodutibilidade até mesmo nas performances ligadas ao movimento da *Live Art* e algumas performances contemporâneas que problematizam de maneira mais radical a ideia de representação

³ Aqui se alude ao conceito de "reprodutibilidade técnica" de Walter Benjamin (1985, p.165-196).

aristotélica⁴, isto é, a arte vista como imitação formalizada da realidade⁵. Neste tipo de proposição artística, na qual o caráter único e efêmero da experiência cênica é enfatizado, de fato se evita propositalmente a composição e fixação de um desempenho cênico pré-elaborado a ser reproduzido durante o acontecimento artístico. Todavia, mesmo nestes casos se poderia reconhecer alguma instância de reproduzibilidade cênica no que Schechner (2003, p. 27) denomina como “comportamento restaurado”. Segundo esse autor, “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” (Schechner, 2003, p. 34). Nesse sentido, toda ação cênica, mesmo de caráter não-representativo, poderia ser encarada como uma reprodução de padrões psicofísicos inconscientemente cristalizados ao longo da trajetória pessoal e artística daquele que a executa. Também seria possível enxergar como uma instância de reproduzibilidade a existência quase inevitável de uma proposição artística criada a priori, quer dizer, antes que ação de fato se materialize em uma cena. Qualquer tipo de planejamento, combinação entre os artistas participantes ou grau de pré-concepção do acontecimento artístico pode ser interpretado como uma maneira de reproduzir uma ideia preconcebida, ou seja, uma composição preexistente que se reproduz no aqui-agora da cena. Neste sentido, trata-se uma dimensão de reproduzibilidade se configurando de modo muito singular e tênue; dimensão esta que nem mesmo os *Happenings* de Allan Kaprow puderam integralmente anular, já que neles se fazia uso de roteiros. Corroborando com esta perspectiva, 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”.

Em contraposição, nos exemplos mais radicais de valorização do plano da reproduzibilidade – como no *Ballet* clássico, na *Biomecânica* de Meierhold, na *Pantomima*, na *mímica* de Decroux, no *Kabuki*, no *Bunraku*, no *Kyogen*, no *Nô*, no *Topeng*, na *Ópera* de Pequim, no *Kathakali*, e outras vertentes igualmente não seria difícil reconhecer um nível implícito de improvisação/espontaneidade na atuação. Mesmo nos casos mencionados ou outras vertentes que têm como características fundamentais a codificação do léxico expressivo (repertório fixo) e um alto grau de precisão formal, o ator/bailarino não consegue, graças a sua própria condição humana, realizar uma repetição exatamente igual de uma partitura, pois “sempre há um mínimo de algo ‘novo’ em cada espetáculo” (Chacra, 2007, p.16). Em alguma medida se está inevitavelmente improvisando os pequenos detalhes de uma partitura por mais rígida e detalhada que ela seja. Nesse sentido, cada apresentação é inevitavelmente diferente das anteriores, quer seja em nuances captáveis somente pelo próprio ator/bailarino, quer seja em mudanças mais evidentes e perceptíveis pelo público. Assim, a repetição de uma cena que tem como base uma estrutura fixa e pré-elaborada, em certo ponto, é sempre uma micro improvisação. 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” (Brook, 2002, p. 59).

Desse modo, é possível partir da premissa que não há nem espontaneidade absoluta ou improvisação do ‘zero’, nem reprodução do desempenho concebida como uma repetição inteiramente igual e sem nenhum grau de improvisado. Isto é, não há como anular categoricamente a reproduzibilidade ou a espontaneidade, sendo estas processadas, quer de modo consciente ou não, quer de uma maneira mais particu-

4 Segundo a Poética de Aristóteles: “É a tragédia a representação 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, 2005, p. 24).

5 Como exemplos deste perfil artístico não-representativo, pode-se citar: os *Happenings* de Allan Kaprow, a *Body Art* de Gina Pane e as performances de Joseph Beuys, do Grupo Fluxus, de Marina Abramovic, e dos brasileiros Márcia X, Alex Hamburger e Eleonora Fabião; dentre outros artistas do Brasil e do mundo.

larizada ou através de técnicas e métodos já formulados (Stanislavski, Meierhold, Zeami ou outra das muitas metodologias já elaboradas). Desse modo, as múltiplas práticas cênicas existentes proporcionam inúmeros modos de relacionar esses duas instâncias, tanto na prática cênica concreta (técnicas e métodos aplicados), quanto no próprio jeito de compreendê-las teoricamente. Nesse sentido, trata-se de uma intersecção de fluida tangibilidade entre dois universos contrários que coexistem e se retroalimentam, ou seja, uma antinomia cuja contradição é apenas conceitual e não pragmática. A falta de tal perspectiva pode ser vista como produtora do que se denomina na linguagem teatral como ‘mecanicismo’, ‘automatismo’ ou ‘falta de presença cênica’, pois, sem certo grau relativamente elevado de organicidade/espontaneidade, a ação parece ‘morta’, ‘automática’ e ‘desinteressante’, e inversamente, a forma é também imprescindível e inevitável.

Ampliando o olhar

Em grande parte dos estilos ‘orientais’ tradicionais de Artes Cênicas – por exemplo, no *Kabuki*, no *Bunraku*, no *Kyogen*, no *Nô*, no *Topeng*, na Ópera de Pequim e no *Kathakali* – noções como ‘partitura’ ou ‘estrutura’ (e a outros conceitos afins ao universo da reprodutibilidade) ocupam um papel pedagógico e técnico-criativo fundamentais, sendo a reprodutibilidade, em termos bem gerais, encarada de um modo distinto de uma grande parcela das práticas teatrais no contexto euro-americano. Como demonstraram os estudos de Antropologia do Teatro produzidos por Barba, Savarese e Taviani (1989), Schechner (1997) e Grotowski (1999), esses estilos têm em comum caracterizarem-se por uma forte codificação do léxico expressivo, por um alto grau de precisão formal e pela construção de um corpo cênico extra cotidiano, estando eles, por isso, mais próximos às técnicas do *Ballet Clássico*, da *Pantomima* e da *Mímica moderna* de Decroux e outras vertentes

‘ocidentais’, dentro do que Grotowski classificou como “linha artificial”, em oposição à “linha orgânica” (cf. Grotowski, 1997), na qual a codificação se configuraria de maneira mais subjetiva e implícita.

Todavia, num olhar mais atento às suas singularidades e não aos seus princípios em comum, aqueles estudados pela Antropologia do Teatro supracitada, cada um dos estilos tradicionais ‘orientais’ pode apresentar especificidades ainda não analisadas de modo aprofundado em relação à reprodutibilidade, tanto conceitualmente, quanto singularidades pragmáticas. Além disso, em comparação com as vertentes ‘ocidentais’ também consideradas artificiais (*Ballet Clássico*, da *Pantomima* e outras), seria possível encontrar diferenças em relação ao modo como a intersecção entre reprodutibilidade-espontaneidade é processada pelos atores/bailarinos porque as culturas orientais, como apontam Varela, Thompson e Rosch (2003, p. 44), não conceberiam a relação corpo-mente da maneira cindida como ocorre no contexto ‘ocidental’; pelo menos até o século XX, quando muitos pressupostos e paradigmas ocidentais irão ser problematizados. Como consequência do não-dualismo cartesiano, observa-se, nos países asiáticos, conceitos como “*prana*” (cf. Zarrilli, 2009), “*ki-energy*” (cf. Yuasa, 1993) que, estando empiricamente ligados tanto às práticas meditativas como às práticas artísticas, impendem uma compreensão segmentada dos aspectos ligados à reprodutibilidade e à espontaneidade. Nesse sentido, as práticas asiáticas revelam-se efetivamente distante das vertentes artísticas ‘ocidentais’, nas quais essas duas dimensões, muitas vezes, foram vistas como desconectadas e passíveis de serem isoladamente exploradas pelo ator/bailarino.

Já dentro do contexto euro-americano, tendo como base os estudos de Roubine (2003) e Isaacsson (2004), observa-se que, devido ao destaque dado ao texto dramático frente aos demais elementos cênicos, somado à progressiva perda do valor ritual originário do fazer teatral na conjuntura

greco-romano, somente a partir do século XVIII a dimensão psíquica/interior do trabalho cênico passou a ser um tema concreto de reflexão teórico-prática. Através de um amplo embate teórico que tinha como foco a dicotomia entre as noções de ‘Sentir’ e ‘Representar’, pensadores da Teoria Teatral – dentre os quais figura o filósofo francês D. Diderot, autor do famoso “Paradoxo sobre o comediante” (2000) – começaram a debater mais claramente sobre a necessidade (ou não) para o ator de atingir no momento da cena ‘algo além’ da utilização de gestos ‘apropriados’ e da declamação dos versos ‘adequada’; postulações essas ligadas à noção de decoro, fortemente presente nos palcos europeus até então.

Contudo, foi na virada do século XIX para o XX que se expandiu o pensamento teórico e o desenvolvimento de metodologias criativas e pedagógicas voltadas para o trabalho do ator, antes somente abordado em alguns poucos manuais para atores escritos por atores, como “A arte de representar” (1728) de Riccoboni, “O comediante” (1747) de Sainte-Albine, e “Lições dramáticas” (1861) de João Caetano, por exemplo. “De modo geral – afirma Pavis –, a partir de 1880, aproximadamente, quando a problemática da direção começa a ser globalmente considerada, multiplicam-se reflexões teóricas, tratados relativos à técnica do ator, e, um pouco mais tarde, teses acadêmicas que fundam um estudo diacrônico da prática do teatro” (Roubine, 2002, p. 8).

Também, seguindo a reflexão panorâmica feita por Bonfitto (2002), na qual o autor toma como fio condutor a noção de “ação psicofísica” de Stanislavski e seus ulteriores desdobramentos, é possível perceber como, no final do século XIX e ao longo do século XX, o trabalho do ator/bailarino passou a ser investigado e repensado por importantes artistas-pesquisadores: começando por Stanislavski, passando por Meierhold, Laban, Artaud, Brecht, Chekchov, Grotowski e Barba.

Através de sua prática cênica e/ou de suas formulações teóricas, os artistas anali-

sados por Bonfitto (2002) e também outros, por exemplo, Vakhtângov, Antoine, Zola, Craig, Appia, Copeau, Brook, Schechner e os brasileiros Antunes Filho, Klauss Viana, Eugênio Kusnet, Luís Otávio Burnier, Graziela Rodrigues, etc., ampliaram consideravelmente o número de técnicas e métodos de atuação concretamente sistematizados e o conhecimento empírico produzido sobre ofício do ator/bailarino dentro de um prisma essencialmente psicofísico.

Dentre esses artistas-pesquisadores, muitos frisaram a importância da precisão (e outros termos ligados à reprodutibilidade) ou da organicidade (ou outros termos ligados à espontaneidade), utilizando, cada um, uma terminologia específica para nomear essas instâncias, muitas vezes vistas como conflitantes e não passíveis de serem justapostas. Entretanto, poucos foram os que enxergaram e analisaram a relação de complementaridade entre reprodutibilidade/espontaneidade. Poucos foram os que trataram do tema demonstrando, através da prática artística e teórica, como a precisão cênica trabalhada em um nível não formal pode estar fortemente imbricada à organicidade cênica, antes como seu catalisador do que como seu antônimo, seu contraponto. Nesse sentido, “a maioria dos grandes mestres do teatro oriental e ocidental insiste sobre a importância da precisão e da organicidade de uma ação, no entanto, poucos são os escritos sobre esses elementos [...]” (Burnier, 2009, p. 52).

Stanislavski, reconhecido como primeiro pedagogo⁶ a sistematizar uma psicotécnica de atuação baseada no uso da imaginação, pode ser considerado, também, o primeiro a apontar a correlação entre reprodutibilidade e espontaneidade ao discernir dois planos de um papel, “o plano interior e o plano exterior” (Stanislavski, 2000, p. 223); também através da elaboração do “Método das ações físicas”, no qual se partiu da premissa de que as ações podem servir como “iscas” para sentimentos e estados psíquicos que, se abordados per-

6 Por exemplo, Grotowski e Picon-Vallin falaram sobre o pioneirismo de Stanislavski (cf. Grotowski, 1987, p. 92; Picon-Vallin, 2008, p. 62).

si, não poderiam ser diretamente controlados. Na terminologia stanislavskiana, esse seria o ponto de mudança, através do qual, movimentos e falas cênicos deixariam de ser “meramente físicos” e passariam a ser denominados como ações-físicas ou ações psicofísicas (cf. Toporkov, 1999, p. 173-174).

A complementaridade entre precisão/forma e espontaneidade/organicidade, temática aqui enfocada, também pode ser relacionada aos conceitos de “Atletismo Afetivo” de Antonin Artaud (1999), de “artificial naturalidade” de Gordon Craig (1987) e “Gesto Psicológico” de Michael Chekhov (2010). Artaud (1999, p. 151), ao propor que “o ator é como um atleta do coração”, estabelece uma analogia direta entre o controle do desempenho muscular de um atleta (domínio da dimensão física) e o controle da afetividade (domínio da dimensão psíquica) de um ator, criando, assim, uma imagem metafórica para o conceito de precisão cênica que articula as dimensões física e psíquica do trabalho cênico. Já Gordon Craig, ao atribuir como uma característica fundamental do desempenho do ator a sua “artificial naturalidade” (cf. Craig *apud* Burnier, 2009), articula duas ideias diametralmente opostas, artificial e natural, colocando-as como componentes articuláveis e indissociáveis no trabalho cênico.

Chekhov (2010), discípulo de Stanislavski, afirma, alinhado ao pensamento de seu mestre, que os sentimentos não podem ser controlados se abordados em si, mas sim podem ser acionados através de certos gestos, os intitulados “Gestos Psicológicos” ou “GPs” (cf. Chekhov, 2010, p. 84). Por meio dos GPs demonstrados por Chekhov (2010, p. 76), o ator seria capaz de penetrar e estimular sua própria psicologia. O conceito de “Gestos Psicológicos”, assim como o de “Atletismo Afetivo” de Artaud (1999) e “artificial naturalidade” de Craig (cf. Burnier, 2009), justapõe noções pertencentes a universos opostos: a noção de “gesto”, que conota aquilo que está num âmbito apenas corporal ou externo, adicionada ao adjetivo “psicológico”, que se refere à dimensão interior oposta à dimensão do gesto.

Entre os artistas-pesquisadores que abordaram essa questão de modo enfático, recorrente e aprofundado, sem dúvida destaca-se Jerzy Grotowski, para quem a relação entre precisão e espontaneidade, por ele intitulada “*Conjunctio oppositorum*” (Grotowski, 2007, p. 74), era um relacionamento paradoxal de fundamental importância entre dois polos integrantes do trabalho do ator, e ao qual estavam intimamente relacionados conceitos operativos cruciais nas pesquisas grotowskianas, tais como o “Impulso” (Grotowski, 2007, p. 14) e o “Contato” (Grotowski, 1987, p. 187). Como frequentemente advertia em seus textos e entrevistas, a forma precisa (estruturada, partiturada) pode e deve servir para canalizar “o fluxo espontâneo” do ator em cena, liberando-o e potencializando-o; “(...) porque se essa precisão não existe, nada pode ser feito, ou então irá transformar-se em uma espécie de plasma” (Grotowski, 2007, p. 173) ou “um processo pessoal que não seja sustentado ou expresso por uma articulação formal ou por uma estruturação disciplinada do papel não é uma liberação e cairá na falta de forma” (Grotowski, 2007, p. 106).

Segundo Kumiega (1985), Grotowski considerava-se 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. Nas suas palavras: “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)⁷.

Além disso, a relação entre precisão e organicidade (anteriormente descrita como binômio reprodutibilidade-espontaneidade) parece não ser uma questão temporária, emergida em apenas um processo de criação ou fase específica da trajetória de

7 Tradução para: “It was a principle that Grotowski felt no Western director had previously fully grasped. He claimed that neither Stanislavski ‘who let the natural impulses dominate’ nor Brecht ‘who gave too much emphasis to the construction of a role’ understood it” (Kumiega, 1985, p.134).

Grotowski, mas sim um “problema-chave” que perpassa os distintos momentos de pesquisa, de forma mutável e complexa. Neste sentido, afirma Flaszén (2007, p. 19), “[Grotowski] Procurava a estreita passagem entre a Precisão, que é a condição do profissionalismo, e a Vida”.

Também Ryszard Cieslak e Thomas Richards, atores-companheiros de Grotowski em períodos diferentes de sua trajetória, trataram do assunto de maneira pontual e através da elaboração de duas imagens metafóricas que em muito auxiliam na compreensão empírica da enantiadromia⁸ entre precisão (forma) e organicidade (vida) na atuação. Cieslak, numa entrevista dada em 1973, afirmou que a partitura funciona para o ator como um vidro que protege a chama de uma vela, não permitindo que as correntes de ar a apague. “A partitura é como o vidro dentro do qual uma vela está queimando. O vidro é sólido; está lá, você pode depender dele. Ele contém e guia a chama, mas não é a chama” (Cieslak *apud* Schechner e Wolford, 1997, p. 203)⁹. Já Richards (1995, p. 236-237), analisando sua experiência com Grotowski no Drama Objetivo, equiparou a precisão cênica às margens de um rio que permitem que o fluxo de água corra numa determinada direção, sem deixar a água se dissipar em diversas direções, como ocorreria sem a estrutura criada pelas margens, devido à própria natureza osmótica da água, penetrante e penetrável. No caso do trabalho do ator, “a água” seria equivalente ao que Richards (1995) nomeia como “fluxo de vida”, mas que também poderia ser denominado como “organicidade”, “espontaneidade”, além de outras denominações já acima mencionadas, que verbalizam aquilo que deve ocorrer durante o acontecimento cênico para que atuação não se automatize, ou, como dito na linguagem teatral, para que não pareça “morta”, “mecânica”, “automática”, “fria”

⁸ Termo cunhado por Heráclito, filósofo grego pré-socrático, para quem o devir da natureza seria composto por elementos contrários que não se anulam mutuamente. “Tudo se faz por contraste, da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia” (Marcondes, 1999, p. 15).

⁹ Tradução para: “The score is like a glass inside which a candle is burning. The glass is solid; it is there, you can depend on it. It contains and guides the flame. But it is not the flame”. (Cieslak *apud* Schechner e Wolford, 1997, p. 203).

ou “sem vida”.

Eugenio Barba, parceiro de Grotowski na fase teatral (1962-1964) e importante interlocutor ao longo de toda sua trajetória de pesquisa, divide as instâncias de espontaneidade e reprodutibilidade, classificando-as como “dimensão interior e dimensão física ou mecânica” (Barba, 1989, p. 21), e também através da distinção entre conceitos de “corpo-em-vida” e “mente-em-vida”, e de “Bios” e “Logos”, trabalhados amplamente no livro “A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral” (cf. Barba, 1989). Embora conceba esses aspectos como distintos, Barba assinala sua articulação dentro do trabalho do ator: “a experiência da unidade entre dimensão interior e dimensão física ou mecânica não constitui um ponto de partida: constitui o ponto de chegada do trabalho do ator” (Barba, 1989, p. 21).

Nos textos de Peter Brook, é possível notar a exploração teórico-prática de conceitos diretamente relacionados à noção de espontaneidade/organicidade, como, por exemplo, “momento presente” ou “centelhas de vida” (cf. Brook, 2002). “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 momento presente” (Brook, 2002, p.10). A utilização desses conceitos evidencia uma valorização particular do diretor inglês do potencial de tudo aquilo que acontece no aqui e agora em que a ação se passa diante do espectador e sob sua influência direta. No entanto, também ressalta a importância de se articular “centelha vida” com uma forma: “a questão central é relativa à forma, a forma precisa, a forma adequada. Não podemos passar sem ela, a vida não pode prescindir dela” (Brook, 2002, p. 75).

Laban (1978), em sua minuciosa análise do movimento humano em seu famoso livro, “O domínio do movimento”, parte do princípio que os movimentos corporais possuem qualidades determinadas pela

condição mental daquele que os executa. “O movimento, portanto, revela evidentemente muitas coisas. É resultado, ou da busca de um objeto de valor, ou de uma condição mental. Suas formas e ritmos mostram a atitude da pessoa que se move numa determinada situação.” (Laban, 1978, p. 20). Desse modo, o autor abordou a articulação entre forma/precisão e organicidade, diferenciando o que ele define como “movimento pelo movimento” e o “movimento humano [corporal ou vocal] com todas as suas implicações mentais, emocionais e físicas” (Laban, 1978, p. 29).

Tendo essa perspectiva de união corpo-mente, Laban (1978) formulou a Teoria do Movimento Expressivo que se compunha de um conjunto articulado de estudos, Corêutica (estudo do movimento no espaço) e Eukinética (estudo das dinâmicas e das qualidades do movimento), os quais, funcionando como ferramentas metodológicas concretas, possibilitam ao ator/bailarino uma maior consciência psicocorporal durante a criação cênica e sua reprodução diante do público. Também estruturou uma forma de registrar os desempenhos cênicos dos artistas da cena através de uma grafia do movimento codificada chamada Cinesigrafia, igualmente conhecida como *Labanotation*.

No Brasil, Burnier afirma que as “‘dimensões interior e física ou mecânica’ (referência a terminologia usada por Barba) não podem ter uma existência isolada, pois formam uma unidade” (Burnier, 2009, p. 19), reforçando a perspectiva de complementaridade entre essas dimensões. Porém, o autor não apenas reforça a articulação, mas também adiciona uma nova faceta à questão, ressaltando que “embora possam compor duas faces de uma mesma moeda, elas possuem naturezas diferentes e podem ser trabalhadas separadamente e de distintas maneiras” (Burnier, 2009, p. 19). Nesse sentido, ele reforça a ligação direta dessas dimensões do trabalho com uma multiplicidade de técnicas e métodos cujo enfoque estaria, ora mais voltado para o universo da reprodutibilidade, ora para o

universo da espontaneidade.

Contudo, é Ferracini (2012), integrante do Lume, quem, além de enfatizar a importância de não se enxergar essas dimensões de modo dicotômico, aponta não se tratar de relação dada, estável e imutável, mas sim de uma relação que se modifica de caso para caso, de processo para processo. Assim, afirma que: “No corpo, ‘ponto’ por excelência de confluências, não existe polaridade, mas uma multiplicidade dimensional (formal, vital, técnica, relacional, etc.). Nesse sentido nem mesmo posso definir essa confluência como apenas UM ponto, no sentido de um local determinado, mas sim por várias dimensões que ultrapassam, ou passam ‘entre’ a relação de dualidades estabelecidas como forma/expressão” (Ferracini, 2012, p. 79-80).

Entretanto, embora todos os artistas acima citados tenham abordado o tema, ampliando sua compreensão, poucos deles fizeram uma análise comparativa prático-conceitual que indicasse, tendo como base estudos de caso, as diferentes combinações possíveis entre instâncias de reprodutibilidade e de espontaneidade no trabalho do ator, como fez, por exemplo, Grotowski no final de sua vida, em aulas dadas no *Collège de France* (cf. Grotowski, 1999). E em “Da Cia Teatral à Arte como Veículo”, Grotowski (2007) ao fazer uma reflexão panorâmica de sua própria trajetória de pesquisa, num breve comentário, também aproxima o tipo de precisão cênica empregado na primeira fase de trabalho (Fase Teatral) com a última etapa (Arte como Veículo), embora alertasse não se tratar exatamente de um retorno, mas sim do emprego de um nível de detalhamento e rigor estrutural semelhante aos dos espetáculos da década de sessenta sob uma ótica de investigação inteiramente nova (cf. Grotowski, 2007, p. 231-232).

Também Motta-Lima (2005; 2008) analisa como a concepção teórico-prática do binômio estrutura-espontaneidade foi modificada ao longo das etapas de pesquisa de Grotowski, tratando-se, portanto, de articulações singulares e distintas que se configuravam em cada período de trabalho.

Segundo a autora, seria possível enxergar a investigação prática sobre esse binômio sendo balizada por alguns “marcos” dentro das pesquisas grotowskianas, nos quais a concepção teórica e prática das noções de estrutura e de espontaneidade teriam sofrido alterações mais contundentes. Esses “marcos” estariam localizados dentro da fase teatral, mas também fora dela.

O primeiro marco teria se processado na montagem do espetáculo *Shakundala*, que é colocado como o momento no qual a *mise-en-scène* das produções dirigidas por Grotowski se volta mais concentradamente para a exploração dos recursos corporais e vocais do ator, mas ainda sob uma ótica positiva em relação a conceitos como “artificialidade”, “artificial” e “signos”. O período de 1962, no qual se produziu *Akropolis*, é destacado como a época em que se começou a relacionar conscientemente as noções de “partitura”, “estrutura” e “forma” com as de “espontaneidade”, “autopenetração”, “empenho interior” ou “técnica interior”. Porém, nesse segundo marco (a partir de 1962), essas noções ainda eram vistas como pertencentes a instâncias distintas do trabalho do ator e que deveriam ser propositalmente articuladas por ele. Também as noções de artificialidade, “artifício” e “signos”, que posteriormente serão abolidas do léxico grotowskiano, ainda eram vistas positivamente. Já o período de 1965 em diante, até o término da fase teatral, é posto pela autora como momento em que se reviu de maneira incisiva a dicotomia entre estrutura-espontaneidade, entre interior-exterior, delineando-se o que foi definido como a “descoberta da organicidade” (Motta-Lima, 2008, p. 240), marcada pela inserção de certos princípios, como “impulso” e “contato”, que nortearão a trajetória grotowskiana como conceitos-chave. Por fim, o último marco delineado pela análise de Motta-Lima (2008), estaria no trabalho de Grotowski com Richards e Biagini dentro do *Workcenter*, no qual a relação entre forma e fluxo de vida teria ganhado uma nova concepção e dinâmica na prática artística.

A análise de Motta-Lima (2008) eviden-

cia que a intersecção reprodutibilidade-espontaneidade não pode ser compreendida de maneira generalizada, nem mesmo dentro do percurso de um mesmo artista, como Grotowski, pois, o que se pode considerar como reprodutibilidade ou como espontaneidade pode variar bastante de espetáculo para espetáculo, de processo para processo. Assim, partindo da premissa de que essas instâncias possuem distintas maneiras de se interarticular nas experiências cênicas, se pode afirmar que, embora muitos artistas já tenham apontado a existência dessa relação paradoxal no trabalho do ator/bailarino/performer, são muito poucos os estudos que analisam as especificidades de cada proposta cênica em relação a essa questão específica, a esse relacionamento de fluida tangibilidade. Além das especificidades que podem apresentar cada modelo ou estilo em particular, cada ator, por sua vez, também pode estabelecer para si um tensionamento próprio destes polos. Consequentemente, são muitas as noções de ligadas a esses dois universos operacionais da atuação cênica, assim como são também muitos os métodos/técnicas empiricamente a eles relacionados. “A distância entre estes dois polos, o improvisado e o formal, é que determina as diferenças entre si, através de graus, onde a manifestação torna-se mais ou menos formalizada ou mais ou menos improvisada” (Chacra, 2007, p. 12).

Pensar a intersecção reprodutibilidade-espontaneidade, portanto, permite abordar uma discussão crucial para ofício cênico: como lidar com a repetição, ou como evitar que ela automatize o desempenho e prejudique o ‘re-acionamento’ das qualidades de ordem psíquica, alcançadas nos ensaios? Debater essa problemática de modo não superficial e generalizante implica em destrinchar como se dá, em cada caso, a relação reprodutibilidade-espontaneidade, pois essa análise propicia perceber e delinear as especificidades apresentadas pelas múltiplas práticas cênicas existentes em relação a esse paradoxo fundamental do trabalho do ator/bailarino/performer.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, *A Poética Clássica – Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix 2005.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- _____. *A Terra de Cinzas e Diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DIDEROT, Denis. *Paradoxo Sobre o Comediante*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FERRACINI, Renato. *Café com Queijo: corpos em criação*. São Paulo: HUCITEC, 2012.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999.
- GROTOWSKI, J. *Em busca de um Teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- _____; FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007.
- _____. Le Prince Constant de Ryszard Cieslak. In: BANU, Georges (Org.) *Ryszard Cieslak, acteur emblème des années soixante*. Paris: Actes Sud, 1992.
- _____. Antrophologie Théâtrale. In: *Annuaire du College de France, annes 1996-1997 e 1997-1998, résumé des cours et travaux*, Paris, 1999.
- ISAACSSON, Marta. Os Desafios da Arte do Ator. In: *CENA*, ano 3, n. 3. Porto Alegre: Dep. de Arte Dramática da UFGRS, 2004.
- KUMIEGA, Jennifer. *The Theater of Jerzy Grotowski*. London and New York: Methuen, 1985.
- LABAN, Rudolf. *O Domínio do Movimento*. São Paulo: CIP-Brasil, 1978.
- MARCONDES, Danilo. *Textos Básicos de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

MOTTA-LIMA, Tatiana. *Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski*. 2008. 325 páginas. Tese de doutoramento defendida no programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.

_____. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski. *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas*, n. 5, p. 47-67, São Paulo: USP, 2005.

OSINSKI, Zbigniew. *Grotowski's Laboratory*. Warsaw: Interpress Publishers, 1979.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A Cena em Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução às grandes teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *A Arte do Ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

RICHARDS, Thomas. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*. Paris: Actes-Sud, 1995.

SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Orgs.) *The Grotowski Sourcebook*. London and New York: Routledge, 1997.

_____; TURNER, V. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

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

VARELA, F.J.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *A Mente Incorporada: Ciências Cognitivas e Experiência Humana*. Porto Alegre: Artmed, 2003.

YUASA, Yasuo. *The Body, Self-Cultivation, and Ki-Energy*. New York: State University of New York, 1993.

ZARRILLI, Phillip. *Psychophysical Acting: An intercultural approach after Stanilavski*. London and New York: Routledge, 2009.