

FORMALISMO, PRECISÃO CÊNICA E VIDA: UMA ANÁLISE DA PEÇA AKROPOLIS DO TEATRO-LABORATÓRIO DE JERZY GROTOWSKI

Lidia Olinto (UNICAMP e FAPESP)

Resumo:

O foco central desse artigo é analisar a montagem de Akropolis criada em 1962 pelo Teatro Laboratório, principalmente em relação aos aspectos específicos que permeiam o modo como a partitura física e vocal foi desenvolvida. O objetivo final é explorar por que esse espetáculo pertence a um período transitório do percurso do grupo polonês; um momento ainda muito formalista, no qual a noção de organicidade ainda não havia se tornado o princípio pragmático que guiará as pesquisas de Grotowski e seus parceiros a partir de 1964.

Palavras-chave: *Grotowski; Precisão cênica; Organicidade.*

Abstract:

This article aims to analyze the play Akropolis created in 1962 by the Laboratory Theatre, especially the specific aspects that permeate the way in which the physical and vocal score was developed. The objective is to explore why this play belongs to a transitional moment in the Polish group trajectory; a period still very formalistic in which the notion of organicity had not yet become the pragmatic principle that will guide Grotowski and his partners' research after 1964.

Keywords: *Grotowski; Scenic precision; Organicity.*

O “mito” Grotowski e a organicidade

Em uma palestra proferida em 1974 no Rio de Janeiro, Grotowski reconhece que, já início da década de setenta, sua figura como diretor teatral havia se tornado uma espécie de mito internacional, ou, nas suas palavras: “um certo personagem chamado Grotowski cuja imagem existe em diversos países, um personagem mítico” (GROTOWSKI, 1974, s/p). Essa mitificação da figura de Grotowski deve-se a uma série de “inovações” artísticas e metodológicas propostas pelo diretor polonês e seu grupo, o Teatro-Laboratório, amplamente divulgadas graças à publicação do famoso livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, editado por Eugenio Barba (1968).

Dentro da trajetória de Grotowski e seus atores na chamada “fase teatral”³², destaca-se a peça *Akropolis/Acropolis*³³, a qual, em termos de visibilidade internacional, só poderia ser equiparada às montagens de “O Príncipe Constante” e “*Apocalypsis cum Figuris*”. Foi esse trio de peças que, tendo participado de turnês em vários países, consagrou a fama do grupo polonês e ajudou a divulgar internacionalmente as propostas de Grotowski, nas décadas de sessenta e setenta. Nesse sentido, “é difícil imaginar o choque e o impacto que produziram, no início dos anos sessenta, espetáculos como *Akropolis* e *O Príncipe Constante*, ou as descrições das ideias que os inspiravam e o modo de realizá-las” (BARBA, 2006, p. 32).

Entretanto, em comparação com esses dois outros espetáculos, é possível observar em *Akropolis* diferenças contundentes, muitas das quais estão relacionadas à valorização da precisão formal e como ela se articulava com a dimensão psíquica do desempenho atoral, os chamados “processos interiores”. Como pertinentemente apontou Motta-Lima (2012, p. 207), a “descoberta” da organicidade ocorrerá em 1964-1965, transformando de modo marcante o trabalho do ator dentro do Teatro-Laboratório, principalmente em como era encarada a intersecção entre dimensão formal e os aspectos psíquicos do desempenho cênico, nominados como “vida”, “interioridade”, ou ‘espontaneidade’ e outros termos afins.

32 Em *The Grotowski's Source Book* editado por Lisa Wolford e Richard Schechner, a trajetória artística de Grotowski foi dividida em cinco fases: Fase teatral, Fase Parateatral, Teatro das Fontes, Drama Objetivo e Arte como Veículo. (cf. Schechner e Wolford, 2006).

33 Em relação à grafia do título, há uma variação: ora *Akropolis*, ora *Acrópolis*. Neste artigo, opta-se pela grafia mais recorrente: *Akropolis*. Em sua primeira versão que estreou em outubro de 1962 e foi até 1967, foi modificada quatro vezes, sendo, por isso, o único espetáculo do grupo que chegou a ter cinco variantes. *Akropolis* teve como ponto de partida o drama homônimo escrito pelo dramaturgo simbolista polonês, Stanislaw Wyspianski (1869-1907), cujas fontes principais foram alguns trechos de Homero e da Bíblia. A ação dramática da peça original se passa durante a noite de véspera do Domingo de Páscoa no Castelo Real de Cracóvia, quando estátuas e figuras decorativas das tapeçarias do Castelo “ganham vida” e começam a representar os grandes mitos da civilização greco-romana e cristã. Como descreve Ludwik Flazsen no texto do programa da peça – operou-se uma ressignificação da peça original, migrando o contexto da ação cênica para o campo de concentração de Auschwitz. Tal procedimento de migração, um recurso de encenação ainda não conhecido naquela época, foi considerado na Polônia quase como um ato de desrespeito em relação a textos dramáticos cânones, como *Akropolis* de Wyspianski. Eugenio Barba, assistente de direção em *Akropolis*, comenta que apesar de manter as palavras elaboradas pelo autor, Grotowski gerou um “novo avatar do texto” (BARBA, 2006, p. 32), pois, ao mesmo tempo em que mantinha o conteúdo mitológico trazido pela temática original do drama, atualizava o texto em relação ao momento histórico específico no qual o espetáculo foi produzido.

Assim:

A noção de organicidade, por exemplo, foi uma prática/discurso que não esteve presente desde o começo do seu percurso [de Grotowski] e nem mesmo apareceu a partir de 1962, ou seja, a partir da ênfase nos processos, digamos interiores, do ator. Ela é uma noção dos anos 1964/1965, e que circunscreveu um campo de investigação diferente do que vinha sendo explorado até então; esse campo da organicidade permaneceu, ele sim, como um campo de investigação importante, mesmo nas pesquisas (ou fases) posteriores do artista. (MOTTA-LIMA, 2012, p. XXXI).

Partindo dessa premissa, este artigo tem como objetivo explorar as especificidades Akropolis em relação ao modo como a partitura física e vocal foi composta, para analisar por que esse espetáculo pertence a um período transitório do percurso do grupo polonês; um momento ainda muito formalista, no qual a noção de organicidade ainda não havia se tornado o princípio pragmático que guiará as pesquisas de Grotowski e seus parceiros posteriormente.

Akropolis: um espetáculo formalista?

Segundo alguns autores, (Osinski, 1979, p. 23; Kumiega, 1985, p. 54; De Marinis, 1995, p. 85), a montagem de Akropolis, de 1962, estaria temporalmente localizada na passagem entre dois momentos distintos da fase teatral: o primeiro de 1959 a 1962 e o segundo indo de 1962 a 1969, ao final do qual se dá o início das atividades parateatrais. Nessa divisão da fase teatral, o primeiro período seria marcado por buscas direcionadas à autonomia da criação teatral frente à literatura dramática e em torno do contato direto entre atores e espectadores através da abolição da separação espacial palco-plateia. Já a segunda fase, seria aquela na qual o conceito de “Teatro Pobre” teria se constituído com maior delineação, justamente através de um investimento mais verticalizado nas “ferramentas do ator” como principal propulsor da elaboração cênica. Nos espetáculos depois de 1962, a experimentação cênica se volta para um aprofundamento dos recursos provenientes do ator e não de outros meios técnicos, como a iluminação e o cenário. Nesse sentido, a montagem de Akropolis, ocorrida em 1962, situa-se exatamente no interior de um momento de mudança crucial no percurso do Teatro Laboratório, no qual as pesquisas realizadas passaram a enfocar mais radicalmente a atuação como principal pilar da criação artística.

Entretanto, essa divisão temporal não deve ser enxergada de modo maniqueísta, pois ela não significa que o trabalho do ator antes de 1962 não fosse de maneira nenhuma enfocado, nem que, neste segundo período, não tivesse havido uma atenção voltada para teatralidade e sua “autônoma” frente ao texto dramático ou para a relação palco-plateia. Pelo contrário, em certo sentido, a radicalização em torno da expressividade do ator deu prosseguimento e concretude às questões-propulsoras do momento em que o grupo ainda era chamado Teatro das Treze Fileiras. Nesse viés, mostra-se mais interessante encarar

a trajetória de Grotowski como um processo paradoxalmente contínuo e ao mesmo tempo balizado por fortes transformações concretamente observáveis no direcionamento das pesquisas.

Assim, a passagem operada no período de Akropolis, mas não exclusivamente circunscrita apenas nesse processo de criação, não se refere somente às questões destacadas por Osinski (1979), De Marinis (1993) e Kumiega (1985): o maior enfoque dado à atuação e o estabelecimento do conceito de “Teatro Pobre”. Como autoanalisa Grotowski em “Teatro e Ritual”, também foi alterado o modo como era valorizada a artificialidade, na primeira etapa, com a chamada “descoberta da interioridade”, tanto em termos práticos quanto conceitualmente.

Naquele período discutíamos muito a respeito da artificialidade, dizíamos que arte e artificialidade têm em latim a mesma etimologia, que tudo o que é orgânico e natural não é artístico porque não é artificial. (...) Em seguida, porém, abandonamos essa concepção porque a procura dos signos trazia como consequência a procura dos estereótipos. (...) Enfrentamos, portanto, as pesquisas no âmbito das reações humanas orgânicas, para estruturá-las subsequentemente. Justamente isso abriu, creio, a aventura mais fecunda no nosso grupo, ou seja, as pesquisas no campo do ator. (GROTOWSKI, 2007, p. 130).

Corroborando com essa visão, tem-se também um depoimento de Rena Mirecka, uma das principais atrizes do Teatro Laboratório, deixado no documentário “*Sacrilegious Rites, Abounding in Sorcery – On Jerzy Grotowski’s Laboratory Theatre*”³⁴, produzido em 1979:

Meu papel em Akropolis foi uma combinação de três personagens: Page, Rebecca e Cassandra. Agora, muitos anos depois, eu considero ter sido um ponto de mudança no meu trabalho. Deu-me a consciência necessária para a composição própria. Os espetáculos anteriores também incluíam certo tipo de composição, a composição de movimentos, de sons, de vozes, de músicas... Mas naquele tempo eu não estava consciente disso. E o efeito final era muito mais formal. (MIRECKA *apud* DOMAGALIK, 1979, s/p)³⁵.

A partir da análise da peça filmada (gravação realizada em 1968), pode-se observar que o desempenho corporal de todos os atores estava dentro de um mesmo padrão estético, sendo esse notadamente estilizado. Assim, “cada movimento tem a qualidade de definição da uma coreografia estritamente estilizada” (WARDLE *apud* KUMIEGA, 1985, p. 62)³⁶. Tanto Ludwik Flaszen (1987, p. 59), diretor literário do grupo, como Grotowski (2007, p. 171) relatam o uso da Pantomima Clássica como a fonte de inspiração direta para a construção das ações da peça.

34 Filme documentário realizado por Krzysztof Domagalik para a Televisão Polonesa (Telewizja Polska).

35 Transcrição e tradução nossa para: “my role in *Akropolis* was a combination of three characters: Page, Rebecca and Cassandra. Now, many years later, I think it was a turning point in my work. It gave me the awareness needed to the composition of their own. The previous spectacles also included a tend of composition, the composition of movements, sounds, voice, songs... But that time I wasn’t awarded of it. And the final effect was much more formal” (MIRECKA *apud* DOMAGALIK, 1979, s/p).

36 Tradução nossa para: “Every movement has the definition of strictly stylized choreography” (WARDLE *apud* KUMIEGA, 1985, p. 62).

Nesse sentido, o estilo escolhido com referência para a criação da partitura corporal, a Pantomima, cuja constituição se baseia enquanto gênero teatral em um grau relativamente elevado de convenção e codificação gestuais, indica a presença de um tipo de precisão cênica mais formalista. Mesmo as ações individuais e isoladas (que não são nem repetitivas nem coletivas), ou as que “fogem” um pouco do maneirismo pantomímico excessivamente marcado, aparentam uma “limpeza visual”, na qual os movimentos geralmente são mais retilíneos e com o início e o fim visualmente e ritmicamente evidentes.

Entretanto, a utilização da Pantomima como modelo de inspiração se deu através da apropriação e transformação de seus elementos básicos, processamento esse que, segundo Grotowski, articulava-se com a exploração de impulsos psicofísicos nos atores. Dessa maneira:

Existiram períodos durante o trabalho em Akropolis nos quais procurávamos a expressão humana não sentimental em uma situação trágica. Representar a situação de prisioneiros em um campo de concentração em um registro sentimental seria faltar com qualquer modéstia e medida. Como reencontrar uma expressão humana que me sua base, seja em um certo grau fria? Tomamos alguns elementos da pantomima, os mudamos de maneira que não fossem mais reconhecidos como pantomima clássica. Os elementos frios eram sempre transformados dentro do ator e superados pelos seus impulsos vivos. Isso criava um conflito entre a estrutura e os impulsos vivos. Mas antes de chegar aquele ponto, trabalhamos longamente para assimilar os exercícios da pantomima. (GROTOWSKI, 2007, p. 171).

Como relata Grotowski nessa passagem e também Flaszen no programa do espetáculo, a partitura corporal e vocal composta para Akropolis foi elaborada para remeter intencionalmente ao comportamento humano dentro de um campo de concentração, ou seja, um grupo de pessoas que têm em comum estarem expostas a uma condição de existência muito limítrofe, psicologicamente falando. Nesse sentido, buscava-se “reproduzir” ficcionalmente uma situação na qual os seres humanos comportam-se de maneira automatizada, como que “robotizados” devido ao alto grau de repressão e violência. Por esse motivo, na peça, “não há nenhum herói, nenhuma personagem se destaca das outras por sua própria individualidade” (FLASZEN, 1987, p. 56). O uso de elementos pantomímicos pode ser relacionado, como foi no comentário de Grotowski acima citado e também no de Osinski (1979, p. 33), a essa intencional “desindividualização” das personagens, uma vez que possibilitava criar uma qualidade interpretativa não sentimental para todos os atores em cena e um padrão estético para suas ações.

Nesse espetáculo, é perceptível uma composição fortemente estruturada em termos rítmicos, tanto no desempenho vocal dos atores, quanto no corporal. Grotowski afirmou, aproximadamente um ano antes de dar início aos ensaios de Akropolis, que “a essência do teatro que procuramos é pulsar, movimento e ritmo” (GROTOWSKI, 2007, p. 39). Em outro texto do mesmo período, novamente é enfatizado o papel fundamental que a noção de ritmo ocupava nas buscas empreendidas até então:

O teatro 'normal' perdeu o elemento do ritmo, portanto, estertora como um gramofone descarregado; (...). Protótipos biológicos do ritmo são: o batimento do coração e da respiração. Por analogia, aproximamo-nos talvez, no teatro, da 'unidade' de medida da matéria rítmica (como a sístole e a diástole do coração, como inspiração e a expiração). (GROTOWSKI, 2007, p. 46).

Nessas passagens citadas, fica evidente a importância dada ao ritmo dentro das pesquisas realizadas no Teatro Laboratório antes da criação de Akropolis; valorização essa que parece ter se desdobrado na elaboração desse espetáculo. A observação do desempenho dos atores através do vídeo da peça mostra que maioria das ações estava condicionada por um regimento rítmico, dando a impressão de que um metrônomo invisível/imaginário estivesse ligado, conectando todos os movimentos a uma cadência, uma pulsação variável ao longo da peça, porém reconhecível em todos os personagens, funcionando como uma espécie de elo conector entre todas as ações. Em muitos momentos da peça, o ritmo dos movimentos é, inclusive, sonoramente marcado pelos atores, que, por exemplo, assumem uma caminhada em marcha com coturnos barulhentos, ou quando batem numa estrutura metálica do cenário e outras ações repetitivas e audíveis.

Através da seguinte descrição é possível vislumbrar a particularidade e a dimensão inovadora da técnica rítmica empregada no processo de criação de Akropolis e, também, como esta técnica estava embasada em um alto grau de precisão formal aplicado ao desempenho corporal e vocal dos atores:

Começamos pela prática e digamos em que consiste essa nova técnica que deve permitir que o ator enriqueça os seus meios de expressão. Ela se baseia, em primeiro lugar, em uma higiene vocal e respiratória graças a qual o ator reforça sua voz multiplicando os seus ressonadores fisiológicos, os timbres, as entonações e lhe permite dominar a respiração com exercícios cotidianos semelhantes aos da Hataioga e aos de práticas chinesas. Ele (o ator) se exercita, portanto, para obter toda uma gradação de ritmos crescentes e decrescentes, de nuances e timbres de voz, de rouquidão, de tremulações, de entonações artificiais, de modulações (...) até ser capaz de compor exatamente, e em plena consciência, cada gesto, cada movimento, cada expressão mímica, cada palavra, cada silêncio do papel que interpreta. Porque para ele atuar significa executar uma exata partitura física e vocal que terá minuciosamente ajustado por meses inteiros. (BARBA, 2007, p. 98-101).

Portanto, a forte evidência do ritmo na execução das ações pode ser diretamente relacionada ao nível específico de precisão cênica trabalhado nesse espetáculo, como foi também observado por Irving Wardle, no seguinte comentário sobre a peça: "sua propriedade básica é precisão férrea. Se você parasse a ação em qualquer momento, você teria uma refinada composição plástica, equilibrada, quando nos movimentos você nota uma delicadeza rítmica sobre a bruta superfície" (WARDLE *apud* KUMIEGA, 1985, p. 62)³⁷.

37 Tradução nossa para: "Its basic property is iron precision. If you stopped the action at any point, you would have a fine plastic composition; equally, while in motion, you notice its rhythmic delicacy under the brutal surface" (WARDLE *apud* KUMIEGA, 1985, p. 62).

Analisando separadamente o trabalho vocal, nota-se que algumas falas apresentam, em termos melódicos, uma forte musicalidade, sendo ou quase cantadas ou cantos entoados literalmente. Dentro desse recorte, as atuações de Rena Mirecka e de Zygmunt Molik se destacam em vários momentos da peça, principalmente naqueles em que transformam as falas de seus personagens em canções. E mesmo nas falas mais próximas à coloquialidade, ainda assim, seria possível observar uma métrica muito precisa e marcante. Como revelou Molik em uma entrevista concedida em 2009:

(...) o som em Akropolis era uma composição, assim como as ações físicas e todos os elementos do espetáculo. Era uma composição complexa com música. A fonte do som não era orgânica de imediato como O Príncipe Constante. Este modo de falar era uma composição (...) era simplesmente como uma música, como um hino, era uma composição que podia ser colocada em notas. (...) Grande parte dos atores estava seguindo algo, uma composição feita por um músico; uma composição musical da fala. O ritmo também era importante; (...) Em Akropolis todos os elementos, todas as partituras físicas e vocais e todo o resto foi preparado dessa maneira. Tudo era uma composição. (MOLIK, 2012, p. 52).

Nesse sentido, a montagem de Akropolis mostra-se em um ponto de intersecção singular e interessante entre o diálogo prosódico e a poesia dramática. Isso se deu não só porque o texto original já mistura partes em prosa e parte em verso, mas também porque nos diálogos e monólogos da peça havia uma cadência rítmica fortemente marcada, composta por uma gama de entonações variadas que criavam uma espécie de pulsação latente, uma “encantação” nas palavras de Barba (2006, p. 32), que possibilitava prender a atenção do espectador, mesmo quando esse, por não compreender o idioma polonês, não entendia nada ou quase nada do significado cognitivo das palavras proferidas pelos atores. Essa percepção está de acordo com a impressão sobre o espetáculo do diretor Peter Brook, exposta no documentário realizado pela televisão americana PBL em 1968:

Não foram as emoções produzidas pelos atores, num sentido convencional, que me impressionaram. Foi algo mais profundo e fundamental. Seus atores (de Grotowski) através de uma longa e árdua disciplina atingiram o âmago do entendimento de certos ritmos. E é essa a característica mais poderosa. Os ritmos trabalhados constroem uma linguagem com todas as variações rítmicas possíveis e de maneira tão controlada que a criação é capaz de comunicar com algo profundamente escondido dentro da cada pessoa. (...) Então, em algum momento, o peito é perturbado pela batida, no mesmo sentido que a batida tem no jazz, mas também algo ainda mais complexo (BROOK *apud* TAGGART, 1968, s/p)³⁸.

38 Transcrição e tradução nossa para: “I think it was the most powerful impression what I took it was an intensely discipline working in the actors – which wasn’t unfamiliar for me, I have seen it many times – working in a very free form in which, in this case, broke pass a barrier. And the barrier that they broke pass it was the barrier of rational communication. The richest point of their work when the result of what they were doing began to communicate so directly to one because a difference of languages, completely vanish a question of sense what they are talking about, what does this mean, what point in the story, what stage in the acting – what this men represent vanish. And it wasn’t either the one I was moved in a conventional sense, when actor producing emotions. It was something deeper and more fundamental. His actors trough long and arduous disciplines a core understanding of certain rhythms. I think it was the most powerful characteristic. There are rhythms in the sense of through a language of every shifting rhythms and totally on control. Their creative

Essa linguagem rítmica referida por Brook, a qual se difere da batida musical por sua complexidade capaz de transpor a barreira da comunicação racional, pode ser observada não somente no trabalho vocal dos atores em Akropolis, mas também no trabalho corporal, que não deve ser dissociado do desempenho vocal. Por essa razão, linguagem rítmica corpóreo-vocal desse espetáculo deve ser compreendida como algo mais complexo que simples aplicação de uma métrica, pois, como observou Brook no documentário da PBL anteriormente citado, essa linguagem rítmica seria “capaz de tornar visível aquilo que normalmente é invisível” (BROOK *apud* TAGGART, 1968, s/p). Nesse sentido, a técnica rítmica utilizada não parece proporcionar o mesmo tipo de precisão formal das criações de ordem mais estritamente formalista, cuja tônica maior estaria voltada para a articulação entre a forma e o tempo em que os movimentos e falas são executados. No caso de Akropolis, ‘algo’ não circunscrito apenas no virtuosismo técnico parecia estar sendo mais conscientemente acionado pela atuação. Mas, exatamente, o que seria isso que estaria além da forma em si?

Avaliando a terminologia utilizada nos textos e depoimentos do período de montagem de Akropolis, é possível encontrar uma série de termos explicativos que sintetizam essa dimensão não-formal do trabalho do ator e que, segundo a visão grotowskiana, poderia e deveria ser acionada pelo desempenho técnico corpóreo-vocal. Dentre esses termos, destacam-se: “empenho interior”, “associações íntimas”, “pilhinhas psíquicas”, “ato espiritual”, “força espiritual”, “predisposição espiritual”, “processo de autodoação” e “autopenetração” (cf. Grotowski, 2007, p. 74; 1987, p. 29).

Como se observa nessas expressões acima citadas, Grotowski utilizou frequentemente e sem discriminar adjetivos como “espiritual”, “psíquico” e “interior”, quando queria se referir a certa instância não circunscrita ao corpo material do ator: órgãos, músculos, ossos, pele, etc. Um exemplo dessa migração conceitual está no texto “O Novo Testamento do Teatro” (cf. Barba, 1987), escrito no modelo de entrevista. Numa mesma página, a de número 32, Grotowski utilizou primeiro a expressão “penetração psíquica” e dois parágrafos depois “forças espirituais”. Esses vocábulos, apesar de terem conotações distintas e de serem conceitualmente problemáticos, mostram-se amalgamados a um mesmo universo “extra-físico” da práxis cênica. Por isso, dentro do prisma aqui proposto, torna-se útil considerá-los termos análogos, mas não equivalentes, justamente para distingui-los dos elementos mais estritamente físicos que envolvem o desempenho atoral.

Nesse sentido, os adjetivos “psíquico”, “espiritual” e “interior” parecem ter sido recorrentemente acionados por Grotowski para que se dimensionasse, não só a existência de certo nível não-formal no trabalho do ator, mas também para indicar como esse nível pode ser atingido através da precisão formal em determinadas condições de técnica de trabalho. Como enfatiza numa brochura publicada em fevereiro de 1962 (oito meses antes da estreia de Akropolis):

O efeito do ator, no teatro de que estou falando, é artificial, mas para que esse efeito seja executado de modo dinâmico e sugestivo é necessária uma espécie de empenho interior. (...) se a ação não é ‘sustentada’ pelas próprias associações

work speaks directly to something deeply hidden inside each person” (BROOK *apud* TAGGART, 1968, s/p). Entrevista concedida em 1968 para TV Americana PBL.

íntimas, pelas próprias 'pilhinhas' psíquicas, pelas próprias baterias interiores. (GROTOWSKI, 2007, p. 74).

Através dessa passagem, fica indicada, no período de criação de Akropolis, 1962, uma atenção consciente voltada para a composição detalhada em nível concomitantemente físico, vocal e psíquico, ou seja, um grau elevado de precisão não operado somente dentro da “lógica da forma”. Não se tratava de uma “coreografia”, no sentido tradicional do termo, na qual a ênfase estaria no “movimento pelo movimento” (LABAN, 1978, p. 29) ou no efeito estético provocado pela execução vocal em si. Dessa maneira, “a forma não funciona aqui como um fim em si, nem como um meio de ‘expressão’ ou para ilustrar algo. A forma (...) é um peculiar ato de conhecimento” (GROTOWSKI, 2007, p. 46).

Evidentemente, pareceria equivocado considerar essa uma configuração exclusiva de Akropolis ou das peças de Grotowski. Mesmo as criações de ordem coreográfica mais *stritu sensu* acionam, em certa medida, algum engajamento psíquico/espiritual/interno dos artistas em cena, conscientemente ou não. Partindo do pressuposto que as instâncias físicas e “extra-físicas” não podem ser separadas de modo dicotômico, toda partitura ou tipo precisão cênica estaria, de alguma maneira, ativando aspectos psíquicos, sendo, portanto, sempre psicofísica em certo grau.

Todavia, há inúmeras singularidades nesse universo. A particularidade de Akropolis, por exemplo, estava no tipo de articulação entre um grau elevado de precisão formal com um trabalho voltado para o uso da imaginação, para o acionamento de associações pessoais dos atores durante a cena. A idiosincrasia residia, dessa forma, na maneira em que a execução da partitura formalmente e ritmicamente era intencionalmente conectada a processos psíquicos, gerando certo modo particular de reprodução/repetição dos movimentos e falas que articulava precisão formal com qualidades de ordem psíquica.

Para tentar entender melhor a complexidade da precisão cênica alcançada em Akropolis é importante também analisar o conjunto de técnicas vocais e corporais desenvolvido e praticado pelo Teatro Laboratório durante o processo de criação desse espetáculo. Barba (2006, p. 33), argumenta que o treinamento físico-vocal, a princípio, surgiu para resolver problemas específicos dos atores durante os ensaios. No entanto, acabou sendo desenvolvido a tal ponto que passou a ser uma atividade autônoma dos atores dentro do Teatro Laboratório, não estando necessariamente relacionada ao processo criativo em si.

No famoso livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, há um capítulo chamado de “O Treinamento do Ator (1959-1962)” que é inteiramente dedicado à descrição detalhada dos exercícios realizados regularmente pelos atores no período de montagem de Akropolis. Nesse texto descritivo, as práticas corporais se dividem em três grupos: “Exercícios Físicos”, inspirados nas posturas da Hatha Yoga e em números acrobáticos, como cambalhotas e saltos, “Exercícios Plásticos”, baseados principalmente em Dalcroze e subdivididos em Exercícios elementares e Exercícios de Composição, e “Exercícios da Máscara Facial”, inspirados no estudo de Delsarte sobre os impulsos introvertidos e extrovertidos (GROTOWSKI, 1987, p. 107-144). A técnica vocal, formada a partir da compilação de duas grandes influências, como a Hatha Yoga e a Ópera de Pequim, é apresentada em treze itens ou focos de

trabalho: “O poder da emissão, Respiração, Abertura da laringe, Caixas de ressonância, A base da voz, Impostação da voz, Exercícios orgânicos, Imaginação vocal, Emprego vocal, Dicção, Pausas, Exploração de erros e Técnica de pronúncia” (GROTOWSKI, 1987, p. 107-144). Esse “manual prático” envolve um amplo espectro de técnicas corporais e vocais voltadas para um desenvolvimento integral das vias de expressividade do ator.

Nos textos introdutórios e nas notas aos Exercícios Físicos e Plásticos, um dos aspectos recorrentemente salientados por Grotowski (1987) seria justamente a relação de coexistência entre precisão e espontaneidade, unindo todo esse conjunto de práticas aparentemente bem distintas. Segundo a abordagem proposta, a exploração dos exercícios nos mínimos detalhes (precisão formal) deveria ser acompanhada pelo uso da imaginação, e não uma execução apenas mecânica ou uma busca pelo virtuosismo. Por exemplo, ao descrever os Exercícios Físicos, Grotowski (1987[1965], p. 109) mostra que “o ator deve justificar cada detalhe do treinamento com uma imagem precisa, real ou imaginária. O exercício só é corretamente executado se o corpo não opuser nenhuma resistência durante a realização da imagem em questão”. Posteriormente, reitera que “o exercício serve para a pesquisa. Não se trata de uma mera repetição automática ou algum tipo de massagem muscular. (...) Os exercícios ‘repetidos’ oferecem resultados inferiores” (GROTOWSKI, 1987, p. 111).

Na descrição dos Exercícios Plásticos, por sua vez, afirma que: “o que é importante é o total compromisso com a imaginação de cada um, que deve dar vida e significado não apenas às partes do corpo diretamente motivadas, mas também àquelas que não estejam” (GROTOWSKI, 1987, p. 116). Em relação aos Exercícios Vocais, igualmente se ratificava a importância da espontaneidade na sua execução, como fica evidente no seguinte trecho:

O objetivo dos exercícios é tornar o ator dono do seu diapasão potencial. É essencial, para ele, explorar, espontaneamente e quase subconscientemente, estas possibilidades enquanto executa a partitura do seu papel. (...) A fim de explorar organicamente o aparelho respiratório e vocal, em relação às múltiplas exigências de um papel, a pesquisa individual deve ser estimulada. Pode-se determinar que imagens e associações produzem, em certos atores, a ‘abertura’ do aparelho vocal (ressonâncias, laringe, etc.). (GROTOWSKI, 1987, p. 129-130).

Através das passagens acima citadas, fica notório como nos exercícios preparatórios à criação cênica já era enfatizada a importância da precisão gerada em um nível não somente formal, ou seja, a necessidade de uma articulação consciente entre precisão-espontaneidade no trabalho do ator. O treinamento não visava à execução apenas mecânica de movimentos acrobáticos e não buscava um virtuosismo técnico dos atores. E essa característica fundamental do treinamento grotowskiano se delineou justamente no período em questão, por volta do ano de 1962, e foi sintetizada pela expressão “via negativa” (cf. Grotowski, 1987, p. 108). Segundo esse prisma, o objetivo do treinamento do ator não era acumular habilidades e sim eliminar resistências e bloqueios psicofísicos de cada indivíduo para a realização “plena” do ato criativo.

Nesse sentido, tratava-se de “uma técnica indutiva” (cf. Grotowski, 1987, p. 30), de “um processo de eliminação” (cf. Grotowski, 1987, p. 108) que variava constantemente,

tanto de acordo com as dificuldades do grupo como um todo, como de cada ator em particular. “Mas o fator decisivo nesse processo (de eliminação) é a técnica de penetração psíquica do ator” (cf. Grotowski, 1987, p. 32). Por isso, devem ser vistos como exercícios de superação de limites em diferentes níveis concomitantes: não só físicos como também psíquicos. Como afirmou Flaszen: “os exercícios são compostos por um número de fases diferentes construídas a fim de englobar todos os recursos psicofísicos da expressividade” (FLASZEN, 1965, s/p)³⁹.

Desse modo, a expansão da capacidade vocal e corporal do ator como “alvo” do treinamento aplicado em Akropolis não visava possibilitar a virtuosidade do ator como aquela propiciada, por exemplo, pelos números acrobáticos e performances vocais com alto grau de dificuldade técnica. Como enfatizado em “O Novo Testamento do Teatro”, seu principal intuito seria a liberação das barreiras pessoais para a realização de um ato que envolve “todas as forças físicas e espirituais do ator” (GROTOWSKI *apud* BARBA, 1987, p. 32).

Assim, pode-se afirmar, portanto, que a montagem de Akropolis faz parte de um momento no qual se processou uma importante transformação dentro Teatro Laboratório que diz respeito não só ao aprofundamento técnico do trabalho do ator, a sua exploração cênica, mas também à articulação do binômio precisão-espontaneidade como o “princípio da expressividade” do ator (GROTOSWSKI *apud* BARBA, 1987, p. 34). Flaszen, numa entrevista concedida à Kumiega em 1981, explica que:

Nós podemos dizer que no primeiro período de trabalho (sobre disciplina e espontaneidade) os **sintomas de vida** nutriam os signos, a construção. Depois o contrário se configurou e a partitura se tornou o pretexto para a manifestação dos sintomas. Durante essas duas fases ambos os elementos estavam presentes na atividade, mas com a transformação uma outra hierarquia e uma qualidade diferente foram criadas (FLASZEN *apud* KUMIEGA, 1985, p. 117)⁴⁰.

De acordo com o que coloca Motta-Lima (2005, p. 53), foi no período de 1962 que se operou uma maior conscientização da complementaridade dessas instâncias. E, desde então, a importância dada a esse binômio articulável foi sendo progressivamente destacada, assumindo diferentes feições, ao longo do tempo. Todavia, como também coloca a autora a noção de organicidade só se configurará enquanto uma prática/discurso entre as montagens de Dr. Fausto e O Príncipe Constante (cf. MOTTA-LIMA, 2005; 2012), isto é, entre os anos 1964 e 1965, após a montagem de Akropolis. Isso indica que em 1962, embora já houvesse

a presença de uma articulação entre precisão formal e espontaneidade atoral, a intersecção entre esses elementos era diferente daquela que se configurará posteriormente vinculada à noção de organicidade.

39 Tradução nossa para: “The exercises are composed of a number of elaborately constructed phases that embrace the whole psycho-physical resources of expression” (FLASZEN, 1965, s/p).

40 Tradução nossa para: “We can say in the first period of work (of discipline and spontaneity) the symptoms of life nourished the signs, the construction. Later the contrary held true, and the score was the pretext for the manifestation of the symptoms. During these two phases both elements were present in the activity – but in transformation a different quality another hierarchy is created” (FLASZEN *apud* KUMIEGA, 1985, p. 117)

No encontro realizado Teatro Récamier, em 1973, Grotowski afirmou considerar apenas como sendo orgânica unicamente a última cena do espetáculo. Essa 'falta' de organicidade a qual ele se referia, pode ser observada no desempenho cênico dos atores pela ausência de certos sintomas, certos indícios da existência de um processo orgânico, pelo menos segundo a concepção grotowskiana. Dessa maneira, o conceito de organicidade⁴¹ não pode ser compreendido como apenas aquilo que se mostra em cena como vivo ou não, sendo, portanto, algo mais complexo e que "se localiza na passagem entre o artesanato e a metafísica" (MOTTA-LIMA, 2012, p. 274-275).

No entanto, em alguns de seus textos/discursos (especialmente do final dos anos sessenta e início dos anos setenta, mas também em textos ulteriores) Grotowski descreveu o que denominava sintomas de organicidade, embora enfatizasse que esses sintomas não deveriam/poderiam ser manipulados mentalmente, nem ser encarados como procedimentos ou como uma fórmula para obtenção de organicidade. Esses sintomas foram reunidos e sintetizados por Motta-Lima (2012, p. 277-278):

- O corpo funciona/responde a partir do centro e não das extremidades;
- O corpo funciona em fluxo e não em bits (em pequenos cortes);
- O corpo aparece como um fluxo de impulsos vivos;
- O organismo está em contato com o ambiente em encontro com outro;
- O corpo está totalmente envolvido em sua ação;
- A coluna vertebral está ativa, viva;
- O início da reação orgânica está na cruz ou no cóccix;
- As associações contribuem para, ou revelam, um fazer 'orgânico';
- A natureza cíclica da vida aparece nas contrações e distensões do corpo;
- O corpo está em constante 'ajuste', em 'adaptação', em 'compensação vital'.

Analisando detalhadamente a atuação dos atores em Akropolis através da gravação de 1968, é possível observar que em muitas ações o corpo funciona a partir das extremidades (principalmente das mãos e dos pés) e não do centro do corpo/coluna vertebral. Também a maioria das ações não se mostra em um fluxo contínuo de impulsos, mas, ao contrário, operando em bits, o que possibilita, inclusive, perceber mais claramente um regimento rítmico fortemente marcado.

41 Segundo Motta-Lima (2012), o conceito de organicidade para Grotowski seria diferente de sua acepção na prática-discurso de Stanislavski e Eugenio Barba.

Nesse sentido, os atores aparentam não estar totalmente envolvidos em suas ações e em contato com o ambiente e com os outros, pois, de um modo geral, não se observa neles constante “ajustes”, “adaptações” ou “compensações vitais”. Pelo contrário, seu desempenho demonstra um grau relativamente elevado de automatismo e rigidez, o que, inclusive, pode ser interpretado como uma maneira de representar/vivenciar o comportamento de prisioneiros que, por serem expostos a uma condição precária e de violência extrema, acabam agindo de forma mecânica, como um mecanismo psicológico de “escape” aquela circunstância trágica. Também, as palavras proferidas em cena pelos atores, em sua maioria, não parecem nascer como reações do corpo, mas sim serem ditas automaticamente e em bits, como uma reza que se decora e repete inúmeras vezes de forma automática e quase hipnótica.

No entanto, essa ausência de sintomas de organicidade não deve ser encarada de maneira rígida, pois em alguns momentos pontuais os atores parecem “sair” desse propositalmente comportamento automático para entrar em contato com alguma associação/imagem/memória pessoal; o que imprime na atuação desses momentos específicos uma configuração no seu desempenho não tão formalista.

Por isso, embora já se buscasse articular precisão e espontaneidade no trabalho do ator dentro do Teatro Laboratório, é importante ser levado em consideração que Akropolis, segundo Kumiega, “é provavelmente a mais formalmente estilizada das produções do Teatro Laboratório em termo de convencionalidade teatral” (KUMIEGA, 1985, p. 59)⁴², como compara, pois, nesse espetáculo, parece ainda prevalecer uma forte estilização da cena e a valorização da artificialidade, características essas marcantes dos primeiros anos de pesquisa do grupo liderado por Grotowski, nos quais os sintomas de espontaneidade eram articulados aos signos construídos, mas a partitura cênica ainda não havia se transformado em “um pretexto para a manifestação desses sintomas” (FLASZEN *apud* KUMIEGA, 1985, p. 117) como irá se configurar posteriormente. Tal observação dá indícios contundentes de que essa montagem apresenta uma configuração particular e transitória; estando entre: uma precisão mais estritamente formal e uma precisão mais orgânica.

Nesse sentido, os Exercícios da Máscara Facial, inspirados em Delsarte, merecem especial destaque não só por configurarem uma exceção a desvinculação do treinamento para com o processo criativo em si. Segundo é descrito por Flaszen em “Akropolis: Tratamento do Texto” (GROTOWSKI, 1987, p. 52-59), a prática dos exercícios faciais se desdobrou diretamente na construção das personagens. Essa transposição para a cena demonstra que o treinamento ainda não tinha adquirido a autonomia frente ao processo criativo (cf. Barba, 2006, p. 33). Akropolis foi o único espetáculo em que a composição das chamadas “máscaras orgânicas” foi cenicamente “aplicada”. Para cada personagem foi criada uma máscara individual que fixava uma mesma expressão facial forte ao longo da peça toda. O trabalho com as máscaras faciais, cujo intuito era gerar uma espécie de fixação proposital da expressão do rosto, mostra-se como um recurso de criação formalista; “para uma forma de expressão basicamente não-emotiva” (FLASZEN *apud* KUMIEGA, 1985,

42 Tradução nossa para: “It is probably the most formally stylized of the Laboratory Theatre productions in conventional theatrical terms, and one of the first to be seen and recognized internationally” (KUMIEGA, 1985, p. 59).

p. 63)⁴³. “Procurávamos a expressão humana não sentimental em uma situação trágica” (GROTOWSKI, 2007, p. 171). Sendo, no caso, a situação trágica dos prisioneiros em um campo de concentração.

A apropriação de técnica de Delsarte parece ter conduzido a um tipo de precisão de ordem mais primordialmente formal. Porém, a partir da utilização cênica, os “Exercícios da Máscara Facial” passaram a ser, não por acaso, intitulados de “máscaras orgânicas”. Na própria escolha do adjetivo, “orgânicas”, pode-se enxergar certa tensão entre artificialidade e organicidade ou entre precisão e espontaneidade. Isso indica não tratar-se apenas de uma manipulação estritamente mecânica dos músculos faciais, mas sim de um processo de “partituração” complexo e polifônico. Dessa maneira, “a composição de uma expressão facial fixa por meio dos músculos e dos impulsos interiores do ator obtém o efeito de uma transubstanciação surpreendentemente teatral” (GROTOWSKI, 2007, p. 109).

Assim, tanto o uso dos exercícios faciais de Delsarte, quanto os da Pantomima Clássica como modelo de inspiração para as ações, mesmo que de modo apropriado e transformado, demonstram a permanência de certo formalismo, marca as primeiras montagens do Teatro Laboratório, que, posteriormente será intencionalmente remodelado em prol de uma pesquisa baseada na noção de organicidade (1964/1965). Com o desenvolvimento do trabalho em torno da organicidade, esse formalismo será não só revisto como até criticado nas suas autorreflexões; como na seguinte passagem de 1969: “trabalhamos sob os signos da pantomima até que percebemos que esses signos funcionam como estereótipos que bloqueiam o processo dos impulsos pessoais” (GROTOWSKI, 2007, p. 171).

Também conforme analisou Motta-Lima (2012), nos textos produzidos por Barba durante os ensaios de Akropolis, a brochura “*Le Théâtre Psycho-dynamique*” e a entrevista “Novo Testamento do Teatro”, fica evidente como, nesse momento transitório, ainda há certo ‘apego’ a termos anteriormente utilizados como, “artificialidade”, “artificial” e “signos”, bem como ainda se tinha uma perspectiva dicotômica dos polos do binômio precisão-espontaneidade, evidenciada pelo uso recorrente de adjetivos como, “interior”, “espiritual” e/ou “psíquicos” acoplados a noções como “auto-penetração”, “impulso”, “técnica” e “processo”. Posteriormente, ocorrerá uma mudança na terminologia na qual a dualidade corpo/mente, externo/interno, forma/conteúdo não mais existirá e termos como “artificialidade” e “signo” irão dar lugar a outros, como disciplina e estrutura. E essa transitoriedade também pode ser observada nos Exercícios Físicos, Plásticos e Vocais relativos ao período de Akropolis, nos quais, como foi demonstrado anteriormente, já se enfatizava a importância da junção entre precisão e espontaneidade.

Os aspectos fundamentais que caracterizam o treinamento físico-vocal do Teatro Laboratório, tanto a articulação do binômio precisão-espontaneidade, quanto a “via negativa” e a autonomia frente ao processo criativo, foram gradualmente sendo estabelecidos. Isso ocorreu paulatinamente, antes, durante e, principalmente, após a estreia da primeira versão de Akropolis. Essa conscientização progressiva é relatada, por exemplo, no texto

43 Tradução nossa para: “for a basically non-emotive form of expression” (FLASZEN *apud* KUMIEGA, 1985, p. 63).

“Exercícios” de 1969: “depois de ter aplicado diferentes tipos de exercícios plásticos extraídos de sistemas bem conhecidos (Delsarte, Dalcroze, etc.), passo a passo, começamos a considerar esses exercícios plásticos como um *conjunctio oppositorum* entre estrutura e espontaneidade” (GROTOWSKI, 2007, p. 171).

Portanto, seria possível concluir que em Akropolis inferiu-se certo deslocamento de um nível de precisão mais formal para um nível orgânico mais consciente e concretamente observável, tanto na sua concepção teórica, expostas nos textos e depoimentos, quanto na sua aplicabilidade prática no treinamento e na criação artística em si.

Referências

BARBA, Eugênio. **A terra de cinzas e diamantes**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Théâtre Psycho-dynamique**. Brochura datilografada. Wrocław: Instituto Jerzy Grotowski. 1963.

_____. 2007 [1964] - Rumo a um Teatro Santo e Sacrílego. In: FLASZEN, Ludwik; GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 98-101.

_____. 1987 [1964] - O Novo Testamento do Teatro. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 61-88.

DE MARINIS, Marco. 1993 - Teatro Rico y Teatro Pobre. **Máscara** - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, ano 3, n. 11-12, p. 83- 95.

DOMAGALIK, Krzysztof (Direção). **Pelen guslarstwa obrzed swietokradzki... O Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego [Sacriligious Rite, Abouding in Sorcery... On Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre]**. Varsóvia: Telewizja Polska, 1979. Duração: 58 minutos.

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

_____. 1987 [1964] “Akropolis: Tratamento do Texto”. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 52- 60.

_____. Acropolis, 1962. Texto escrito em 1962 para o programa do espetáculo (Encontrado no Instituto Jerzy Grotowski, Wrocław, Polônia).

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

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

_____. **Palestra de Jerzy Grotowski**. Texto não publicado integralmente. Transcrição e Tradução Yan Michalski. Rio de Janeiro, 1974.

KUMIEGA, Jennifer. **The Theater of Jerzy Grotowski**. London and New York: Methuen, 1985.

LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: CIP-Brasil, 1978.

MOLIK, Zygmunt; CAMPOS, Giuliano. **Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski**. São Paulo: ÉRealizações, 2012.

MOTTA-LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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

OSINSKI, Zbigniew. The Living History of Theatre Laboratory. In: OSINSKI, Zbigniew; BURZYNSKI, Tadeusz. **Grotowski's Laboratory**. Varsóvia: Interpress Publishers, 1979a. p. 9-11.

_____. In Search of Autonomous Theatre. In: OSINSKI, Zbigniew; BURZYNSKI, Tadeusz. **Grotowski's Laboratory**. Varsóvia: Interpress Publishers, 1979b. p. 12-21

_____. The Way to the Poor Theatre. In: OSINSKI, Zbigniew; BURZYNSKI, Tadeusz. **Grotowski's Laboratory**. Varsóvia: Interpress Publishers, 1979c. p. 22-59

_____. The Theatre Laboratory, Its tradition and influence. In: OSINSKI, Zbigniew; BURZYNSKI, Tadeusz. **Grotowski's Laboratory**. Varsóvia: Interpress Publishers, 1979d. p. 60-99

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

TAGGART, James Mc (Direção). **Akropolis**. Apresentação: Lewis Fredman. Comentador: Peter Brook. Nova York: Public Broadcast Laboratory (PBL), 1968. Duração: 82 minutos.

Lidia Olinto

Desde 2000, atua profissionalmente na área de Artes Cênicas, exercendo funções variadas: atuação, direção, produção e dramaturgia em processos colaborativos. Em sua formação teatral, estudou com: Gustavo Gasparani e Marcelo Vale (*Cia. Dos Atores*), Briget Pannet (*Royal Academy of Dramatic Arts* de Londres), Benes Markes (*Living Theater*) e Mietek Janowski, Andrzej Paluchiewicz, Thomas Richards e Mario Biagini, colaboradores de J. Grotowski, dentre outros mestres. Possui graduação Teoria Teatral pela UNIRIO. Durante a graduação, fez iniciação científica com a Prof.^a Dr.^a Ana Maria de Bulhões-Carvalho com bolsas IC-UNIRIO e PIBIC. Fez mestrado e doutorado em Artes da Cena na UNICAMP sob a orientação do Prof. Dr. Matteo Bonfitto e a co-orientação da Prof.^a Dr.^a Tatiana Motta Lima (UNIRIO), com bolsa da CAPES e da FAPESP.