

SILVA MACIEL, Adriana. **O tempo-ritmo na perspectiva vocal - Aproximações e distanciamentos nas trajetórias de Jerzy Grotowski e Constantin Stanislávski.** Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Primeiro ano do mestrado em Processos e Poéticas da Cena Contemporânea do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFOP. Bolsista da própria UFOP. Atriz e pesquisadora.

### RESUMO

Este artigo visa discutir as experiências em torno da perspectiva vocal de Constantin Stanislávski e Jerzy Grotowski em suas últimas fases de trabalho, tendo como foco o tempo-ritmo, conceito experimentado por ambos ao longo de suas trajetórias. Para tanto em um primeiro momento, iremos fazer uma breve introdução sobre o sistema stanislávskiano, suas fases e sua perspectiva no âmbito vocal. Em sequência iremos discutir o trabalho de Grotowski, colocando o foco em suas pesquisas vocais. Passando pelas pesquisas de ambos, buscaremos então uma breve discussão em torno das possíveis aproximações e divergências presentes nos dois trabalhos, almejando assim uma visão mais clara sobre a utilização do conceito tempo-ritmo no trabalho do ator pensado pelos dois pesquisadores.

**PALAVRAS- CHAVE:** Stanislávski, Grotowski, voz, tempo-ritmo.

### ABSTRACT

This article aims to discuss the experiences around the vocal perspective of Constantin Stanislavski and Jerzy Grotowski in its last stages of work, focusing on the time-rhythm, concept experienced by both along their trajectories. Considering this, at first, we will make a brief introduction about the system of Stanislávski, his phases and their perspective on vocals context. In following we will discuss the work of Grotowski, putting the focus on his vocal studies. Passing by the research of both, then seek a brief discussion on the possible similarities and differences present in both studies, thus targeting a more clear view on the use of the term time-rhythm in the work of actor thought by the two researchers.

**KEY WORDS:** Stanislávski, Grotowski, voice, time-rhythm.

Constantin Stanislávski (1836-1938) teve sua busca pela pesquisa atoral baseada em grande parte pela insatisfação que tinha sobre os trabalhos cênicos realizados em sua época (STANISLÁVSKI, 2011). Em 1898, em associação com Nemirovithc Danthenko (1858-1943), funda o Teatro de Arte de Moscou Para Todos. De início, o jovem diretor trabalha a partir de um método que chama de *Linha das Forças Motivadas Interiores*<sup>1</sup>, no entanto, após certo período, insatisfeito, muda sua metodologia, focando-se no *Método das*

---

<sup>1</sup> A *Linha de Forças Motivadas Interiores* corresponde a uma metodologia elaborada por Stanislávski composta pelos seguintes elementos: o se mágico, circunstâncias dadas, imaginação, concentração da atenção, memória emotiva, objetivos e unidades, adaptação, comunhão, fé e sentimento da verdade. (BONFITTO, 2012, p. 27)

*Ações Físicas*<sup>2</sup>. Esta modificação inicia-se por volta de 1918, no Estúdio de Ópera (anexo do grande teatro de Moscou).

Partindo da mudança em sua metodologia, faz-se interessante observar as consequências que a mesma trouxe no trabalho da linguagem vocal. No método de *Forças Motivadas Interiores* utilizavam-se os exercícios psicofísicos para estimular as emoções, com a mudança essas emoções passam a ser estimuladas a partir das ações físicas, que seriam mais fáceis de controlar. O que acontece na fala é algo análogo. Através das visões internas (imagens de situações, ou coisas), espera-se ter mais controle sobre a linguagem. Stanislávski diz para que o ator esqueça-se dos sentimentos enquanto trabalha com o texto concentrando-se apenas nas visões internas. “Esqueçam por completo o sentimento e concentrem a atenção somente nas visões” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 92- Tradução nossa).

Desta forma, as ações físicas parecem estar para o corpo, assim como as visões internas estão para a linguagem. Partindo do pressuposto que a criação de imagens é inerente à utilização da linguagem, Stanislávski busca trabalhar exercícios que estimulem este elemento, de forma a gerar cada vez mais a precisão sobre a expressão vocal. Pensando nesta precisão, o tempo-ritmo foi um importante conceito trabalhado nos últimos escritos de Stanislávski (1934-1937), perpassando não apenas por questões gerais da voz quanto do *Método das ações físicas*. Inicialmente, o pesquisador entende este conceito da seguinte forma:

**O tempo** é a rapidez com que se alteram períodos iguais, de uma medida qualquer, que por convenção se tomam por unidades.

**Ritmo** é a relação quantitativa dos períodos efetivos (de movimentos, sons) em respeito aos períodos estabelecidos por convenção como unidades em um tempo e medida determinada.

**Medida** é a soma repetida (ou que se presume repetida) de períodos iguais, que por convenção se estabelecem como unidades e assinaladas pela acentuação de uma delas (duração do movimento do som). (STANISLÁVSKI, 1997, p.133).

Levando-se em conta, como foi observado anteriormente, que a linguagem poderia ser estimulada pelas imagens visuais, o trabalho vocal encontra aqui mais uma vertente metodológica, considerada por ele como uma das mais eficientes em termos de estímulo.

Em resumo: o tempo-ritmo contém não só qualidades externas, que influem diretamente sobre nossa natureza, como também o conteúdo interior que nutre o sentimento. Desta forma o tempo-ritmo se conserva em nossa memória, e é apto para a finalidade criadora. (STANISLÁVSKI, 1997, p. 143- Tradução nossa).

No livro *El trabajo del actor sobre si mismo em el proceso creador de la encarnación*, publicado pela editora Quertzal podemos verificar que nos exercícios propostos por Stanislávski, primeiramente faziam-se as práticas relacionadas ao tempo-ritmo das ações e depois passava-se para os exercícios

---

<sup>2</sup> O *Método das ações físicas* corresponde a fase em que Stanislávski passa a utilizar as ações físicas como catalisadoras dos elementos das *Forças Motivadas Interiores*. (BONFITTO, 2012, p. 30)

de tempo-ritmo da linguagem. Para o trabalho sobre a linguagem, como um dos recursos, usava-se a contagem mental do tempo-ritmo. Utilizando-se de materiais como letras, palavras, frases e pausas, trabalhava-se de forma que o tempo-ritmo pesquisado gerasse imagens detalhadas (STANISLÁVSKI, 1997). Além da possibilidade de despertar imagens, o tempo-ritmo podia ser entendido como uma ferramenta precisa de estímulos. Através da relação entre fala e canto Stanislávski propõe um estudo do mesmo de forma a obter controle e exatidão. “Não só na música e nos versos como também na prosa há tempo-ritmo” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 165- Tradução nossa).

Stanislávski morre em 1938, momento em que realizava algumas experimentações da peça *O Tartufo* de Moliere. Nesta fase a relação com o tempo-ritmo se fazia essencial para o entendimento das ações físicas. “Não podem dominar o método das ações físicas se não dominam o ritmo. Toda a ação física está ligada a um ritmo que a caracteriza.” (STANISLÁVSKI apud GORCHACOV & TOPORKOV, 2011, p. 428- Tradução nossa).

Gostaríamos de introduzir neste momento o nome de Jerzy Grotowski (1933-1999). Grande admirador de Stanislávski, com o passar dos anos fez sua própria leitura daquilo que o pesquisador russo pesquisava (GROTOWSKI, 2001). Grotowski é, portanto, entendido por muitos como o continuador da pesquisa sobre *Método das ações físicas*, iniciada por Stanislávski. (RICHARDS, 2012).

Preocupado em fazer algo que fosse diferente das vanguardas e ao mesmo tempo distante de tradições, Jerzy Grotowski, juntamente com Ludwik Flaszen inaugura em 1959, o Teatro experimental profissional, conhecido depois como Teatro Laboratório (FLASZEN, 2007). Segundo Grotowski, neste período, mais precisamente entre 1959 e 1962, o treinamento do ator era baseado na técnica positiva, ou seja, o ator buscava um “processo criativo que partia da imaginação e associações pessoais, de forma que adquirisse habilidades” (GROTOWSKI, 1992, p. 107). Já em 1965, Grotowski afirma claramente, já utilizar uma metodologia diferente daquela vista em seus primeiros trabalhos, a chamada via negativa. Nesta, o ator busca um processo no qual elimina bloqueios para que os impulsos<sup>3</sup> possam surgir. Diferentemente da via positiva em que era necessária a aquisição de habilidades (GROTOWSKI, 2007). Em 1966, essa mudança metodológica causa alterações em dois sentidos principais: Os exercícios físicos ganham mais relação com o contato<sup>4</sup> e o trabalho vocal passa a ser realizado através das ações físicas. (GROTOWSKI, 1992).

A partir de 1972, Grotowski tem sua motivação pelo teatro modificada, inclusive na função de diretor. Ele deixa de produzir espetáculos para o público e parte para um trabalho voltado unicamente para pesquisa (GROTOWSKI, 2007). Com isso, Pensando em termos de união entre corpo e voz, Grotowski

---

<sup>3</sup> Para Grotowski os impulsos estão relacionados a algo que precede as ações físicas, como um tipo de reação que se inicia de forma invisível e depois se torna visível através da ação física. (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2012, p.108)

<sup>4</sup> Prática, segundo LIMA, relatada em textos de Grotowski a partir de 1960, o contato refere-se a uma forma do ator estar em relação a alguma coisa. (LIMA, 2012, p. 191)

indica exercícios que estimulem os impulsos, de forma a não trabalhar a voz em separado (GROTOWSK, 2007). Para isso trabalha exercícios de canto, exercícios que tenham principalmente uma relação com o corpo-memória<sup>5</sup> e o contato, de forma que o ator esqueça que está utilizando uma técnica (GROTOWSKI, 2007).

No período final de sua vida no trabalho com Workcenter<sup>6</sup>, o tempo-ritmo aparece como um elemento integrante dos cantos e é acompanhado pela vibração da voz e a essência que a mesma pode trazer para o trabalho. Desta forma ele é visto como um dos pontos para o encontro com o sentido e impulsos buscados por Grotowski.

Não é apenas uma questão de captar a melodia com sua precisão, ainda que sem isso nada seja possível. Também é necessário encontrar um tempo-ritmo com todas as suas flutuações dentro da melodia. (GROTOWSKI, 2007, p. 235).

Para Grotowski o tempo-ritmo aparece também como algo que possa contribuir com a influência dos cantos sobre a mente e como Stanislávski, também acredita na influência do tempo-ritmo externo sobre o interno, ou seja, a influência de ações tanto corporais quanto vocais sobre a mente.

O canto da tradição como instrumento da verticalidade, pode ser comparado ao mantra da cultura hindu ou budista. O mantra é uma forma sonora, muito elaborada, que engloba a posição do corpo e a respiração, e que faz aparecer uma determinada vibração num tempo-ritmo tão preciso que ele influencia o tempo-ritmo da mente (GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2012, p.143).

Entretanto, cabe lembrar, que neste processo, não havia nenhuma busca pelo transe. Ao contrário, buscava-se um trabalho que tivesse uma estrutura, de forma que o ator não se perdesse. Grotowski (2007) fala em uma abordagem que coloca o corpo em estado obediente e ao mesmo tempo flexível.

## Conclusão

Um ponto a ser observado é que enquanto para Grotowski fica claro que o trabalho vocal deve ser realizado em uníssono como corpo, como uma forma de consequência das ações físicas, para Stanislávski esta preocupação não aparece nos exercícios propostos, apesar do mesmo já ter observado que as ações físicas influenciavam a voz. Uma prova disso é o trabalho com o tempo-ritmo (última pesquisa de Stanislávski) ser trabalhado primeiramente com ações físicas, depois com a fala e só mais adiante a união dos dois exercícios. (STANISLÁVSKI, 2004).

Outro ponto que podemos ressaltar e que pode ser considerado importante nas últimas fases de pesquisas de ambos é o trabalho com os cantos. Stanislávski via no canto a possibilidade de se chegar a uma boa colocação da voz, além da melhora da dicção, fala etc. Posteriormente,

---

<sup>5</sup>Este termo refere-se ao corpo em uníssono com a memória. Trabalhar o corpo como memória significava trabalhar a partir de processos que estimulassem os impulsos do corpo-memória. (LIMA, 2012, p. 262)

<sup>6</sup> O trabalho realizado no Workcenter de Pontedera, Itália, é um dos últimos realizados antes de sua morte, abarcando o período que chama de "Arte como veículo".

podemos observar sua conexão com o tempo-ritmo. Através da consciência obtida com o canto é possível chegar a um trabalho mais consciente do tempo-ritmo da fala, dos impulsos e conseqüentemente um trabalho mais preciso sobre as emoções da personagem através das imagens incitadas. Entretanto, para Grotowski, o exercício com os cantos também estava associado às imagens que estes poderiam gerar e às melhoras no aparelho vocal, mas era utilizado como uma ferramenta direta para o acesso a estes e não apenas uma forma de conscientização. O canto, e principalmente o canto tradicional, está associado, segundo Grotowski, à busca pelo impulso, que é ocasionado pelo tempo-ritmo da canção e as qualidades vibratórias que a mesma contém. Como afirma GOMES (2013), para Stanislávski o tempo-ritmo também parece estar ligado à busca pelo impulso, no entanto, a morte chega para Stanislávski antes que o mesmo pudesse deixar mais sua pesquisa mais clara. A questão então seria entender quais implicações estas diferenças geradas pelas escolhas artísticas de ambos teria no *modus operandi* com o tempo-ritmo. Questões para uma futura pesquisa.

### Referências Bibliográficas

BARBA, E; FLASZEN, L; GROTOWSKI, J. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski - 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BONFITTO, M. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOMES, R. *De Stanislávski a Grotowski*. Artigo disponível em [http://www.pequenogesto.com.br/wpcontent/uploads/2013/10/04\\_folhetim30\\_w eb\\_impresao.pdf](http://www.pequenogesto.com.br/wpcontent/uploads/2013/10/04_folhetim30_w eb_impresao.pdf) acessado em 26/08/2014.

GORCHAKOV. N & TOPORKOV. V. *El proceso de direccion escenica- Apuntes de ensayos*. Méximo: Escenologia AC, 2011.

GROTOWSKI, J. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro: 1992.

GROTOWSKI, J. Resposta a Stanislavski - tradução de Ricardo Gomes - Revista Folhetim do Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, número 9, p. 2-21, 2001.

RICHARDS, T. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

STANISLÁVSKI, C. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

STANISLÁVSKI, C. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

STANISLÁVSKI, C. *El trabajo del actor sobre sí mismo en El Proceso Creador*. Argentina: Editorial Quetzal, 1997.

LIMA, T. M. *Palavras Praticadas - O Percurso Artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.