

Alexander Evaristo Araújo de Moraes

**Entre a Precisão e Espontaneidade:
Grotowski e os princípios pragmáticos do trabalho do ator**

Belo Horizonte

Alexander Evaristo Araújo de Moraes

**Entre a Precisão e a Espontaneidade:
Grotowski e os princípios pragmáticos no trabalho do Ator**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Arte e tecnologia da imagem

Orientador: Prof.Dr.Fernando Antonio Mencarelli

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2008

Moraes, Alexander Evaristo Araújo de, 1973-

Entre a precisão e espontaneidade: Grotowski e os princípios pragmáticos do trabalho do ator / Alexander Evaristo Araújo de Moraes. - 2008.

150 f : il.

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2007

1. Grotowski, Jerzy, 1933-1999 – Crítica e interpretação – Teses 2. Interpretação teatral – Teses 3. Representação teatral – Teses 4. Atores – Estudo e ensino – Teses I. Mencarelli, Fernando II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.

CDD: 792.028

Dedico este trabalho

A Josi, que me ensinou a dançar na chuva e a ver a dança das folhas das árvores enquanto o vento canta para elas.

A Annibal, que me ensinou o real significado de palavras como trabalho, esforço, competência e dedicação.

A Juju, que me ensinou a acreditar, sobretudo, em mim mesmo.

A esses que me ensinam e inspiram com seu amor e caráter.

Agradecimentos

Ao meu orientador, professor-doutor Fernando Mencarelli, que soube me guiar com firmeza e competência. Obrigado pela sua amizade e bondade nos momentos mais difíceis.

A François Khan pela generosidade e sabedoria.

A Mieczysław Janowski e Przemysław Walsokowski pela ajuda e presteza às minhas constantes perguntas.

A Juliana Coelho por seu inestimável apoio com suas traduções, suas sugestões, sua paciência e seu amor.

A Suelene Coelho que com sua sabedoria e empatia soube prestar todo o apoio necessário.

A Felipe, Chico e Berenice e toda família Coelho de Souza, pelo apoio e cooperação.

A Luis Otávio pelo apoio e incentivo presente no início desta jornada.

A Tatiana Motta Lima pela inspiração e apoio.

A Cristiano Peixoto e Benjamin Abras, integrantes do grupo Teatro Pontifex, pelo trabalho e companheirismo.

A Tarak Hamam, Fernando Montes, Cristine Villepoix, José Filipe Pereira, Ricardo Gomes pela sua inestimável contribuição em minha aprendizagem pragmática do trabalho.

A todos meus companheiros de “Berlinda”, em especial à Cida Falabella, que com seu apoio e carinho e a indefectível “lancheira mágica” tornou esse trabalho possível.

A todos meus alunos, de ontem, hoje e sempre, minhas maravilhosas cobaias.

A todos meus colegas professores do TU, CEFAR, UNI-BH e ARTES CÊNICAS.

A Anselmo Augusto e Miguel Zuppo pelo indispensável trabalho de transcrição.

Ao CNPq, do qual fui bolsista e assim tornou possível a realização deste trabalho.

Resumo

Abordo a relação entre a precisão e a espontaneidade como um princípio pragmático da base artesanal do trabalho do ator, a partir dos textos e relatos do encenador polonês Jerzy Grotowski. A análise é conduzida a partir de uma lógica pragmática, na qual todos os conceitos estabelecem uma relação dinâmica com a prática. Vemos o par precisão e espontaneidade inseridos em um dos pólos principais da atuação do ator ocidental, o pólo orgânico. Examinamos o binômio precisão e espontaneidade no trabalho do ator segundo Grotowski no interno dos exercícios e no ato criativo. Constatamos que os exercícios propostos por Grotowski sofreram uma constante evolução ao longo dos anos, partindo de uma forte influência do teatro clássico oriental, passando por Stanislavski, até chegar à concepção de exercícios dentro de uma *Via negativa*. Aferimos o conceito de partitura desde sua concepção como um conjunto de signos até a concepção de uma linha precisa e lógica dos impulsos e das ações físicas. As ações físicas em Grotowski são entendidas como uma continuação do trabalho de Stanislavski, caracterizando-se por aprofundar a pesquisa do fluxo de impulsos vivos. Finalmente podemos constatar a efetividade da relação entre a precisão e a espontaneidade através do trabalho de construção do personagem principal do espetáculo *O Príncipe Constante* desempenhado por Ryszard Cieslak, um dos atores principais do grupo *teatro laboratório*.

ABSTRACT

This work approaches the relationship between precision and spontaneity as a pragmatic principle of the actor's craftsmanship base, from the texts and reports of the polish director Jerzy Grotowski. The analysis is led by a pragmatic logic, in which the concepts are dynamically connected with the practice. We observe the pair, precision and spontaneity, situated in one of the main pole of the occidental actor's performance - the organic pole. We examine the binomial, precision and spontaneity, in the actor's work: in the exercises and in the creative act, according to Grotowski. We evince that the exercises proposed by Grotowski experienced a constant evolution through the years, beginning with strong influences of the eastern classic theater, passing by Stanislavski and arriving in the concept of *via negativa*. We measure the evolution of the concept of score: as a set of signs to a logical line of impulses and physical actions. The work on physical actions with Grotowski is understood as a development of Stanislavsky's work, and it is characterized by a deep research of the flux of living impulses. Finally we understand the effectiveness of the relationship between precision and the spontaneity in the building process of the main character of the spectacle *The Constant Prince* played by Ryszard Cieslak, one of the most important actors of the group Laboratory Theater.

Sumário

Introdução.....	01
------------------------	-----------

CAPÍTULO I – Precisão e espontaneidade: pressupostos conceituais.....	13
--	-----------

1.1 Princípios pragmáticos.....	13
1.2 O Pólo artificial e o Pólo orgânico.....	16
1.3 Contato.....	20

CAPÍTULO II – Os exercícios: genealogia e os exemplos pragmáticos.....	29
---	-----------

2.1 A Genealogia.....	29
2.1.1 O início: a artificialidade e o exemplo oriental.....	29
2.1.2 Primeiros exercícios.....	32
2.1.3 A via negativa: uma mudança de paradigma.....	35
2.2 Os exemplos pragmáticos.....	41
2.2.1 O gato: pensar com a coluna. O pensamento/ação.....	41
2.2.2 O Training físico	45
2.2.3 O Training plástico.....	61

CAPÍTULO III - O ato criativo: a construção de uma partitura para o espetáculo.....	68
--	-----------

3.1 A Partitura.....	68
3.1.1 O termo partitura.....	68
3.1.2 Da partitura como um conjunto de signos à partitura como relação entre estrutura e vida da ação	71
3.2 As Ações Físicas.....	75
3.2.1 Ação física: Uma resposta a Stanislavski.....	75
3.2.2 O que não é ação física	81
3.2.3 A emoção e o “Pulp-actor”	87
3.2.4 A organicidade e a corrente de impulsos vivos.....	89
3.3 O Espetáculo.....	94
3.3.1 O Príncipe Constante-o processo.....	95
3.4 A qualidade artesanal do ofício no ato criativo.....	107

Conclusão.....	112
-----------------------	------------

Referências Bibliográficas.....	121
--	------------

Anexos.....	126
--------------------	------------

INTRODUÇÃO

No início da minha carreira no teatro, eu era absolutamente fascinado pela improvisação, não só pela possibilidade do ator criar instantaneamente um material passível de se transformar em cena, com uma estrutura lógica (início, meio e fim), como, também, pela co-autoria e o “estar em relação” com seus parceiros de palco. Mas, o que, principalmente, me encantava eram o frescor e a vivacidade transparentes na qualidade da atuação resultante desse processo, que podia acontecer sem nenhuma preparação prévia. Como ator, investiguei profundamente a improvisação e suas amplas possibilidades. Estudei uma vasta gama de jogos e estruturas de improvisação e percebi que esse era um campo frutífero e quase que ilimitado. Em certo momento de minha pesquisa, no entanto, defrontei-me com a seguinte indagação: Como repetir uma cena, dia após dia, sem que ela perdesse aquele certo frescor e vivacidade que me eram tão caros durante as improvisações? Como manter viva em cena aquela qualidade da atuação encontrada na improvisação?

Essas perguntas foram o resultado de uma pesquisa empírica. Eu já havia tido contato com vários espetáculos que utilizavam a improvisação em sua preparação, mas que, facilmente, perdiam parte de sua espontaneidade, ou toda ela, quando edificados para serem apresentados ao público. Também trabalhei e observei outras propostas de espetáculo que transportavam a estrutura improvisacional para a cena, tratando o processo de improvisação como sendo o espetáculo em si. Dessa maneira, tudo era diferente a cada noite. Por outro lado, eu havia experimentado um altíssimo grau de rigor e precisão na prática de uma das formas de teatro clássico indiano chamado *kathakali*. No *kathakali*, cada parte

do corpo, cada expressão do rosto, cada gesto de mãos e dedos é extremamente codificado e rigorosamente repetido, mas, apesar de se mostrar uma prática fascinante, ele não me remetia àquela qualidade específica de frescor ligada à improvisação. Foi a partir dessas indagações e inquietudes que me deparei com a pesquisa do encenador e teatrólogo polonês Jerzy Grotowski, um dos grandes reformadores do teatro do século XX.

Jerzy Marian Grotowski (1933-1999) iniciou sua trajetória teatral no final dos anos cinquenta dirigindo algumas produções independentes até formar seu grupo teatral, chamado neste primeiro momento de *Teatro das treze fileiras*, sediado na pequena cidade polonesa de Opole, e, posteriormente, transferido para a cidade universitária de Wrocław, já sob a nova alcunha de *Teatr Laboratorium*¹. No final dos anos 60, ele toma uma decisão radical: a de não mais realizar espetáculos. Ao longo de sua vida, sua pesquisa passa por fases distintas² até culminar na fase final, chamada de *Arte como Veículo*, desenvolvida no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, na cidade de Pontedera, Itália. Ao longo de toda sua trajetória, Grotowski tornou-se notório pela preocupação com o desenvolvimento de todas as potencialidades do ator, já que,

¹ Decidi manter o nome original em polonês apenas nesta primeira aparição, posteriormente utilizei a tradução livre para o português, Teatro Laboratório.

² Segundo o pesquisador italiano Marco de Marinis, em seu texto *Teatro rico y teatro pobre* (Marinis. 1992, p.84) podemos dividir a trajetória de Jerzy Grotowski em quatro grandes períodos. O primeiro, o qual Marinis denomina de *Teatro da representação* (1957 a 1961), vai desde suas primeiras produções independentes até a formação e produção dos primeiros espetáculos do grupo “Teatro das treze fileiras”. O segundo (1963 a 1969) abrange a fase dos espetáculos responsáveis pela difusão do nome de Grotowski pelo mundo, como *Akropolis*, *Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum figuris*, e da mudança da sede do grupo da pequena cidade de Opole para a cidade universitária de Wrocław e posteriormente da mudança do próprio nome do grupo para *Teatro Laboratório*. O terceiro período (1970 a 1979), denominado *Parateatro*, em que Grotowski e seu grupo decidem interromper a produção de novos espetáculos e as atividades teatrais propriamente ditas e “*dedicarem-se a investigações a intercomunicação e ‘encontro’ entre indivíduos*” (Marinis. 1993, p.85). E, finalmente, o quarto período que vai do fim dos anos setenta até o ano de sua morte em 1999, que pode ser subdividido em *Teatro das Fontes* (1978 a 1982), *Objective Drama* (1982 a 1984) e seu trabalho derradeiro chamado *Arte como Veículo*, realizado com o *Workcenter* de Pontedera, Itália, fundado em 1985, e que continua até os dias de hoje, sendo conduzida por Thomas Richards e Mario Biagini.

para ele, a relação entre o ator e o espectador constituía o cerne do fenômeno teatral.

O mais importante para mim, atualmente, é redescobrir os elementos da arte do ator. Primeiro, fui ator, e depois diretor. Nas minhas primeiras montagens, em Cracóvia e Poznan, rejeitei as concessões e o conservadorismo teatral. Gradualmente, desenvolvi e descobri que a minha realização pessoal era muito menos frutífera do que o estudo das possibilidades de ajudar os outros a realizarem-se. Isto não é uma forma de altruísmo. Ao contrário, trata-se até de uma aventura maior. No fim, as aventuras de um diretor tornam-se fáceis, mas os encontros com seres humanos são mais difíceis, mais frutíferos e mais estimulantes. (Grotowski, 1992, 1967; p.184).

Muitos atores chegaram até Grotowski atraídos pelos famosos exercícios ou pela estética inovadora e arrojada de seus antigos espetáculos, mas meu encontro com a pesquisa de Grotowski deu-se através desta busca de aliar estes dois elementos aparentemente antagônicos, a precisão e a espontaneidade, no meu trabalho como ator. Grotowski não só trabalhava a relação entre essas duas qualidades distintas (para ele complementares), como, também, as entendia como uma das bases para o trabalho atoral.

[...] Espontaneidade e disciplina ao mesmo tempo. Isto é decisivo. Dizer que se trata de uma **Conjunctio Opositorium**³ entre espontaneidade e disciplina, ou, antes, entre espontaneidade e estrutura, ou em outras palavras ainda, entre **espontaneidade e precisão**⁴, seria um pouco como usar uma fórmula árida, calculada. No entanto, do ponto de vista objetivo, é precisamente isto. (Grotowski, 2007 [1979], p. 174).⁵

³ Grifo do autor.

⁴ Grifo meu.

⁵ Optei pela tradução livre das citações em língua estrangeira, mantendo os originais nas notas de pé de página.

Nesta presente pesquisa, pretendo investigar os conceitos de precisão e de espontaneidade (assim como seus possíveis sinônimos: repetição/estrutura e organicidade/vida) e, principalmente, este *Conjunctio Opositorium* formado pela *relação entre a espontaneidade e a precisão*, entendido como uma das bases artesanais do trabalho do ator, segundo a pesquisa de Jerzy Grotowski.

Em alguns de seus textos, Grotowski condena a improvisação como uma forma expressiva a ser levada à cena. Com frequência, relacionava a improvisação à imagem de um vôo de galinha: "*voa por alguns instantes, mas inevitavelmente cairá, sem ter ido muito longe*" ⁶. Contudo Grotowski não está se referindo a tipos de teatro que se constituem através da improvisação em cena, como o trabalho de *Clown*, por exemplo, ou na preparação e construção de um espetáculo. Ele se refere àquela improvisação que se baseia em uma total ausência de qualquer forma de estrutura. Para Grotowski, toda improvisação deve ser estruturada: "*Acreditamos que um processo pessoal que não seja sustentado e expresso por uma articulação formal e por uma estruturação disciplinada do papel não é uma liberação e cairá na falta de forma.*" (Grotowski, 2007 [1965], p. 106).

Um trabalho criativo sem uma estrutura torna-se algo caótico, disforme, o que Grotowski costumava denominar pejorativamente de *sopa*: "*[...] se falta uma estrutura, tudo se dissolve, tudo se torna uma sopa*" ⁷ (Grotowski, 1993, p.13). Grotowski via sua pesquisa sobre o ator como um trabalho artesanal: "*Não trabalhamos como o artista e o cientista, mas, antes, como sapateiro que procura o lugar exato no sapato para bater o prego.*" (Grotowski, 1992, p. 23-24). Essa

⁶ Transcrição de fitas do Simpósio Internacional "A Pesquisa de Jerzy Grotowski e Thomas Richards sobre a Arte como Veículo". São Paulo: Setembro-Outubro, 1996.

⁷ "(...) Si falta una estructura todo se disuelve, todo se vuelve una sopa."

base artesanal era considerada imprescindível para que o ator pudesse exercer plenamente seu ofício. O ator deveria alcançar o que Grotowski chamava de *Mastering of the Craft*, que pode ser traduzido como a “mestria do fazer”, e este fazer entendido como fazer artesanal, como podemos ver nesta declaração de Thomas Richards⁸:

Quando eu era um jovem ator, eu não tinha nenhuma idéia de quanta mestria era necessária neste ofício [...], sem técnica não temos nenhum canal para a nossa força criativa. Técnica significa artesanato, o conhecimento técnico do nosso ofício. Quanto mais forte é sua criatividade, maior deve ser sua técnica, para conseguir chegar ao equilíbrio necessário que permitirá que seus recursos fluam plenamente. Se nos falta este nível de base, seguramente cairemos na lama. (Richards, 1996, p. 7).

Minha pesquisa, neste trabalho, foi conduzida procurando manter uma intrínseca relação com a prática. Vários equívocos na interpretação e estudo dos textos grotowskianos surgem de uma desconexão, por parte do leitor, entre teoria e prática. A maior parte de sua obra escrita é constituída por transcrições de entrevistas, conferências e relatos⁹, evidenciando uma preocupação em manter um frescor da oralidade na forma como se daria a transmissão do conhecimento advindo da prática. Assim, todos os seus conceitos devem ser entendidos de forma dinâmica, sempre em relação com a prática. Em sua última vinda ao Brasil¹⁰, Grotowski afirma categoricamente que, em seu trabalho, primeiro vem a prática, depois a teoria. Como se pode confirmar nesta afirmação do colaborador

⁸ Thomas Richards foi um dos principais colaboradores de Grotowski na última fase de seu trabalho, chamado *Arte como veículo*, no Workcenter de Pontedera, Itália, sendo apontado por Grotowski como o continuador de sua pesquisa. Atualmente o centro de estudos fundado por Grotowski chama-se Workcenter of Jerzy Grotowski e Thomas Richards.

⁹ O seu livro “Em busca de um teatro pobre” é um bom exemplo.

¹⁰ Por ocasião do Simpósio Internacional sobre o Workcenter de Jerzy Grotowski e Thomas Richards, realizado no SESC - São Paulo, em 1996.

e continuador do trabalho de Grotowski no Workcenter, Thomas Richards: “As teorias foram usadas no nosso trabalho só quando podiam ajudar a resolver um problema prático.” (Richards, 1996, p. 3) ¹¹. Dessa maneira, consciente desses aspectos, analisarei, através de princípios básicos que norteiam o trabalho do ator, os conceitos de precisão e espontaneidade no interior do trabalho prático - seja nos exercícios (ou *trainings*¹²), seja no interior do ato criativo.

Em termos estruturais, dividi o trabalho em três capítulos. No primeiro, pretendo munir o leitor das ferramentas necessárias para uma melhor compreensão da relação entre a precisão e a espontaneidade no trabalho prático do ator, seja na esfera dos exercícios e *trainings*, seja no campo da criação artística direcionada para a cena.

Para tal, delimito um campo de operadores conceituais. Esse se distingue de um modelo científico que trabalha com conceitos estanques e exatos, mas que, por sua vez, nos indica princípios e comportamentos decorrentes de uma observação empírica, ou seja, princípios que norteiam o que o ator deve fazer para a obtenção de determinado resultado concreto - o que denomino neste trabalho de princípios pragmáticos do trabalho do ator.

Para que posteriormente se torne cada vez mais claro o que Grotowski define como artificialidade e espontaneidade, ainda neste capítulo, vemos sua definição de *pólo orgânico* e *pólo artificial*. Em suas últimas entrevistas e conferências, Grotowski dividia a atuação do ator ocidental, a partir do final do séc. XIX e início do séc. XX, em dois pólos complementares, mas distintos: o

¹¹“Theories were used in our work only when they might help solve a practical problem at hand.”

¹² Grotowski sempre utilizava o termo treinamento em inglês: Training, independente de que língua estivesse falando. Optarei pelo mesmo. Quanto ao significado exato do termo, assim como sua estrutura e funcionamento, serão devidamente abordados no segundo capítulo.

artificial, do qual Diderot nos fala em seu *Paradoxo do comediante* (Diderot, 1973) e o *orgânico*, que teria o encenador russo Constantin Stanislavski como seu principal expoente e no qual o próprio Grotowski se incluiria. E, finalmente, abordarei o que acredito ser um conceito chave para o entendimento da relação entre a precisão e espontaneidade no trabalho do ator dentro de uma concepção grotowskiana: o contato, que é uma das principais vias para que se renove a cada dia a vida, seja de uma partitura, seja de um exercício, sem que a repetição precisa seja sacrificada.

No segundo capítulo, começo a desvendar a relação do binômio precisão e espontaneidade no interior dos exercícios e “trainings” praticados pelos atores de Grotowski. Podemos ver desde a criação dos primeiros exercícios, quando ainda se podia notar uma relação dicotômica entre forma/conteúdo, precisão/espontaneidade, até sua gradual transformação através de conceitos como o da *Via-negativa*. Investiguei exercícios como o *gato* e a relação ação/reação com os estímulos internos e externos, até chegar aos *trainings* físico e plástico desenvolvidos pelo grupo Teatro Laboratório ao longo dos anos 60.

No terceiro capítulo, vemos como a relação entre a precisão e espontaneidade dá-se no interior do ato criativo. Nos princípios ligados às ações físicas, encontramos o melhor exemplo de como os atores de Grotowski trabalhavam essa relação na cena. Para penetrarmos nesses princípios, observamos desde o conceito de partitura, passando pelas diferenças entre o conceito de ações físicas, utilizado por Grotowski e Stanislavski, chegando ao exemplo prático através do trabalho do ator Ryszard Cieslak no personagem principal do espetáculo *Príncipe Constante*.

O foco principal deste estudo está situado na fase do trabalho de Grotowski ligado ao grupo Teatro Laboratório, mais especificamente, a fase que vai de 1966 até 1970. Se, em alguns momentos, recorro a alguma fase anterior ou posterior a esse período é apenas para nos auxiliar em uma melhor compreensão dessa fase específica. Se me remeto ao trabalho de Grotowski sobre os exercícios de uma fase anterior a 1966, é com o intuito de facilitar o entendimento da evolução e da construção dos exercícios até sua concepção final, e, especialmente, como essa evolução dá-se em relação aos conceitos de precisão e espontaneidade no trabalho do ator. E se, em outro momento, eu menciono uma fase posterior, como a do Objective Drama, em que Grotowski não mais denominava seu trabalho como teatral, é, justamente, para enxergarmos quais os *princípios artesanais* do trabalho do ator ainda se faziam presentes em seu trabalho, mesmo quando abandonou, em definitivo, os espetáculos teatrais. Grotowski jamais se afastou totalmente das técnicas de atuação, o que ele considerava como base *artesanal* do trabalho do ator. Mesmo quando não mais usava a palavra *ator* para designar os participantes do seu trabalho (em seu lugar preferia “*doer*” ou simplesmente *performer*¹³), Grotowski continuou a utilizar técnicas que fazem parte da *artesanía do ator*.

Na minha vida passei por diferentes fases de trabalho. No teatro dos espetáculos, (a arte como representação) - que considero uma fase muito importante, uma aventura extraordinária com efeitos de longo prazo - cheguei a um certo ponto em que me desinteressei em fazer novos espetáculos [...] o trabalho atual, que considero para mim como final, como o ponto de chegada, é a arte como veículo [...] O para-teatro e o Teatro das Fontes encontraram-se na linha de trajetória [...], a arte como veículo se concentra no rigor, nos detalhes, na precisão,

¹³ Essas são algumas designações para os participantes da estrutura do Workcenter chamada simplesmente de *Action*.

comparável àquela dos espetáculos do Teatro Laboratório. (Grotowski I, [1993] 2007, p. 231)

Após a apresentação da estrutura dos capítulos, podemos questionar o porquê desta distinção entre exercícios e ato criativo, já que se podem ver os mesmos princípios relativos à precisão e espontaneidade (ou quase) em ambos. A resposta está na relação entre treinamento e trabalho criativo para Grotowski. Para ele esta é uma relação *indireta*, já que não acredita que possa haver nenhum tipo de preparação para o ato criador do ator.

É um erro considerar que possa existir uma preparação, uma introdução à criação, ao ato. Não falo da improvisação como training, é uma outra questão. Falo de exercícios sui generis, de uma espécie de ginástica criativa [...] (Grotowski, [1973] 2001, p. 39).

Imediatamente somos provocados pela questão: se o treinamento do ator não é uma preparação técnica, afinal, qual a razão de um tão rigoroso e complexo treinamento, ou seja, por que um ator deve treinar? Esta é uma questão controversa que gera inúmeros mal-entendidos. Para Grotowski, qualquer tentativa de uma transposição dos exercícios para a cena teatral, cairá, invariavelmente, em um material mecânico e, provavelmente, repleto de clichês tornando-se, assim, impossível sustentar a relação entre a precisão e espontaneidade exigidas em uma partitura criativa. Mas, respondendo à nossa questão anterior sobre o porquê do treino do ator, podemos reportar-nos a Stanislavski e ao modo como dividiu seus livros sobre a pedagogia do ator entre títulos como *“Trabalho sobre si mesmo”* e *“Trabalho sobre o personagem”* ¹⁴.

¹⁴ A tradução desses títulos tem como referência a versão italiana do livro de Stanislavski a *Preparação do ato, que respeita a tradução* original russa “Il lavoro dell’attore su se stesso” (Rabota aktera nad saboj) , e “Il lavoro dell’attore sul rollo.” (Rabota aktera nad rol ju.) (1997, laterza, Bari).

Podemos situar os trainings difundidos por Grotowski e seu grupo como um *Trabalho sobre si mesmo*. O principal objetivo aqui é o ator, não a cena ou mesmo o personagem. É claro que existe uma relação entre training e ato criativo, mas essa é uma relação *indireta, dialética*. Certos princípios que serão utilizados em sua prática criativa serão igualmente exigidos e praticados durante os trainings, princípios que vão desde tenacidade, agilidade, resistência física até outros como relação entre imaginação, associações, impulsos e ação, como, também, a própria relação entre a precisão e espontaneidade.

Ainda sobre o significado do training, recorro à fala do ator François Khan, que ilustra a importância e especificidade do training para cada ator:

Posso falar do que se tornou o training para mim: tornou-se uma espécie de disciplina, que me obriga cada dia a retornar ao mesmo exercício, à mesma dificuldade, a mensurar o estado do meu corpo, ou, ainda mais, do meu psicofísico junto, que é o instrumento do meu ofício... [O training¹⁵] Me mantém na qualidade artesanal do ofício. (ANEXO A).

Como material de pesquisa para o trabalho utilizei quatro fontes principais: os textos de Grotowski, os textos sobre Grotowski, sempre dando prioridade ao trabalho de pesquisadores e colaboradores que se mantiveram próximos à sua pesquisa, a minha própria experiência como ator, diretor e pedagogo teatral, ao longo de minha carreira e, em especial, na fase na qual trabalhei em Portugal, como ator do grupo Acto, dirigido por Cristine Villepoix e José Filipe Pereira, sediado na cidade de Estarreja, e as entrevistas que conduzi com atores que trabalharam com Grotowski em diferentes épocas, as quais realizei ao longo desta pesquisa. Os entrevistados foram: François Khan, ator e diretor teatral

¹⁵ Acréscimo nosso.

francês, radicado na Itália, que manteve contato estreito com Grotowski desde os anos 70, Mieczyslaw Janowski, ator polonês que atuou no Teatro Laboratório em espetáculos como Príncipe Constante e Przemslaw Kowalski, outro ator polonês, ex-integrante do Workcenter de Jerzy Grotowski, que trabalhou sob a direção de Thomas Richards, discípulo e continuador da pesquisa de Grotowski, sob sua supervisão direta, em que era encarregado do treinamento dos jovens estagiários. Estes relatos possuem grande relevância para o trabalho devido a seu caráter profundamente empírico e pragmático.

A relação entre a precisão e a espontaneidade é o princípio pragmático escolhido como foco principal nesta dissertação e no qual mantereí uma lógica análoga às leis pragmáticas onde o foco principal será a relação desses conceitos com seu habitat natural: o mundo da prática.

É certo que não podemos esquecer de que aqui se trata de um trabalho teórico e que estamos nos aventurando no mundo das palavras. Em sua fala final no encerramento do simpósio internacional em São Paulo, Grotowski adverte-nos sobre os perigos das palavras que não possuam uma relação intrínseca com a prática:

Minha tarefa é muito difícil, porque, como instrumento, tenho as palavras e a minha mensagem principal é de não crer nunca nas palavras. Não creiam nas palavras. Quando se encontra uma definição que se fecha não na prática, mas na terminologia, em um caso desses, não se diz nada, não se compreende nada, somente se faz malabares com boas palavras. O que dá uma sensação agradável, mas que é totalmente inútil.¹⁶

¹⁶ Transcrição de fitas do Simpósio Internacional "A Pesquisa de Jerzy Grotowski e Thomas Richards sobre a Arte como Veículo". São Paulo: Setembro-Outubro, 1996.

Mas para que possamos realmente penetrar no universo grotowskiano, sendo o mais fiel possível à sua lógica interna e entender as bases em que se fundamenta este trabalho específico, não podemos nos afastar desta relação com a prática. Devemos manter uma relação dinâmica e que dialogará com os mais variados conceitos sob a égide das leis pragmáticas.

Finalizo este tópico com as palavras da Profa. Dra. Tatiana Motta Lima, de quem fui aluno e assistente, sobre esta relação entre prática e teoria no estudo do encenador polonês:

Não estou dizendo que os textos de Grotowski respondam, imediatamente, às mudanças ocorridas na sua investigação prática, e nem mesmo que sejam todos eles testemunhos da trajetória destas investigações. De fato, existem, ainda que em número reduzido, textos nos quais ele revela mais desejos do que de práticas efetivamente experimentadas. Não estou afirmando que se chegará a compreender totalmente as investigações práticas de Grotowski somente através do estudo de seus textos. Saliento apenas que, mesmo se a relação entre "texto" e "cena" não é direta, não há dúvidas de que, no esforço de tecer a trama desta relação, nos aproximamos de forma mais pertinente tanto dos conceitos quanto das práticas de Grotowski. (Motta Lima, 2005, p. 48)

CAPÍTULO I

Precisão e espontaneidade: pressupostos conceituais

"O conhecimento é um problema do fazer"
(Grotowski)

Conforme explicitado anteriormente na introdução deste trabalho, abordarei alguns dos pressupostos básicos para uma melhor compreensão da relação entre a precisão e a espontaneidade no trabalho prático do ator. Neste capítulo delimito os alicerces conceituais deste trabalho; a visão pragmática que sempre norteou o trabalho de Grotowski, a definição do pólo orgânico como o campo em que se insere seu trabalho e o contato como elemento central para a compreensão da relação entre precisão e espontaneidade.

1.1 Princípios pragmáticos

"Não se pode falar com os atores numa linguagem fria e científica; na verdade, [...] trata-se de algo que eu jamais conseguiria fazer. Proponho falar com um ator usando sua própria linguagem."
(Stanislavski)

Em seu artigo, intitulado *Leis pragmáticas*, Grotowski (Barba, 1995, p. 236) analisa a pesquisa prática e teórica de seu ex-assistente de direção e colaborador, Eugenio Barba¹⁷. Nesse texto, Grotowski distingue e delimita claramente as especificidades de uma pesquisa científica e uma investigação no campo da prática teatral.

¹⁷Eugenio Barba é diretor e fundador do grupo Odin Teatr e da ISTA (International School of Theatre Antropology). Trabalhou como assistente de direção de Grotowski nos espetáculos *Akropolis* (1962) e *A trágica história de Dr. Fausto* (1963). Foi também um dos principais divulgadores do trabalho de Grotowski pelo mundo, estando diretamente ligado à publicação do livro *Em busca do teatro pobre*.

Ao contrário das leis regidas pelo pensamento puramente científico-analítico, as *leis pragmáticas* "[...] *não nos dizem que algo trabalha de uma maneira específica; elas nos dizem: você deve comportar-se de uma certa maneira*" (Grotowski apud Barba, 1995, p. 235). Elas são leis comportamentais: "*Algo acontece numa certa maneira se se comportar de um certo modo. Não é uma questão de analisar como isso acontece, mas de saber o que se deve fazer para que isso aconteça*" (Grotowski apud Barba, 1995, p. 236).

A partir dessas afirmações, Grotowski nos revela as origens de seu pensamento sobre seu próprio trabalho, fundado sob princípios baseados na prática. Como podemos ver na fala de um dos seus últimos colaboradores e atual continuador de sua obra, Thomas Richards¹⁸: "*Grotowski sabe que aprender algo significa conquistá-lo na prática. Deve-se aprender por meio do 'fazer' e não memorizando idéias e teorias*"¹⁹ (Richards, 1995, p. 3).

Segundo Grotowski esses princípios de trabalho podem ser definidos como "*princípios fundamentais no campo de trabalho que chamamos de técnica do ator*" (Grotowski apud Barba, 1995, p. 236). Ele entendia esses princípios como a base artesanal do nosso ofício.

Então, podemos aferir que todos os princípios basilares que regem o trabalho do ator são, por essência, princípios pragmáticos, ou seja, princípios regidos pelas leis pragmáticas.

Na última fase de seu trabalho, a *Arte como Veículo*, mesmo já não se ocupando da produção de espetáculos teatrais, mesmo que já não nomeasse seu

¹⁸ Thomas Richards foi o principal colaborador de Grotowski em sua pesquisa intitulada *Arte como Veículo* e hoje é o diretor principal do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* em Pontedera, Itália.

¹⁹ "Grotowski knows that to learn something means to conquer it in practice. One must learn through "doing" and not through memorizations of ideas and theories."

trabalho como teatro, Grotowski prezava e mantinha uma base técnica artesanal que devia ser apreendida e desenvolvida por todos os participantes chamados de *doers* envolvidos na *Action*.²⁰ No documento publicado pelo *Centro de Sperimentazione e la Ricerca* de Pontedera, intitulado "Centro di lavoro di Jerzy Grotowski - Workcenter of Jerzy Grotowski", podemos ver uma lista dos elementos técnicos de base executados pelos participantes do Workcenter, como por exemplo:

- Relação: precisão /organicidade
 - Dança e ritmo
 - Canto
 - Consciência do espaço e reações aos elementos que o constituem
 - Improvisação no interior da estrutura
 - Montagem das ações físicas
- (Osinski, 1998, p. 105-106)²¹

Podemos observar que o elemento "relação: precisão/espontaneidade" encabeça a lista, sendo assim, podemos constatar não só a relevância desse elemento para a formação do ator, como também, uma hierarquia, não que esse seja mais importante, mas que urge com uma verdadeira base para o ofício do Ator. *A espontaneidade e a disciplina são aspectos básicos do trabalho do ator, e exigem uma chave metódica.*

²⁰ Termo utilizado para designar os participantes da estrutura performática desenvolvida no Workcenter, a *Action*.

²¹"relación: precisión/organicidad - Danza y ritmo – Canto- Conciencia del espacio y reacciones a los elementos que lo constituyen - Improvisación en el marco de la estructura - Montaje de acciones físicas."

1.2 O Pólo artificial e o Pólo orgânico

Ao final de sua vida, Grotowski realizou uma série de conferências no *Collège de France*²² nas quais sintetizou alguns dos fundamentos encontrados ao longo de toda sua trajetória. Nesses encontros, apresentou como central em sua reflexão a idéia de que haveria duas grandes correntes na atuação teatral: *"É claro que existem várias técnicas de ação sobre cena. Entre esta multiplicidade de possibilidades, pode-se mais ou menos definir dois pólos essenciais"* (Grotowski, 1996-1997, p. 435)²³. Estes dois grandes eixos são denominados de pólo orgânico e pólo artificial.

O pólo artificial está diretamente ligado às teorias apresentadas por Diderot em seu "Paradoxo do comediante" ²⁴ no qual postula como premissa principal a não identificação do ator com o seu personagem, de modo que não houvesse nenhum tipo de envolvimento emocional por parte do ator, nem com o que podemos chamar de caráter do papel, assim como a lógica de comportamento ligado ao papel. O foco principal do ator deve ser o de como exercer o efeito desejado na percepção do espectador. Como podemos ver neste fragmento do paradoxo do comediante, no qual Diderot declara que o talento dos grandes atores está "não em sentir, como supondes, mas em expressar tão escrupulosamente os sinais externos do sentimento [...] os gestos de seu desespero são decorados, foram preparados diante do espelho" (Diderot, 1973, p.

²² Em janeiro de 1997, Grotowski foi nomeado professor do *Collège de France*, na cátedra intitulada *Antropologia Teatral. A linha orgânica do teatro ao ritual (La lignée organique au théâtre et dans le rituel)* era o título do curso ministrado por Grotowski.

²³ "Il est clair qu'il existe plusieurs techniques d'action sur scène. Entre cette multitude de possibilités, on peut plus ou moins définir deux pôles majeures."

²⁴ Denis Diderot (1736-1784) filósofo e escritor francês.

463). Segundo o teórico Marvin Carlson, para Diderot "A arte é um produto de um cuidadoso estudo e preparação e não da espontaneidade" (Carlson, 1993, p. 155).

Este pólo está ligado ao que podemos chamar de técnicas "artificiais de jogo". É importante frisarmos que o termo "artificial" não contém aqui nenhuma conotação depreciativa pois, para Grotowski, ele liga-se ao sentido etimológico da palavra "arte", que tem como origem a palavra artifício.

Podemos encontrar outro exemplo de técnicas do ator ligadas ao pólo artificial, dentro das várias formas de teatro clássico oriental²⁵. Nesse teatro, podemos mais facilmente compreender o processo de construção artificial do ator. Grotowski aborda como exemplo, o conceito de ação para um ator oriental, em particular a ação de andar:

"[...] para um ator de teatro clássico chinês ou do Nô japonês, [...] existe algo que é o *modus operandi* de caminhar. Pode-se dizer (brincando com a terminologia de Heidegger), que para ele não existe só a ação de 'walking' existe 'walkness' [...] é como renunciar à nossa própria subjetividade e ocupar-nos das leis mesmas da ação [...] aqui estamos diante da desconexão de diferentes pequenos movimentos [...] o que é então, caminhar sem objetivo, sem ser capturado pelo objetivo da nossa subjetividade?" (Grotowski, 1993, p. 64).²⁶

Essas "ações" para o ator oriental são sempre divididas em pequenas partes, muitas vezes, quase que imperceptíveis para o espectador, havendo

²⁵ Grotowski constantemente citava a Ópera de Pequim como exemplo, mas podemos encontrar elementos que caracterizam o pólo artificial em praticamente todas as formas tradicionais do teatro clássico oriental.

²⁶ "[...] para un actor de la escuela clásica china o del nô japonés [...] existe algo que es el *modus operandi* de caminar. Se puede decir (si se quiere jugar con la terminología de *heidegger*), que para él, no existe solamente la acción de 'walking', existe 'walkiness' [...] é como renunciar a nuestra propia subjetividad de la acción [...] Aquí estamos frente a la desconexión de diferentes pequeños movimientos [...] que é entonces caminar sin objetivo, sin ser capturado por el objetivo de nuestra propia subjetividad?"

assim uma série de pequenas paradas, de frações de segundo, entre uma e outra.

O engajamento pessoal do ator se dá através da distribuição (e mudanças) na quantidade de força muscular e nervosa (Grotowski a chama de tônus) que ele utilizaria na realização de sua seqüência. Haveria o que Grotowski chamou de "fluxo de tônus", mas ao contrário do que acontece no pólo orgânico, o ator não entra em uma 'fluidez de movimento' (Motta Lima, 2005, p. 59)

O ator do pólo artificial trabalha sobre uma estrutura composta de elementos precisos que, no caso do teatro oriental são herdados de gerações precedentes, e seu foco está na composição desses elementos.

Em outro exemplo, dentro do pólo artificial, agora no ocidente, Grotowski cita o teatro de Meyerhold e sua biomecânica. Mesmo não podendo ser chamado de um sistema de interpretação (como o de Stanislavski, por exemplo), o sistema biomecânico revela-nos elementos que constituem a base técnica dentro da lógica do pólo artificial: "O inteiro sistema biomecânico, o inteiro processo de nossos movimentos, é ditado por um princípio fundamental: o pensamento, o cérebro humano, o aparato intelectualivo" (Meyerhold, 1969, p. 18).²⁷

O outro pólo, o orgânico, Grotowski considerava o encenador russo Constantin Stanislavski como seu principal representante. Como podemos observar nesta declaração: "*Afirmando a natureza orgânica como o elemento decisivo na arte do ator, Stanislavski criou o método para poder abordá-la*" (Toporkov, 1961, p. 174)²⁸. Segundo Stanislavski, um dos objetivos principais de seu sistema é que o ator alcance o que ele denominava como *a condição humana*

²⁷"L'intero sistema biomeccanico, l'intero processo dei nostri movimenti vienne dettato da un principio fondamentale: il pensiero, il cervello umano, l'apparato intelletivo."

²⁸"Afirmando la naturaleza orgánica como el elemento decisivo en el arte del actor, Stanislavski creo el método para poder abordarla."

mais simples e normal, condição esta, baseada em procedimentos *"psicofisiológicos que se originam em nossas próprias naturezas"* (Stanislavski apud Ruffini, 1993, p. 150). O ator constrói a partitura de sua interpretação como um fenômeno ligado à própria vida, mas muda as circunstâncias. Ou seja, utiliza o *se mágico* e as *circunstâncias dadas*. Stanislavski afirma que o *se mágico* *"desperta uma atividade interior e real, [...] um estímulo interior instantâneo, [...] acrescenta toda uma série de contingências baseadas na própria experiência de cada um"* (Stanislavski, 2001, p. 126). Este processo em relação ao personagem é o que Stanislavski chamava de *viver o papel*.

Grotowski se inclui neste pólo, mas mantendo algumas diferenças em relação a Stanislavski. Segundo o próprio Grotowski, ele teria trabalhado *"no campo de comportamento humano ligado às condições extracotidianas [...] onde o aspecto dos impulsos e da organicidade pode se tornar ainda mais marcado"* (Grotowski, 1997-1998, p. 438).

Sobre o termo organicidade Grotowski afirma:

Organicidade é também um termo de Stanislavski. O que é organicidade? É viver de acordo com as leis da natureza, mas em um nível primário. Não podemos esquecer que nosso corpo é um animal. Eu não estou dizendo: nós somos animais, eu digo: nosso corpo é animal. Organicidade é algo ligado ao aspecto infantil. A criança é quase sempre orgânica "²⁹ (Grotowski apud Richards, 1996, p. 66).

É claro que, a partir de uma comparação entre os dois pólos, podemos ver que esta divisão não é absolutamente estanque e que existe uma certa inter-

²⁹ Organicity; it is also a term of Stanislavski. What is organicity? It is to live in agreement with natural laws, but on a primary level. One mustn't forget, our body is an animal. I am not saying: we are animals, i say: our body is animal. Organicity is linked to the *child aspect*. The child is almost always organic."

relação entre eles. Mesmo dentro da linha orgânica existe um nível de composição, de construção, como a partitura, por exemplo. Mas acredito que esta divisão possa nos ser muito útil na relação com nosso objeto principal. Assim podemos identificar melhor de qual precisão e de qual espontaneidade Grotowski nos fala.

E evitamos armadilhas conceituais como a de entender o binômio precisão e espontaneidade como uma divisão entre forma e conteúdo, ou mesmo, acreditar que a precisão pertence ao pólo da artificialidade e a espontaneidade ao organicidade.

1.3 Contato

Enquanto a abordagem pragmática e a definição de pólo orgânico delimitam os contornos do trabalho de Grotowski, o contato, abordado neste item, revela um princípio interno essencial de sua prática. Esse conceito é uma das chaves principais que nos possibilita penetrar no interno da relação precisão e espontaneidade. Segundo Grotowski, em relação ao trabalho do ator, o *"Contato é uma das coisas mais essenciais"* (Grotowski, 1992, p. 187).

Esse é mais um daqueles termos que muitas vezes se perdem nos labirintos das terminologias e em um emaranhado de clichês e lugares comuns. É muito comum que o ator, por exemplo, entenda a palavra contato como sendo 'olhar fixamente os olhos do outro ator'. E isso não é necessariamente estar em contato. Para que o ator realmente estabeleça contato com seu companheiro de cena, ele necessita não apenas olhar para o parceiro, ele precisa ver e ser afetado por aquilo que está vendo, como podemos constatar neste exemplo de Grotowski:

"Agora estou em contato com vocês, vejo quais de vocês estão contra mim. Vejo uma pessoa que está indiferente, outra que escuta com algum interesse e outra que sorri. Tudo isto modifica minhas ações, trata-se de contato, e isto me força a modificar meu jeito de agir." (GROTOWSKI, 1992, p. 187)

Podemos, assim, aferir que, de forma geral, estar em contato significa 'reagir a', 'responder a', 'estar em relação com'.

Segundo Grotowski, a descoberta desse conceito deu-se *"na base de um problema completamente objetivo e técnico"* (1992, p. 202). Podemos dividir os problemas em dois: o primeiro é o de que o ator não deve atuar para a platéia, pois isso o leva a representar *"pela satisfação de ser aceito, amado, de se afirmar, e o resultado é o narcisismo"*³⁰ (1992, p. 202). Outro problema, que se coloca, é quando o ator volta toda sua atenção para si mesmo. *"Isso significa que ele observa suas emoções, procura a riqueza dos seus estados psíquicos, e este é o caminho mais curto para a histeria e hipocrisia"* (1992, p. 202). Se nossa atenção se fecha sobre nós mesmos e começamos a enxergar o elemento pessoal como "um tipo de tesouro", isto nos conduzirá a um certo tipo de narcisismo e a uma tentativa de manipular nossas emoções. Mas, como Stanislavski e o próprio Grotowski nos lembram: *"as emoções não dependem da nossa vontade"* (Grotowski, 1992, p. 202). Para evitar essas armadilhas, o ator deve direcionar sua atenção para que o contato venha *"[...] de dentro dele em direção ao exterior, mas não para o exterior."* (1992, p. 203), ou, então, correrá o risco de fazer para o público acarretando nos problemas descritos acima. O ator deve voltar a sua atenção para o seu interior e para seu parceiro

³⁰ O problema desse narcisismo e, especialmente, dessa sedução do ator pelo público é duramente atacado por Grotowski ao longo de seus textos, a este ator Grotowski chamava de Ator cortesão.

concomitantemente. Na verdade, é através desse contato, na ação e reação com essas relações no momento presente, é que o ator realmente poderia *"trabalhar com aquilo que dizia respeito ao âmbito da memória das associações ou das aspirações e desejos"* (Motta Lima, 2005, p. 56). Pois é apenas *"penetrando em suas relações com os outros, estudando as relações de contato, que o ator descobrirá o que está nele"* (Grotowski 1992, p. 187).

Essa descoberta dos seus processos internos está diretamente ligada ao conceito de *associações*. Aqui temos outro conceito que, assim como contato, possibilita uma série de mal-entendidos e de simplificações.

As associações são ações que se engancham na nossa vida, a nossa experiência, ao nosso potencial. Mas não se trata de jogos de subtexto ou de pensamentos. Geralmente não é algo que se possa enunciar com palavras, por exemplo, dizer: 'bom dia senhora' (fragmento do personagem), mas então pensarei 'por que hoje está assim tão triste?' Este subtexto, este 'pensarei' é uma bobagem. Estéril. Uma espécie de adestramento do pensamento [...] (Grotowski, 1980, p. 25).³¹

Como podemos ver acima, as associações não podem ser ditadas pelo nosso pensamento analítico. Elas não devem e "não podem ser calculadas". É fundamental que o ator entenda as associações como *"(...) algo que emerge não só da mente, mas de todo o corpo. Associações e recordações são sempre reações físicas. Foi nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós"* (Grotowski 1992, p. 187). Vejamos um exemplo extraído do nosso cotidiano: Estou

³¹"Las asociaciones son acciones que se enganchan a nuestra vida, a nuestras experiencias, a nuestro potencial. Pero no se trata de juegos de subtextos o de pensamientos. En general no es algo que se pueda enunciar con palabras, por ejemplo diré: 'buen día señora'(fragmento de la parte), pero pensaré: 'por que hoy esta así de triste?' Este subtexto, este 'pensaré' es una tontería. Estéril. Una especie de adestramiento del pensamiento[...]"

conversando com alguém, em certa altura da conversa é dito algo pelo outro que me faz lembrar algo da minha vida, quase que automaticamente algo muda em mim, talvez meu olhar, talvez eu mude o pé de apoio e altere meu eixo, talvez eu até esboce um leve sorriso. Essas pequenas mudanças em meu comportamento não são premeditadas ou separadas do que está acontecendo, elas são reações *espontâneas* que nascem deste contato simultâneo com meu parceiro e minhas associações. No âmbito da cena teatral, podemos descrever o processo da seguinte maneira:

O ator está em cena, realizando suas ações. Em um dado momento, uma dessas ações abre a porta das associações, das memórias do ator. Essa associação transforma a totalidade psico-corporal do ator: sua voz, seus gestos, sua expressão são modificados, determinados por essa associação pessoal. O ator, então, não fica absorvido pela lembrança despertada (o que o levaria [...] a ficar 'ausente' ou 'em outro lugar'), mas reage, a partir daquele comportamento/memória, no espaço/tempo da própria improvisação, e essa 'reação' estimula seu(s) companheiro(s) de cena. O ator não fica mergulhado em 'vivências íntimas', mas as percebe como reações dirigidas ao outro, deslocadas espacialmente na direção do outro. (Motta Lima, 2005, p. 56)

A isso Ouakine³², traçando um paralelo entre esse aspecto do trabalho do ator e a 'memória involuntária' de Proust, denominava de "ator Proust".

Diante dessas afirmações, uma questão concreta que se coloca, é a de como manter esta atenção simultânea com o parceiro e suas associações? Em uma entrevista com o ator e diretor François Khan, ele dá a seguinte resposta para essa questão:

³² Serge Ouakine estagiou no Teatro Laboratório em 1966, onde, a pedido de Grotowski, reconstituiu o roteiro do espetáculo o *Príncipe Constante* a partir de 90 desenhos que descreviam o espetáculo e que foram publicados no primeiro volume da coleção '*Les Voies de La Création Théâtrale*'.

Esta pergunta levanta o problema da distribuição da atenção. Como funciona tecnicamente, não saberei explicar, mas sei que funciona, quer dizer que é possível seguir dois ou mais “rastros” diferentes ao mesmo tempo, como neste caso com a memória (a atenção voltada ao interno, em direção ao espaço interior do ator) e o contato com o outro em cena (a atenção voltada ao externo) [...] Com certeza a precisão vem da estrutura criada durante a elaboração da cena e que constitui uma rede sólida, mas flexível que permite ao fluxo da ação de seguir o seu curso e, ao mesmo tempo, deixa uma parte da atenção disponível para o externo, para a percepção do espaço, para os eventos imprevisíveis, etc [...] para ser ainda mais claro; a cena é estruturada de tal modo que inclua não apenas o percurso pessoal do ator, mas também o seu contato com os outros em cena [...] (ANEXO A).

Esse 'contato com o outro' pode também se dar no plano imaginário, o ator pode estar em contato com o que Grotowski denominava de um *companheiro imaginário*. Ele pode perfeitamente estar em contato com um parceiro que seja fruto de suas memórias e associações, contanto que isto ocorra de forma precisa. Grotowski fala, por exemplo, em acariciar um gato imaginário. Esse gato não deve ser *"um gato abstrato, mas um gato que eu vi, com quem tenho contato. Um gato com um nome específico, Napoleão, por exemplo"* (Grotowski, 1992, p. 187).

Esta precisão também deve se dar em relação ao espaço. Quando Grotowski fala do *companheiro imaginário*, ele enfatiza a relação precisa com o espaço, afirmando que esse *"companheiro imaginário deve ser fixado no espaço desta sala real. Se não se fixar o companheiro num lugar exato, as reações permanecerão dentro da gente"*. (Grotowski 1992, p. 187). O espaço se estabelece nas inter-relações dos atores (*"de dentro dele em direção ao exterior"*), assim como no espaço concreto. Podemos dizer que *"Ele direciona e orienta as*

relações, ao mesmo tempo em que é direcionado por elas" (Motta Lima, 2005, p. 56).

Há alguns anos, durante um congresso em Viena, pude presenciar Thomas Richards e Mario Biagini falando sobre este tema específico. Eles não só falavam, mas, também, demonstravam despojadamente a relação de contato entre atores. Diziam que quando dois atores³³ 'jogam', eles devem manter certa distância um do outro para que os dois possam estar realmente em contato. Caso o parceiro se aproxime demais, ele estará invadindo o espaço individual de jogo do outro e, por mais paradoxal que possa parecer, isto dificultava a percepção do contato. O mesmo valia para quando eles se encontravam por demasiado distantes um do outro. Percebi que o que eles nos diziam e nos mostravam naquele momento, de forma concreta, era que a maneira com a qual eles se posicionavam no espaço interferia diretamente no jogo estabelecidos por eles.

Uma outra categoria de contato é a que Ouakine denomina de *parceiro como objeto estímulo* onde o parceiro pode ser concreto no espaço (um outro ator), mas exercer uma função de uma espécie de 'objeto-suporte' de uma parceria imaginária. Vejamos um exemplo extraído do espetáculo *Príncipe Constante*:

Na cena de flagelação do Cristo acompanhada das ladainhas, Rena pode flagelar o Príncipe Ryszard por aquilo que ele representa ou realizar o mesmo ato, motivado por outro alguém, ou representado por alguma outra coisa. No processo mental da criação, o parceiro surge com a motivação. A reação é autêntica caso o parceiro tenha sido um estímulo forte e caso a motivação da reação tenha sido espontânea.

³³ Mesmo que no caso do Workcenter os participantes sejam chamados de 'doers', nesse exemplo específico, eles falavam de atores.

Sem o parceiro, a proposição do ator não obtém jamais sua plenitude ³⁴
(Ouakine, 1970, p. 37).

Nesse exemplo, a atriz Rena Mirecka se apóia no contato com outro ator, Ryszard Cieslak, como um estímulo para que ela realize sua ação. Nesse caso, não importa o que Cieslak representa na peça (seu personagem) ou sua relação com o personagem de Rena na peça. O que importa é que através do contato Cieslak seja um estímulo para que a atriz seja motivada (impelida) a uma reação espontânea.³⁵

Stanislavski, também, ressalta a importância do contato para o ator, mesmo não o nomeando assim, mas utilizando terminologias correlatas como o termo *adaptação*, que seria exatamente os ajustes que os atores devem fazer no momento em que atuam em resposta ao contato.

Adaptação (significa) o emprego pelas pessoas, tanto de recursos interiores quanto exteriores, no sentido de se ajustarem umas às outras numa grande diversidade de formas de relacionamento, e também como recurso para afetar um objetivo (pessoa). Se as pessoas, na vida [...] normal, necessitam e fazem uso de uma grande variedade de adaptações, os atores precisam de um número proporcionalmente maior, pois temos que manter contato constante entre nós, o que nos impõe a necessidade de recorrermos a incessantes ajustamentos.
(Stanislavski, 2001, p. 8).

³⁴ "Dans la scène de flagellation du christ accompagnée des litaines, réna peut flageller le prince ryszard pour ce qu'il représente ou faire le même acte, motivée par quelqu'un d'autre ou représentant quelque chose d'autre. Dans le processus mental de la création, le partenaire surgit avec la motivation. La réaction est authentique si le partenaire a été une stimulation forte et si la motivation de réaction dans la spontanéité. Sans partenaire, la proposition de l'acteur n'obtient jamais sa plénitude."

³⁵ Um outro conceito ligado diretamente à noção de contato é o que Grotowski denomina de *companheiro seguro*: "Finalmente, o ator descobre o que eu chamo de 'companheiro seguro', este ser especial diante do qual ele faz tudo, diante do qual ele representa com as outras personagens, a quem ele revela seus problemas e suas experiências pessoais. (...) Não precisamos definir este 'companheiro seguro' para o ator, precisamos apenas dizer-lhe: 'Você tem de doar-se totalmente'." (GROTOWSKI, 1992, p. 203).

Em um filme documentário sobre a vida e obra de Stanislavski existe um pequeno trecho de uma das últimas aulas (uma master class) de Stanislavski com seus atores, onde esses, em uma leitura de mesa já com a indumentária e maquiagem completa de seus personagens, realizam um diálogo de uma determinada peça. Ao fim do diálogo, Stanislavski faz o seguinte comentário: *"O que falta a este diálogo? Eu lhes digo: O problema é que você (a um dos atores) não fala para ele, que, conseqüentemente, não o escuta. Vocês não estão realmente em contato"* ³⁶.

Nos capítulos que se seguem, veremos constantemente o emprego prático do conceito 'contato' no jogo dos atores como fator preponderante no que concerne à relação entre a precisão e espontaneidade. Nos exercícios, ele será um dos elementos constantemente 'treinados' pelos atores. Todos os exercícios são feitos em direção ao contato com o outro, com o espaço e com suas associações e recordações. Os atores enfrentam, nos exercícios, estruturas de alta dificuldade técnica quanto a sua realização e têm o contato tanto como tarefa, para que não se feche no interior de suas dificuldades, assim, também, como apoio para que os mesmos exercícios sejam renovados pelo contato com o outro a cada dia. O mesmo pode-se dizer da partitura do ator (a qual veremos no terceiro capítulo), já que para Grotowski *"A partitura do ator consiste dos elementos do contato humano: dar e tomar"* (Grotowski, 1992, p. 192). Na verdade este conceito prático se faz vital não só em relação ao binômio precisão e espontaneidade, assim como para os elementos que, segundo Grotowski, fundamentam a atuação de um ator, afinal segundo ele, *"não há impulsos ou reações sem contato"* (Grotowski, 1992, p. 187).

³⁶ LE SIÈCLE Stanislavski. Direção: Lew Bogdan. Paris: *la Sept Video*, 1993.

Finalizo este primeiro capítulo com a definição do ator François Khan que nos dá, ao mesmo tempo, uma perspectiva técnica e uma visão mais ampla do conceito:

Estar em contato significa dar atenção ao outro, incluí-lo na própria partitura e aceitar de ser receptível às variações do outro sem modificar fundamentalmente a estrutura.

Ao mesmo tempo, também, trata-se de aplicação pessoal, tocamos algo que não tem nada a ver com o training, mas que é uma qualidade fundamental para o ator. Na realidade, esta é uma maneira um pouco técnica de designar a generosidade, esta qualidade indispensável que faz uma ação se tornar viva, crível. Podem acontecer erros, incidentes, cansaço, mas a generosidade não pode faltar, porque sem generosidade não se tem vida em cena. (ANEXO A)

CAPÍTULO II

Os exercícios: genealogia e os exemplos pragmáticos

Neste capítulo, pretendo discutir e exemplificar como Jerzy Grotowski trabalhava a relação entre a precisão e espontaneidade, através de seus exercícios e *trainings*.

2.1 A Genealogia

Neste primeiro tópico analisarei a construção dos exercícios, assim como a criação dos *trainings*, desde o início do trabalho com o grupo Teatro Laboratório, onde, ainda, era clara a existência de uma dicotomia entre o que podemos chamar de forma e conteúdo, até sua transformação radical com o estabelecimento do que Grotowski nomearia de *via negativa*.

2.1.1 O início: a artificialidade e o exemplo oriental

Podemos constatar o trabalho de Grotowski como uma constante evolução e reformulação de suas bases a partir de suas experiências práticas, em especial quanto à relação entre precisão e espontaneidade.

No início de carreira como diretor teatral, à frente de sua companhia, o Teatro das 13 fileiras³⁷, Grotowski tinha como prioridade em sua pesquisa a *mise en scène* dos espetáculos, não havia uma preocupação particular com o trabalho do ator. Seus espetáculos foram atacados pela crítica especializada polonesa

³⁷ Nome adotado pelo grupo quando ainda sediados na cidade de Poznan, que se referia ao número de arquibancadas existentes no pequeno teatro da cidade.

justamente pela evidente deficiência técnica, como podemos constatar no comentário do crítico Jerzy Zagórski a respeito dos espetáculos *Orpheus* e *Caim*³⁸: *“Infelizmente suas realizações tendem a se mover na direção do amadorismo técnico. Se alguém quisesse dar a eles algum bom conselho, este poderia ser: aperfeiçoem a atuação”* (Zagórski apud Osinski, 1986, p. 40).³⁹

Apenas em 1960, na produção do espetáculo *Sakuntala*⁴⁰, é que Grotowski começa a desenvolver uma preparação técnica para seus atores, a partir de exercícios que englobavam aspectos ligados à voz e ao corpo separadamente. Nesta fase do trabalho, a concepção de treinamento ainda era vinculada às necessidades de cada espetáculo (ao contrário do que se tornará mais tarde) e ao que se podia chamar de uma preparação técnica do ator.

Nesta época, Grotowski estava interessado em uma concepção da teatralidade na qual o ator deveria ser capaz, a partir de seu corpo e sua voz, de romper com os padrões cotidianos de comportamento, e assim ser capaz de se expressar através de “signos”, entendidos como gestos e sons capazes de tocar o inconsciente coletivo.

Aqui podemos traçar um paralelo com o treinamento dentro das várias formas de teatro tradicional oriental. Grotowski sempre demonstrou uma grande admiração pela cultura oriental e recebeu sua influência (a cultura indiana em particular)⁴¹ no que se referia à filosofia e às formas de teatro tradicional. No fim da década de 50, teve a oportunidade de visitar a China e assistir a

³⁸ “Orpheus”, texto de J. Cocteau, estreou em 1959 e “Caim”, texto de Byron, estreou em 1960.

³⁹ *“Unfortunately their accomplishments tend to move in the direction of technical amateurism. If one wanted to give them some good advice, it would be: perfect the acting.”*

⁴⁰ “Sakuntala”, antigo drama erótico indiano escrito por Kalidasa. O espetáculo estreou em 1960.

⁴¹ Desde sua infância, Grotowski já demonstrava interesse pela cultura indiana, chegando a praticar um certo tipo de yoga mais próximo à meditação.

apresentações da Ópera de Pequim, antes da reforma cultural chinesa. Grotowski pode constatar a enorme destreza e mestria dos atores orientais obtidas através de um treinamento cotidiano, no qual o ator aprende uma espécie de alfabeto de signos corporais e vocais⁴². Através desse trabalho diário, o ator “treina” em busca de um constante aperfeiçoamento e desenvolvimento de uma agilidade natural do corpo para que seja capaz de reproduzir os signos sem nenhum tipo de resistência, tal como o peso do próprio corpo, além de combater uma possível falta de vigor físico. Para Grotowski o teatro clássico oriental era um modelo de um *Teatro de Alfabeto*. O ator devia memorizar uma série de gestos/signos e apreender como manipulá-los.

Podemos usar como exemplo uma das formas de teatro clássico indiano, o *kathakali*. O ator de *kathakali*, desde o início de seu aprendizado, pratica uma espécie de treinamento físico chamado *meysadhakam*⁴³, que significa literalmente “exercícios para o corpo”. O ator em geral inicia seu aprendizado muito jovem e através do *meysadhakam* vai “moldando seu corpo” para que ele se ajuste cada vez mais às exigências específicas do *kathakali*. Além disso, há um processo de memorização, que se dá através da repetição de todos os “signos gestuais”, que são compostos de uma série de códigos gestuais, faciais, posturas corporais, além de um treinamento rítmico.

⁴² Estes signos vocais podem ser vistos especialmente em algumas formas de teatro clássico oriental como, a Ópera de Pequim, o Nô e o Kabuki.

⁴³ O *meysadhakam* é uma duríssima série de exercícios físicos - com saltos, alongamentos, giros, exercícios para os braços, para as pernas, para a coluna, etc. Estes exercícios são executados pelos aprendizes de Kathakali na “early morning class”: primeira seção de trabalho na escola de Kathakali, que inicia-se por volta das 4 horas da manhã e acontece apenas no período das monções (chuvas) de inverno (ou seja, durante 3/4 meses ao ano), com o objetivo de proporcionar resistência e flexibilidade ao corpo e modelá-lo para o Kathakali. Antes dos exercícios o aluno passa óleo em todo seu corpo e após os exercícios submete-se ao *uzhicchil*: massagem feita com os pés pelo professor, também com o objetivo de modelar o corpo para a dança.

Não é difícil para nós traçarmos paralelos com práticas ocidentais como o balé clássico e a mímica dramática, modalidades artísticas que na nossa cultura possuem uma distinção em relação ao que chamamos de teatro (distinção essa inexistente no teatro clássico oriental). Em geral, nas produções teatrais ocidentais são realizadas preparações técnicas específicas para as necessidades de cada espetáculo. Por exemplo, se em uma cena de um espetáculo específico existe uma luta com espadas, o elenco ou parte do elenco diretamente envolvido na cena terá aulas de esgrima, e assim procederá com o canto, dança, acrobacia, etc. Desde seu princípio, os exercícios eram entendidos por Grotowski como uma necessidade cotidiana, algo comum para um músico, que pratica seu instrumento diariamente (mesmo que este seja sua própria voz), não só para adquirir habilidades, mas também para não perder aquelas já conquistadas. Essa prática também é habitual para um bailarino com sua prática diária de exercícios, porém ainda incomum para um ator.

2.1.2. Primeiros exercícios

Além do teatro clássico oriental, existem outras influências que constituíram a base do que viriam a ser os exercícios de Grotowski, como Meierhold⁴⁴, Delsarte⁴⁵, Dullin⁴⁶, em especial Constantin Stanislavski.

Stanislavski foi um dos primeiros a atacar a falta de um treinamento cotidiano dos atores de sua época. Os atores do século XIX não tinham nenhum tipo de preparação que não fosse o próprio ensaio e apresentação de um

⁴⁴ Vsevolod Meierhold, ator e encenador russo, ex-pupilo de Stanislavski. Entre muitas das suas contribuições para o teatro está a biomecânica para o ator.

⁴⁵ Bailarino e coreógrafo, considerado um dos precursores da dança moderna, que tinha como base de sua pesquisa a relação entre a linguagem gestual humana e seus significados emocionais.

⁴⁶ Ator, diretor e pedagogo francês. Enfatizava a importância da improvisação como instrumento de aprendizado para o ator. Estudou, dentre outros, a importância do tempo-ritmo para o ator.

espetáculo. Stanislavski propunha uma série de exercícios preparatórios. Esse "treinamento" era composto de estudos de atuação e exercícios para desenvolver certas qualidades do corpo e da voz. Exercícios como esgrima, dicção, certos tipos de ginásticas e acrobacias.

Sob a influência das descobertas de Stanislavski (em especial às ligadas ao período das ações físicas), todos os exercícios executados pelos atores deveriam ter uma justificativa concreta e pessoal. Através de suas tarefas (ou objetivos), imagens pessoais e associações, o ator deveria manter a conexão com o campo psíquico e físico, pois Grotowski já os entendia como uma unidade.

Vejamos como exemplo os exercícios acrobáticos. Eles se distinguiam de exercícios puramente ginásticos como a ginástica olímpica ou mesmo o circo. Na ginástica olímpica, a ênfase está na perfeição dos movimentos e no circo, ainda mais que a perfeição, é fundamental que a execução do movimento acrobático seja voltada para a obtenção de um *efeito* sobre o espectador de admiração e surpresa. Os rolamentos, cambalhotas e saltos que compunham a seqüência praticada pelos atores não tinham como objetivo principal o efeito que o movimento poderia obter em um espetáculo, e nem mesmo a técnica específica obtida através da prática acrobática. Eram movimentos acrobáticos, ligeiramente modificados pelos atores a partir de suas associações e imagens. Eles eram muito mais como estruturas que possibilitavam estudos específicos. Um meio de pesquisa prática de elementos como o tempo-ritmo, a relação com a coluna vertebral, movimentos extrovertidos e introvertidos do corpo e uma prontidão e disponibilidade para agir sem hesitações. Em um salto existe um tempo exato para todo movimento. Um erro sequer e a queda será eminente. Se você está no trapézio e no meio do salto você pensa, por exemplo: "Devo saltar?" ou ainda

“Como eu devo saltar?”, então certamente você irá cair. Aqui, o ator também tem a oportunidade de confrontar seus temores. A acrobacia pode lhe conceder a oportunidade de conviver com certo risco (controlado) ao lutar com uma barreira tão concreta como a própria gravidade. Há igualmente uma possibilidade de estudo dos movimentos extrovertidos e introvertidos provenientes da pesquisa de Delsarte. Em uma mesma acrobacia, podemos saltar e expandir todo nosso corpo no ar, estando aberto para todas as sensações provenientes deste pequeno momento, como a de estar voando ou simplesmente a sensação de liberdade, para no momento seguinte fechar todo seu corpo o máximo possível para que seu corpo role como uma bola ao primeiro contato com o chão podendo perceber sensações como a de se proteger de algo.

Uma outra diferença da acrobacia circense para a acrobacia exercitada pelos atores é sua relação com o chão. No circo mesmo, na acrobacia dita de solo, todos os movimentos acrobáticos como o *Flic-flac*, a *Rondada*, o *Mortal* tocam o chão apenas com as extremidades do corpo com mãos e pés (com exceção das cambalhotas). Nos exercícios, a coluna deve estar o máximo possível como que “passando” constantemente pelo solo para que assim o ator possa percebê-la enquanto executa, e entender a sua relação com os movimentos. A cada repetição, o ator tem a oportunidade de investigar toda uma série de relações psicofísicas em seu próprio corpo.

Não se trata de mera repetição automática, nem de uma forma de massagem muscular. Durante os exercícios, explora-se, por exemplo, o centro de gravidade do corpo, o mecanismo de contração de descontração dos músculos, a função da coluna vertebral nos diversos movimentos violentos, analisando todo e qualquer desenvolvimento complexo, reportando-o ao conjunto de conhecimentos de cada articulação. Tudo isto é individual, e resulta de uma pesquisa contínua,

total. Os exercícios que “investigam”, e apenas esses, implicam todo o organismo do ator, mobilizando os seus recursos ocultos. Os exercícios que “repetem” dão resultados inferiores. (Grotowski, 1979, p. 101).

Essa dimensão psicofísica que passa a ganhar nova importância no trabalho com os atores é uma das principais formulações desenvolvidas por Grotowski, a partir de Stanislavski. E nela está contida, de forma plena, a questão posteriormente articulada entre os pares: precisão e espontaneidade.

Havia ainda os exercícios chamados de marchas rítmicas que eram constituídos de uma seqüência formada por várias formas de caminhar. Aqui, também, era fundamental que o ator justificasse todos os detalhes contidos na seqüência com imagens precisas.

Existiram outros exercícios que se tornaram notórios como parte do treinamento “grotowskiano”, mas que, na verdade, constituíam pesquisas isoladas para um determinado espetáculo, como, por exemplo, os exercícios das máscaras faciais. Esse é um exemplo de uma prática criada especificamente para um espetáculo e que foi abandonada em seguida pelo grupo.

2.1.3 A via negativa: uma mudança de paradigma

Ao longo dos anos, os exercícios foram se transformando em um treinamento cotidiano, no qual os atores, através do rigor e disciplina, praticavam exercícios que acreditavam ser capazes de “[...] *dar objetivamente ao ator uma técnica criativa que se enraizasse na sua imaginação e em suas associações pessoais [...] exercícios que constituíam uma resposta à pergunta: como se pode fazer isto?*” (Grotowski, 1992, p. 107). Grotowski reconhece a importância desta

fase como uma base calcada no domínio do profissionalismo, a mestria do ofício. Uma fase de grande rigor e de enormes avanços técnicos.

Na fase sucessiva, o *training* sofre uma mudança radical. A pergunta motriz agora não se constituía mais em “como se faz isso?” Neste momento, o eixo é deslocado para a pergunta: “O que me impede de fazer isso?”.

Todos os sistemas conscientes no campo da representação perguntam o seguinte: “como se pode fazer isso?”. É como deve ser. Um método é a consciência deste “como”. Acredito que devemos nos fazer esta pergunta uma vez na vida; mas, tão logo entramos nos detalhes, ela não deve mais ser feita, pois no mesmo momento de formulá-la, começamos a criar estereótipos e clichês. Então devemos fazer a pergunta: “*O que é que eu não devo fazer?*” (Grotowski, 1992, p. 178).

O caminho que conduz a essas novas perguntas e suas respectivas respostas é o que Grotowski chama de Via negativa. Nessa fase, o training dos atores era como um veículo para um processo de eliminação de seus bloqueios físicos (entendido como corpo e voz) e psíquicos. Ao contrário da maioria das práticas tradicionais do teatro, durante os *trainings*, o ator não aprendia como interpretar um determinado papel, ou como andar em um palco ou “(...) *em que consiste o gesto trágico, como representar uma farsa, pois é, precisamente, nesse 'como' que as sementes da banalidade e do clichê que desafiam a criação, são plantadas*” (Grotowski, 1992, p. 103).

Seu objetivo principal era que, através de exercícios específicos, o ator pudesse mapear seus bloqueios e se tornar apto a eliminá-los. Os exercícios eram como armadilhas para que o ator (com o auxílio do diretor e de seus colegas) pudesse descobrir aquilo que o impedia de estar completamente empenhado, com seu corpo, voz e mente em uma determinada ação.

Deve ser claramente estabelecido para cada ator aquilo que bloqueia suas associações e sua falta de decisão, o caos de sua expressão e a sua falta de disciplina; o que o impede de experimentar o sentimento de sua própria liberdade, que seu organismo é completamente livre e poderoso, e que nada está além das suas capacidades. Em outras palavras, como podem ser tais obstáculos eliminados?" (Grotowski, 1992, p. 103).

Ou seja, descobrir aquilo que o impede de concretizar o Ato Total, que segundo Grotowski:

É algo muito difícil de definir, embora seja bastante tangível do ponto de vista do trabalho o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu [...] O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero como um degrau para o ápice do organismo do ator, na qual a consciência e o instinto estejam unidos. (Grotowski, 1992, p. 180).

Podemos estabelecer uma analogia entre as diferenças da *via negativa* e um processo tradicional, chamado de "positivo", com outros campos artísticos como a pintura e a escultura: *"A pintura envolve a soma das cores, enquanto o escultor elimina o que esconde a forma, como se ela já existisse dentro do bloco de pedra, revelando-a dessa forma, em vez de criá-la."* (Grotowski, 1992, p. 34)

Nas escolas de teatro, assim como em vários teatros profissionais, os atores/alunos aprendem uma série de técnicas como acrobacia, mímica, esgrima, em uma tentativa de se alcançar uma formação o mais completa possível através dessa soma de habilidades, seguindo uma lógica dedutiva (onde se $a=b$ e $b=c$ então podemos deduzir que $a=c$), ou seja, trabalhando a agilidade e a precisão em técnicas como a esgrima, por exemplo, o ator será mais ágil e preciso em

cena e que quanto maior o número de técnicas com que este ator entrar em contato, maior será o número de habilidades desenvolvidas. Quanto à primeira afirmação, podemos aferir, através da constatação empírica, não se confirmar como verdadeira. Na prática, as habilidades desenvolvidas através da esgrima lhe serão especialmente úteis quando este ator utilizar a esgrima propriamente dita em cena. Quanto à segunda afirmação, que o maior número de técnicas se traduzirá em um maior número de habilidades, Grotowski refuta-a, acreditando que esse acúmulo de técnicas contribui ainda mais para geração de novos bloqueios. Em contrapartida a *via negativa* é uma técnica indutiva (onde se parte dos efeitos para se chegar à causa).

Outro exemplo é a respiração do ator. Na maioria das escolas de teatro tradicionais, é ensinado um tipo de respiração proveniente do canto lírico que seria a respiração abdominal⁴⁷. Em um treino sobre a égide da *via negativa*, a primeira pergunta que devemos fazer é: Este ator possui algum problema com sua respiração? Ele se mostra arfante enquanto fala seu texto, por exemplo? Ele corta as palavras no meio para que possa respirar? Se a resposta para qualquer uma destas perguntas for negativa, ou seja, o ator não possui qualquer problema com sua respiração, então não há nenhuma necessidade de lhe ensinar “a forma correta de se respirar”, de lhe impor uma outra maneira de respiração por se tratar de um modo *standard*. Não devemos substituir uma respiração orgânica por uma outra sem que essa nasça de uma necessidade real. Mas se houver alguma dificuldade com sua respiração, então o *training* desse ator será direcionado para a descoberta e eliminação daquilo que impede, que bloqueia sua respiração. Ratificando esta questão, Grotowski afirma:

⁴⁷ Uma variante, a respiração intercostal é também muito utilizada por atores e alunos de escolas de teatro.

Respiramos. Se fizermos à pergunta: 'como respirar'? Elaboraremos um tipo de respiração preciso e perfeito, talvez o tipo abdominal, as crianças, animais e pessoas que vivem perto da natureza respiram precisamente com o abdome, com o diafragma. Mas, então, vem a segunda pergunta: "[...] que espécie de respiração abdominal é melhor?" E passamos a tentar descobrir, entre os inúmeros exemplos, um tipo de inspiração, um tipo de expiração, uma posição particular da coluna vertebral. Isto seria um terrível engano, pois não há um tipo perfeito de respiração válido para todo mundo, nem para todas as situações psíquicas e físicas. A respiração é uma reação fisiológica ligada a características específicas de cada um de nós; depende de situações, tipos de esforço, atividades físicas. Trata-se de coisa natural, para a maioria das pessoas quando respiram livremente, usar a respiração abdominal. E, claro, existem exceções. Por exemplo, conheci atrizes que, por possuírem o tórax muito longo, não podiam usar a respiração abdominal no seu trabalho. Para tal foi necessário arranjar um outro tipo de respiração, controlada pela coluna vertebral. Se o ator tenta, artificialmente, impor-se uma respiração abdominal objetiva, perfeita, bloqueia com isso o seu processo natural de respiração, mesmo se for naturalmente do tipo diafragmático (Grotowski, 1992, p. 178 -179)

Um exemplo importante do trabalho da respiração a partir da *via negativa* encontra-se no ator Ryszard Cieslak. Ao longo dos anos, Cieslak tornou-se um dos atores principais das produções do Teatro Laboratório e um símbolo do trabalho desenvolvido por Grotowski. Em trabalhos como *O Príncipe Constante*, a crítica enalteceu a atuação de Ryszard Cieslak, em especial seu trabalho vocal. Mas ao entrar no grupo, Cieslak possuía um sério problema vocal, como podemos ver na descrição do ator responsável pelo trabalho vocal do Teatro Laboratório, Zigmunt Molik:

Quando chegou diretamente da escola de teatro [...] havia um fechamento orgânico da laringe. Quando se pedia para que ele

produzisse um som aberto, aquilo que vinha para fora era um som particular. Como se lidou com esse problema? Simples. Fazíamos muitos exercícios diferentes e, naquele tempo, conduzíamos um training como grupo e ele, simplesmente, se esparramava pelo chão de modo que todo o peso do corpo fosse sobre a região occipital e os calcanhares [...] seu colo permanecia elevado da terra e a laringe completamente aberta de um modo perfeitamente natural. Desse modo podia sustentar a mesma nota durante uma hora ou uma hora e meia ao dia. Nesse meio tempo, nós fazíamos outros exercícios, ao fim, ele atingiu um nível tal de perfeição vocal e musical com o qual era perfeitamente capaz de trabalhar com todos nós. E foi o que ocorreu.”⁴⁸

49

Esse relato nos revela mais uma característica dos exercícios dentro da lógica da *via negativa*. Os exercícios devem obedecer a uma lógica dialética para que sua atuação seja eficaz, ou seja, devem atuar de forma “indireta”. Se fosse pedido a Cieslak que simplesmente abrisse sua laringe ou, ainda, fossem criados exercícios que atuassem diretamente em sua laringe, haveria mais chances para que o ator interviesse com sua mente, tentando entender racionalmente o que estava acontecendo, e assim bloqueando o seu corpo. O processo natural de relaxamento de todo o seu corpo ocorria com o auxílio da própria força da gravidade, acarretando assim, na abertura gradual de sua laringe.

⁴⁸ “ Quando arrivò direttamente dalla scuoladi recitazione... Aveva una quiusura organica della laringe... Quando gli veniva richiesto di produrre un suono aperto quelle que veniva fuori era un suono particolare. Come ce la fece com questo problema? Semplice. Facevamo molti esercizi diversi e, a quel tempo, conducevamo un training come gruppo e lui semplicemente si sdraiava sul pavimento in modo que tutto il peso del corpo fosse sul’occipitite e sui tallone.. Il suo collo remaneva sollevato da terra e la laringe completamente aperta in modo perfettamente naturale. In questo modo poteva mantenere la stessa nota por una ora o una ora e mezza al giorno. Nel frattempo noi facevamo degli altri esercizi e, alla fine, raggiunse un livello tale di perfeizione vocale e musicale per cui era perfttamente in grado di lavorare com noi tutti. E questo accade.” (Molik, 2001 p. 47)

⁴⁹ Texto transcrito do filme documento LA ACTOE Total. Ricordo di Riszard Cieslak sob a direção de krzystofa Domagalika. In: *Revista Teorica e Pratica sulle Recniche e le Problematiche del Teatro Contemporaneo a Cura della Scuola Interculturale di Teatro*, v. 4, nov., 2001, p. 47.

Através da *via negativa*, Grotowski desloca-se da prática voltada à aquisição de técnicas para outra focada no trabalho sobre os fatores que impedem o fluxo da vida da ação. Uma das grandes renovações propostas para abordar o trabalho atoral, a *via negativa* possibilita também uma nova compreensão sobre a relação entre a organicidade e a precisão e uma nova perspectiva de trabalho. Tratava-se de possibilitar a emergência da vida da ação, encontrando um novo sentido para a dimensão da precisão nesse trabalho.

2.2 Os exemplos pragmáticos

Neste tópico veremos como a relação entre a precisão e a espontaneidade se estabelece em exercícios como o emblemático *gato* e nos *trainings* denominados de "*training* dos elementos plásticos", ou simplesmente "*training* plásticos", e o "*training* físico".

2.2.1 O gato: pensar com a coluna. O pensamento/ação

Um dos exercícios mais conhecidos, realizado e desenvolvido pelo Teatro Laboratório, é o exercício chamado *gato*. Assim como os exercícios que compunham o chamado treino físico (o qual veremos em seguida), o *gato* também é um exercício originário do Hatha-yoga⁵⁰. O principal objetivo é, ao mesmo tempo, proporcionar um relaxamento e provocar uma espécie de despertar da

⁵⁰ O Hatha Yôga (ou hata ioga) é uma forma de yôga pós-clássico desenvolvida no século 19, derivada da ênfase que o tantrismo deu ao corpo. Introduziu posturas e exercícios respiratórios que se tornaram a base da prática atual de yôga. A expressão Hatha Yôga poderia ser traduzida como "yôga da força", pois "hatha", traduzido literalmente do sânscrito, significa "esforço extremo". Mas, se dividirmos as sílabas, encontramos as palavras "ha" (sol) e "tha" (lua), cujo significado é atribuído à busca do equilíbrio das forças solar e lunar, masculina e feminina como objetivo final dessa prática. (Wikipédia, pt.wikipedia.org/wiki/site)

coluna vertebral. O gato é uma excelente imagem para ilustrar a relação entre tensão/relaxamento, segundo Grotowski. Tudo que um gato faz, o faz com a coluna, reagindo com todo o seu corpo. Quando este pequeno felino faz um carinho em alguém se enroscando nos pés dessa pessoa, por exemplo, podemos notar que ele se enrosca utilizando toda sua coluna. Ou quando alguém estende a mão para acariciá-lo e ele esfrega todo seu corpo, começando pela sua cabeça, passando por toda sua coluna, do início ao fim. Quando um gato espreita uma vítima, que pode ser um outro animal ou simplesmente uma bola, ele se põe em posição de absoluta prontidão, com as patas dianteiras estiradas e a parte posterior erguida absolutamente imóvel. Nessa posição, ele está apto a reagir prontamente ao menor movimento de sua vítima. Ele está pronto para reagir sem precisar pensar em reagir. Pode-se verificar nesse e nos demais exemplos que, ao se observar o gato em ação, não há nenhuma tensão desnecessária, mesmo executando movimentos com todo seu corpo ou permanecendo em um estado de absoluta prontidão.

Stanislavski, também, utilizava o gato como um exemplo da relação justa entre tensão e relaxamento. Ele também se ocupou de exercícios sobre a tensão excessiva do ator. Observou que quase todo ator se torna tenso quando está com medo e tem, em certo ponto no corpo, um “centro de tensão”. Apesar de essa tensão localizar-se em um ponto específico, ela pode chegar a tomar todo o corpo do ator, chegando até impedi-lo de atuar. Essa tensão começa sempre em certos pontos específicos como nos ombros, mãos, boca, etc. Ele propunha que o ator se tornasse consciente desse ponto para assim ser capaz de neutralizá-lo. Há, também, os atores que reagem de maneira oposta ao nervosismo, porém, ainda, nociva a sua performance. Diante da tensão inerente à cena, esses atores entram

em um estado de completa hipotonicidade corporal. Seu corpo torna-se imerso em um estado de letargia e, assim, incapaz de reagir aos estímulos⁵¹.

O exercício *gato* consiste em uma seqüência precisa de movimentos⁵², sempre partindo da coluna. O ator deveria executar a seqüência de modo preciso e justificar cada movimento com suas imagens e associações pessoais.

Ao longo dos anos, tive a oportunidade de assistir a vários atores pelo mundo executando esse exercício em particular. É interessante constatar um grande número de “versões” com as quais me deparei. Em sua maioria, essas versões eram fruto de um “facilitamento” do exercício feito pelo ator. Isto é o que Grotowski chamava de *comportamento diletante*. As modificações eram feitas, conscientes ou inconscientemente, com o intuito de fugir e/ou amenizar os elementos que gerassem dificuldades em sua execução, provocando pois uma anulação dos princípios fundamentais do exercício. Em alguns casos, porém, essas modificações eram fruto da apropriação do ator sobre o exercício. É como se a estrutura fosse modificada em um nível exterior, ou seja, aquilo que se pode ver, e ao mesmo tempo se mantenha intacta sob a pele, que o espectador muitas vezes pode não perceber.

Lembro-me de uma atriz em Portugal, que apesar de bem jovem, fazia esse exercício há bastante tempo. A estrutura era a mesma que eu conhecia e, também, praticava, exceto pela posição inicial. Ao invés de começar deitada com

⁵¹ Após a Segunda Guerra, houve certa moda em torno do Hatha-yoga na Europa. Ainda hoje é muito comum assistir, nas escolas de teatro, a alunos (assim como atores profissionais) deitados no chão, com o ventre para cima e os braços ao longo do corpo, para relaxar antes de entrar em cena. Essa é a posição do yoga chamada “savasana”, que em sânscrito quer dizer “posição do cadáver”. Os resultados da utilização deste tipo de exercício como uma preparação para a cena, são dois: ou o ator, logo que entra em cena, se torna completamente tenso e precisa relaxar outra vez, ou entra em cena e permanece em um estado totalmente relaxado, ou seja, ele entra em um estado letárgico, sem nenhum vigor, sem a tonicidade necessária para responder aos estímulos.

⁵² Para uma descrição pormenorizada do exercício “gato” ver o capítulo “O treinamento do ator”, “Em busca de um teatro pobre”- GROTOWSKI, Em busca de um teatro pobre, 1992, p. 109 e 110.

o ventre para baixo e os braços dobrados em um ângulo de 45 graus, com as palmas das mãos viradas em direção ao solo e próximas ao rosto, ela iniciava deitada de lado, com as pernas dobradas e uma mão entre as pernas e a outra sob a cabeça. Parecia ser uma posição muito confortável e usual para ela, provavelmente uma das posições em que ela dormia. Repentinamente, como um abrupto despertar, ela se lançava para a segunda posição do exercício, com a bacia suspensa e o apoio do corpo igualmente distribuído sobre as mãos e os pés e assim continuava a seqüência do exercício.

É importante percebermos que essa pequena modificação inicial não é simplesmente uma tentativa de inovação por parte da atriz, como uma espécie de demonstração de sua criatividade e autoria tão valorizadas em nossos teatros. Essa mudança é fruto de um constante exercício de resposta aos estímulos. É como se depois de muito tempo, os mesmos impulsos pudessem gerar ações ou movimentos distintos. É o que Grotowski chama de adaptação. Isto não quer dizer que o ator muda a estrutura a cada vez que a executa. No caso, essa mudança se torna parte da estrutura. A atriz manteve a mesma lógica do exercício, ela inicia a seqüência de uma posição de absoluto repouso. Podemos supor que essa posição “nova” estivesse já presente no exercício como uma associação, uma imagem recorrente que surgia sempre que a atriz iniciava o exercício. Com o tempo, a imagem se torna tão forte, tão presente, que sua fisicalização se faz necessária para que a atriz possa reagir aos estímulos. É como uma roupa usada depois de muito tempo, ela começa a se moldar a quem a veste. Mas é uma mudança orgânica, não premeditada. Se essa mudança ocorresse a partir de uma decisão racional, uma tentativa de “incrementar” seu exercício ou como foi dito anteriormente, como uma tentativa de fugir de uma possível dificuldade, essa

posição inicial seria como uma barreira psíquica, bloqueando assim os impulsos, anulando qualquer possibilidade de resposta do corpo aos estímulos, imagens e associações, sendo assim impossível renovar a vida no interior desta estrutura.

A relação entre a estrutura e a *vida*, assim como a adaptação, revelava ainda mais a compreensão de qual precisão estava em jogo quando se tratava de trabalhar em busca da organicidade. A precisão correspondia a uma atitude justa que possibilitava o fluxo dos impulsos.

2.2.2 O Training Físico

Como vimos anteriormente, os exercícios foram sofrendo um processo de evolução e desenvolvimento ao longo do tempo, evoluindo de uma preparação técnica, cujo intuito era de que o ator acumulasse habilidades, para um treinamento diário, onde os exercícios se tornaram uma possibilidade concreta de confronto com seus bloqueios.

Como veremos a seguir, o conjunto dos exercícios reunidos no *training* possibilitava o trabalho sobre os princípios que foram orientando o trabalho do ator, pautados pela relação entre a precisão e a espontaneidade. O *Training Físico*⁵³ era constituído de posturas oriundas do hatha-yoga denominadas *asanas*⁵⁴. Grotowski manteve algumas dessas posturas, de onde se derivaram outras, criadas por ele e seus atores. Uma das principais mudanças, em relação aos *asanas* oriundos do yoga, deu-se no ritmo condutor desses exercícios.

⁵³ Em vários de seus textos posteriores a 68, Grotowski constantemente se refere especificamente ao training físico como "o training chamado de físico", pois sabia que esse nome não correspondia a toda complexidade envolvida neste training. Provavelmente um nome mais correto seria psicofísico, utilizando um termo de Stanislavski. Pois, como veremos, um dos objetivos do training era justamente o de não haver divisão entre o corpo e a mente, pensamento e ação.

⁵⁴ Asana significa: postura em sânscrito segundo o *Hatha Yoga Pradípiká*, Shiva ensinou oitenta e quatro posturas. Dessas, trinta e duas são descritas na *Gheranda Samhitá*. (yoga. pro.br)

Enquanto no hatha-yoga o praticante deve permanecer estático em cada postura por um bom tempo, no *training* físico as passagens de um *asana* para outro deveriam ser feitas de forma dinâmica em relação ao espaço. Outra diferença importante encontra-se na lógica interna dos *asanas*. No hatha-yoga o praticante busca um total controle e anulação de seus impulsos e uma atenção voltada para si mesmo através da execução das posturas e de uma técnica de controle da respiração. Por sua vez, no *training*, além de não existir nenhum tipo de controle respiratório, a atenção do ator está sempre voltada, concomitantemente, para si mesmo, para o espaço e para o outro. Sobre a relação entre *training* físico e o yoga, assim como sobre alguns dos objetivos do *training* físico, o ator Ryszard Cieslak declara:

Estávamos procurando alguma coisa que nos desse maior possibilidade no sentido do treino do ator. Para isso utilizamos, como pretexto inicial, aquilo que se chama de Yoga. Mas não havíamos jamais feito Yoga no sentido clássico. Nós fomos em direção daquilo que chamamos de Yoga dinâmico. O yoga em movimento constante.^{55 56}

Para uma descrição detalhada do *training*⁵⁷ utilizarei como fonte minha experiência prática com o grupo Acto⁵⁸ de Estarreja, Portugal, onde pude ter um contato diário com este *training*, dentre outros.

⁵⁵ Texto transcrito do filme documento LA ACTOE Total. Ricordo di Ryszard Cieslak sob a direção de krzysztofa Domagalika. In: *Revista Teorica e Pratica sulle Recniche e le Problematiche del Teatro Contemporaneo a Cura della Scuola Interculturale di Teatro*, v. 4, nov., 2001, p. 53.

⁵⁶ "Stavamo cercando qualcosa che ci desse maggiori possibilità nel senso del training dell'attore. Per questo abbiamo preso come pretesto iniziale quello che si chiama *yoga*. Ma non abbiamo mai fatto *yoga* in modo classico. Ci siamo mossi in quello chiamato *yoga dinamico*. La *yoga* in movimento costante."

⁵⁷ Existe uma descrição de elementos do *training* físico e plástico em "Em busca de um teatro pobre", capítulo o treinamento do ator (1966), p. 145-175- *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

⁵⁸ Acto - instituto de arte dramática é um grupo teatral formado em 1992 e sediado na pequena cidade de Estarreja (Portugal) desde 1996. O grupo foi criado por dois ex-integrantes do Workcenter de Jerzy

Diariamente começávamos com o exercício *gato* (o qual vimos anteriormente) como uma forma de exercício básico para o *training* físico⁵⁹. Em seguida, o ator designado como líder do *training*, ou seja, aquele que o guiaria (em geral um ator mais experiente), executava todos os exercícios que seriam utilizados posteriormente. O restante dos atores deveria repeti-los com o máximo de precisão possível e, ao mesmo tempo, perceber essas posições como um constante jogo de equilíbrio do próprio corpo. Essa fase, que precede o *training* propriamente dito, poderia ser chamada de fase de apreensão das posições, algumas delas ilustradas e descritas a seguir:

- De cabeça para baixo, com o peso do corpo apoiado na cabeça e palma das mãos.

- De cabeça para baixo, com as mãos cruzadas atrás da cabeça, e o apoio distribuído entre a cabeça e os antebraços (posição clássica do hatha yoga).

- De cabeça para baixo, com os braços esticados e o apoio distribuído entre a cabeça e as costas das mãos.

- De cabeça para baixo, com o apoio em um dos ombros, na face e no braço.

- De cabeça para baixo, com o apoio nos antebraços cruzados e posicionados à frente da face.

Existem, ainda, os exercícios chamados de *ponte*:

Grotowski, José Filipe e Cristine Volpoux. Além de espetáculos e workshops, o grupo mantém uma pesquisa sobre a metodologia de ações físicas segundo Grotowski e Stanislavski, vários tipos de *trainings*, assim como outros elementos de pesquisa.

⁵⁹ Em alguns relatos sobre o *training* físico, o *gato* é citado como um exercício preparatório, já em outros ele é um dos elementos a serem utilizados durante o *training*, seja apenas alguns fragmentos ou o exercício como um todo.

- Em pé, com as pernas abertas e o corpo esticado, envergar a coluna para trás até que os braços toquem o chão e o peso do corpo seja distribuído entre as mãos e as pernas. Uma variação desse mesmo exercício:

- O mesmo procedimento só que partindo da posição de joelhos, sem utilizar as mãos e apenas tocando a cabeça no chão e, em seguida, voltando para a posição de joelhos.

Havia, também, os exercícios nos quais deveríamos passar de uma posição a outra, ainda mantendo-nos de cabeça para baixo, como por exemplo:

- O ator inicia na posição onde apóia seu peso na cabeça e nas mãos e lentamente, ainda mantendo as pernas para o alto, transfere seu peso das mãos para um dos ombros (posições que descrevemos acima).

Nessa primeira etapa (assim como em todo o *training*), os exercícios eram feitos em silêncio. Se o ator tivesse alguma dúvida quanto à execução do exercício, não lhe era permitido interromper o trabalho para perguntar ao líder: "Como eu faço isso?". O ator deveria "manter" sua dúvida e tentar resolvê-la na prática da melhor maneira possível. Caso ele não conseguisse, o líder o corrigiria (a correção direta do líder era feita apenas nessa etapa preliminar). Essa regra do silêncio muitas vezes é interpretada como um ato ditatorial. Na verdade, o silêncio é importante na medida em que ajuda a impedir um diálogo motivado pelo pensamento racional-analítico do ator. Ajuda-nos não apenas a silenciar nossas vozes, mas também a silenciar nossa mente discursiva que tenta, a todo custo, compreender e rotular as coisas como conhecidas - uma maneira de fugir da experiência viva e de se confrontar com aquilo que lhe é desconhecido. Sobre esse processo, Thomas Richards faz as seguintes considerações:

Vivemos uma época em que nossas vidas interiores são dominadas pela mente discursiva. Esta fração da mente divide, secciona, etiqueta, empacota o mundo e classifica-o como "compreendido". É a máquina dentro de nós que reduz o misterioso objeto que balança e ondula a simplesmente "uma árvore". Porque esta parte da mente leva vantagem na nossa formação interior, conforme envelhecemos, a vida perde o seu sabor. Nossas experiências são cada vez mais genéricas; já não percebemos as coisas diretamente, como uma criança, mas antes como signos em um catálogo que nos é familiar. O "desconhecido", deste modo restrito e petrificado, se transforma no "conhecido". Um filtro se coloca entre o indivíduo e a vida. Sendo assim, a mente discursiva dificilmente tolera um processo vivo de desenvolvimento. (Richards, 1996, p. 5).

Ainda nessa fase preliminar, aprendíamos a cair dos *asanas*, para que, caso caíssemos durante o treino, não nos machucássemos⁶⁰. Quando, durante o treino, mais precisamente durante a execução de um dos *asanas*, o ator caía, era um sinal de que ele estava interrompendo seu processo natural. Sobre essa ruptura do processo natural e sua decorrente perda de equilíbrio, Grotowski salienta:

[...] O problema do equilíbrio nas posições do hatha-yoga. Tentam, caem. Sem enganar, tentam de novo. Torna-se claro que a própria natureza nos ditou a esse ciclo de evoluções: caem de novo. Por que perdem o equilíbrio? Porque algo do exterior, dos seus pensamentos, do controle calculado, começou a agir. 'Perdi a confiança e caí. Não segui o processo. Minha queda é um sintoma disto'. Não cairão se é verdadeiramente a natureza de vocês que os guia. 'Se começo a intervir sem necessidade, caio imediatamente. Neste exemplo, o equilíbrio é o sintoma da confiança que se procura nos exercícios corporais. (Grotowski, 1971; 2007, p. 177)

⁶⁰ Certa vez, Roberta Carreri, atriz do grupo teatral Odin Teatr, me disse que "o chão foi seu primeiro mestre". Todas as vezes que ela caía era como se o chão dissesse: "acorde".

Após essa fase inicial, seguíamos para o *training* propriamente dito que se constituía basicamente das seguintes etapas descritas a seguir. Essas etapas foram nomeadas de acordo com os *comandos*⁶¹ ditos verbalmente pelo líder (sem que, contudo, ele interrompesse o desenvolvimento do *training* ao dizê-las):

Fluido - Após termos nos distribuído pelo espaço⁶², fazíamos as posições uma seguida da outra, da maneira mais fluida possível. Era essencial que o corpo encontrasse uma forma de transição entre um *asana* e outro e que essa transição tivesse essa qualidade.

Lento - Passávamos a fazer os *asanas* o mais lentamente possível.

Rápido - Mudávamos para um ritmo o mais rápido possível.

As diretrizes "o mais rápido" e "o mais lento" eram como verdadeiras armadilhas para a nossa atenção. No lento, era fundamental que, mesmo na mais absoluta lentidão e controle, nós não "dormíssemos", ou seja, não podíamos nos deixar levar por um fluxo de pensamentos e nem nos desconectarmos com o que estávamos fazendo. Devíamos nos manter no momento presente, o que era um desafio, pois quando estávamos nesse ritmo, a mente discursiva tendia a "falar mais alto". Além disso, como o ritmo mais lento exigia mais controle do corpo, também tendíamos a colocar a nossa atenção no "como fazer", em vez de simplesmente fazer. Assim, a atenção do ator volta-se apenas para o funcionamento do exercício, abrindo espaço para a ação de sua mente discursiva e afastando-o de todas as outras possibilidades de contato.

⁶¹ Estes 'comandos' que pontuavam cada fase dentro do training físico podem ser conferidos no vídeo produzido pelo grupo de Eugenio Barba, Odin Teatr, onde Cieslak ensina e conduz o training juntamente com dois jovens atores do grupo Odin. Durante o training pode-se ouvir Cieslak ditando estes comandos.

⁶² Durante todo o training era fundamental que jamais perdêssemos o contato com o espaço, procurando mantê-lo sempre o mais equilibrado possível em a relação a nossa disposição, assim como o contato com os outros atores.

Por sua vez, no ritmo "mais rápido possível" corríamos o perigo de entrar em certo *frenesi*, que podia fazer com que perdêssemos o contato e os detalhes dos exercícios, fazendo-os de maneira geral. Um elemento que nos auxilia nesse momento é o ruído no chão. Uma das regras presentes em todos os *trainings* é que não podemos fazer absolutamente nenhum ruído no chão, seja andando ou fazendo qualquer exercício. Normalmente, isso já é difícil em todas as fases do *training* físico, mas nessa parte "do mais rápido possível" essa dificuldade se acentuava enormemente. Entretanto, a tensão entre o ter que fazer as posições aceleradamente e não fazer barulho (como, por exemplo, quando recolocávamos os pés no chão, logo após uma postura) nos auxiliava na manutenção de todos os contatos necessários, assim como a qualidade de atenção necessária. Era como se existisse um fio tencionado entre a precisão e espontaneidade que se mantinha durante todo o training e que aqui se tornava evidente.

Aberto e fechado - Nessa fase, entre um *asana* e outro, deveríamos acentuar os aspectos de introversão e extroversão da posição, acentuando os momentos (que já existem nas próprias posturas) de abertura e fechamento. É claro que isso conduz a nossa qualidade de atenção e influencia nossas associações e imagens. O desafio aqui é: mesmo quando eu acentuo esses aspectos, a minha atenção não pode mergulhar em direção a esse aspecto. Dessa forma, ao acentuar um momento de abertura, não poderíamos esquecer o contato conosco, com nosso interior; e o contrário, estando em uma posição de introversão, não poderíamos perder o contato com o exterior. É como se o ator devesse sempre se colocar entre uma série de atenções e tensões contrárias.

Contra e a favor - Aqui é como se o *training* começasse a chegar a um outro patamar, como se o jogo dos atores fosse gradativamente intensificado. O

objetivo era fazer os elementos "para ou contra" os companheiros ou o espaço. A questão aqui, difícil de ser explicada em palavras, era: Como doar o seu *asana* para o outro? Como o seu *asana* poderia ser suporte para o outro? Como também ele poderia ser contra o outro? Como ele poderia ser contra o espaço, furando o espaço, por exemplo? Assim, ao jogar com um parceiro, o meu *asana* poderia ser como se eu estivesse "colocando a mão" para ajudar o *asana* do outro. Ou ainda ele poderia ser uma espécie de "tapa" em meu colega para acordá-lo. Essas não são apenas imagens pessoais, são intenções concretas em direção ao parceiro, mesmo que não esteja tocando-o fisicamente. Assim, mesmo que ele não perceba exatamente essas imagens, ele certamente vai perceber que algo está sendo feito para ele ou contra ele e terá a possibilidade de reagir.

"Gatinhos brincando" - O título da penúltima fase do *training* físico é por si revelador⁶³. Na verdade, todo o *training* físico poderia ser assim chamado. Nessa fase, todos os elementos do trabalho deveriam estar os mais presentes possíveis: nossos corpos na máxima fluidez, "pensando com a coluna". Deveríamos estar prontos para responder a qualquer estímulo, em contato com tudo, e se possível nos divertindo. E por incrível que pareça, depois de cerca de quarenta minutos de *training* fisicamente cansativo, essa parte poderia ser

⁶³ Interessante notarmos as imagens de crianças e de gatos, fundidas nessa fase do *training* físico chamada de *gatinhos brincando*. Pois essas são imagens freqüentemente evocadas por Grotowski (assim como por Stanislavski) como exemplos do que seria a organicidade para o ator. O gato, assim como já vimos anteriormente, é um animal que pensa com a coluna, como se nele quase não houvesse o lapso de tempo entre pensamento e ação; é como se toda sua percepção do espaço, de quem está nele e que fazem nele, se desse através de sua coluna vertebral. Já a criança, além de também ter um corpo absolutamente sem tensões desnecessárias e de ter uma coluna ativa, possui um olhar de fascinação por tudo aquilo que é novo, além de uma grande facilidade de estabelecer um foco preciso (mesmo que apenas por um momento) com algo que a estimule. Por exemplo, vemos um bebê que brinca absolutamente entretido com sua mãe até que passe uma borboleta. Então ele se vira com toda a sua coluna e passa a observar fascinado esse novo elemento. Isso denota uma constante capacidade de reagir aos mais diversos estímulos com eterno frescor. Como se a cada momento fosse uma nova descoberta (porque, no caso de uma criança, de fato o é). Essas são imagens e percepções que nós atores devemos descobrir, como podemos ter esse olhar de frescor por aquilo que já conhecemos, como um constante processo de redescoberta; como eliminar esse lapso entre pensamento e ação.

extremamente leve. A imagem dos gatinhos nos apoiava. Porém, em nenhum momento deveríamos imitar gatos, mesmo que as imagens e associações de cada um fossem simplesmente a de um gatinho brincando. Na verdade, ela era um estímulo inicial para que cada um pudesse encontrar sua própria associação, imagem, memória⁶⁴. Essa fase era um bom exemplo para o que Grotowski chamava de *acrobacia orgânica* que, mesmo não se tratando de acrobacia em absoluto, trazia a idéia de algo que fosse ao mesmo tempo um desafio para nós e algo que não perdesse uma certa qualidade lúdica no trabalho. Sobre essa *acrobacia orgânica* Grotowski nos esclarece:

Gradualmente chegamos àquela que chamamos de 'acrobacia orgânica' [...] Cada um gera o seu modo e é aceito pelos outros do modo deles como crianças que procuram o modo de serem livres, de se liberarem dos limites do espaço e da gravidade. E não através do cálculo. Mas não finjamos ser crianças, porque não o somos. Porém é possível reencontrar fontes análogas ou, talvez, até mesmo as mesmas fontes e, sem nos distanciarmos da criança dentro de nós, podemos procurar aquela 'acrobacia orgânica' (que não é acrobacia), que é individual e se refere às necessidades luminosas e vivas [...] (Grotowski, 1969, p. 178).

Livre - Em algumas ocasiões, era possível que os atores chegassem a algumas pequenas ações. Mas assim como descrevi no gato, isso deveria acontecer de maneira completamente espontânea. Em geral, estas ações surgiam a partir dos atores mais experientes do grupo, talvez porque nos mais novos ainda persistisse uma certa ansiedade em "fazer algo" ao invés de permitir que as ações simplesmente surgissem como uma reação espontânea, como uma resposta a todos os estímulos presentes ao longo do *training físico*.

⁶⁴ Algumas vezes, o diretor que estava assistindo de fora arremessava em nossa direção uma bola de meia ou um novelo de lã e pulávamos em direção ao novo elemento, nos engalfinhando pela posse do objeto (sem perder as estruturas precisas dos asanas). Isto era um estímulo, pois alimentava esta espécie de imagem coletiva de pequenos filhotes com seu novo brinquedo.

Todos esses obstáculos, como a própria dificuldade na execução dos exercícios ou as armadilhas para a atenção, ou ainda essas imagens que norteiam um tipo de contato ou um tipo de jogo (contra ou a favor, gatinhos, etc.) são todas maneiras de se estar em contato (cotidianamente) com a relação entre a precisão e a espontaneidade, ou seja, manter a precisão das estruturas (ou elementos), com toda a dificuldade inerente a elas, sem perder o contato com o espaço, com o outro e consigo mesmo (entendido de forma concreta, física – eu sei o que estou fazendo; e de forma interna, com as minhas associações e imagens) e esses contatos seriam uma das fontes do que podemos chamar de vida de uma determinada estrutura. Podemos afirmar então, que o fator "dificuldade" é fundamental ao *training*, assim sendo, os exercícios podem ser encarados como exercícios-obstáculos, que devem ser constantemente renovados e à medida que não oferecerem mais uma verdadeira dificuldade a ser transposta, devem ser substituídos, pois como declara Grotowski, [...] *"Quando uma coisa foi aprendida e tornou-se fácil não tem valor algum."* (1969; 2001, p 37)

Um dos principais obstáculos é o de aceitar-se e não defender-se. Um dos bloqueios mais comuns é o de uma certa necessidade da aceitação por parte do ator de seu próprio corpo. Frequentemente encontramos esse tipo de bloqueio em atores que se encontram divididos entre "eu" e "eu e meu corpo". Vejamos o que Grotowski nos diz a respeito:

Os atores têm numerosos bloqueios, não somente no plano físico, mas, muito mais no plano de sua atitude em relação ao seu próprio corpo [...] O corpo funciona como algo precioso demais quanto como uma espécie de inimigo íntimo [...] A existência de vocês é constantemente dividida entre 'mim' e o 'meu corpo' como duas coisas distintas [...] Para viver e para criar, devem em primeiro lugar aceitar a vocês mesmos [...] Não estar divididos: não é somente a semente da criatividade do ator, mas é

também a semente da vida, da possível inteireza. (Grotowski, 1969; 2007 p. 174 e 175).

O *training* é uma forma concreta de se aceitar e de se entender eu e corpo como um só. Diariamente no *training* físico, o ator se depara com suas dificuldades e limites concretos, transformando esses exercícios em uma "[...] *espécie de desafio para superar a si mesmo*" (Grotowski, 1969; 2007, p. 176). Esse processo de auto-superação conduz o ator a estabelecer cada vez mais uma relação de confiança em si mesmo e seu próprio corpo e assim eliminar a secção entre "eu" e "meu corpo". "*Se se começa a fazer coisas difíceis através do não-defender-se, e começa-se a encontrar a confiança elementar no próprio corpo. Torna-se menos dividido. Não estar dividido – essa é a semente.*" (Grotowski, 1969; 2007, p. 176).

Não podemos nos esquecer de um objetivo básico do *training* físico que é uma função que Grotowski chama de biológica: "Evidentemente os exercícios funcionam de um modo que se pode dizer 'biológico'. Se o ator não for vivo, se não trabalhar com toda a sua natureza, se estiver sempre dividido, então, podemos dizer, envelhece." (GROTOWSKI, 1971; 2007, p. 179). Mas este era como um pano de fundo, algo quase que inerente à atividade física, mas nunca uma finalidade em si, como podemos aferir nesta declaração de Cieslak:

O objetivo não era jamais o de desenvolver o músculo como no Body building [...] A coisa essencial é aquilo que se sucedia entre os exercícios. Aquilo que se percebia era uma corrente subterrânea, um rio de associações que corriam independentemente do movimento.⁶⁵

⁶⁵ Texto transcrito do filme documento LA ACTOE Total. Ricordo di Ryszard Cieslak sob a direção de krzysztofa Domagalika. In: *Revista Teorica e Pratica sulle Recniche e le Problematiche del Teatro Contemporaneo a Cura della Scuola Interculturale di Teatro*, v. 4, nov., 2001, p. 54.

Se nos reportarmos ao vídeo onde Cieslak treina com os jovens atores do *Odin teatr*⁶⁶, podemos entender suas palavras de modo concreto. No vídeo, podemos ver como ele passa de um asana para outro, com inúmeras mudanças rítmicas, repleto de imagens e associações, e tudo isso repleto de uma qualidade que facilmente podemos identificar como algo de realmente vivo. Ele não usa sua mente discursiva, pois se ele pensasse no que tem que fazer, tentaria premeditar seus movimentos, ele se tornaria, a nossos olhos, algo mecânico, desprovido de qualquer fluidez, de qualquer surpresa. Ou se ele não fizesse contato consigo, com outro e com o espaço, o training poderia se tornar ginástica, ou se por outro lado se ele se concentrasse apenas nas imagens e nesse processo interno, ele perderia o contato e a estrutura se transformaria em um caos, tornando-se, assim, incapaz de se relacionar com os parceiros e de repetir aquilo que fez. Se "ele perder a concretude dos elementos do training, poderá facilmente cair em uma série de clichês como [...] se contorcer no chão, os movimentos caóticos, as convulsões [...]" (Grotowski, 1979, p. 36). A tensão entre precisão e espontaneidade o auxilia a chegar às suas associações mais ricas e íntimas.

Esse jogo de tensões é o que Grotowski denominava de *improvisação dentro da estrutura*.

[...] Grotowski enfatizava fortemente a necessidade de uma estrutura quando se improvisa. Muitas vezes quando falávamos sobre improvisação, ele dava o exemplo do antigo jazz. Ele dizia que os músicos do antigo jazz entendiam que a improvisação só podia existir com uma estrutura definida. Eles eram mestres de seus instrumentos e começavam de uma base melódica. Suas improvisações eram

⁶⁶ Grupo teatral dirigido por Eugenio Barba, radicado em Holstebro, Dinamarca.

costuradas a partir de uma base melódica, que estava na estrutura e que eles sempre mantinham em relação. (Richards, 1996, p. 19) ⁶⁷

As improvisações no *training físico* se sucedem quanto ao ritmo, às direções no espaço, na ordem de execução dos asanas assim como pode surgir a partir dos asanas, mas nunca de uma forma premeditada ou calculada, esses elementos são improvisados a partir dos contatos estabelecidos durante o training. São reações, verdadeiras respostas concretas aos estímulos, com os quais o ator deve estar em constante contato.

Para finalização deste tópico gostaria de tecer algumas considerações finais sobre as imagens e associações no interno do training físico. Para esse fim recorro a dois momentos específicos dentro da minha trajetória pessoal com o grupo Acto de Portugal.

Um desses momentos foi a minha primeira semana de trabalho com o grupo, durante o meu teste de admissão. Durante o teste, eu, assim como todos os candidatos, deveríamos passar uma semana imerso nas atividades cotidianas do grupo. O *training físico* era uma delas. Apesar de na época eu já possuir uma relativa experiência em teatro e já ter tido contato com alguns dos elementos técnicos comuns daquele trabalho, o *training físico* era uma das partes mais difíceis do teste para mim.

O fato de eu já ter feito alguns dos asanas utilizados no *training*, não só não foi de grande ajuda como, pelo contrário, tornou-se mais um agente de

⁶⁷ [...] Grotowski strongly emphasized the need for structure when one improvises. Many times when we speaking about improvisation, he gave the example of early jazz. He said early jazz musicians understood improvisation could exist only within a definite structure: they had mastered their instruments, and where starting from a base melodic. Their improvisations were woven starting from that melody, which was their structure, and with which they were always keeping in relation.

dificuldade. O modo com que eu fazia os asanas era considerado pelo grupo como completamente equivocado, pois eu me apoiava demasiadamente na força muscular em vez de ter uma percepção do asana como um constante jogo de equilíbrio. Além dessa dificuldade específica com os asanas, havia outras, como, por exemplo, a dor. Como já foi dito anteriormente, os asanas, em sua maioria, constituíam-se em posições nas quais constantemente você se via de cabeça para baixo com o contato da cabeça no chão. Nosso espaço de trabalho era o palco de um antigo teatro da cidade, bastante espaçoso, todo feito de madeira. Essa madeira havia sido trocada recentemente, o que a tornava mais dura do que o normal. Isso sem contar com as pequenas frestas, entre uma madeira e outra, na qual se sua cabeça estivesse apoiada com todo peso de seu corpo, provocava uma imensa dor.

Durante os primeiros dias de training, fui tomado por uma enorme sensação de frustração. Por mais que eu me esforçasse, não conseguia vencer as dificuldades impostas. A cada dia fui percebendo que meu desempenho no training comprometia todo meu teste e, diante dos constantes olhares de desaprovação dos atores do grupo, comecei a acreditar que minha grande chance, há tanto tempo por mim almejada, de desenvolver esse trabalho específico continuamente, estava me escapando pelas mãos. Faltando dois dias para o fim da audição, eu me dei conta de que minhas chances já estavam se esgotando e que havia candidatos bem mais capacitados tecnicamente do que eu. Então decidi simplesmente esquecer o teste, já que isso era a fonte de minha enorme angústia, e resolvi aproveitar meus últimos dias de audição como se ela fosse um workshop gratuito na Europa de um trabalho que há muito eu almejava.

Durante o training físico daqueles dias, algo realmente mudou para mim. Eu ainda lutava contra os asanas, mas dessa vez havia uma imagem que se formava para mim durante o treino de uma grande festa de despedida. Eu queria aproveitar cada segundo, queria 'jogar' com os atores mais velhos do grupo, pois imaginava que aquela seria minha última oportunidade. Percebi que, em alguns momentos, era como se esses atores respondessem, com seus asanas, a minha despedida e que isso, também, os auxiliava e alimentava durante o training. Ao fim do trabalho, eu me sentia muito bem, especialmente 'energizado'. Ao fim da semana de testes, quando os diretores do grupo analisaram o trabalho de cada participante e anunciaram os atores selecionados, para minha surpresa, eu não só estava entre eles, como um dos motivos alegados como determinantes para minha escolha havia sido exatamente o training físico. Cristine Villepoix, atriz e uma das diretoras do grupo, disse que eu era o único candidato que havia entendido o real propósito do training e acrescentou: "Nos últimos dias de trabalho, havia algo de luminoso em seu treino e podíamos ver você realmente em contato com os outros".

Um outro episódio passou-se algumas semanas após a minha entrada efetiva no grupo. Havia um outro jovem ator, que havia entrado no grupo seis meses antes de mim. Durante nossas horas livres, ele se mostrava muito interessado no Rio de Janeiro, minha cidade natal. Mostrava-se particularmente interessado nas praias como a de Ipanema, e em especial, nas garotas de Ipanema. Como era natural entre os portugueses, especialmente os mais jovens, ele imaginava Ipanema como um misto de oásis e harém repleto de lindas mulheres, à espera de serem descobertas por um novo desbravador português.

Eu, em um certo dia, durante o training, me sentia particularmente cansado. As pequenas feridas na cabeça, causadas pelo constante atrito com o chão áspero ainda incomodavam. Em pleno inverno europeu, tudo me parecia mais árido e mais difícil do que de costume. Eis que de repente, em pleno training, vejo o jovem ator na minha frente, em um asana, com um largo sorriso no rosto. Sua destreza com os asanas já era um pouco maior que a minha, mas não o suficiente para não lhe apresentar dificuldades. Mas, naquele dia, ele estava particularmente radiante. Era como se estivesse em uma espécie de playground, onde os pesados exercícios tornavam-se verdadeiros brinquedos. Havia, também, alguma coisa em sua relação com o espaço que denotava algo também extremamente prazeroso. Era como se tivessem trancado uma criança em uma fábrica de doces. Inicialmente, isso me provocou um certo incômodo, pensava: "Eu aqui sofrendo e ele ainda consegue se divertir!". Mas aos poucos fui deixando de 'pensar', deixando-me contagiar por aquela alegria particular. Tudo se tornou mais fácil. O training havia passado de uma pesada obrigação a uma pequena aventura. Ao fim do trabalho, o ator veio até mim, e com seu modo peculiar, disse: "-Ô brazuca, hoje fiz o training em sua homenagem. Hoje eu estava na praia, pegando as ondas, com as gatinhas de Ipanema".

Nesse dia, pude ver um exemplo claro de como um ator, através do contato com todos os elementos constituintes, pode renovar a vida e frescor de uma estrutura como a do training físico. E também presenciei algo que está ao mesmo tempo ligado a questões técnicas e ao mesmo tempo as transcende. Algo que está relacionado com a essência de um training dentro desse tipo de trabalho e ao mesmo tempo relaciona-se com questões fundamentais ligadas ao ofício do ator. Naquele dia, através do training físico, pude entender concretamente como

um ator pode, através de sua ação, ser um verdadeiro 'apoio' para seu companheiro de trabalho; através de seu engajamento e de sua generosidade, já que como nos disse François Khan anteriormente, "[...] sem generosidade não se tem vida em cena." (ANEXO A)

2.2.3 Training plástico

O *Training Plástico* (ou *training* dos elementos plásticos) era composto por exercícios baseados em métodos clássicos europeus como os de Delsarte, Dalcroze e outros, nos quais se moviam articulações do corpo como: cabeça (pescoço), ombros, tronco, quadril, mãos, pernas, em movimentos de rotação e translação e em seguida, buscavam-se vetores de movimentos opostos, como, por exemplo, a mão que gira em uma direção e a cabeça em outra oposta. A esses movimentos específicos Grotowski chamava de *detalhes*. O objetivo, inicialmente, era o de descobrir de que maneira se poderia "[...] *diferenciar as reações que de nós vão em direção ao outro das reações que do outro vão em direção a nós: introvertidas – extrovertidas.* " (Grotowski, 1969;2007, p. 171). Nessa fase, ainda podia-se notar a influência de Delsarte e seus conceitos de reações introversivas e extroversivas. Sobre essa fase do training, Grotowski admite que ela "*Não nos levou a lugar algum.*"⁶⁸. Com o contínuo desenvolvimento do trabalho, Grotowski começa a descobrir os "exercícios plásticos enquanto *Conjunctio Opositorium* entre estrutura e espontaneidade"⁶⁹. Então chegaram aos exercícios chamados de training plástico.

⁶⁸ GROTOWSKI, ibdem.

⁶⁹ GROTOWSKI, ibdem.

Em uma primeira etapa do training plástico, trabalhava-se sobre os detalhes: *"Nos movimentos do corpo existem formas fixadas, detalhes que podem ser chamados de forma".*⁷⁰ Os detalhes deveriam ser rigorosamente fixados, ou seja, deveriam ser apreendidos minuciosamente e repetidos com perfeição. O início e fim de cada detalhe deveriam ser precisamente pontuados. Era fundamental que fosse respeitado o isolamento de cada parte do corpo. Por exemplo, ao executar os detalhes das mãos não se podia tencionar os ombros, ou ao girar o cotovelo não deveria ser permitido que o ombro fosse acionado. Em seguida, distribuídos pelo espaço, deveriam *"[...] reencontrar os impulsos pessoais, que podem encarnar esses detalhes; ao dizer encarnar, entendo: transformá-los"*⁷¹. Ou seja, os atores (assim como no *Training Físico*) deveriam buscar um encadeamento dos movimentos entre as várias articulações, modificando o ritmo, a ordem e até mesmo a própria composição dos detalhes, mas não através de nenhuma premeditação ou qualquer forma do que podemos chamar de pensamento, mas por meio do contato com o espaço, com seus parceiros e com suas próprias memórias, associações, que lhes gerariam o estímulo necessário para o surgimento dos impulsos, esses, assim, poderiam ser "encarnados" através dos detalhes. Importante salientar que nesta modificação na estrutura dos detalhes, o ator deveria transformá-los, *"[...] mas não destruí-los"*⁷².

A questão principal proposta pelo training plástico, de acordo com Grotowski, seria:

⁷⁰ GROTOWSKI, ibdem.

⁷¹ GROTOWSKI, ibdem.

⁷² GROTOWSKI, ibdem

Como começar improvisando somente a ordem dos detalhes, improvisando o ritmo dos detalhes fixados, e depois mudar a ordem e o ritmo e até mesmo a composição dos detalhes, não de maneira premeditada mas com o fluxo ditado pelo próprio corpo? Como reencontrar no corpo essa linha 'espontânea' que é encarnada nos detalhes, que os abraça, os supera, mas que - ao mesmo tempo - mantém a precisão deles? (Grotowski, 1969; 2007, p. 171 e 172).

Essa declaração remete-nos diretamente a nossa questão principal. Uma das respostas encontra-se nas diferenças entre os exercícios plásticos e simples gestos, como podemos ver quando Grotowski diz sobre encontrar a espontaneidade do corpo e encarná-los nos detalhes, que *"é impossível, se os detalhes são gestos"⁷³, se movem os braços e as pernas ou não estão radicados na totalidade do corpo."* (Grotowski, 1969; 2007, p. 172). Mesmo que os exercícios trabalhem com extremidades do corpo, como mãos e cabeça, o movimento deveria partir sempre da coluna, engajando assim todo o corpo. A esse processo de adaptação do corpo Grotowski nomeia de *compensação*:

Nas aulas de dança clássica, diz-se a um mau bailarino que 'compensa', ou que quer dizer que quando executa certos detalhes da dança adapta seu corpo. No nosso caso, descobrimos que essa 'compensação' não é algo negativo, ao contrário, é vital. A falsa 'compensação' consiste em se executar os detalhes de modo mais fácil. Por exemplo: a sua cabeça gira para a esquerda e deveria tocar o ombro, assim levantar o ombro até a cabeça. Facilitando vocês arruínam todos os detalhes. Mas a 'compensação' vital, que poderia ser chamada também de adaptação do corpo, está ligada à causa do ajuste que tem origem no corpo e flui organicamente do corpo " ⁷⁴

⁷³ No próximo capítulo, veremos a diferença entre o conceito de gesto e o de ação física.

⁷⁴ GROTOWSKI, ibdem.

Para Grotowski uma reação autêntica nasce sempre no interior do corpo. Os detalhes devem ser a conclusão desse processo. Mas se a reação não vem do interior do próprio corpo, ela será sempre "(...) *um engano. Falsa. morta, artificial, rígida*" ⁷⁵. Segundo Grotowski, essas reações nascem em um lugar específico da coluna. Grotowski chama esse ponto específico de *Cruz*, que está precisamente localizada "*na parte inferior da coluna vertebral, mas com toda a base do corpo até a base do abdômen compreendido.*"⁷⁶ A *cruz*⁷⁷ é base orgânica das reações físicas. Mas Grotowski ataca veemente a idéia de que esse elemento, assim como qualquer outro no que se refere à técnica do ator, seja entendido e utilizado como uma receita, assim sendo será sempre um engano e "*se aplicada durante os ensaios: estéril.*" (Grotowski, 1969; 2007, p. 72). Quanto à cruz, ele defende uma espécie de "consciência relativa". O ator pode ter a consciência da cruz para que possibilite uma espécie de desbloqueio dos impulsos, contanto que não procure manipulá-la durante os exercícios ou mesmo durante os ensaios, acreditando assim, poder manipular os impulsos. Pois, mais uma vez, se o ator ativar sua mente discursiva neste processo ele obterá o completo bloqueio dos impulsos. Ele bloqueará o seu *corpo-memória*. Para Grotowski nós não temos memória, todo o nosso corpo é memória. Recorro ao próprio Grotowski para a elucidação deste conceito de difícil definição por palavras: "*Corpo-memória. Pensa-se que a memória seja algo independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O*

⁷⁵ GROTOWSKI, ibdem.

⁷⁶ GROTOWSKI, ibdem.

⁷⁷ Aqui podemos perceber uma relação análoga com a Yoga Kundalini, prática do yoga onde o objetivo é despertar a kundalini que seria "o centro de força situado próximo à base da coluna e aos órgãos genitais. É a energia que transita entre os chakras" (wikipédia). É representada pela imagem de uma serpente enroscada pois "deriva de uma palavra em sânscrito que significa, literalmente, 'enroscar-se' como uma cobra" ou 'aquela que tem a forma de uma serpente'."(wikipédia).

corpo não tem memória. Ele é memória". (Grotowski, 1969; 2007, p.173). Ou ainda recorro à fala do ator Ryszard Cieslak:

Grotowski disse que o corpo é memória. Não é algo pré-conceitual, não é algo voluntário, pensado antes da relação com a ação; mas é qualquer coisa que te surpreende durante o processo [...] Isto era o espaço dos exercícios e a coisa mais importante, porque te ajudava a desenvolver o menor e mais fundamental detalhe, não os músculos, não o corpo, mas aquela que é a verdadeira sensibilidade.^{78 79}

Podemos perceber relações diversas como Stanislavski, Reich ou de William James⁸⁰. Mas, ao invés de percorrer essa via, prefiro me manter fiel à lógica dos princípios pragmáticos que regem este trabalho, onde *"Não é uma questão de analisar como isso acontece, mas de saber o que se deve fazer para que isso aconteça"* (Grotowski apud Barba, 1995, p. 236).

Tomemos um exemplo prático de como o corpo-memória atua no *training* plástico, da atriz e diretora teatral, Cristine Villepoix, durante seu trabalho no Workcenter de Grotowski:

Um dia, tendo dificuldades com o "detalhe" do cotovelo direito, decidi resolvê-las durante o encadeamento, explorando este "detalhe" o tempo que fosse necessário. Foi então que emergiu uma reminiscência. Apareceu o corpo (desconhecido) de um capitão de um navio, e não importa de qual, pois se tratava de um negreiro! A percepção do meu corpo e do espaço nesse momento foi muito especial. Cada movimento, mesmo muito pequeno, encontrava um eco no espaço. Era como se cada milímetro do meu corpo estivesse ligado ao espaço de maneira

⁷⁸ "Grotowski disse que o corpo é memória. Non pre-concettuale, non volontaria, pensata prima in relazione con l'azione, ma qualcosa che ci stupisce durante il processo,(...) Questo era lo scopo degli esercizi ed era a cosa più importante, perché ci aiutava a sviluppare il più piccolo e fondamentale dettaglio, non i muscoli, non il corpo, bensì quella que è la vera sensibilità."

⁷⁹ Texto transcrito do filme documento LA ACTOE Total. Ricordo di Ryszard Cieslak sob a direção de krzysztof Domagalika. In: *Revista Teorica e Pratica sulle Recniche e le Problematiche del Teatro Contemporaneo a Cura della Scuola Interculturale di Teatro*, v. 4, nov., 2001, p. 54.

⁸⁰ Todos eles, em suas respectivas áreas de pesquisa, abordaram de alguma forma a relação entre a memória e o corpo.

dinâmica e “dividido e puxado” por forças contrárias. A intensidade dessas forças contrárias mudava a cada segundo e eu podia projetar “os detalhes” no espaço, pará-los e retomá-los à minha vontade. O espaço se transformou num imenso navio que eu dirigia com o punho. De repente, o pensamento de que o capitão do negreiro não me era agradável atravessou meu espírito. O guerreiro não me incomodava, mas que ele fosse associado ao racismo, à crueldade, à violência, ao colonialismo, isso me perturbava. Ao mesmo tempo, eu experimentava um júbilo real. Então eu deliberadamente afastei qualquer julgamento e permiti o meu corpo e o capitão do negreiro. (Villepoix, 2003, p. 33)⁸¹.

Como vimos, se não nos opormos a nós mesmos, se não oferecermos resistência, se não bloquearmos nosso corpo-memória com julgamentos, por exemplo, o corpo-memória pode, não só operar nos detalhes, como também pode guiá-los. Mas, então, o que guia esse corpo-memória? Já podemos constatar que certamente não são os pensamentos. E tampouco o acaso. Pois, então, como o reencontraríamos? Grotowski nos propõe a seguinte resposta:

Isto tem relação com a vida. Não se sabe como: mas foi o corpo-memória. Ou o corpo-vida⁸²? Porque isto ultrapassa a memória. O corpo-vida ou o corpo-memória haviam ditado o que fazer em relação

⁸¹ *"Ayant des difficultés avec le 'détail' du coude droit, je decidai un jour de les résoudre, au cours de l'enchainement, en explorant ce 'détail', le temps qu'il fallait. C'est alors que surgit une réminiscence. Apparut le corps (inconnu) d'un capitaine de bateau et pas n'importe lequel puisqu'il s'agissait d'un négrier! La perception de mon corps et de l'espace à ce moment là fut très spéciale. Chaque mouvement, même très petit, trouvait un écho dans l'espace. C'était comme si chaque millimètre de mon corps étaient relié à l'espace de façon dynamique et 'tiraillé' entre des forces contraires. L'intensité des ce forces contraires changeait à chaque seconde et je pouvais projeter les 'détails' dans le espace, les arrêter, les reprendre à volonté. L'espace se transforma en un immense bateau, que je dirigeais avec poignet. Soudain, la pensée que le capitaine de négrier était loin de m'être sympathique me traversa l'esprit. Le guerrier ne me dérangeait pas, mais qu'il soit associé au racisme, à la cruauté, à la violence, au colonialisme, me perturbait. En même temps, j'éprouvais une réelle jubilation. Alors j'ai délibérément écarté tout jugement et j'ai laissé faire mon corps et le capitaine du négrier".*

⁸² Um outro conceito derivado do *corpo-memória* é o de *corpo-vida*: "é necessário dar-se conta de que o nosso corpo é nossa vida. No nosso corpo inteiro são inscritas todas as experiências (...) o corpo vida é algo de tangível (...) e quando digo *corpo*, digo *vida*, digo *eu mesmo*, você, *você inteiro*, digo.."(GROTOWSKI, 1970, p. 205-206)

com as experiências ou ciclos de experiências da vida... É um pequeno passo para a encarnação da nossa vida nos impulsos. (Grotowski, 1969; 2007, p. 173).

Essa relação intrínseca entre o corpo e a memória trabalhada por Grotowski, materializada na expressão corpo-memória, torna-se outro aspecto central em seu trabalho. Só através do corpo-memória é que se pode alcançar a plenitude desse corpo em vida, tornando-se um dos eixos fundamentais para a compreensão do par organicidade e precisão.

CAPÍTULO III

O ato criativo: a construção de uma partitura para o espetáculo

Neste capítulo, deter-nos-emos sobre os princípios pragmáticos em relação ao ato criativo, a criação direcionada à cena. Para isto veremos desde o conceito de partitura até sua construção e utilização em um espetáculo.

3.1 A Partitura

Neste tópico veremos o conceito de partitura e seu posterior desenvolvimento ao longo da trajetória de Grotowski.

3.1.1 O termo partitura

O que é uma partitura? Como ela é utilizada? Como ela é construída para o ato criativo dentro da pesquisa de trabalho de Jerzy Grotowski? Essas serão algumas das questões abordadas.

Primeiramente, voltemos às palavras, lembrando como elas podem se tornar estéreis, principalmente quando perdem sua relação dinâmica com o trabalho prático. O termo partitura tornou-se lugar comum no teatro contemporâneo ocidental, sendo, muitas vezes, utilizado por atores e estudantes de modo impreciso. Assim como o termo *training*, ou simplesmente treinamento, é constantemente entendido como um mero aquecimento muscular, a partitura, ainda, é vista como um sinônimo de marcação⁸³, ou, ainda, entendida como uma

⁸³O termo marcação vem antes do surgimento da figura do encenador quando simplesmente havia um ensaiador do espetáculo. Nessa época, eram montados textos semanalmente, sempre com uma mesma estrutura cênica e dramática. Os atores já sabiam, mais ou menos, o que fazer e cabia ao ensaiador uma

espécie de coreografia, como na dança. Ambas as compreensões mostram-se equivocadas em relação ao conceito empregado por Grotowski. Mas o que Grotowski quer nomear exatamente, quando evoca essa palavra, que é mais comumente empregada no âmbito da música⁸⁴?

A partitura musical é um sistema de notação⁸⁵, extremamente detalhado, daquilo que o músico deve fazer ao executar determinada música. Nela estão contidos, além da música, todos os detalhes em relação a ela, como ritmo, tonalidade, notas, assim como informações relativas a como ela deve ser tocada, como força, intensidade e o que alguns músicos chamam de *temperamento da música*, expresso em termos como *alegro*, *moderato*, *piano*, etc.

Dessa forma, um dado que nos norteia sobre o conceito de partitura para Grotowski é a extrema e detalhada precisão do que se faz e de como se faz, detalhado e preciso o suficiente para que o ator *repita* aquilo que foi fixado sem que para isso perca a ligação com o *temperamento* de sua própria partitura. É desse tipo de precisão que Grotowski está falando.

organização do palco para facilitar a visualização por parte da platéia e manutenção de certas convenções como a de que a estrela da companhia, o primeiro ator ou atriz, sempre ocupasse a parte da frente do palco. Os outros atores deveriam respeitar essa marcação para que não encobrissem seu lugar de destaque. As marcações eram básicas, pois, não se tinha muito tempo de uma estréia a outra. Com o surgimento da encenação, as marcações tornam-se mais complexas.

⁸⁴ Anteriormente a Grotowski, Stanislavski foi um dos primeiros a utilizar o termo partitura: "*Chamemos esse longo catálogo de objetivos maiores e menores, unidades, cenas e atos, de partitura de um papel*" (STANISLAVSKI, 2001, p. 149). Posteriormente, o termo é freqüentemente empregado por vários encenadores, como Eugenio Barba, por exemplo: "O momento essencial não era a improvisação em si, mas sim a fase imediatamente sucessiva quando a improvisação era memorizada e fixada pelos atores tornando-se uma partitura precisa" (BARBA, 1993, p. 107).

⁸⁵ É claro que não estamos falando de um "sistema de notação" para o teatro. Pavis fala sobre sistemas análogos como o sistema de Laban na dança "mas que dificilmente pode ser transportado para o teatro". No teatro, teríamos os "cadernos de encenação" como os de Stanislavski e Brecht que seriam "verdadeiras reconstituições do espetáculo" (Pavis, 1996, p. 279) ou simplesmente "apenas anotações mais ou menos exaustivas que não reconstituem necessariamente o sistema da encenação" (Pavis, 1996, p. 37). Há, também, o conceito de texto espetacular, que "é a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação". Mas Pavis trata de deixar claro que se trata de "uma noção abstrata e teórica, não empírica e prática" (Pavis, 1996, p. 409).

Por mais que uma marcação seja precisa quanto ao posicionamento dos atores no palco, ela não possui realmente uma precisão minuciosa das ações do ator em seus mínimos detalhes. A partitura será sempre mais precisa, detalhada e complexa que uma marcação de palco.

Em relação à estrutura coreográfica da dança podemos observar consideráveis diferenças. A coreografia, na dança, também é dotada de uma grande precisão. Todos os movimentos são assimilados com a maior riqueza de detalhes possível, assim como sua disposição no espaço e até certo *sentido e intenção* de seus movimentos. Tudo é rigorosamente fixado: os movimentos, a relação com o espaço, etc. Ao executar uma determinada coreografia, o bailarino deve se concentrar em seus movimentos previamente assimilados, mas não há nenhuma necessidade de uma relação interna do bailarino com o que ele está fazendo⁸⁶. É perfeitamente possível que esta relação aconteça, mas no momento que se fixa e assimila essa partitura, a atenção volta-se, quase que exclusivamente, para os movimentos.

A partitura do ator, também, deve conter "o que" ele deve fazer, sua linha de ações, e "o como" ele deve fazer, ou seja, seus objetivos, associações, memórias, etc. Neste capítulo, investigaremos justamente esta relação entre as dimensões externa e interna das ações, o que nos leva ao objeto principal deste trabalho, o binômio precisão/espontaneidade.

⁸⁶ Importante frisar que este é apenas um exemplo genérico com fins didáticos e que hoje existem diversos exemplos na dança que buscam justamente esta relação, mais precisa, do externo com o interno, como a dança-teatro, como nos trabalhos de Pina Bausch, por exemplo.

3.1.2. Da partitura como um conjunto de signos à partitura como relação entre estrutura e vida da ação

No início de seu trabalho como diretor teatral, quando seu grupo ainda era sediado na pequena cidade de Opole, na Polônia, e respondia pela alcunha de *Teatro das Treze Fileiras*, Grotowski ainda tinha como foco de seu trabalho a *mise en scène do espetáculo*. A partir de “Sakuntala”, começa a explorar as possibilidades técnicas de seus atores, porém, ainda vendo-os como *articuladores de signos*. Grotowski inicia o trabalho, junto a seus atores, da criação de partituras de signos vocais e corporais. Nessa época [...] “*aparecia a partitura do ator, minuciosa, matematicamente exata, corpo, voz*” (Flaszen, 2007, p. 24).

Desta maneira, podemos aferir que a partitura do ator era constituída por um conjunto de signos vocais e corporais, repetidos pelo ator, de maneira precisa e “*matemática*”. Grotowski enxergava os signos como algo que se diferenciava da gestualidade cotidiana e, a partir de uma *lógica formal*, pudesse afetar os espectadores. Interessante percebermos um olhar de Grotowski sobre este trabalho específico, anos mais tarde:

[...] “Tínhamos feito um espetáculo, Sakuntala de Kalidasa, em que tínhamos investigado a possibilidade de criar os signos no teatro europeu [...] o espetáculo era efetivamente construído com pequenos signos gestuais e vocais [...] Isso, no futuro, tornou-se fecundo: justamente, então, tivemos que introduzir no nosso grupo exercícios vocais, de fato não teria sido possível criar signos vocais sem uma preparação especial. [...] O espetáculo foi realizado [...] Mas observei que o que era uma transposição irônica de cada possível estereótipo, de cada possível clichê, cada um desses gestos, desses ideogramas construídos expressamente, constituía no fim o que Stanislavski chamava de ‘clichê gestual’, na verdade não era ‘eu amo’ com a mão sobre o coração, mas se reduzia, em suma, a algo semelhante. Tornou-

se claro que não era este o caminho” (Grotowski,1968; 2007, p. 129 e 130).

Stanislavski, por outro lado, refere-se ao termo *clichês*, e o que são esses clichês? Nós, certamente, conhecemos os clichês teatrais mais famosos, como os citados, inclusive, por Stanislavski (e por Grotowski), clichês famosos como dizer “eu te amo” colocando a mão no coração. Mas o que torna esses elementos propriamente clichês? O que determina um clichê é o uso de uma estrutura formal que não se relaciona com os estímulos internos ou externos. Torna-se uma forma imutável independente da situação, das circunstâncias dadas ou respostas de seus *parceiros*. Por exemplo: o meu personagem é um homem bem velho. Para fazer este homem, eu ando devagarzinho, corcunda e com uma bengala... Faço um típico velhinho... Ainda que esta forma seja extremamente familiar, e até possivelmente banal, este personagem pode não ser um clichê. Mas, e se esse mesmo velhinho avistar um bebê caindo, digamos que seja o seu neto, do nono andar. Se ele permanecer com os mesmos passinhos vagarosos, a mesma corcundinha, então, ele é um clichê. Porque, assim como na vida real, uma pessoa, mesmo um velhinho decrépito aos noventa anos de idade, ao ver seu neto em uma situação extrema, teria uma reação extrema. Provavelmente ele teria um grande jorro de adrenalina no sangue, pularia, utilizaria toda a sua potencialidade, utilizaria todos os recursos, de que comumente seu corpo não dispõe, para salvar seu neto. Um ator, que estivesse com um personagem nessa mesma situação, também, reagiria de um modo que fugiria de um “padrão de velhinho”. Isso porque algo que não é um clichê, algo que é vivo, responde às circunstâncias, necessariamente se modifica.

Em Sakuntala, as partituras não eram conectadas a nenhum estímulo interno, como imagens e associações elas *"podiam ser descritas quase como que fotografias, reproduzidas a posteriori por músculos, bem treinados, que desconheciam, porque não reatualizavam o sentido da imagem que reproduziam"* (Motta Lima, 2005, p. 52).

Até 1962, os conceitos de partitura e forma não se relacionavam com o conceito de espontaneidade. Grotowski, ao retornar e reforçar seus laços com a pesquisa de Stanislavski, gradualmente, inicia a inverter o eixo de seu trabalho, do que ele denominaria, posteriormente, de pólo artificial, deslocando-se para o pólo orgânico. Grotowski volta-se uma vez mais na direção de Stanislavski e sua concepção de partitura busca uma ligação com associações internas do ator.

Mas ainda havia uma dualidade, uma divisão entre interno e externo, forma e conteúdo. As emoções, imagens, associações são consideradas apenas uma fase preparatória para criar uma estrutura e, depois, toda a atenção vai ser empenhada na execução dessa partitura. Esta é uma concepção de que a vida (ou a espontaneidade) é adquirida a partir de uma constante e perfeita repetição, ou seja, basta que eu execute a partitura perfeitamente para que a organicidade aconteça.

Quando retiramos os termos estrutura e espontaneidade de sua relação permanentemente dinâmica e polar, acabamos, também, por nos aproximar dessa escola da arte da representação. As experiências sensíveis, imagéticas e relacionais do ator seriam utilizadas para dar vida a certas formas que, quando prontas, necessitariam apenas serem bem realizadas, mas não mais re-

atualizadas, a partir da relação ator com seu ambiente no momento da sua realização (Motta Lima, 2005, p. 53).

Sobre esta *reatualização da partitura pelo ator*, Ryszard Cieslak propõe-nos a seguinte reflexão:

A partitura é como um vidro dentro do qual uma vela está queimando. O vidro é sólido, ele existe, você pode depender dele, ele encerra e dirige a chama, mas o vidro não é a chama. A chama é meu processo interior a cada noite, a chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva, mas como a chama move-se no vidro, flutua, cresce, diminui, quase se extingue, subitamente brilha, responde a cada sopro de vento, assim minha vida interior varia de noite para noite, de momento para momento. Eu começo cada noite sem antecipações, isso é o mais difícil de aprender, eu não me preparo para sentir nada, não digo: na última noite, essa cena foi extraordinária, eu tentarei fazê-la, assim, novamente. Quero apenas ser perceptivo ao que acontecerá. Eu estou preparado para absorver o que acontece. Se eu estou seguro na minha partitura, sabendo que, ainda que eu não sinta nada, o vidro não se romperá e a estrutura objetiva, trabalhada por meses, ajudar-me-á até o final. Mas quando, numa noite, aconteça que eu possa incandescer, brilhar, viver, revelar, sinto-me preparado para isso sem que o tenha antecipado. A partitura permanece a mesma, mas tudo é diferente porque eu estou diferente (Cieslak Apud Taviani, 1994, p. 22).⁸⁷

⁸⁷ "La partitura es como un vaso de vidrio en el cual esta una vela encendida. El vidrio es solidó, esta allí, puedes confiarte. Contiene y guía la llama. Pero non es llama. La llama es mi proceso interior cada noche. la llama es lo que ilumina la partitura, lo que el espectador ve a través de la partitura. La llama esta viva. Así como la llama atrás del vidrio se mueve, fluctúa, crece, e baja; esta por apagar-se y de pronto brilla con fuerza, reacciona a cada halito de viento, también mi vida interior varia cada noche, de momento en momento... cada noche empiezo sin anticipar nada. esta es la cosa mas difícil de aprender. no me preparo a ensayar nada. No me digo: '-la vez pasada, esta escena era extraordinaria, trataré de volver a hacerla'. Quiero solamente estar listo para lo que podrá suceder. Y me siento listo a tomar al vuelo lo que podrá suceder si me siento seguro de mi partitura, sé también que cuando non siento casi nada, el vidrio non se romperá, porque la estructura objetiva, trabajada por meses ayudara. Pero cuando viene ocasión en que puedo arder, brillar, vivir, revelar-entonces estoy listo porque no lo he anticipado. La partitura es la misma, pero cada cosa es distinta, porque yo soy distinto."

Esta imagem mostra-se reveladora não só a respeito da relação do ator e sua partitura, mas, também, a respeito de nosso tema principal, a relação entre estrutura e vida, entre precisão e espontaneidade.

3.2 As Ações Físicas

Entendendo a partitura de ações físicas como sendo o exemplo de como se dá a relação entre a precisão e a espontaneidade no ato criativo, segundo Grotowski, veremos a seguir o conceito de ação física.

3.2.1 Ação física: Uma resposta a Stanislavski

Como vimos anteriormente, a forte conexão entre Grotowski e Stanislavski é muitas vezes negligenciada. Há uma tendência a colocá-los em campos muito distintos. Valoriza-se, em perspectiva histórica, a relação de Stanislavski com o naturalismo psicológico e de Grotowski com as vanguardas dos anos 60 do século passado. Ou, ainda, em relação ao trabalho do ator, associa-se Stanislavski à emoção e Grotowski à corporalidade. Grotowski, no entanto, interessou-se, desde sua fase formativa, pelo trabalho do mestre russo e, ao longo de sua trajetória, buscou, de alguma forma, dar continuidade ao trabalho de Stanislavski, principalmente na investigação e aprofundamento do trabalho atoral focado no estudo das ações físicas.

Grotowski sempre procurou enfatizar esta conexão: *"formei-me sob Stanislavski; os seus estudos persistentes, a sua renovação sistemática dos métodos de observação, a sua relação dialética com respeito ao próprio trabalho precedente, fizeram dele meu ideal pessoal"* (Grotowski, 1965; 2007, p. 105). Depois que deixa a pesquisa do *Para-teatro* e *Teatro das fontes* e volta-se uma

vez mais para a base artesanal do trabalho do ator, na fase nomeada como *Objective Drama*, Grotowski retoma suas raízes com Stanislavski, especialmente com sua última fase de trabalho, em que ele desenvolveu o que chamou de método das ações físicas.

Grotowski reconhece a importância fundamental das ações físicas para a base da artesanaria do trabalho do ator, mas, em vários de seus textos, o vemos se referir às “ações físicas segundo Stanislavski”, excluindo o termo “método” ou mesmo “sistema”. Veremos o porquê desta escolha.

Stanislavski, como foi visto anteriormente, foi um dos pioneiros a se dedicar à problemática específica ligada ao trabalho do ator. Desde o início de sua carreira, sempre se perguntava como os grandes atores de sua época podiam, passando de um papel a outro, noite após noite, encontrar a inspiração a cada apresentação. Stanislavski percebeu que a inspiração era um estado que podia ser estimulado e empenhou-se em formular uma gramática para o trabalho do ator, um método. Ele dizia: “*não se pode criar sempre, subconscientemente por inspiração, um gênio assim não existe*” (Stanislavski, 1986, p. 43).

Contudo Stanislavski nunca considerou o seu método como algo pronto. Ele estava sempre à procura do seu aperfeiçoamento através de uma constante reflexão sobre sua própria prática e a de seus atores. Essa incessante busca por um constante aperfeiçoamento, aliada a uma incrível capacidade de renovação, era uma das fontes que nutria a profunda admiração de Grotowski por Stanislavski. Ao longo de sua trajetória, Stanislavski alcançou grande prestígio através da enorme e positiva repercussão de seus espetáculos. Entretanto, ele nunca teve a ilusão de ter alcançado um ponto final e definitivo em sua pesquisa.

Até seus últimos anos de vida, em que podia simplesmente gozar os louros da fama, e mesmo bastante doente e debilitado, Stanislavski, ainda, preocupava-se em aprimorar e aprofundar o caminho para o ator. Stanislavski sempre se encontrava disposto a provocar uma constante revolução em seu próprio trabalho.

Essa inquietude levou-o, já ao fim de sua vida, à reformulação de todo o seu método, ao qual passou a chamar *método das ações físicas*; chegando a declarar “o método das ações físicas [...] é o resultado do trabalho de toda minha vida” (Stanislavski apud Moore, 1965, p. 13)⁸⁸. Na fase precedente, ele acreditava ser possível motivar os sentimentos através da vontade do ator. Ao longo de sua trajetória, ele percebeu que o ator não podia controlar seus sentimentos, mas podia controlar suas ações: “Não me falem em sentimentos que não se podem fixar. A única coisa que podemos fixar e recordar é a ação física” (Stanislavski apud Toporkov, 1961, p. 175).⁸⁹

Stanislavski realmente cria um caminho concreto para o ator trabalhar sobre as ações físicas⁹⁰. Grotowski reconhece a relevância desse caminho proposto por Stanislavski⁹¹, mas não se atém exclusivamente a ele. Na verdade, Grotowski não se via como um mero seguidor de Stanislavski, mas como um continuador, como ele mesmo dizia: “Na verdade, não é realmente 'método das

⁸⁸ "the method of physical actions(...) is the result of my whole life's work"

⁸⁹ "No me hablen de sentimientos que no se pueden fijar. Lo único que se puede recordar y fijar es la acción física."

⁹⁰ Para uma visão pormenorizada do método das ações físicas, segundo Stanislavski, ver TOPORKOV-1961.

⁹¹ Grotowski enfatiza a sua conexão com Stanislavski, em especial com as ações físicas, principalmente na fase chamada de *Objective Drama*.

ações físicas' de Stanislavski, mas o que vem depois" (Grotowski apud Richards, 1996, p. 93).⁹²

Mas a verdadeira base para o entendimento de Grotowski sobre as ações físicas é totalmente advinda da descoberta de Stanislavski de que só podemos controlar aquilo que concretamente fazemos e não aquilo que sentimos. Tomemos uns dos exemplos do próprio Grotowski. Você conhece alguém a quem julga ser uma pessoa maravilhosa. Você acredita que esta pessoa poderia ser perfeita para se ter um relacionamento amoroso. Você a elege como um par perfeito... mas você não a ama... por mais que queira, não consegue amá-la. Por outro lado, existe outra pessoa que você julga absolutamente inadequada para um relacionamento amoroso. Além disso, você tem dúvidas sobre o caráter desta pessoa... Mas você se vê completamente apaixonado por esta outra pessoa. *"Os sentimentos são independentes da vontade e, precisamente, por esse motivo, Stanislavski, em seu último período de seu trabalho, preferia colocar o acento no que está sujeito a nossas ações"* (GROTOWSKI, 1980, p. 20).⁹³

Por muito tempo, a última fase de Stanislavski foi, na grande maioria das vezes, nomeada como "Método da análise ativa", em detrimento do termo, hoje em voga, "Método das ações físicas". A ênfase era em um dos aspectos do método das ações físicas, referente a uma nova abordagem da análise do texto proposta por Stanislavski. Os atores não mais começariam a análise de texto pelo

⁹² "It is not really Stanislavski's 'method of physical actions', but what is after."

⁹³ "Los sentimientos son independientes de la voluntad y precisamente por este motivo Stanislavski en el ultimo periodo de suya actividad prefería, en el trabajo, poner el acento en lo que esta sujeto a nuestra votad."

trabalho de mesa, mas a partir de improvisos coletivos sobre as circunstâncias dadas. O texto era entendido através da análise das improvisações ⁹⁴.

Grotowski utilizou o termo método para designar seu próprio trabalho no período em que ainda trabalhava com o Teatro Laboratório, que chegou a se chamar *Instituto de Investigação para Metodologia do Ator*, mas, com o tempo, abandonou essa terminologia pelos mesmos motivos pelos quais não a creditava a Stanislavski.

Sem dúvida pode-se afirmar que exista um estilo específico produzido pela aplicação de um 'método' Grotowski [...] Seguir fielmente aquele processo de construção e preparação de um espetáculo, recorrendo a uma estética visivelmente grotowskiana. Se o fizermos com um razoável grau de dedicação e de empenho, teremos provavelmente um produto artístico de relevo, no estilo grotowskiano [...] Todavia, segundo Grotowski, este tipo de procedimento será apenas ligeiramente melhor do que uma fotocópia [...] para Grotowski, substancialmente, não existe nem sequer um método Stanislavski [...] Para Grotowski [...] a posição de Stanislavski era aquela de constante pesquisa, de disponibilidade de colocar em questão suas realizações assim como as fases precedentes de trabalho. Entretanto a morte pôs um fim a esta pesquisa: eis o porquê de não se poder realmente existir um 'método Stanislavski'. Todavia, não se interrompeu o processo que Grotowski define como 'assassinato depois da morte' de Stanislavski, cometido por aqueles que procuraram cristalizar os estágios de sua pesquisa em uma 'receita' perfeita [...] (Kumiega, 1989, p. 84 - 85).⁹⁵

⁹⁴ Alguns dos seguidores de Stanislavski ignoram essa segunda fase de Stanislavski, praticamente ignoram as ações físicas e se prendem nessa primeira fase do método, das emoções, fundam instituições, como, por exemplo, o *Actors Studio*, nos Estados Unidos, onde muitas vezes, o método criado por Lee Strasberg, é entendido, erroneamente, quase como um sinônimo do sistema de Stanislavski.

⁹⁵ "Sensa dubbio c'è chi puo affermare di individuare uno stile specifico prodotto dall' applicazione di un 'metodo' Grotowski [...] seguire fedelmente quel processo di costruzione e preparazione di uno spettacolo, ricorrendo ad una estetica visibilmente grotowskiana. Se lo si facesse con ragionevole grado di dedizione e di impegno, si avrebbe probabilmente un prodotto artistico di rilievo, in stilo grotowskiano [...] Tuttavia secondo Grotowski questo modo di procedere sarebbe solo leggermente migliore di una fotocopia [...] Per Grotowski [...] la posizione de Stanislavski era quella della ricerca incessante, della disponibilita a mettere in questione realizzazione e fasi di lavoro precedenti. Soltanto la morte ha potuto mette fine a questa ricerca:

Para Grotowski, em arte, e especificamente no teatro, não existe uma fórmula matemática. O que existem são certos procedimentos, certos princípios, que fazem parte da artesanaria do ator. Para Grotowski, Stanislavski foi um dos homens de teatro que mais investigou esses princípios pragmáticos, como uma infundável busca pelo aperfeiçoamento e maestria do ofício do ator. É necessário que se entendam as ações físicas como ferramentas de trabalho, como instrumentos que atuam dentro de certos princípios concretos de trabalho, para que o ator, através desta base, possa fazer uma ponte do visível ao invisível, do concreto ao intangível.

Apesar de bastante difundido, nós não temos muitos textos de Grotowski sobre seu trabalho sobre as ações físicas. O que temos são alguns artigos escritos a partir de relatos, palestras e conferências. O único livro escrito especificamente sobre o assunto é o livro de Thomas Richards: *At work with Grotowski on the Physical actions* ⁹⁶. Em um determinado momento de sua narrativa, Thomas assume uma estratégia análoga à “via negativa” (que vimos no capítulo anterior), nomeando o que não é ação física, como se fosse detectando os bloqueios que nos impedem de entender o que, em termos pragmáticos, são ações físicas, mais do que simplesmente partindo de um conceito estanque.⁹⁷

ecco perché non può realmente esistere un metodo Stanislavski. Tuttavia, non si è arrestato quel processo che Grotowski definisce l' 'assassinio dopo la morte ' di Stanislavskicompiuto da coloro che hanno cercato di cristallizzare gli stadi della sua ricerca in una 'ricetta' perfetta [...]".

⁹⁶ Em 1996, Grotowski participa de um simpósio sobre sua obra, na cidade de São Paulo, justamente com Thomas Richards, Mario Biagini e uma equipe de pesquisadores, teóricos, atores e diretores teatrais, sendo este um dos últimos. Durante sua conferência, ele cita os livros de Torpikov – *Stanislavski dirige*. Buenos Aires: Companhia general fabril, 1961; e Thomas Richards, *At work with Grotowski on Physical Actions*. New York: Routledge, 1995; como as principais fontes para o estudo das ações físicas.

⁹⁷ Interessante perceber que nesse livro Thomas Richards evita o caminho da narração estritamente conceitual ou acadêmica, realizando um relato em um tom quase confessional. Tem-se a impressão de que ele narra os fatos exatamente como ele aprendeu, a partir daquilo que ele viu Grotowski falar ou fazer com outros atores e consigo. Tanto para Grotowski quanto para Stanislavski, no teatro, só, realmente, sabemos alguma coisa

3.2.2. O que não é ação física

Através desta estratégia análoga à via-negativa, acompanhando o texto de Thomas Richards poderemos detectar os equívocos mais comuns que bloqueiam nosso entendimento e (conseqüentemente nossa utilização prática) das ações físicas.

- Ação x movimento:

Este é um dos equívocos mais freqüentes quando se fala em ações físicas e até mesmo quando se fala em Grotowski. É freqüente o entendimento da ênfase que Grotowski confere ao corpo como se seu trabalho fosse um trabalho com movimentos, assim como na dança, ou como referência a conceitos mais recentes, como teatro-dança ou com o que se convencionou chamar de Teatro Físico.

Mas para que a ação física seja realmente uma ação é fundamental que ela tenha um objetivo claro, um “porquê”, como diria Stanislavski: *“No teatro toda a ação deve ter uma justificativa interior”* (STANISLAVSKI, 1986, p. 73). Andar, correr, pular, contorcer-se, fazer rolamentos, piruetas, até acrobacias, não são ações físicas, a não ser que elas tenham um porquê, um para quê e um para quem. E aí, consecutivamente, esse movimento poderá sofrer uma alteração na sua execução, no seu tempo-ritmo, no foco, no olhar...

quando sabemos fazê-la. Dessa maneira, o livro não pretende ser um manual, com descrição de exercícios ou de como atuar.

Tentaremos um melhor entendimento do que viriam a ser essas justificativas. Justificar uma ação (ou ter uma tarefa⁹⁸) não é algo que atue meramente no campo mental, mas é algo que provoca mudanças no *como* você está fazendo sua ação. Um exemplo: Eu estou andando, encaminhando-me para matar alguém. Este “querer matar” certamente vai influenciar o ritmo da minha caminhada, provavelmente influenciará, também, a intensidade das minhas passadas. Eu posso caminhar rápido, com passadas fortes, porque estou furioso e ansioso para matar esta pessoa. Ou pelo contrário, estou arquitetando cada passo, arquitetando exatamente o que vou fazer. Então, o ritmo será lento e as passadas serão cuidadosas e calculadas. Ou ainda, eu estou realmente furioso e violento e meus passos serão fortes e barulhentos, próprios daquele que diz que vai acabar com tudo isso. Essas ações têm um *porquê* de existirem e esse *porquê* interfere diretamente em como eu as executo. Mas, muitas vezes, eu posso arquitetar várias justificativas, como, por exemplo, imaginar quem é essa pessoa, que eu vou matar, com riqueza de detalhes, o porquê vou fazê-lo, o que ela exatamente me fez para eu odiá-la, quando isto aconteceu, etc... Mas se todas essas justificativas não modificam as minhas ações, então não podemos chamá-las de ações físicas, segundo o entendimento de Grotowski e Stanislavski. O mesmo vale para o movimento ginástico. Isso anula a possibilidade do trabalho de Grotowski ser entendido como Teatro Físico, porque nele não existe a segmentação entre físico e o psicofísico, entre o dentro e o fora, ou mesmo o físico e o vocal. A ação sempre será feita em relação a alguém, seja a favor ou contra.

⁹⁸ Nas traduções de Stanislavski, realizadas diretamente do russo, "tarefa" é o termo utilizado para o que comumente era chamado de "objetivo".

- **Ação física x gesto**

O termo *gesto* sempre foi muito empregado no teatro. O teatro voltava-se para a exploração da corporeidade de seus atores como uma reação ao que se poderia chamar de predomínio do texto. O texto era o eixo do trabalho do ator e, para emoldurar o que se estava dizendo, havia uma ênfase muito grande no gestual, em especial das mãos. Mas o que exatamente entendemos por gesto? Segundo Grotowski, um gesto sempre nasce das extremidades do corpo, principalmente das mãos e das expressões faciais. Enquanto que a ação surge sempre do centro do corpo para as extremidades, geralmente da base da coluna, próximo à região lombar. Grotowski cita exemplos: o modo de cumprimentar do homem da cidade, e a maneira de cumprimentar do homem do campo. Quando você vê um homem acenando, por exemplo, esse aceno normalmente parte da mão quando se trata de um homem da cidade. Para um camponês, o acenar envolve o corpo inteiro, como um todo. Provavelmente, por privilegiarmos nossa mente racional/discursiva, em nós, homens das grandes cidades, é muito fácil detectar uma secção entre pensamento e ação, mente e corpo⁹⁹.

Uma outra diferenciação é que um gesto sempre quer dizer alguma coisa que vai além do gesto. Por exemplo, se eu fecho a minha mão e levanto apenas o polegar, isso quer dizer *legal*, ou seja, quer dizer que está tudo bem. Não quer dizer necessariamente que eu realmente esteja bem, ou sobretudo, que eu esteja *fazendo alguma coisa para* estar bem. Eu estou apenas comunicando a alguém que (segundo esse gesto) eu estou bem. É uma informação. Ou quando

⁹⁹Nos exercícios, se torna muito claro essa preocupação entre aquilo que nasce do centro para extremidades, os impulsos que nascem do centro para as extremidades, de dentro para fora.

simplesmente eu estico a mão à frente, aberta, espalmada, isso é um gesto que sinaliza que se deve parar, como um sinal. O gesto significa pare, mas não corresponde a uma ação em que se está realmente fazendo alguém parar. Uma ação não quer apenas expressar alguma coisa, ela é algo em si. Por exemplo, uma ação que tem a intenção e se realiza no ato de procurar fazer alguém parar. Não é uma “demonstração” da ação, mas a ação em si.

Podemos nos voltar à concepção de Bertolt Brecht sobre gesto. É interessante perceber que Brecht trabalhava com atores de formação stanislavskiana. Ao contrário do que poderíamos presumir, Brecht não via isso como um problema. Ele acreditava que esta seria uma boa base para o ator e é a partir desta base que Brecht aplicava o distanciamento. Brecht desenvolve esta idéia até propor o que ele denomina de *Gestus*, que, na composição da personagem, tem também uma conotação social. Uma das bases da técnica de distanciamento é que o ator mostre aquilo que faz. Por sua vez, para Grotowski (e Stanislavski) é importante que a ação não seja uma demonstração e sim uma ação concreta. O ator é visto como um mestre do fazer. Outra diferenciação proposta por Brecht é que o ator não se deve identificar com aquilo que faz (e conseqüentemente com o personagem), enquanto que para Stanislavski este é um dado fundamental.¹⁰⁰

-Ação x símbolo

Podemos realizar movimentos com todo o corpo (ao contrário dos gestos que são realizados a partir da periferia do corpo) com a pretensão de significar algo além do que está sendo feito. Podemos chamar estes movimentos de ações

¹⁰⁰ Veremos esta relação de identificação e de como ela é entendida por Grotowski, neste mesmo capítulo, mais adiante.

simbólicas. Por exemplo: eu quero reproduzir a memória de um sonho e nesse sonho eu caio, então, na hora da cena, eu faço uma *ponte*¹⁰¹ (o exercício) querendo dizer que estou caindo. Isto não é uma ação, isto é um símbolo, ou seja, eu busco criar uma imagem com meu corpo que remeta a uma ação. Outro exemplo: o ator tem uma ação na qual ele deve correr de um ponto ao outro. Ao invés de simplesmente correr, ele, provavelmente, para fugir de uma suposta estética realista e/ou à procura de uma maior corporalidade, faz um rolamento, ou um flic-flac¹⁰², que na sua concepção simboliza o ato de correr. Assim como foi dito em relação ao gesto, uma ação física deve ter uma relação direta com sua tarefa (ou objetivo), em especial, em relação a execução do ator.¹⁰³

-Ação x atividade

O conceito de atividade surge de uma compreensão equivocada do trabalho de Stanislavski sobre as ações físicas. Acredita-se que o trabalho com as ações físicas se resume às ações realistas cotidianas. Entende-se uma partitura de ações físicas como um conjunto de ações cotidianas como, por exemplo, lavar pratos, varrer a casa, lavar o carro, tomar banho, etc. Este é um típico exemplo do que Grotowski define como atividades. Há uma confusão entre as ações físicas e a estética realista, e da própria estética realista, como uma mera cópia do cotidiano. Mais uma vez, deparamo-nos com a confusão entre organicidade e cotidiano.

¹⁰¹ Exercício em que se apóia todo peso do corpo apenas nas mãos e pés, fazendo uma curvatura do tronco, com o peito voltado para cima. A imagem se assemelha à de uma ponte.

¹⁰² Movimento do circo e da ginástica olímpica, no qual se realiza um salto de costas, passando pelo apoio das duas mãos.

¹⁰³ Em relação as ações físicas extraídas de uma memória específica do ator, há também a necessidade de que estas ações sejam concretas para que o ator consiga restabelecer o fluxo dos impulsos das ações, como veremos neste mesmo capítulo mais adiante.

Ao trabalhar com ações físicas, não podemos perder de vista o conceito *stanislavskiano* de “tarefa”. A palavra *tarefa* indica-nos aquilo que é *necessário fazer*. Quais as ações necessárias para realizar determinada tarefa? Esse é um dos pontos principais no qual o ator deve pôr sua atenção ao construir uma partitura. O que eu devo fazer para cumprir determinada tarefa? É claro que isso não pode ser pensado enquanto eu faço. Durante a ação, o pensamento deve estar livre para as suas associações, imagens, etc. O ator deve estar sempre apto a responder a relação consigo mesmo (imagens, associações, pensamentos, etc), com o outro (as ações do seu *parceiro* no sentido do jogo do ator) e com o espaço (desde o posicionamento até a ressonância da voz).

Antes de continuarmos, acredito ser de fundamental importância que não entendamos o que foi dito anteriormente como uma espécie de tabela, que, durante o trabalho prático, possamos consultar para a averiguação daquilo que é ação ou não é ação, ou como algo rígido e dogmático. Para isso, proponho um olhar sobre as possíveis motivações pragmáticas que guiaram esses conceitos.

Por que Grotowski faz a distinção entre ação e movimento? Grotowski entende o corpo do ator (entendido como corpo e voz) como um alicerce de seu trabalho. Este aspecto é freqüentemente entendido de modo dicotomizado: o corpo em detrimento do texto, a técnica em detrimento da sensibilidade ou é simplesmente confundido com uma forma de teatro-dança, ou, ainda, como uma espécie de ginástica para o palco. Mas, de acordo com certas premissas ligadas ao pólo orgânico, no qual o próprio Grotowski se inclui, não pode haver este isolamento entre o corpo e os outros elementos, como as associações, memórias, impulsos, etc. Isto se aproxima do que Stanislavski chamava de psicofísico. Por

isso Grotowski enfatiza a diferença entre movimento, que pode não ter nenhuma relação com o "interno" do ator enquanto esse o executa, e a ação física que necessita desta relação intrínseca entre "interno e externo", esta relação psicofísica, para que o ator a execute plenamente.

Estes conceitos tornam-se bases de apoio para que o ator oriente-se em seu trabalho empírico e que possa conceber a ação como uma base artesanal para o seu trabalho. Em geral, o ator ocidental contemporâneo possui uma grande dificuldade de reconhecer bases concretas para seu ofício. Um grande equívoco é o entendimento das emoções como uma base de apoio, até mesmo como um referencial de qualidade para o ator.

3.2.3. A emoção e o “Pulp-actor”

Sem dúvida a emoção tornou-se um tema delicado em nosso teatro contemporâneo. Proponho um olhar sobre o prisma dos princípios pragmáticos do ator¹⁰⁴. Na prática, é comum que o ator veja erroneamente a emoção como um sintoma de que sua ação é crível, orgânica e verdadeira. Há, ainda, o entendimento da emoção como espécie de vilã que deve ser combatida a todo custo. O problema aqui não é o ator estar emocionado ou não, o problema é quando ele encara a emoção como um objetivo a ser conquistado. Existem atores que acreditam que o fato de chorarem em cena é um sinal de grande intensidade e de que realmente estão em contato com as suas emoções mais verdadeiras.

O que significa chorar em um palco cênico? Devemos nos lembrar de que, na grande maioria das vezes, em vista da distância entre palco e platéia, nem

¹⁰⁴ Não pretendo, neste presente trabalho, abarcar toda a complexidade que o tema emoção acarreta, mas apenas distingui-lo de um ponto de apoio concreto para o ator, ao trabalhar com ações físicas.

sequer é possível ver quando o ator está chorando. Não surte um tipo de efeito emocional na platéia que se pretende alcançar mais facilmente em veículos como a TV e o cinema, nos quais, através do close da câmera (e de todos outros elementos como trilha sonora, etc) pode-se (supostamente) levar o espectador a compartilhar as mesmas emoções das quais o ator sente-se tomado.

Mas, então, o que exatamente significa quando o ator está chorando em uma cena? Que ele esteja emocionado? Talvez. Mas isto não quer dizer que o que ele esteja fazendo seja orgânico, crível, mais ou menos verdadeiro. Muitas vezes, pelo contrário, o choro do ator pode ser fruto de um extremo nervosismo oriundo da ansiedade e insegurança da exposição de estar no palco, ou estimulado pelo próprio ator como uma tentativa de buscar uma maior intensidade para sua atuação. O que ele não vê é que, em vez de uma atuação plena de intensidade, ele está em busca de um estado emocional sem o alicerce das ações. Isso pode acarretar vários problemas, como o “fechamento” da atenção do ator para os elementos concretos da cena (que vão desde os outros atores até o sentido lógico do texto e da cena), até a intensificação da tensão (natural), provocando bloqueios físicos como voz gritada e esganiçada, ombros suspensos e rígidos e psíquicos: *“Os atores do tipo mais nervoso... podem estimular as emoções teatrais contraindo artificialmente os nervos; isto leva à histeria, um êxtase doentio que, em geral, é tão desprovido de conteúdo interior quanto a estimulação física artificial”* (Stanislavski, 2001, p. 72).

Nessas situações, atores tentam *bombear* um estado emocional em uma determinada cena, provavelmente no suposto ápice dramático da peça encenada. Eles começam a pensar - eu quero chorar... - quero chorar... - eu quero sentir

isso... -quero sentir aquilo..., e então eles iniciam a “*cerrarem os punhos, enrijecerem os músculos de seu corpo, ou então respirarem espasmodicamente*” (Stanislavski, 2001, p. 72). O que se sucede é uma espécie de *bombeamento* das emoções, esse tipo de ator tenta forçar uma reação (no caso uma emoção específica) que deveria ser uma resposta espontânea a suas ações. Isso se deve não só a uma supervalorização, assim como à concepção da emoção como a “*intenção*” a ser conferida à ação ou cena, “devo fazer isso com raiva, devo fazer aquilo com amor”. Segundo Grotowski:

Normalmente, quando o ator pensa em intenção, ele pensa que isto é uma questão de bombear um estado emocional nele mesmo. Não é isto. O estado emocional é muito importante, mas não depende da vontade. Eu não quero ficar triste: eu fico triste. Eu quero amar esta pessoa: eu odeio esta pessoa, porque as emoções são independentes da vontade. Então, todos que condicionam ações a estados emocionais fazem uma confusão. (Grotowski apud Richards, 1996, p. 36)¹⁰⁵

Sem o norte das ações, o ator confunde “*verdadeiras emoções*” com esta espécie de “*agitação dos nervos*” e tenta “*bombear um estado emocional, evitando assim o verdadeiro trabalho prático*” (RICHARDS, 1996, p. 36).

3.2.4. A organicidade e a corrente de impulsos vivos

Trataremos agora do impulso, um elemento que nos auxiliará no entendimento do que seria (ou o que não seria) ação física, e a diferença entre a concepção de Stanislavski e Grotowski sobre as ações físicas.

¹⁰⁵ “Normally, when an actor thinks of intentions, he thinks it is a question of pumping an emotional state in himself. It is not this. The emotional state is very important, but it does not depend on the will. I don’t want to be sad: I am sad. I want to love this person: I hate this person, because the emotions are independent of the will. So, everyone who looks to condition actions through emotional states makes a confusion.”

Para isso voltemos ao conceito de organicidade, que para Stanislavski, assim como podemos aferir, significava portar-se como as leis da natureza.¹⁰⁶ Já para Grotowski, organicidade indica "[...] algo como uma potencialidade, uma corrente de impulsos, uma quase biológica corrente, que vem de dentro e vai em busca de cumprir uma precisa ação." (Richards, 1996, p. 93)¹⁰⁷. Organicidade está intrinsecamente ligada aos impulsos. Para Grotowski, ser orgânico é responder a esse fluxo de impulsos através das ações físicas. Mas, então, o que são impulsos?

Esse é um dos termos mais controversos e, ainda, para muitos, obscuro, dentro da terminologia de Grotowski. Não pretendo aqui encerrar todas as possibilidades de sua interpretação. Iniciarei fazendo algumas distinções, como a de impulso e contra-movimento.

Impulso, segundo Grotowski, não pode ser entendido como uma preparação para se obter a impulsão necessária para se realizar uma ação, como dobrar os joelhos antes de saltar ou levar a mão na direção contrária àquela que se vai dar um tapa. Há muitas interpretações equivocadas em relação ao termo impulso e ao termo "Sats", presentes no trabalho do encenador italiano Eugenio Barba¹⁰⁸. Grotowski, comentando o trabalho de seu ex-assistente de direção¹⁰⁹, define "sats" como: *[...] o que se pode chamar de anti-impulso, antimovimento...*

¹⁰⁶ Isso não queria dizer imitar a natureza, mas fazer uma ponte entre o concreto/real e o imaginário através daquilo que me é particular/ natural e da ferramenta que ele criou denominada de "SE mágico". Por exemplo: Eu não vou imitar Otelo, mas "SE" eu, com a minha estatura, com as minhas possibilidades fosse Otelo o que eu faria nessa situação, o que eu faria nessas circunstâncias que me são dadas.

¹⁰⁷ "[...] something like a potentiality of a current of impulses, a quasi-biological current that comes from the 'inside' and goes toward the accomplishment of a precise action."

¹⁰⁸ Não apenas nesse termo específico, mas no trabalho como um todo. Frequentemente, toma-se como o mesmo trabalho as diferentes pesquisas de Grotowski e Eugenio Barba.

¹⁰⁹ Eugenio Barba foi assistente de direção de Grotowski nos espetáculos *Akropolis* e *A história de Dr. Faustus*.

pode ocorrer em níveis diferentes, como uma espécie de silêncio antes de um movimento... ou pode ocorrer como a interrupção da ação num dado momento (Grotowski, 1980). Os impulsos, ainda, não seriam simples espasmos do corpo, realizados voluntariamente ou involuntariamente pelo ator.

Para Grotowski, o impulso é o que antecede toda ação. Segundo o encenador polonês, toda a ação é precedida de um impulso preciso. Ele se origina no centro do corpo e propaga-se para a sua periferia. Este fluxo de impulsos vivos vem à tona através de uma rigorosa estruturação de ações precisas. Um impulso é exatamente aquilo que precede uma ação, uma espécie de pré-ação, e sempre surge do centro para a extremidade, de dentro para fora do corpo, geralmente nascendo na base da coluna¹¹⁰. Pode haver impulsos sem que haja ação, mas não pode haver ação sem impulsos. Sobre esta questão, Grotowski, em uma conferência em Liège, desenvolve a seguinte análise:

E agora, o que é um impulso? 'In/ pulse' – empurrar de dentro. Impulsos precedem ações físicas, sempre. O impulso:- é como se a ação física, ainda quase invisível, já houvesse nascido no corpo. Isto é o impulso. Se você sabe disso quando prepara um personagem, você pode trabalhar sozinho sobre as ações físicas [...] Sem ser percebido pelos outros, você está em uma sequência de ações físicas e testando uma composição permanecendo no nível dos impulsos. Isto significa que, ainda, não aparecem, mas já estão no corpo porque elas estão 'In/pulse'. Por exemplo: Em um fragmento do meu personagem, eu estou em um jardim sentado em um banco. Alguém está sentado ao meu lado. Eu olho para ele. Agora, suponhamos que eu esteja trabalhando neste fragmento sozinho com um parceiro imaginário. Exteriormente, eu não olho para esta pessoa que eu imaginei - eu faço apenas o ponto de partida: o impulso de olhar para ela; desta mesma maneira eu faço o próximo ponto de partida - o impulso de inclinar-me

¹¹⁰ Este é um dos motivos para a distinção feita por Grotowski entre gesto e ação. Uma ação está sempre ligada aos impulsos e estes sempre nascem do centro para a extremidade, ao contrário do gesto.

para tocar a mão dela [...] mas não deixo isto aparecer como uma ação completa, eu apenas inicio. Veja, eu me movo muito pouco porque é apenas a 'impulsão' de tocar. Mas eu não exteriorizo. Agora, eu ando, eu ando... mas eu estou sempre na minha cadeira. Desta maneira você pode praticar ações físicas. Podemos dizer que as ações físicas estão quase nascidas, mas continuam 'mantendo-se atrás', e deste modo, em seu corpo, estamos 'colocando' uma reação corretamente (como quando 'colocamos a voz'). Antes de uma ação de ação física há sempre o impulso (Grotowski apud Richards, 1996, 94 e 95).¹¹¹

Tentaremos entender melhor a lógica que gera o impulso e, conseqüentemente, a ação. Digamos que exista um estímulo qualquer, em seguida você estabelece um contato com esse estímulo, esse contato gera um impulso que é presentificado pela ação. A seguinte sequência poderia ser desenvolvida: estímulo, contato, impulso, ação. Mas é preciso que entendamos impulso como algo físico. Por exemplo, como a fome, que é uma reação a uma necessidade fisiológica, em que o corpo “pede” por mais energia para que seu organismo continue a funcionar. Eu posso comer sem ter fome, mas não posso sentir fome sem que meu organismo necessite ou, ao menos, acredite que necessita de se alimentar naquele determinado momento. Então, podemos entender a fome como algo concreto. Mas você só vê se alguém está com fome

¹¹¹ "And now, what is the impulse? 'In/ pulse- push from inside. Impulses precede physical actions, always. The impulses: it is as if the physical action, still almost invisible, was already born in the body. It is this, the impulse. If you know this, in preparing a role, you can work alone on the physical actions (...) Without being perceived by the others, you can train the physical actions, and try out a composition staying in the level of the impulses. This means that the physical actions do not appear yet but are already in the body, because they are 'in/impulse'. For example: in a fragment of my role i am in a garden on a bench, somebody is sitting beside me, i look at her. Now, suppose i am working on this fragment alone with a imaginary partner. Exteriorly – i am not looking at this person, who i imagine- i do only the starting point: the impulse to look at her; In the same way, i do next starting point – the impulse to lean, to touch her hand (...) –but i don't let it appear fully as a action, i only starting. You see, i move very little, because is only the pulsion of touching. But i do not exteriorize. Now, i walk, i walk... but i am always in my chair. It is like this that you can train physical actions (...) One can say that the physical action is almost born, but is still kept back, and in this way, in your body, we are 'placing' a right reaction(like one ' place the voice'). Before the physical action, there is the impulse, which pushes from inside the body,] and we can work on this: we can find our self on the public bus without anybody noticing anything strange, and we are all the same doing our preparation."

através do que essa pessoa faz, através de suas ações. Essas podem ser mais visíveis, como andar à procura de onde vem o cheiro de uma comida, ou menos, como pequenas expressões enquanto você pensa "Que fome!". Os impulsos só podem ser plenamente vistos através das ações.

Os impulsos, também, estariam ligados a um tipo de tensão corporal, uma *tensão justa*: "Quando nós temos a intenção de fazer algo, existe uma tensão correta do interno, dirigida para o externo (Richards, 1996, p. 96)¹¹². Não há intenção se não houver uma mobilização muscular apropriada. A intenção existe mesmo em um nível muscular no corpo e é ligada a algum objetivo fora do corpo. Frequentemente, quando um ator pensa em intenção, ele pensa em forçar um estado emocional. As intenções estão ligadas às memórias físicas, às associações, aos desejos e ao contato com os outros – assim como a um conjunto de tensões musculares.

Ao apresentar a relação entre precisão e espontaneidade, Grotowski dizia que elas poderiam ser entendidas como a relação entre "o rio e suas margens". Esta imagem pode ser perfeitamente transportada para a relação entre impulsos e ações. As ações seriam como as margens de um rio que possibilitam que o fluxo de impulsos possa seguir seu curso. Quando perguntado se os impulsos seriam algo nato ou algo que o ator poderia buscar, Grotowski responde: "[...]para que a micro-ação se transforme em real, é natural que seja precedida por um impulso, olhem as crianças: elas ainda não caminham e dentro já correm, observe as crianças e verão o que são impulsos"¹¹³.

¹¹² "When we in-tend to do something, there is a right tension, directly outside."

¹¹³ Transcrição de fitas do Simpósio Internacional "A Pesquisa de Jerzy Grotowski e Thomas Richards sobre a Arte como Veículo". São Paulo: Setembro-Outubro, 1996.

Mesmo após um olhar mais apurado, ainda podem restar lacunas, como uma espécie de véu que encobre um conceito definitivo do que seriam os impulsos. Grotowski comenta:

[...] não é possível verbalmente indicar o modo de captar impulsos, é um trabalho prático e longo. Algumas pessoas captam rapidamente e depois perdem, outras captam após muito tempo e o mantêm. Não é possível indicar um percurso em direção aos impulsos, é como se alguém lhe perguntasse como se escreve um bom poema, ou uma boa música. O que eu poderia dizer eu já disse. O impulso vem antes da ação, uma micro-ação, quando a ação, ainda, não é visível, mas já começou no interno do corpo, está sob a pele (Grotowski, 1996).

Tentaremos entender um pouco mais esta concepção de impulso e sua relação com a ação física e com a precisão e espontaneidade através do processo de criação do espetáculo *O Príncipe Constante*, mais especificamente a partir do papel principal realizado por Ryszard Cieslak e dirigido por Grotowski.

3.3 O Espetáculo

Tendo anteriormente abordado a partitura e as ações físicas respectivamente, veremos neste tópico sua construção e execução no processo de trabalho do espetáculo *O Príncipe Constante*, dirigido por Grotowski com o grupo *Teatro Laboratório* em 1965.

3.3.1 O Príncipe Constante - o processo

O espetáculo *Príncipe Constante* foi encenado por Jerzy Grotowski com o grupo Teatro Laboratório pela primeira vez em 1965¹¹⁴, em Wrocław, Polônia. Este espetáculo representou o apogeu no trabalho do grupo, tanto em termos de sua repercussão na Polônia e no exterior, assim como no que diz respeito à pesquisa referente ao trabalho do ator. No programa da peça, Ludwik Flaszen reconhece *O Príncipe Constante* como o espetáculo em que se pode constatar a pesquisa de Grotowski sobre o ator: "*Tudo é moldado no ator: no seu corpo, na sua voz, na sua alma*" (Flaszen, 1992, p. 91). A crítica especializada rende-se ao impacto da obra¹¹⁵. *O Príncipe Constante* foi apresentado em vários países sendo um dos principais responsáveis (juntamente com o livro *Em busca de um teatro pobre*, lançado no ano seguinte) pela difusão do nome de Grotowski e seu grupo pelo mundo¹¹⁶. O espetáculo também representa o ápice no trabalho do ator Ryszard Cieslak¹¹⁷.

¹¹⁴ O espetáculo, já vinha sendo preparado desde 1963, mas a sua estréia deu-se em 1965, como uma primeira versão. Várias outras se seguiram, ao longo dos anos. Esse era um procedimento comum entre os espetáculos do teatro laboratório. A última versão do espetáculo *O Príncipe Constante* estreou no ano de 1968.

¹¹⁵ "Na minha profissão de crítico de teatro, ainda não senti, até hoje, o desejo de empregar a expressão horrivelmente vulgar e estafada que, neste caso particular, exprime muito simplesmente a verdade: esta criação é inspirada" (KELERA, J. In: GROTOWSKI, 1979, p. 80).

¹¹⁶ Importante notarmos que os resultados obtidos em *O Príncipe Constante* jamais poderiam ter sido alcançados sem a pesquisa realizada ao longo dos espetáculos precedentes, como *Akropolis*, *A trágica história de Dr Fausto* e em especial *Hamlet em estudo*. *Hamlet* é um espetáculo particular dentro da trajetória do grupo. Seu objetivo final não era tanto um produto artístico para o público, quanto um trabalho laboratorial com os atores e "se foi mostrado ao público, foi unicamente porque, em uma determinada fase do trabalho, era necessário o contato entre o ator e o espectador" (FLASZEN, 1964; 2007, p. 87). As pouquíssimas apresentações foram realizadas em caráter de ensaio aberto. O espetáculo foi todo construído a partir de improvisações dos atores. O diretor interferiu o menos possível. Ludwik Flaszen, o dramaturgista do grupo, reconhece que o estudo não havia se tornado um espetáculo de modo pleno, pois "os fantasmas do atore, uma vez liberados, não se transfiguram até o fim em signos claramente articulados" (Flaszen, 1964; 2007, p. 96). Mas afirma que "os trabalhos de Grotowski sobre a conexão da espontaneidade criativa e disciplina da forma continuam" (Flaszen, 1964, 2007, p. 97), antevendo a continuidade da pesquisa, especialmente no que se refere a relação entre a precisão e espontaneidade.

¹¹⁷ "Na minha opinião, a força e, mais ainda, o êxito de *O Príncipe Constante* deve-se em grande parte a seu personagem principal". (KELERA, J. In: GROTOWSKI, 1979, p. 9).

Ryszard Cieslak fazia parte do Teatro Laboratório desde 1962, mas este seria seu primeiro desempenho como protagonista. Sobre este processo específico, Grotowski comenta: *"É muito raro que uma simbiose entre um, suposto diretor, e outro, suposto ator, possa ultrapassar todos os limites da técnica, de uma filosofia, ou de hábitos comuns"* (Grotowski, 1990, p. 8).¹¹⁸

A dramaturgia foi baseada no texto do dramaturgo espanhol do século XVII, Calderón de La Barca, e em uma versão do poeta romântico polonês Julius Slowacki. A estrutura geral da peça, seu enredo, era o de Calderón, mas a maior parte dos versos era de Slowacki. O texto narra a história do príncipe cristão Dom Fernando que é aprisionado pelos inimigos mouros e que, mesmo submetido a todo tipo de torturas e humilhações, recusa-se a colaborar com seus algozes. Quanto mais o príncipe resistia pacificamente, mais sofrimentos e humilhações lhe impingiam, até culminar em sua trágica morte.

No princípio dos ensaios Grotowski trabalha com Cieslak em separado do restante do grupo. Grotowski concentra-se no grande monólogo final do personagem principal. Como pudemos ver anteriormente, a temática da peça gira em torno de sofrimento e morte, um certo tipo de martírio. Mas, quando Grotowski trabalha com Cieslak, não há nada que lembre qualquer um desses temas. Pelo contrário, Cieslak e Grotowski iniciam o trabalho a partir de uma memória pessoal, na qual Cieslak, durante sua adolescência, teve sua primeira experiência amorosa, *"[...] a esse tipo de amor, que só pode acontecer na adolescência, carrega toda sua sensualidade, tudo que é carnal... ou que é carnal de uma outra*

¹¹⁸ "Es muy raro que una simbiosis sobre un supuesto director y un supuesto actor pueda sobrepasar todos los limites de la técnica, de una filosofía o de hábitos ordinarios".

maneira... muito mais como uma prece. É como se entre esses dois aspectos se criasse um ponto que é como uma prece carnal” (Grotowski, 1990, p. 3).¹¹⁹

Ao trabalhar sobre uma memória precisa do ator, Grotowski não escolheu nada que tivesse qualquer tipo de ligação direta com a temática central do texto, como algum tipo de trauma de infância, ou qualquer grande sofrimento e dor, por exemplo. A escolha de Grotowski recaiu sobre uma memória que era extremamente forte e significativa para Cieslak, “seu primeiro e grande amor”, e que possuía esta qualidade específica, de algo ao mesmo tempo luminoso e sensual, que de uma maneira muito sutil pode até se conectar ao drama do personagem principal, alguém que sofre na carne sem jamais renunciar à pureza de sua alma. A partir desta memória específica, Grotowski e Cieslak trabalham sobre as ações físicas: *“Isto foi um retorno aos mais sutis impulsos da experiência vivida, não simplesmente para recriá-la, mas para decolar em direção a esta impossível prece. Mas, sim, todos os pequenos impulsos e tudo que Stanislavski poderia chamar de ações físicas (mesmo que em sua interpretação entrara em outro contexto, o do jogo social [...]) tudo estava como que redescoberto [...])”* (GROTOWSKI, 1990, p. 9) ¹²⁰. Nesta afirmação, mesmo que de um modo um tanto quanto poético, Grotowski toca em alguns dos pontos-chave para se entender melhor o trabalho sobre as ações físicas.

Tentarei explicitá-los a partir de um diálogo com minha prática pessoal. Quando comecei o trabalho sobre as ações físicas, em especial sobre as

¹¹⁹ [...] a ese tipo de amor, que puedes suceder solamente en la adolescencia, lleva toda suya sensualidad, todo lo que es carnal, pero al mismo tiempo detrás de esto, algo completamente diferente, que no es carnal, o que es carnal de otra manera, y que es mucho mas como una plegaria carnal."

¹²⁰ "Esto fue un regreso a lo mas sutiles impulsos de la experiencia vivida no solamente para recrearla, sino para volar hacia esa imposible plegaria. Pero si todos los pequeños impulsos y todo esto que Stanislavski llamaría las acciones físicas (y aún si, en su interpretación entrara en otro contexto, el del juego social ...) si aún todo estaba reencontrado".

memórias, parti da idéia de uma reprodução das mesmas, como se eu projetasse uma imagem em minha mente e tentasse animá-la, como no cinema, com meu próprio corpo. Este procedimento produzia como resultado algo que, na maioria das vezes, tinha uma qualidade “mecânica” e me parecia oco, como uma simples imitação. Com o tempo e graças à condução de atores mais experientes, pude perceber que, na verdade, não se tratava de reproduzir uma lembrança, mas, sim, do ato de lembrar. Não se trata da memória do corpo, mas de um “corpo-memória”.¹²¹

É como se a memória fosse uma “isca” para que se possa capturar um certo tipo de processo absolutamente orgânico, ligado aos impulsos do corpo. Como já vimos, os impulsos não podem ser produzidos artificialmente, eles estão ligados a reações orgânicas: *“Sim é corporal, mas não verdadeiramente. Há alguma coisa que se revela como a vida que corre no corpo, e, através do corpo, é a pista de decolagem, mas o verdadeiro vôo não está ligado ao físico”* (GROTOWSKI, 1990, p. 9).¹²²

As memórias nos servem para que possamos acionar estes impulsos (a organicidade) e que, ao mesmo tempo, tenhamos a possibilidade de estruturá-los em ações precisas ligadas a fatos que realmente aconteceram (precisão). Além da abordagem dos impulsos e da memória, existe outra distinção a ser feita em relação à pesquisa de Grotowski e Stanislavski sobre as ações físicas: o personagem.

Uma outra diferença entre o trabalho de Stanislavski e o de Grotowski, [...] diz respeito à 'personagem'. No trabalho de Stanislavski, o

¹²¹ Como vimos no capítulo anterior, Grotowski afirma que: *“Não é que o corpo tenha memória. Ele é memória”*. (Grotowski, 1979, p. 34).

¹²² “Si, es corporal, pero no verdaderamente. Hay algo que se revela, como la vida que corre en el cuerpo, a través del cuerpo, es la pista de despegue, pero el verdadero vuelo no esta ligado a lo físico.”

'personagem' é inteiramente um 'novo ser', gerado da combinação do personagem, escrito pelo autor, e pelo próprio ator. O ator inicia de seu 'Eu sou' e vai para as circunstâncias propostas pelo autor, chegando a um estado de 'quase-identificação' com o personagem, um 'novo ser' [...] Nos espetáculos de Grotowski, contudo, [...] o ator não se identifica com o 'personagem' . (Richards, 1996, p. 98).¹²³

Podemos aferir que Stanislavski trabalhava as ações físicas dentro do contexto de relações sociais e convenções ligadas à nossa vida cotidiana enquanto Grotowski entendia as ações físicas como a base para se atingir o fluxo de impulsos vivos, o "fluxo da vida". Sua visão de ações físicas não comportava uma visão de um comportamento "realista":

Em um momento de choque psíquico, em um momento de terror, de perigo mortal ou de imensa alegria, o homem não se comporta 'naturalmente'. O homem em um estado espiritual elevado usa ritmicamente signos articulados, começa a dançar, a cantar. O signo, não é o gesto comum, é a unidade elementar de expressão para nós. Em termos de técnica formal, não trabalhamos com a proliferação ou acúmulo de signos (como nas repetições formais do teatro asiático). Ao contrário, subtraímos, procurando a 'destilação' dos signos, eliminando aqueles elementos do comportamento 'natural' que obscurecem o impulso puro (Grotowski, 1968; 2007, p. 107).

O ator na verdade não “interpreta” um personagem, o que ele faz, segundo Grotowski, *“é alguma outra coisa e, ao mesmo tempo, é o sentido mais alto, talvez o grão, a substância da arte. Isso... somente é possível através da conexão entre o rigor e o dom. Os dois, a cada vez, realmente”* (Grotowski, 1990, p. 11).

¹²³ "A further difference between the work of Stanislavski and that of Grotowski [...] Concerns the 'character'. In The work of the Stanislavski, the character is an entirely new being, born from the combination of the character, written by the author, and the actor himself. The actor begins from his 'I am' and go toward the circumstances of the character proposed by the author, arriving at a state of quasi-identification with the character, a new being[...] in the performances of Grotowski, however,[...] The actor do not identify with the 'character'.

No trabalho de Grotowski, o personagem surge através de um processo de montagem pelo diretor, como podemos comprovar no espetáculo *O Príncipe Constante*.

O ator tinha uma partitura viva e, ao mesmo tempo, precisa, mas ela não tinha uma conexão aparente com a história deste martírio. Coube ao encenador estabelecer um elo entre as duas. Através dos figurinos, os outros atores vestiam-se como guardas e Cieslak estava seminu, apenas com um tapa-sexo, que nos remetia às vestes de Cristo quando crucificado. Certas imagens de cena evocavam imagens iconográficas como a *Pietá* e a própria crucificação. A relação dos atores entre si, cantos e o próprio texto criavam claramente todo o contexto sugerido pelo texto e encenação para que o espectador percebesse claramente a história que estava sendo contada.

Para que se torne ainda mais claro como se dá este processo de montagem, vou utilizar o exemplo de montagem cinematográfica. Primeiramente, eu filmo um homem que aguarda calmamente seu ônibus de todas as manhãs. Em dado momento, este homem sente uma pequena físgada no peito. Leva sua mão em direção ao coração e esboça um pequeno sorriso, como quem diz: - Mas que diabos é isto? Em seguida, as dores aumentam ao nível insuportável. O homem tenta gritar por socorro, mas não consegue. Cai no chão e morre. Em uma outra seqüência, eu filmo uma mulher enquanto faz um passeio de barco pelo porto de Nova York. Ela observa toda a paisagem de forma serena. Em um dado momento, o barco aproxima-se do local onde outrora se viam as torres gêmeas do *World Trade Center*. Nesse exato momento, ela esboça um sorriso pensando como deveria ser a experiência de subir no topo daquele que fora um dos prédios mais altos do mundo. Depois de filmados esses dois trechos, eu vou

para a sala de montagem, trabalho com a cena do homem que morre cortando toda a cena, com exceção do momento em que ele sente a primeira fígada, sorri e leva a mão ao peito. Trabalho a cena da mulher que vê os destroços das torres gêmeas, corto todas as cenas com exceção do primeiro momento em que ela vê algo distante, recorda-se e sorri. Coloco essas duas cenas em seqüência, uma após a outra. Adiciono uma trilha sonora extremamente romântica... e o que temos? Uma cena de amor! É isto que o espectador vai ver, mesmo que os atores não tenham feito nada pensado ou direcionado nesse sentido. Mas é o que eles vêem através da montagem do diretor.

Foi exatamente este tipo de procedimento cinematográfico que Grotowski utilizou no espetáculo *O Príncipe Constante*, mas é claro, não se trata de um filme. Aqui se apresenta um impasse ao se trabalhar com a montagem de ações físicas. Às vezes, só lhe interessa uma pequena ação dentro de uma partitura maior de um ator, mas se você cortar todo o resto, pode estar cortando algo que não interessa em absoluto para a narrativa, mas é, ao mesmo tempo, vital para a memória do ator, algo como se fosse a raiz que nutrisse as outras ações e, ao ser cortada, transformará o fragmento da ação que lhe interessa em algo mecânico e desprovido de qualquer vida. Sobre os procedimentos referentes à montagem de ações físicas, vejamos a fala do ator François Khan:

Penso que seja necessário agir com cuidado, sem pressa, mas, também, sem “consumir” ou “queimar” o centro vivo da ação (não repetir inutilmente uma improvisação ainda frágil, pouco estruturada, ou forçar o volume da voz e dos movimentos para mostrar melhor, para se fazer entender, para comunicar). Deve-se, também, tentar preservar os detalhes, especialmente aqueles aparentemente insignificantes, os mais frágeis e pessoais, e que são a linha vital do trabalho do ator. Não eliminar os detalhes, não esquecê-los, não estilizá-los. O mais

importante é usar o bom senso e a simplicidade: são os dois melhores instrumentos para uma montagem eficaz. (ANEXO A).

Grotowski sempre entendeu esta necessidade de proteção e preservação para o trabalho. Por isso trabalhou, primeiramente, apenas com Cieslak, sem a presença do restante dos atores. E mesmo quando chegou o momento de se unir às partituras de Cieslak as dos outros atores, mesmo neste momento, foram tomadas todas as precauções para que este processo vivo, que, ainda, estava como que nascendo, não fosse deturpado. É como quando um botão de uma bela e rara flor é germinado, nutrido e desenvolvido em uma estufa, até que desabroche em flor. Quando é chegado o momento, deve-se transportar a flor coberta de todos os cuidados para que ela seja replantada em um canteiro junto a outras flores e possa continuar seu desenvolvimento e crescimento.

Durante os ensaios, Grotowski trabalhou com os outros atores em separado. Muitas vezes, na presença de Cieslak, mas, ainda, sem nenhum contato direto. Quando se chegou no momento em que as linhas de ação de Cieslak estavam seguras, ou seja, que a cada vez ele podia resgatar suas ações sem que a qualidade específica se perdesse, só aí, então, começou a se promover o encontro entre a partitura de Cieslak e a dos outros atores. Mas assim como uma flor transportada da estufa para o canteiro, envolta de toda proteção e cuidado, a partitura de Ryszard Cieslak foi cercada de toda a proteção necessária. A princípio, Cieslak não realizava a sua partitura realmente, ele apenas executava aquilo que era necessário do ponto de vista técnico. Ele executava as atitudes de base do corpo e falava o texto lentamente, sem nenhuma coloração, para que, pouco a pouco, as partituras dos outros atores pudessem ser organizadas em relação às suas partituras. Apenas quando as

linhas de ações dos colegas estavam claramente estabelecidas é que Cieslak voltava a realmente executar as suas partituras, ele começava a entrar em processo. Mas o encontro destes processos se estabeleceu gradualmente. Em todo este processo, o fator tempo foi determinante. Em especial para Ryszard Cieslak. Grotowski enfatiza a necessidade de jamais pressioná-lo quanto ao tempo: “[...] *era necessário dar-lhe tempo, jamais empurrá-lo, pedir-lhe tudo, menos o tempo*” (Grotowski, 1994, p. 11).¹²⁴ Era fundamental que se estabelecesse uma relação de confiança entre o ator e o diretor. Ao mesmo tempo em que Grotowski podia exigir ao máximo do ator, em relação ao extremo rigor com que devia precisar suas ações e se manter fiel às suas lembranças, ele era (juntamente com o próprio ator) responsável pela não interrupção do processo orgânico ligado às lembranças. Ele não podia interromper este processo pedindo algum tipo de efeito que pudesse possibilitar uma leitura mais direta com a obra, por exemplo. Essa relação de confiança entre ator e diretor era fundamental para que Cieslak e os outros atores encontrassem a segurança necessária a fim de poder “se revelarem em suas ações” e encontrar a “simbiose” necessária entre os atores.

Nós podemos dizer que eu exigi de todos uma coragem de uma certa maneira inumana, mas jamais eu lhes pedi para produzir um efeito. Eles tinham necessidade de mais cinco meses? Tudo bem. Mais dez meses? Tudo bem. Mas quinze meses? Tudo bem [...] e, depois desta simbiose, havia uma segurança total no trabalho, não havia nenhum medo e nós vimos que tudo era possível, porque não existia o medo. ” (Grotowski, 1994, p. 11).¹²⁵

¹²⁴ “(...) era necesario que hubiera tiempo, o necesario para darle tiempo, nunca empujarlo o pedir cualquier cosa que no fuera tiempo.”

¹²⁵ “Pueden decir que requerí de todos un coraje de alguna manera inhumano pero jamás yo les pedí producir un efecto. Necesitaban cinco meses mas? De acuerdo, diez meses mas? de acuerdo, quince meses mas, de acuerdo[...] y después d esta simbiosis había como una seguridad total en el trabajo, no había ningún miedo y todo era posible porque non existía el miedo.”

Então os atores, Cieslak em especial, alcançavam o que Grotowski denominava de *Ato total* que, segundo sua definição:

É algo muito difícil de definir, embora seja bastante tangível do ponto de vista do trabalho - o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu [...] O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero como um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual a consciência e o instinto estejam unidos. (GROTOWSKI, 1992, p.180).

Apenas após Cieslak estar absolutamente seguro de sua partitura e plenamente apto a entrar em processo a cada vez é que Grotowski pode adicionar ações complementares, que não estavam ligadas à partitura principal. Ações que remetiam diretamente à temática de violência e sofrimento e que alimentavam o olhar do espectador para a leitura da narrativa, como, por exemplo, os tapas que Cieslak desferia em seu próprio rosto. Mas estas ações só foram adicionadas no período final dos ensaios, quando Cieslak “[...] já estava dentro de uma corrente de forças tão livres e que ele podia imediatamente integrar um elemento estrangeiro à sua partitura de base...” (Grotowski, 1990, p. 11)¹²⁶. O fundamental era que estas ações “*não tocassem a verdadeira estrutura ligada à sua vida[...]*”.¹²⁷

Em um depoimento original concedido para esta dissertação, o ator Mieczyslaw Janowski¹²⁸, parceiro de Cieslak no Teatro Laboratório, fala do

¹²⁶ “[...] estaba ya en una corriente de fuerzas tan libres que podía inmediatamente integrar un elemento extraño a su participación de base ...”

¹²⁷ “ non tocaba la estructura real ligada a su vida, a su gran vuelo.” GROTOWSKI ibdem.

¹²⁸ Mieczysław Janowski foi um dos atores do *Teatro Laboratório* dirigido por Grotowski. Em seus oito anos de permanência no grupo, atuou nos espetáculos: “Faust”, Christopher Marlowe’s, “Akropolis” , Wyspiański’s, “Estudo sobre Hamlet”, William Shakespeare/Stanisław Wyspiański, “O Príncipe Constante” Calderon/Słowacki, Após deixar o teatro, viveu em Paris graças a uma bolsa financiada pelo Ministério da

impacto nos atores quando Cieslak se juntou novamente ao grupo depois do período de trabalho individual com Grotowski. Para ele, todos foram tão profundamente tocados que era como se tivessem sido impelidos por ele a um novo patamar.

Sobre o trabalho específico em relação ao texto (em especial o dito por Cieslak), temos poucas informações. O que sabemos é que ele foi assimilado por Cieslak separadamente das ações. Na verdade, ele foi decorado antes mesmo de se começar o trabalho sobre sua partitura. O ato de decorar o texto (os monólogos em especial) devia seguir a mesma lógica de extremo rigor adotada ao longo do trabalho. Cieslak deveria absorver seu texto a ponto de estar apto a *“começar no meio de uma frase de qualquer fragmento, sempre respeitando a sintaxe”* (Grotowski, 1990, p. 10)¹²⁹. Em seguida, pouco a pouco, a partir da partitura física previamente construída, o texto devia ser dito como se o ator pudesse *“[...] derramar esse fluxo de palavras sobre o rio da lembrança, da lembrança dos impulsos de seu corpo, a lembrança das pequenas ações e, com os dois alçar vôo [...]”* (Grotowski, 1990, p. 10)¹³⁰.

Graças ao pacto de cumplicidade estabelecido por Grotowski e Cieslak, todo processo, que envolveu o trabalho, foi mantido sobre o mais absoluto segredo, em especial as informações sobre as memórias do primeiro amor de Cieslak. Até mesmo aos outros atores que estiveram na produção nada foi revelado. Se por um lado, este segredo, que era fruto da confiança gerada

Cultura da França. Em 1999, recebeu a medalha de Ordem de Mérito, pelo conjunto de todo seu trabalho artístico, pelas mãos do Presidente da Polônia, Aleksander Kwaśniewski.

¹²⁹ "(...) empezar de enmedio de cualquier frase de no importa qué fragmento, siempre respetando la sintaxis."

¹³⁰ "(...) verter ese flujo de palabras en el río de la llamada, del llamada de los impulsos de su cuerpo, el llamado de pequeñas acciones y con las dos se echaba a volar [...]."

durante o processo, foi fundamental para sua realização, por outro lado, gerou uma série de mal-entendidos sobre o que seria exatamente o trabalho de Ryszard Cieslak. Muitos desses mal-entendidos refletem a dificuldade da percepção da relação entre a precisão e a espontaneidade, de não entendê-las como elementos vitais e complementares. Uma grande parcela do público e da crítica entendeu o trabalho de Ryszard Cieslak como sendo uma grande e intensa improvisação.

Em resposta a essa afirmativa, vejamos aqui a história do filme da peça *O Príncipe Constante*. São poucos os registros audiovisuais do espetáculo, porque, entre outros problemas, o fluxo do espetáculo não poderia ser interrompido para um melhor posicionamento das câmeras e estas, por sua vez, não podiam perturbar o fluxo das ações dos atores. Em 1965, o espetáculo foi inteiramente gravado por uma rádio de Oslo, Noruega. Essa gravação só foi permitida porque os técnicos da rádio foram capazes de tornar a instalação dos microfones absolutamente invisível. As gravações foram realizadas durante o espetáculo com a presença dos espectadores e sem nenhum tipo de ajuste específico para a gravação. Anos mais tarde, provavelmente na Itália, um cinegrafista amador, de identidade desconhecida, conseguiu filmar o espetáculo clandestinamente com a ajuda de uma câmera oculta. Devemos lembrar que o espectador assistia ao espetáculo sob uma espécie de paliçada que cercava todo o espaço onde se desenvolvia a cena. O cinegrafista secreto teve que, provavelmente, filmar a peça através de algum buraco na cerca. A qualidade da gravação é precária e, por ter permanecido com a câmera fixa em um mesmo ponto, muitas vezes algum ator era encoberto por outro diante da câmera. A Universidade de Roma adquiriu esta filmagem (havia apenas a imagem) e resolveu fazer uma montagem com a gravação realizada anos antes em Oslo. E, para espanto de todos, a sincronia era

quase que perfeita, principalmente nas partes de Ryszard Cieslak. Como isso seria possível caso se tratasse de uma improvisação no sentido clássico, ou seja, algo sem uma estrutura pré-estabelecida? Isto nos revela que, aquilo que era muitas vezes entendido como uma improvisação, era na verdade algo *“totalmente estruturado... e ao mesmo tempo... ligado às fontes da vida”* (Grotowski, 1990, p.9)

Uma outra parcela do público e da crítica entendia *O Príncipe Constante* como uma espécie de coreografia. Como já vimos anteriormente, a precisão da qual Grotowski fala e que se pode averiguar em *O Príncipe Constante*, não estava ligada, em absoluto, à precisão da dança onde o bailarino deve apreender uma estrutura pré-estabelecida e assimilá-la o melhor possível: *“A partitura era precisa, sim, mas porque a partitura estava ligada a uma vivência precisa, a uma experiência real”* (GROTOWSKI, 1990, p. 9)¹³¹. A memória age aqui como uma espécie de lastro para que o ator possa repetir a partitura precisamente e, como ela é pessoal e plena de significados para o ator, ela nunca pode ser executada de um modo meramente formal, sem que esteja presente, constante e dinâmica a relação entre o externo e o interno.

3.4. A qualidade artesanal do ofício no ato criativo

A continuidade do trabalho de Grotowski até o final dos anos 90 possibilitou o aprofundamento da investigação sobre a qualidade artesanal do ofício no ato criativo. Atores que trabalharam com ele desenvolvem contemporaneamente trabalhos criativos fundamentados em seus princípios. Neste último tópico,

¹³¹ "La división era precisa, pero porque la partitura estaba ligada a una vivencia precisa, a una experiencia real."

procuro abordar estes princípios pragmáticos, entendidos como a base do trabalho artesanal do ator, através do pensamento artístico de um desses atores, o também diretor, François Khan¹³², para que assim possamos obter uma compreensão pragmática desses princípios.

François Khan em seu depoimento para esta dissertação, trata de forma aprofundada várias das questões tratadas neste trabalho. Sobre a precisão e a espontaneidade, sobre a possibilidade do ator encontrar e manter a vida de uma estrutura, ele diz que “este é um verdadeiro problema pragmático” (ANEXO A). Ocupa-se, primeiramente da etapa inicial do trabalho, com as ações físicas em um espetáculo:

Geralmente a precisão e espontaneidade correspondem a fases diferentes do trabalho, e coincidem quase unicamente na fase inicial e na fase final do trabalho. Quero dizer: Quando se está procurando no início, tudo ainda está por ser inventado, por ser encontrado. No início, é muito mais um exercício de estimulação das recordações ou da fantasia, até que se encontra algo que seja vivo: algo que não foi previsto, que não foi pensado previamente e que surge por puro acaso ou por associação. Pode surgir tudo de uma só vez, ou simplesmente através de fragmentos sucessivos. Nesse caso, a precisão não é algo de técnico, mas é como o único modo para trazer até a luz da consciência (e entendo consciência tanto física como mental) aquilo que aparece no espaço interior do ator e que deve ser atuado para viver e se desenvolver. Nessa primeira fase, a precisão e espontaneidade coexistem. (ANEXO A)

¹³² François Khan nasceu na França em 1949. Fez parte do grupo "Théâtre de L'expérience" em Paris de 1971 a 1975. No mesmo período, encontra Jerzy Grotowski e, em seguida, participa como guia de vários projetos parateatrais do Teatro Laboratório em Wrocław, Polônia, até 1981. Fez parte do "Gruppo Internazionale L'avventura" de Volterra (Itália) de 1982 a 1985. De 1986 a 1996, participa como ator e dramaturgo dos espetáculos do "Centro Per la Sperimentazione e La Ricerca Teatrale" dirigido por Roberto Bacci em Pontedera, Itália. A partir de 1995, cria o projeto "Teatro de Câmera" no qual atua como ator em espetáculos baseados em textos literários. Desde 1986 desenvolve, paralelamente ao trabalho de criação, uma intensa atividade pedagógica, tendo já ministrado cursos em diversos países como Itália, Rússia e Israel; e em várias cidades do Brasil como Rio de Janeiro, São Paulo, Londrina, Belo Horizonte e Bahia.

Para ele, mesmo estando sempre ligadas, em um processo de trabalho de criação de um espetáculo, a precisão e a espontaneidade tornam-se mais fortes em fases distintas do trabalho. Há diferença, segundo ele, entre a consciência precisa de tudo aquilo que o ator faz enquanto constrói sua partitura e uma manipulação deste processo pelo pensamento analítico do ator:

A consciência (talvez se deva dizer a sabedoria) não deve forçar, como que “queimar” a recordação, a associação ou a fantasia, mas, simplesmente, seguir o que acontece com atenção, procurando não fazer nenhum julgamento. Ser somente consciente e observar sem deformar. Explorar, deixar aparecer e de um certo modo não segurar, abandonar-se ao que acontece. Trata-se de um verdadeiro esforço físico, porque, somente mantendo firme as rédeas da consciência, sem por isso enrijecer o corpo, consegue-se prosseguir nesta via do não julgamento e prosseguir por tempo suficiente para poder descobrir todo o “desenho”.(ANEXO A)

O problema da repetição vem a seguir, fala Khan, em sua minuciosa descrição das etapas do trabalho criativo nessa linha de trabalho:

Depois vem o problema de repetir o que se passou. Aqui intervém a precisão, para reproduzir o mais perfeitamente o que foi revelado, e para não eliminar todos os detalhes que constituem a especificidade da ação, o seu código vital. No decorrer dessa segunda fase, tudo parece se tornar mecânico, frio. É necessário ter paciência para que as ações, o texto e os contatos com os outros atores encontrem o seu lugar, o seu ritmo, para reencontrar a precisão viva. (ANEXO A)

Como, além de ator, François Khan exerce a função de diretor teatral, ele nos traz esta perspectiva. Em constante diálogo com Grotowski, Khan nos fala sobre a função do diretor:

Depende, também, em grande parte, da capacidade do diretor de proteger o trabalho, de não tratá-lo como material de engenharia, que

se pode cortar, montar e virar do avesso à vontade, mas como elementos vivos (Grotowski usava a imagem do trabalho do jardineiro: "Gardening, not ingenering!"). (ANEXO A)

Como se trata de um material orgânico (vivo), deve se direcionar a atenção para se proteger o material:

É necessário avançar com precaução, seja na construção da cena (na escolha dos elementos que devem ser conservados e daqueles que devem ser eliminados), do ritmo, das entradas e das saídas, seja na composição da cena inserida na estrutura geral. Certos momentos particularmente sensíveis, por exemplo, não podem ser repetidos muitas vezes porque pedem uma outra qualidade de aplicação de si mesmo e de energia, para permanecerem vivos. Uma outra coisa é que se devem evitar comentários intelectuais sobre esses momentos sensíveis: É necessário proteger a complexidade das associações, não raciocinar em cima. Existe uma parte de segredo que deve ser mantida para manter "em vida" esses momentos. (ANEXO A)

A partir do que vimos no item anterior, no qual pudemos acompanhar o processo de Cieslak em trabalhar com suas memórias na construção de sua partitura de ações físicas, traçamos um paralelo de como François trabalha as memórias nas ações físicas, pensando como *"não é verdadeiramente fazer o que se lembra, mas sim o ato de lembrar"*. Sobre esta afirmação ele diz:

Isso indica mais um processo que um resultado. Isto é, freqüentemente a chave de uma improvisação que está no ato inicial de recordar: buscar com todo o seu ser a recordação, a evocação da recordação. Quero dizer: é o processo que é fundamental. Para recordar é necessário antes decidir qual a direção, por exemplo, trabalhar em cima da primeira associação mental que se apresenta. Em seguida (e é aqui que se encontra a chave), pode surgir durante a improvisação uma recordação imprevista e, ainda, mais vívida, mais profunda que a anterior e que nos permite fazer, atuar a recordação. É a atenção e a energia que imprimimos no ato de recordar, não forçando, não manipulando a recordação, eis a verdadeira qualidade da improvisação. O esforço em

não deformar a recordação nos obriga a uma estranha forma de distância, como se a fragilidade da imagem mental que recordamos (como distante no espaço e no tempo) nos obrigasse a ser especialmente delicados nos movimentos, na voz, para não “cobrir” a recordação, para deixá-la transparecer. E isto produz a estranha impressão, em quem observa, de assistir ao ato de recordar, não a recordação. Gostaria de acrescentar um outro paradoxo: não se trata de saber se a recordação é verdadeira, de definir se é realidade ou imaginação, o que conta é a vida presente, aqui e agora, no ato, e nada mais. *Hic et nunc.* (ANEXO A)

Por último, Khan reforça o sentido pragmático de trabalho ao comentar sobre o conceito de pólo orgânico e pólo artificial, enfatizando a importância de que, por mais que estejamos falando de conceitos, terminologias e, ainda, métodos e procedimentos de trabalho, não podemos nos permitir uma visão dogmática do trabalho. E como estamos falando sempre inseridos em uma perspectiva orgânica (pertencente ao pólo orgânico) encerramos este capítulo com a visão do teatro como um jardim:

Olha, não saberia responder a essa pergunta porque não sou um historiador do teatro e não gosto das classificações. O meu gosto pessoal me leva tanto ao pólo artificial, quanto ao pólo orgânico, claro com uma preferência pelo segundo. O teatro não ama os dogmas, a pureza conceitual, mas a vida. Os espetáculos são como jardins. Na essência são todos potencialmente belos: uma organização do espaço, da luz e dos seres vivos que requer muito tempo e cuidado. O gosto faz-nos escolher para o nosso jardim mais ou menos grama, flores coloridas, árvores, pedras, água. O jardim parece estar perfeitamente em ordem no seu estilo, e, de repente, uma rajada de vento, uma chuva forte, o anoitecer e tudo se transforma.

Conclusão

Tendo examinado a relação entre a precisão e a espontaneidade, tanto no interior do *training* quanto no ato criativo, resta-me efetuar a síntese de algumas questões que se foram desdobrando ao longo do trabalho.

A partir dos textos e relatos de Grotowski, procurei abordar a relação entre a precisão e espontaneidade como um princípio pragmático, ou seja, como um elemento essencial que constitui o que podemos chamar da base artesanal do trabalho do ator, um *fundamento* para o exercício de seu *ofício*. Esses fundamentos ou princípios estão inseridos em uma lógica regida pelo que Grotowski denomina de *leis pragmáticas* que seriam leis que “[...] *nos dizem como nos comportar para alcançar estados particulares ou conexões particulares necessárias*” (Grotowski.1995, p. 236). Nesta lógica, podemos facilmente inserir o pensamento grotowskiano, assim como toda lógica deste presente trabalho, no que se refere à abordagem do objeto principal desta pesquisa. Ao analisar o binômio, precisão e espontaneidade, meu foco principal não foi no *como* esta relação ocorre, mas *no que se deve fazer* para que ela ocorra.

Busquei situar a precisão e a espontaneidade das quais Grotowski nos fala no chamado pólo orgânico. Tanto a espontaneidade/fluxo dos impulsos como a precisão/repetição estariam ligadas a princípios pragmáticos inseridos em um campo de atuação, fundado por Stanislavski, que teve continuidade na pesquisa prática de Grotowski. A definição dos pólos orgânico e artificial foi proposta por Grotowski e contribui enormemente para compreendermos seu próprio trabalho e sua visão do teatro.

Em suas conferências no *Collège de France*, onde se deram algumas de suas últimas aparições públicas, Grotowski não só define esta divisão, como enfatiza sua inserção no pólo orgânico, tanto no que diz respeito ao seu trabalho no campo do teatro, como em sua pesquisa posterior chamada de *Arte como Veículo*. As palestras, em quase sua totalidade, apresentavam no título ou no subtítulo a palavra “orgânico”¹³³. Ao fim de sua trajetória, Grotowski reforça seus laços com Stanislavski e delimita claramente a organicidade como o eixo de toda sua trajetória como artista e pesquisador.

Aquela contradição entre espontaneidade e precisão é natural e orgânica porque ambos aspectos são os pólos da natureza humana, por esse motivo, quando se cruzam estamos completos. Em um certo sentido, a precisão é o campo da ação e da consciência, a espontaneidade, em contrapartida, é do instinto (Grotowski, 1980, p. 23).

Também enfatizo a relevância do *contato* como elemento constituinte da relação entre a precisão e espontaneidade no trabalho do ator. Apenas através do contato com seu parceiro, com o espaço e com suas associações e memórias o ator pode renovar a vida de uma determinada estrutura a cada dia. Esse é um dos elementos constantemente praticados nos *trainings* e aplicados no ato criativo enquanto o ator efetua sua partitura. Aferimos que estar em contato é perceber o outro e reagir intimamente de acordo com essa percepção e, ao mesmo tempo, a partir desta base concreta, alcançar as suas próprias memórias e associações.

Vimos que os exercícios sofreram uma constante evolução ao longo dos anos, em especial no que diz respeito a como se entendia a precisão e a espontaneidade. Inicialmente, havia uma forte influência de um modelo ligado ao

¹³³ Suas aulas/palestras tinham subtítulos tais como *Structure, montage, personnage dans la 'lignée organique* (Estrutura, montagem e personagem dentro da 'linha orgânica'). Cf. Teatro Storia, 1998-1999;

teatro oriental. Os exercícios ainda eram entendidos como uma preparação técnica para o ator que deveria ser, antes de tudo, um construtor de signos em cena. Podemos dizer que, nesta fase, tanto os exercícios quanto os espetáculos poderiam ser inseridos dentro do que Grotowski futuramente denominará de pólo artificial, como podemos ver em um texto de 1962, publicado pelo *Teatro das Treze Fileiras* onde afirma que *"aquilo que é artístico, que é arte, é artificial (ex nomine), isto é, ágil, como uma demonstração de habilidade, pode ser examinado como puro efeito (físico ou vocal)"* (GROTOWSKI, 1962; 2007, p. 72).

Com o tempo Grotowski reaproxima-se dos conceitos de Stanislavski¹³⁴ e seus exercícios começam a ser entendidos como um terreno de investigação para o ator. Esta perspectiva histórica nos auxilia a entender os exercícios, assim como o trabalho de Grotowski como um todo, distantes de algo inalterável e estático: *"(...) Grotowski rechaçou, abandonou, transformou, renomeando ou não, vários de seus conceitos no curso de sua investigação"* (Motta Lima. 2005, p. 48).

A partir do desenvolvimento do que se convencionou chamar de via-negativa, criou-se a possibilidade de uma mudança de paradigma quanto aos exercícios, possibilitando uma nova perspectiva para palavras como precisão/estrutura e organicidade/espontaneidade, quando as entendemos não mais como um acúmulo de técnicas, mas como estruturas que podem possibilitar reencontrar o fluxo dos impulsos vivos através do contato e da superação dos limites psicofísicos. Através dos exercícios, o ator pode constantemente se reencontrar com seu corpo-memória, com seu corpo-vida. Exercícios como o *gato*, assim como os *trainings* físico e plástico são imbuídos desta nova perspectiva, na qual o ator pode diariamente se confrontar, através de estruturas

¹³⁴ É importante ressaltar o quanto o trabalho de Stanislavski exerceu grande influência em Grotowski, especialmente em sua época de estudante.

aparentemente rígidas, com seus próprios limites. Esses exercícios atuariam como represas, nas quais as associações, memórias e impulsos dos atores seriam contidos até o ponto de serem liberados, transformando-se em energia vital para o próprio ator. Torna-se possível para o ator a busca de uma não divisão entre ele e seu corpo, assim como entre a ação e pensamento¹³⁵.

A relação dinâmica entre a precisão e a espontaneidade era um dos princípios pragmáticos presentes em todos os exercícios, como podemos ver na seguinte declaração de Cieslak:

Use os detalhes como base, apenas como base, como trampolim para saltar até as associações, até as reações para o exterior, para qualquer pessoa ou para qualquer coisa, mas em direção ao interior [...] A coisa importante nestes exercícios é não executá-los automaticamente, não fazê-los mecanicamente, mas fazê-los com o coração, se possível, como se fosse um jogo/uma brincadeira. Descobrir a cada dia uma coisa nova, descobrir a si mesmo¹³⁶.¹³⁷

Vimos o conceito de partitura ser compreendido em certa etapa de seu trabalho como um "conjunto de signos", até ser definido posteriormente como a *"busca de uma linha precisa e lógica dos impulsos e das ações físicas"* (GROTOWSKI apud OSINSKI, 1986, p. 106). Construimos a definição de ação

¹³⁵ Sobre a divisão entre pensamento e ação podemos ver a influência da filosofia zen budista como o termo *Suki*. "No Zen existe uma palavra que indica a divisão entre intelecto e ação. É *Suki* que significa 'Um espaço entre dois objetos' (...) Qualquer separação entre pensamento e ação é uma forma de *Suki*, que leva a uma interrupção, uma ruptura no fluxo da criatividade e sensibilidade(...) Enquanto movimento físico, o *Suki* impõe um véu de pensamento que pode ser um obstáculo para o movimento expressivo e espontâneo colocar versão original (FELDSHUH apud KUMIEGA, 1985, p 95).

¹³⁶ "Usi i dettagli come base, solo come base, come trampolino per saltare alle associazioni, alle reazioni verso l'esterno per qualcuno o per qualcosa, mai versol'interno (...) la cosa piu importante in questi esercizi è di non eseguirle automaticamente, non meccanicamente, ma farli col cuore, se è possibile, come se fosse un gioco. Scopire ogni giorno una cosa nuova, scopire se stessi."

¹³⁷ Texto transcrito do filme documento LA ACTOE Total. Ricordo di Ryszard Cieslak sob a direção de krzysztofa Domagalika. In: *Revista Teorica e Pratica sulle Recniche e le Problematiche del Teatro Contemporaneo a Cura della Scuola Interculturale di Teatro*, v. 4, nov., 2001, p 53.

física, em correspondência à lógica grotowskiana, sob o olhar de um viés *negativo*. Podemos vislumbrar o conceito de ação física, segundo Grotowski, deflagrando *aquilo que nos impede* de entendê-la, uma série de equívocos que bloqueiam nosso entendimento das ações físicas. Vimos a relação entre ação e as emoções, em que elas claramente se distinguem, mas sem se oporem uma a outra. Ao contrário, elas mantêm uma ligação dialética, indireta, como podemos ver na declaração de François Khan:

Tudo isso [associações, memórias¹³⁸] forma como um fluxo vivo mas preciso, estruturado. E esse fluxo vivo, pode ser percorrido pelo ator cada vez que for necessário. Às vezes, nesse fluxo vivo, aparecem emoções verdadeiras, não forçadas, surpreendentes, avassaladoras. Esta é a graça, o presente. Outras vezes a emoção é como encoberta, distante, ou até mesmo nem aparece. Mas resta a partitura, o fluxo vivo, e isto é fundamental porque o espectador pode projetar as suas próprias emoções sobre o que lhe é representado com a mesma qualidade: a emoção do espectador é independente das emoções vividas (ou não vividas) pelo ator (ANEXO A).

Ainda sobre as ações físicas, Grotowski vê-se como um continuador de Stanislavski: *"continuei a pesquisa de Stanislavski e o que desenvolvi no âmbito das ações é concentrar-se no que precede a ação"* (Grotowski, 1996). Por isso, ter se voltado à compreensão e ao trabalho no campo dos impulsos, que são exatamente aquilo que existe antes de qualquer ação. A partir de estímulos concretos, surge um impulso: *"[...] que vem de dentro do corpo e se projeta ao externo"*, ele diz, "quando (este impulso) se projetou para o exterior virou uma pequena ação" (Grotowski, 1996). Eles estão ligados a toda uma espécie de *"plano de fundo das experiências humanas, das associações mentais, das lembranças, de uma linguagem não formulada, mas presente como que atrás dos*

¹³⁸ Acréscimo nosso.

pensamentos, tudo isso e outras coisas ainda, condicionam os impulsos" (Grotowski, 1996-1997, p. 437 e 438)¹³⁹. Sendo assim podemos afirmar que todo impulso "[...] *é físico e psicológico*" (Grotowski, 1996) ou nos termos de Stanislavski, psicofísico.

Grotowski diz claramente que sua pesquisa, em especial a que se refere às ações físicas e ao conceito de impulso, é como um prolongamento da pesquisa de Stanislavski: "minha pesquisa em torno dos impulsos foi uma continuação do estudo de Stanislavski" (Grotowski, 1996). Porém, ele, também, delimita as diferenças entre sua pesquisa e a de Stanislavski:

Evidentemente, Stanislavski, em suas pesquisas, foi condicionado pela tradição estilística do teatro russo. Essa tradição pretendia-se realista, uma vez que propunha representar o comportamento humano dentro do contexto cotidiano, "como no dia-a-dia", bem marcado/influenciado pelas convenções sociais. De minha parte, eu procurei orientar essa investigação dentro do campo do comportamento humano ligado às condições extra-cotidianas (como no caso das práticas rituais). Nesse sentido, me parece que o aspecto dos impulsos e da organicidade pode se tornar ainda mais marcado (Grotowski, 1996-1997, p. 437 e 438).¹⁴⁰

No trabalho de Ryszard Cieslak, em sua atuação no espetáculo *O Príncipe Constante*, podemos constatar como se dá a relação entre a precisão e a espontaneidade em uma partitura de ações físicas, inseridas no contexto de um espetáculo. Ações físicas construídas a partir de memórias pessoais do ator que,

¹³⁹ "Tout l'arrière-plan des expériences humaines, des associations mentales, des souvenirs, d'un langage non formulé, mais présent comme derrière les pensées, tout cela, et d'autres choses encore, conditionnent les impulsions."

¹⁴⁰ "Bien évidemment, Stanislavski, dans ses recherches, a été conditionné par la tradition esthétique du théâtre russe. Cette tradition s'est voulu réaliste, au sens où elle se proposait de représenter le comportement humain dans le contexte quotidien, 'comme dans la vie courante', très marqué par les conventions sociales. J'ai essayé pour ma part d'orienter cette investigation dans le champ du comportement humain lié aux conditions méta-quotidiennes (comme dans le cas des pratiques rituelles). Dans cet ordre, il m'est que le aspect des impulsions et de l'organicité peut devenir encore plus marqué."

através de um processo de “montagem”, são lidas pelo espectador como um personagem. Uma partitura onde a vida possa fluir a cada dia.

É fundamental que entendamos o binômio, precisão e espontaneidade, como uma relação intrínseca. Grotowski afirma que “não há espontaneidade sem estrutura” (Grotowski apud Thibaudat, 1989, p. 107). Vimos no exemplo da vela e do vidro de Cieslak como se dá a relação entre vida e estrutura, mas é em outro exemplo, de Thomas Richards, que podemos ver mais claramente não só a relação entre a precisão e espontaneidade, como também sua interdependência. Richards afirma:

[...] Forma de um lado e o fluxo da vida do outro, as duas margens do rio que permitem que o rio flua suavemente. Sem estas margens existirá apenas a inundação, um pântano. Este é o paradoxo do ofício do ator: somente desta luta entre estas duas forças opostas, o equilíbrio da vida em cena pode aparecer. (Richards, 1996, p. 21)¹⁴¹

Entendo esta dissertação de mestrado como um prolongamento de meu trabalho como ator, diretor e professor teatral. Este trabalho é fruto de minha experiência profissional, de minhas questões em relação à arte do teatro, questões que fazem parte de meu trabalho há muito tempo e continuam presentes.

Os exercícios aqui expostos, assim como outros dos exemplos aqui empregados, são apenas exemplos. Não há em nenhum momento a menor intenção de levar a crer que para se alcançar a vida em uma estrutura é necessário fazer os asanas, por exemplo. Grotowski afirma que “(...) *receitas não existem. Há somente o caminho que requer consciência, coragem e numerosas*

¹⁴¹ “[...] Form on one side, and stream of life on the other, the two banks of the river that river to flow smoothly. Without these banks there will be only a flood, a swamp. This is the paradox of the acting craft: only from the fight between these two opposing forces can the balance of scenic life appear.”

ações simples - não quero usar a palavra esforço -, mas ações simples aplicadas a nós mesmos” (Grotowski, 1969; 2007, p. 168).

Este trabalho, também, não é um manual de exercícios. Provavelmente Grotowski não os descreveu exatamente por isso, para não se tornarem parte de nenhum manual.

Vejo entre meus alunos uma dificuldade de reconhecer onde se apoiar para desenvolver o seu ofício. Quais são as ferramentas necessárias e como usá-las. São os mesmos questionamentos que tive no início de minha trajetória como ator e artista. Percebo que a relação entre a precisão e a espontaneidade deve surgir como um sinal luminoso para que esses jovens atores - assim como todos nós - possam reconhecê-la como um princípio basilar para a mestria de seu ofício.

Acredito que esta dissertação ocupa um terreno ainda pouco explorado nas pesquisas acadêmicas. Um espaço constituído de uma zona de interseção entre a prática artística e a análise acadêmica. Uma zona onde devemos não apenas nos equilibrar entre esses dois pólos, mas nos retroalimentar, um do outro, propiciando o crescimento e desenvolvimento de ambos.

Hoje vivemos uma realidade na qual uma série de artistas adentra a universidade. Poetas, cineastas e, mais recentemente, os artistas de teatro. Esses artistas, entre os quais eu me incluo, constituem-se, em sua maioria, artistas com um extenso trabalho de pesquisa, alicerçado em suas trajetórias artísticas - homens da prática inseridos no universo acadêmico. Este novo terreno de pesquisa artística deve-se fundar sobre a perspectiva de que nem os homens da prática podem simplesmente se refugiar em suas práticas criativas e salas de trabalhos, nem a pesquisa acadêmica deve se manter restrita ao campo da teoria,

correndo o risco de criar um abismo com seu próprio objeto. Entendo a academia como um lugar onde não apenas podemos dar continuidade às nossas pesquisas, como, também, inseridos neste novo contexto, descobrir este campo de intercâmbio intelectual e artístico, afirmando a indissociabilidade entre teoria e prática no campo das artes cênicas.

Para finalizar, há uma fábula japonesa que me parece bem apropriada para a conclusão deste trabalho. Ela fala de um conhecimento que pode existir por vias pragmáticas e que nem sempre consegue formalizar-se em palavras:

Existe uma velha história japonesa das artes marciais que fala de um samurai treinado para enfrentar o perigo, mas que era incapaz de enfrentar um rato. Então, buscou o gato mais feroz para destruir o rato, mas esse o derrotou. Tentou várias vezes até que encontrou um velho gato, de aparência muito dócil. Na hora do jantar, quando o rato quis atacar o velho gato, esse o degolou.

O samurai surpreendido perguntou como ele o havia feito e o animal respondeu:

- Sou um gato e meu ofício é matar ratos. Os outros tinham uma outra opinião e não se limitam a exercer seu ofício; estavam plenos de julgamentos, sentimentos negativos e idéias preconcebidas sobre como matar um rato. Estavam condicionados pelo ódio. Por isso foi fácil para o rato derrotá-los.(...)

- Isto é extraordinário! - disse o samurai.

- Não é extraordinário - replicou o gato -, porque não sou um mestre. Existe um que o é, e, sem dúvida, não sei como exercita seu ofício. É um velho gato quase cego e surdo, que dorme o tempo todo e não faz nada... mas, sem dúvida, onde vive não existem ratos. Eu o visitei e perguntei seu segredo e ele me disse algo incompreensível. Disse-me que não sabia dizer, mas sabia fazer". (Grotowski apud Ceballos, 1989, p. 129 -130).¹⁴²

¹⁴²

"Existe una vieja historia japonesa en las artes marciales que habla de un samurai, entrenado para el peligro, pero que era incapaz de enfrentar a una rata. Entonces, busco un gato, al mas fiero para la destruir la rata, pero esta lo derroto. Probó varias veces hasta que encontró a un viejo gato, de apariencia muy dócil. A la hora de la cena, cuando la rata intento atacar al viejo gato, éste a degolló. El samurai sorprendido le pregunto

Referências Bibliográficas

BANU, Georges. *Ryszard Cieslak, acteur-emblème de annés soixante*. Paris: Actes sudpapiers, 1992.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte Secreta do ator*. Campinas: Hucitec, 1995.

BENEDETTI, Jean. *Stanislavski and the actor*. New York: Routledge, 1998.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRAUN, Edward. *Meyerhold on theatre*. New York: Hill and Wang, 1977.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio Civilização Brasileira, 1995.

BURNIER, Luis Otávio. *Da técnica à representação*. Campinas: Hucitec, 2001.

CARLSON, Marvin. *Teoria do teatro*. São Paulo: Unesp, 1997.

CEBALLOS, Edgar. Prologo. In: JIMENEZ, Sergio (Org.). *El Evangelio de Stanislavski Según sus Apóstoles: los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1990. Col. Héroes de Churubusco.

DIDEROT, D. *Paradoxo sobre o comediante: os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Huciter / Unicamp, 2002.

FLASZEN, L. O Príncipe constante. In: GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____; POLASTRELLI, C. *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski: I Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*. Pontedera: Fondazine Pontedera di Teatro, 2001.

GORCHAKOV, Michel. *Stanislavski directs*. New York: Limelight, 1994.

como lo había hecho y el animal respondió: Soy un gato y mi oficio es matar ratas. Los otros tenían otra opinión y non se limitaban a ejercer su oficio; estaban llenos de prejuicios, sentimientos negativos e ideas preconcebidas sobre como matar a una rata. Estaban condicionados para el odio. Por eso fue fácil que la rata los derrotara. (...) - Eso es extraordinario, dijo el samurai. – Non es extraordinario replico o gato, porque no soy un maestro. Existe otro que lo es, y sin embargo no sé como ejerce su oficio. Es un viejo gato casi ciego y sordo, que duerme todo el tiempo y no hace nada. Sin embargo donde vives non hay ratas. Yo lo visité y le pregunté su secreto y me dio algo incomprensible. Supe que no sabia decir, pero sabia hacer."

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um Teatro Pobre [1965]. In: FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2007. Textos e matérias de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba.

GROTOWSKI, Jerzy. A técnica do ator. [1967]. In:_. *Em Busca do Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. Os Exercícios [1969]. In: FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2007. Textos e matérias de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba.

_____. O que foi [1970]. In: FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva ; SESC, 2007. Textos e matérias de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba.

_____. *Para um teatro Pobre*. Lisboa: Forja, 1979.

_____. Respuesta a Stanislavski. *Máscara* , México , n. 11-12, p. 18 – 26, 1980.

_____. Únicamente la calidad salvara al teatro de grupo. *Máscara*, México, n. 11-12, p. 18 – 26, 1980.

_____. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. Da Companhia Teatral A Arte Como Veiculo. [1993]. In: FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. *O teatro laboratório De Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2007. Textos e matérias de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba.

_____. De la compañía teatral a El arte como vehículo. *Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología (Grotowski)*, México, v.3. , n. 11-12, 1993.

_____. El Príncipe Constante De Ryszard Cieslak [1990]. *Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*, México, v.4, n.16, 1994.

_____. Leis pragmáticas. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte Secreta do ator*. Campinas: Hucitec, 1995.

_____. In: Grotowski capta a essência do impulso criativo. *O Estado de São Paulo*, 7 ago. 1996. Entrevista.

GROTOWSKI, Jerzy. Programi al Collège de France [1996-1997]. *Teatro e Storia*, v.131, p.20-21, 1998-1999. Sull'attore e Grotowski Posdomani, Il Mulino.

_____. *La lignée Organique au théâtre et dans le rituel*. Paris : College de France, 1997; 2 fitas k7. Collection College De France. Cours et séminare.

JIMENEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavski según sus apóstolos*. México: Gaceta, 1995.

KNÉBEL, Maria. *El último Stanislavski*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996.

KUMIEGA, Jennifer. *Jerzy Grotowski*. Firenze: La Casa de Usher, 1989.

KURTEN, Martin. La terminología de Stanislavski. *Máscara*, México, n.15, p. 34-37, oct., 1993.

LA ACTOE Total. Ricordo di Ryszard Cieslak *Revista Teorica e Pratica sulle Recniche e le Problematiche del Teatro Contemporaneo a Cura della Scuola Interculturale di Teatro*, v. 4, nov., 2001. Original: wspomnie o Ryszardzie Cieslak. Texto traduzido do filme documento sob a direção de krzysztofa Domagalika.

MARINIS, Marco. Teatro rico y teatro pobre. *Máscara*, México, n. 11-12, ene., 1993.

MENCARELLI, Fernando A. Grotowski e a criação teatral contemporânea no Brasil. In: CARREIRA, A; VILLAR-QUEIROZ, F; GRAMMONT, G; RAVELLI, G. ; ROJO, S. (Org.) *Mediações Performáticas Latino-americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

MEYERHOLD, Usevolod. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *L'attore biomecanico*. Milano: Ubulibri, 1993.

MILICEVIC, Ogujenka. Jerga y terminología en el sistema stanislavskiano. *Máscara*, México, n. 15, p. 38-40, oct., 1993.

MOORE, Sonia. *The Stanislavski System*. New York: Penguin, 1965.

_____. *Stanislavski Revealed*. New York: Applause Theatre Books, 1998.

MOTTA LIMA, T. Conter o Incontível: apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski. *Sala Preta - Revista de Artes Cênicas*, São Paulo, n.5, 2005.

_____. A arte como veículo. *Revista do Lume*, Campinas, n. 2., ago.,1999.

O PRINCIPE Constante. Rom: Universita di Roma / L'instituto de Teatro e delo Espetaculo, 1967. Filme editado pela *Universita di Roma*.

OUAKINE, S. *Le Voices de la Création théâtrale. Introduction para Jean Jacquot; étude et reconstitution du déroulement du spectacle*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1970. Volume I: Théâtre Laboratoire de Wroclaw - Le prince Constant

OSINSKI, Z. *Grotowski and his laboratory*. New York : Paj Publications, 1986.

_____. Grotowski traza los caminos: Del drama objetivo (1983-1985) a las artes rituales (1985). [1989]. *Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología (Grotowski)*, México, v. 3, n. 11-12, jan., 1993.

_____. *Jerzy Grotowski; Zródla, inspinacje, konteksty*. Gdansk: Slono/ Obraz Terytoria, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on Physical Actions*. New York: Routledge, 1995.

_____. *The edge-point of Performance*. Pontedera: 1997. (Documentations Series).

RONEN , Dan. A workshop with Ryszard Cieslak. *Máscara*, México, n. 16, p. 28-34, ene. , 1994.

RUFFINI , Franco. Novela pedagógica. *Máscara* , México , n. 15, p. 5-33 , oct., 1993.

_____. *Stanislavskij : dal lavoro dell atore al lavoro su di sé*. Bari : Editori Laterza, 2003.

RUGGIERO , Angel. A cerca del discuso stanislavskiano. *Máscara* , México , n. 15, p. 70-78 , oct. , 1993.

SAVARESE, Nicola. O treinamento e o ponto de partida. In: BARBA, Eugênio; SAVARESE , Nicola. *A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec/ Unicamp, 1995. p. 249- 255.

SCHEKNER, R. ; WOLFORD , L. *The Sourcebook*. New York: Routledge, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. São Paulo : Anhembi, 1956.

_____. *Mi vida en el arte*. Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. *Ética y disciplina - Método de Acciones físicas*: Propedéutica del actor. México: Editorial Gaceta, 1994.

_____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *A construção do personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TAVIANI, Ferdinando. Ryszard Cieslak in memoriam. *Máscara*, México, n.16, p. 7-1, ene., 1994.

TEMKINE, Raymonde. *Grotowski*. Laudasanne : Lacité, 1970.

THIBAUDAT, Jean-Pierre. Gurutowski. *Máscara*, México, n. 11-12, p. 18 – 26, 1980.

TOPORKOV, V. *Stanislavski dirige*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1961.

_____. *Stanislavski alle prove: gli ultimi anni*. Milano: Ubulibri, 1991.

VACIS, Gabriele. *Diecigiorni con Jerzy Grotowski*. Milano: Scuola Holden, 2002.

VILLEPOIX, C. *Le corps-mémoire et la ligne d'actions physiques dans un travail pratique avec Jerzy Grotowski entre 1988 et 1992*. Paris, 2003. (Mémoire de Maîtrise en Etudes Théâtrales sous la direction de monsieur Patrice Pavis).

WINTERBOTTON, Philip. *Two Years before the master: the drama review*. Nova York: 1991.

WOLFORD, Lisa. *Subjective reflections on objective work: the drama review*. Nova York: 1991.

ANEXO A

Entrevista com François Khan

A qualidade artesanal do mister do ator.

Entrevista com François Kahn

-Como e quando se deu seu aprendizado sobre as ações físicas?

Esta primeira pergunta é muito complicada, porque na verdade não sei como e onde aprendi aquilo que eu penso saber.

Obviamente o trabalho com Grotowski é a principal fonte; como você sabe o meu trabalho com ele foi exclusivamente sobre as ações Para-Teatrais*(que para simplificar quer dizer ações que não são orientadas à um espectador - nem mesmo a um espectador privilegiado como pode ser um diretor - mas que são sobretudo direcionadas a um processo interno, individual, de tal maneira evidente que pode se tornar perceptível para alguém de fora). É verdade que na última oficina que eu fiz com Grotowski, em julho de 1985* em Montopoli, se trabalhou sobre alguma coisa de muito próxima do teatro, da técnica teatral: Improvisações que tinham como base uma canção e recordações pessoais. Eram improvisações estruturadas e breves (de, no máximo, 5 minutos) mas que tocavam quase todos os problemas dos atores e diretores (composição, precisão, contato com as recordações, consciência do espaço e tempo etc). Apesar da curta duração dessa oficina (1 mês no meu caso) foi fundamental para mim na compreensão de tudo aquilo que eu havia atravessado no trabalho com Grotowski desde minha participação em *Holiday*, na França, em 1973. E foi em seguida que eu retomei o trabalho teatral como ator e como diretor.

Por outro lado este assunto é bem pouco teórico, no sentido que é necessário fazer para se entender, e algumas coisas que parecem pertencer ao campo da intuição durante o trabalho, talvez, sejam na verdade lembranças ou associações, mais ou menos consciente, com experiências do próprio passado. Creio que agora posso ensinar e falar de improvisações estruturadas porque o tempo passou, as experiências e conhecimentos são sedimentados, mas também amalgamados com a prática. Ficou alguma coisa que me parece evidente no decorrer do trabalho, que pertence a esfera

da intuição psico-física, da dedução por analogia que esta fora da lógica racional. Grotowski falava de indução, referindo-se a experiência na física sobre correntes elétricas induzidas. Este conceito se faz muito válido seja na percepção, seja na compreensão de certos fenômenos.

No ultimo dia do curso que fizemos em Diamantina, enquanto descíamos a rua, você falava das maneiras de identificar se alguém está realizando uma ação física ou não, quais seriam esses "sintomas"?

A terminologia ação física não me deixa muito confortável porque pertence especificamente a Stanislavski (que na verdade eu não conheço, quero dizer teoricamente falando, porque não gosto ler livros teóricos sobre teatro), mas Grotowski falou disso por muito tempo e essa expressão foi abordada de uma maneira muito ampla no livro de Thomas Richards. Eu prefiro usar a expressão, mais pragmática para mim, de ação viva (também se poderia usar a palavra *Orgânica*, mas aqui também nos deparamos com um uso diferente e frequentemente enganoso da palavra, especialmente o sentido empregado por Eugenio Barba, que não me convence).

A sua pergunta não é nem um pouco retórica, porque um dos problemas que o diretor deve resolver (e também um ator criador) é como identificar uma ação viva ou a semente de uma ação viva no comportamento de um ator que esta improvisando. Não saberia responder como um médico indicando os sintomas reveladores, mas é muito mais alguma coisa que desperta em mim uma atenção particular ao que está acontecendo. A fonte pode estar nos movimentos do corpo, na qualidade da voz, no caráter transparente da expressão do rosto. Geralmente é a soma desses sinais que acende a luzinha da atenção. O ator, neste caso, não procura nem mostrar o que esta fazendo nem esconde-lo; a atenção dele está dirigida a não romper o fio da atenção que presta ao processo interior. Surgem então detalhes que são absolutamente

peçoais, inimitáveis, tanto nos gestos como na voz, a postura, o olhar... São provavelmente estes detalhes que despertam algo em mim quando sou a testemunha (digo *despertam* porque não procuro analisar ou entender mas seria como se meu corpo gravasse o que está acontecendo) e que me fazem reconhecer a ação viva. Depois se trata de tentar voltar junto com o ator ao "lugar" do acontecimento (come se diz para um criminal) , de tentar reproduzir o acontecido e de indagar fisicamente (ou se preferir, de desenvolver a improvisação) sem eliminar nada. Nesta fase conta muito a capacidade de "observação", seja do atuante, seja da testemunha (o diretor) que frequentemente é capaz de notar alguma coisa que o atuante não recorda, ou involuntariamente elimina, porque não vê nada de especial, de significativo para suas associações. É fundamental no início não falar sobre suas associações para não distorcer a simples observação daquilo que acontece, e para proteger a memória viva do atuante.

-Gostaria que você falasse da relação entre a precisão e a espontaneidade no trabalho do ator, ou seja, como o ator pode manter a precisão de uma determinada estrutura sem perder a vida contida nela, sem se tornar mecânico?

Este é um verdadeiro problema pragmático. Geralmente a precisão e espontaneidade correspondem a fases diferentes do trabalho, e coincidem quase unicamente na fase inicial e na fase final do trabalho. Quero dizer:

Quando se esta procurando no início, tudo ainda está por ser inventado , por ser encontrado. No início é muito mais um exercício de estimulação das recordações ou da fantasia, até que se encontra algo que seja vivo: algo que não foi previsto, que não foi pensado previamente e que surge pôr puro acaso ou pôr associação. Pode surgir tudo de uma só vez, ou simplesmente através de fragmentos sucessivos. Neste caso, a precisão não é algo de técnico, mas é como o único modo para trazer até a luz da consciência (e entendo consciência tanto física como mental) aquilo que aparece no

espaço interior do ator e que deve ser atuado para viver e se desenvolver. Nesta primeira fase, a precisão e espontaneidade coexistem. A consciência (talvez se deve dizer a sabedoria) não deve forçar, como que "queimar" a recordação, a associação ou a fantasia, mas simplesmente seguir o que acontece com atenção, procurando não fazer nenhum julgamento. Ser somente consciente e observar sem deformar. Explorar, deixar aparecer e de um certo modo não segurar, abandonar-se ao que acontece. Se trata de um verdadeiro esforço físico, porque somente mantendo firme as rédeas da consciência sem por isso enrijecer o corpo se consegue prosseguir nesta via do não julgamento e prosseguir por tempo suficiente para poder descobrir todo o "desenho".

Depois vem o problema de repetir o que se passou. Aqui intervém a precisão, para reproduzir o mais perfeitamente o que foi revelado, e para não eliminar todos os detalhes que constituem a especificidade da ação, o seu código vital. No decorrer desta segunda fase, tudo parece se tornar mecânico, frio. É necessário ter paciência para que as ações, o texto e os contatos com os outros atores encontrem o seu lugar, o seu ritmo, para reencontrar a precisão viva. Depende também, em grande parte, da capacidade do diretor de proteger o trabalho, de não trata-lo como material de engenharia, que se pode cortar, montar e virar do avesso a vontade, mas como elementos vivos (Grotowski usava a imagem do trabalho do jardineiro: " Gardening, not ingenering!"). É necessário avançar com precaução, seja na construção da cena (na escolha dos elementos que devem ser conservados e daqueles que devem ser eliminados), do ritmo, das entradas e das saídas, seja na composição da cena inserida na estrutura geral. Certos momentos particularmente sensíveis, por exemplo, não podem ser repetidos muitas vezes porque pedem uma outra qualidade de aplicação de si mesmo e de energia, para permanecerem vivos. Uma outra coisa é que deve-se evitar comentários intelectuais sobre esses momentos sensíveis: É necessário proteger a complexidade das associações, não raciocinar em cima. Existe uma parte de segredo que deve ser mantida para manter "em vida" esses momentos.

-Em uma situação de atuação, dentro de um determinado espetáculo, como o ator pode estar em contato com sua memória (lembrança específica) e ao mesmo tempo estar em contato com os outros?

Esta pergunta levanta o problema da distribuição da atenção. Como funciona tecnicamente, não saberei explicar, mas sei que funciona, quer dizer que é possível seguir dois ou mais "rastros" diferentes ao mesmo tempo, como neste caso com a memória (a atenção voltada ao interno, em direção ao espaço interior do ator) e o contato com o outro em cena (a atenção voltada ao externo). Com certeza a precisão vem da estrutura criada durante a elaboração da cena e que constitui uma rede sólida mas flexível que permite ao fluxo da ação de seguir o seu curso e, ao mesmo tempo, deixa uma parte da atenção disponível para o externo, para a percepção do espaço, para os eventos imprevisíveis, etc... para ser ainda mais claro; a cena é estruturada de tal modo que inclua não apenas o percurso pessoal do ator mas também o seu contato com os outros em cena, a disposição espacial, o contato ou não dos corpos, as falas do diálogo, se tem um diálogo, os olhares, etc... sem esquecer de todas as outras coisas, por exemplo a qualidade do silêncio (e não falo do silêncio do público mas do silêncio dos próprios atores em ação na cena), a precisão do tempo/ritmo constantemente adaptado ao que está acontecendo, a "cor" ou "sabor" particular na relação (quando se trata de um trabalho ao ar livre) com o vento, com a luz seguindo o movimento das nuvens, com o frio ou com o calor...

Se deveria falar de um modo específico de uma ação muito "leve" mas extremamente significativa na *partitura* do ator: o olhar. Deve existir uma verdadeira *partitura* dos olhares de todos os atores em cena, mas esta *partitura* é frágil como as asas de uma borboleta. Os atores necessitam destes pontos de apoio, de contato entre eles, mas ao mesmo tempo esta *partitura* é tão carregada de fatores emotivos que pode se tornar uma verdadeira armadilha (tipo psicodrama). Tudo depende realmente da

qualidade da leveza e honestidade do ator para fazer desta *partitura* uma viagem compartilhada entre os atores e não uma chantagem.

Creio que, no fundo, somente a pratica, a disciplina na pratica fornece a segurança para seguir mais de um rastro ao mesmo tempo. Si trata de um problema de training e de aplicação de si mesmo: mais praticamos, mais nos aplicamos; Mais as possibilidades se acrescem. Peter Brook nos da numerosos exemplos de exercícios para dominar a atenção. Quanto menos se tem freios, dificuldades físicas ou mentais, mais a atenção pode se desprender sem perder a clareza, a nitidez.

Ao mesmo tempo também se trata de aplicação pessoal, tocamos algo que não tem nada a ver com o training, mas que é uma qualidade fundamental para o ator. Na realidade esta é uma maneira um pouco técnica de designar a generosidade, esta qualidade indispensável que faz uma ação se tornar viva, crível. Podem acontecer erros, incidentes, cansaço mas a generosidade não pode faltar, porque sem generosidade não se tem vida em cena.

-O que é exatamente, concretamente, estar em contato em uma situação de atuação, dentro de um espetáculo?

Creio já ter respondido parcialmente na questão anterior: Estar em contato significa dar atenção ao outro, incluí-lo na própria partitura e aceitar de ser receptível as variações do outro sem modificar fundamentalmente a estrutura. A aplicação pessoal é necessário mas também uma outra forma de generosidade : servir em primeiro lugar o espetáculo, não a si mesmo, o que quer dizer também servir ao outro que esta em cena simplesmente dando atenção à ele.

-Tendo em conta que o training não tem relação direta com o ato criativo, como uma preparação para a ação, qual seria então esta relação. Qual seria a função do training para o ator?

Boa pergunta a qual não saberia responder de uma maneira geral, porque não tenho nenhuma opinião definitiva, nenhum dogma a este respeito. Acho que seja útil de maneira diferente para cada um que o pratica, e essa prática se modifica no decorrer da própria vida. O *training* é totalmente diferente para alguém que começa o trabalho de ator, que tem uma específica energia física, uma outra qualidade de atenção, um tempo psicofísico específico, e para alguém, como eu pôr exemplo, que já tenho 35 anos de trabalho teatral. Posso falar do que se tornou o training para mim: Se tornou uma espécie de disciplina, que me obriga todo dia a retomar os mesmos exercícios, as mesmas dificuldades, a medir o estado do meu corpo, ou melhor, a medir o meu estado psico-físico que é o instrumento do meu mister. Na minha idade dificilmente se progride no plano físico, estou já em um outro ponto. Mas existe a possibilidade de continuar a descobrir algumas coisas, e escutar de uma maneira diferente o que o corpo pede. O training também serve contra a preguiça física e mental. Leva a observação de si mesmo, da energia que flui, da capacidade ou incapacidade de se concentrar, de focalizar a atenção. Permite também encontrar uma forma de calma, de ordem que te faz entrar em cena com segurança e energia, e que nutre a qualidade artesanal do teu mister.

-Em uma antiga conversa você se referiu a *emoção* como “um artigo de Luxo” para o ator, “pode vir ou não”. Gostaria que você comentasse esta expressão “artigo de luxo”, assim o como o problema da emoção no trabalho.

Não me lembro de ter usado a expressão “artigo de luxo” em relação a emoção vivida pelo ator. Não me parece muito correta, ou melhor me parece uma provocação. Na verdade prefiro usar a palavra “ presente” ou “graça” no sentido de algo que se dá a mais, além da partitura que o ator compõe.

Agora vou tentar explicar melhor. As emoções são sentimentos e, como sentimentos, são involuntárias, irracionais. Não os sentimos por vontade mas por força, e quase sempre contra a nossa vontade. Estão ancoradas no inconsciente. Nos invadem, e nos

abandonamos ou resistimos a elas, mas em nenhum caso as dirigimos. O ator se confronta continuamente com a evocação de sentimentos e com aquilo que os sentimentos nos levam a fazer. Sublinho FAZER porque esta é a chave do trabalho do ator: o que ele faz em cena e que nos permite, como espectadores, acreditar nos seus sentimentos e, pela identificação, provarmos nós mesmos sentimentos.

O que é certeza é que ele não pode propor clichês isto é, comportamentos que tem a ver com uma representação convencional dos sentimentos, como se fosse um código que é compartilhado - por exemplo nas fotonovelas) mas deve agir e usar a voz de acordo com uma partitura, fazendo vibrar associações, recordações, esses elementos extremamente pessoais da própria vida ou da fantasia do ator. Tudo isso forma como um fluxo vivo mas preciso, estruturado. E este fluxo vivo, pode ser percorrido pelo ator cada vez que for necessário.

As vezes, neste fluxo vivo, aparecem emoções verdadeiras, não forçadas, surpreendentes, avassaladoras. Esta é a graça, o presente. Outras vezes a emoção é como encoberta, distante, ou até mesmo nem aparece. Mas resta a partitura, o fluxo vivo, e isto é fundamental porque o espectador pode projetar as suas próprias emoções sobre o que lhe é representado, com a mesma qualidade: a emoção do espectador é independente das emoções vividas (ou não vividas) pelo ator.

- Voltando ao tema sobre como perceber se o ator esta em ação ou não. Eu entendo que não se pode falar em termos médicos, como sintomas, mas em Diamantina, você citou uma série de sinais, como: "um certo olhar perdido...", entre outros. Gostaria que você falasse um pouco de quais seriam esses "sinais" e os comentasse.

Creio que seja totalmente errado falar em termos gerais de sintomas, porque na realidade dependem do ator, do momento da sua vida e de tantos outros critérios subjetivos; mas talvez podemos falar de grupos de sinais que são comuns. E tem mais uma outra coisa: estes sinais são percebidos através da intuição e mister do diretor,

faculdades extremamente subjetivas do espectador, mesmo do espectador privilegiado que é o diretor.

A intuição e o mister, no seu processo, utilizam as recordações involuntárias, o inconsciente, tudo que permite ao diretor reconhecer algo que ele já viu ou experimentou, e que lhe dá uma sensação de evidência: isso é vivo, é verdadeiro, acredito nisso – ou então não é vivo, é falso, não acredito. Quando eu falei de um certo tipo de olhar na outra vez, estava me referindo a um determinado ator, B., e a uma maneira muito própria que ele tem de seguir o fio interior da ação. Como se todo o olhar fosse dirigido intensamente à este fio que não deve se romper; mas fica ainda uma pequena parte de atenção (e portanto do olhar) que vigia o externo, a proteção do próprio corpo, o espaço (concretamente para não bater na parede ou no outro ator). Preste atenção: Toda essa descrição tem sentido porque o ator já está dentro de um processo psicofísico de improvisação, quer dizer que o seu corpo já está em ação. Um outro sinal para mim é uma certa qualidade de silêncio na ação (silêncio como a redução de rumores, mas também como eliminação de ações parasitas, dos “clichês” e de tentativas de explicação etc...) Esse silêncio depende da qualidade da atenção do ator, da profundidade e da continuidade da atenção. Da mesma maneira, essa atenção intensa age sobre a qualidade do movimento do corpo. Não é periférico (não parte dos gestos das mãos, dos pés ou da cabeça) mas se origina no centro do corpo (na espinha dorsal). O movimento não é demonstrativo, não procura explicar, mas simplesmente se deixa ver: nenhum exagero enfático, não se embriagar com a respiração, não forçar em nada. A voz segue a mesma fluidez, a mesma liberdade. E em tudo isso aparecem detalhes absolutamente pessoais. Tudo é surpreendente: a atitude, a voz, os movimentos, os olhares. A ação então é viva e, por isso, fascinante.

- Ainda me referindo a oficina de Diamantina, em um certo momento, falando sobre a memória nas ações físicas, você disse que “não é verdadeiramente

fazer o que lembra e sim o ato de lembrar”. Gostaria que você comente-se esta afirmação.

Isso indica mais um processo que um resultado. Isto é, frequentemente a chave de uma improvisação está no ato inicial de recordar: buscar com todo o seu ser a recordação, a evocação da recordação. Quero dizer: é o processo que é fundamental. Para recordar é necessário antes decidir qual a direção, por exemplo trabalhar em cima da primeira associação mental que se apresenta. Em seguida (e é aqui que se encontra a chave) pode surgir durante a improvisação uma recordação imprevista e ainda mais vívida, mais profunda que a anterior e que nos permite fazer, atuar a recordação. É a atenção e a energia que imprimimos no ato de recordar, não forçando, não manipulando a recordação, eis a verdadeira qualidade da improvisação. O esforço em não deformar a recordação nos obriga a uma estranha forma de distancia, como se a fragilidade da imagem mental que recordamos (como distante no espaço e no tempo) nos obrigasse a ser especialmente delicados nos movimentos, na voz, para não “cobrir” a recordação, para deixá-la transparecer. E isto produz a estranha impressão, em quem observa, de assistir ao ato de recordar, não a recordação. Gostaria de acrescentar um outro paradoxo: não se trata de saber se a recordação é verdadeira, de definir se é realidade ou imaginação, o que conta é a vida presente, aqui e agora, no ato, e nada mais. Hic et nunc.

- Sobre o trabalho específico com a “montagem” da partitura do ator, existe algum procedimento específico para a montagem com ações físicas?

No que diz respeito a montagem das ações, não creio que exista um procedimento específico. Penso que seja necessário agir com cuidado, sem pressa mas também sem “consumir” ou “queimar” o centro vivo da ação (não repetir inutilmente uma improvisação ainda frágil, pouco estruturada, ou forçar o volume da voz e dos movimentos para mostrar melhor, para se fazer entender , para comunicar). Se deve também tentar preservar os detalhes, especialmente aqueles aparentemente

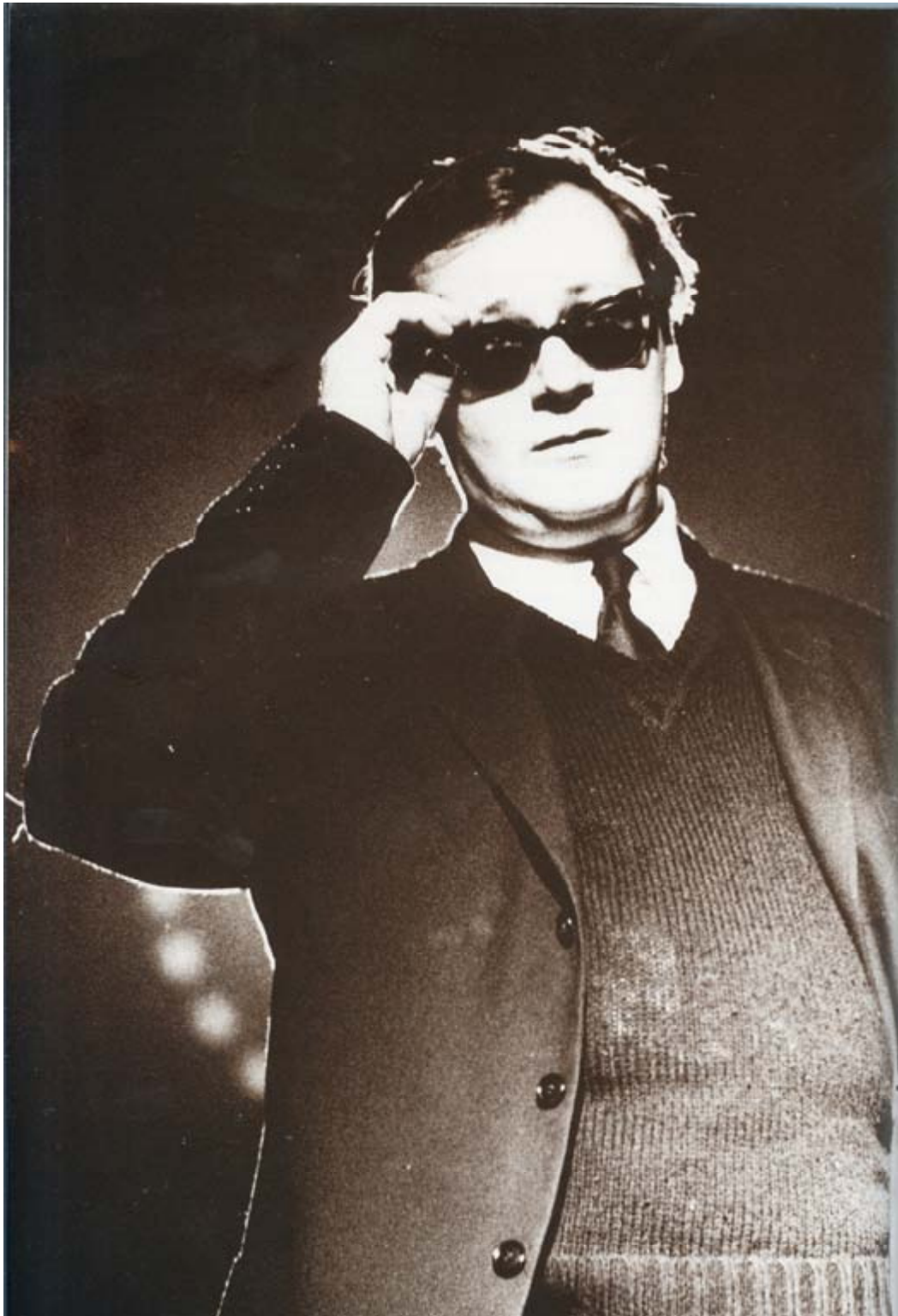
insignificantes, os mais frágeis e pessoais, e que são a linha vital do trabalho do ator. Não eliminar os detalhes, não esquece-los, não estiliza-los. O mais importante é usar o bom senso e a simplicidade: são os dois melhores instrumentos para uma montagem eficaz.

- Em seus últimos textos Grotowski dividia a atuação do séc. XX entre o pólo artificial e o pólo orgânico(no qual ele mesmo se incluía). Gostaria que, se possível, você falasse u pouco sobre estes pólos.

Olha, não saberia responder a essa pergunta porquê não sou um histórico do teatro e não gosto das classificações. O meu gosto pessoal me leva tanto ao pólo artificial, quanto ao pólo orgânico, claro, com uma preferência pelo segundo. O teatro não ama os dogmas, a pureza conceitual, mas a vida. Os espetáculos são como jardins. Na essência são todos potencialmente belos: uma organização do espaço, da luz e dos seres vivos que requer muito tempo e cuidado. O gosto nos faz escolher para o nosso jardim mais ou menos grama, flores coloridas, árvores, pedras, água. O jardim parece estar perfeitamente em ordem no seu estilo, e de repente uma rajada de vento, uma chuva forte, o anoitecer, e tudo se transforma.

ANEXO B

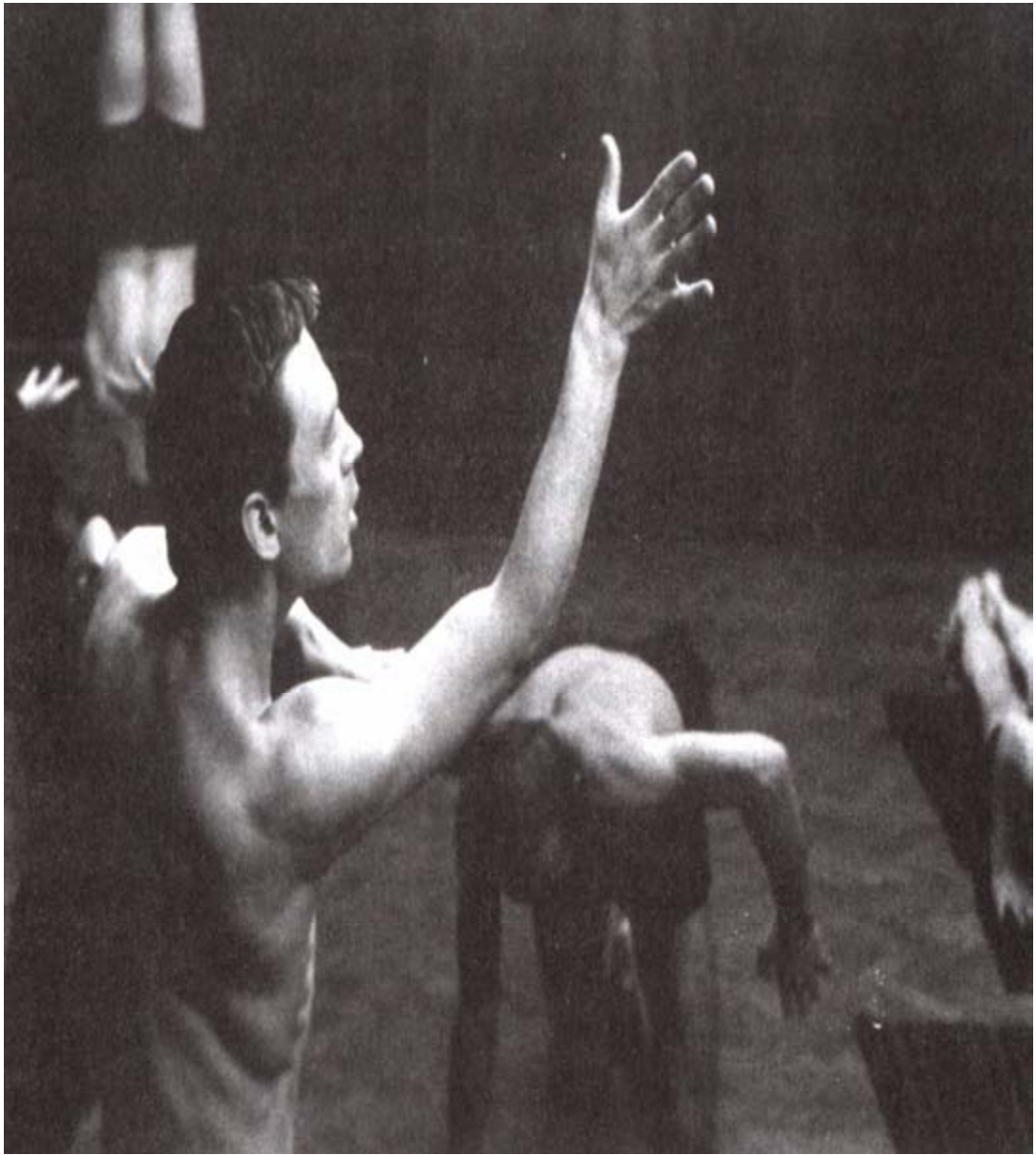
Ilustrações



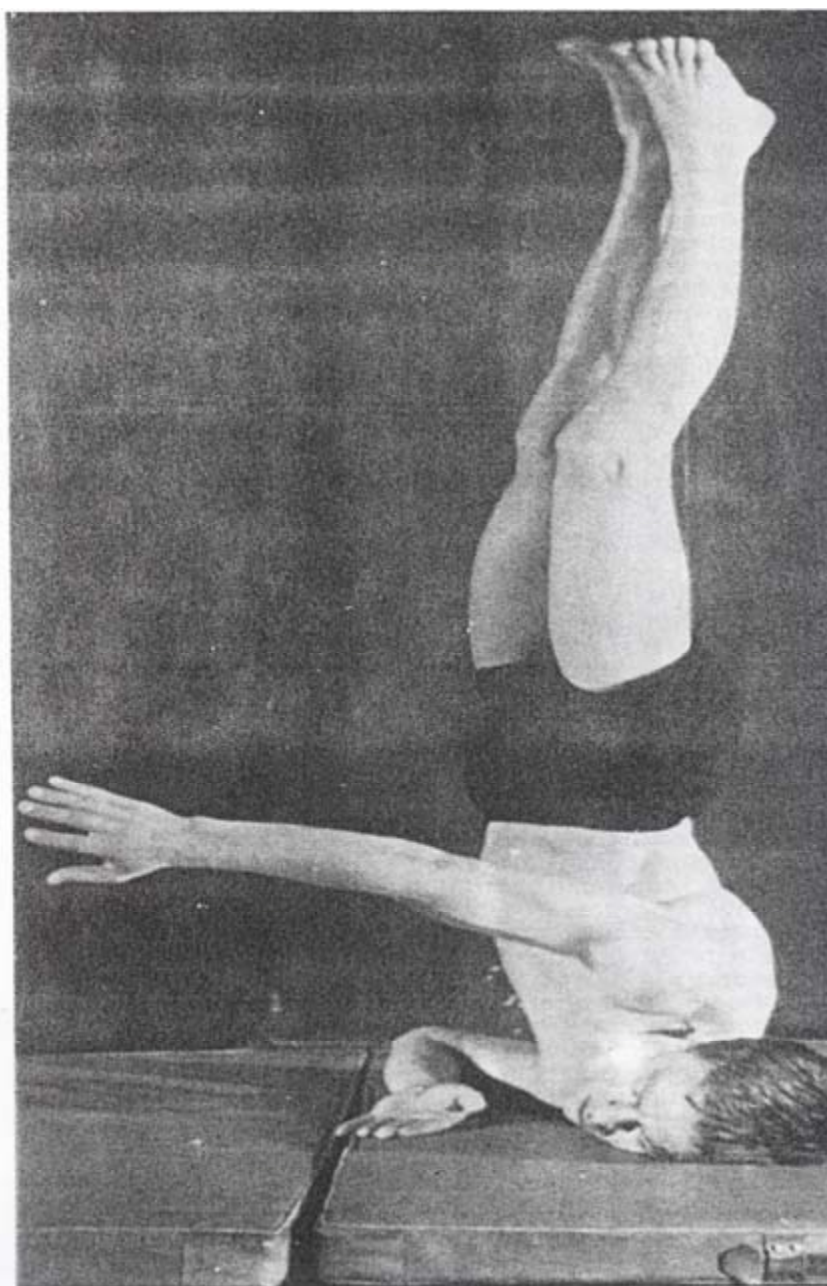
Jerzy Grotowski



Sakuntala



Ryszard Cieslak durante o training plástico



Ryszard Cieslak durante o Training físico



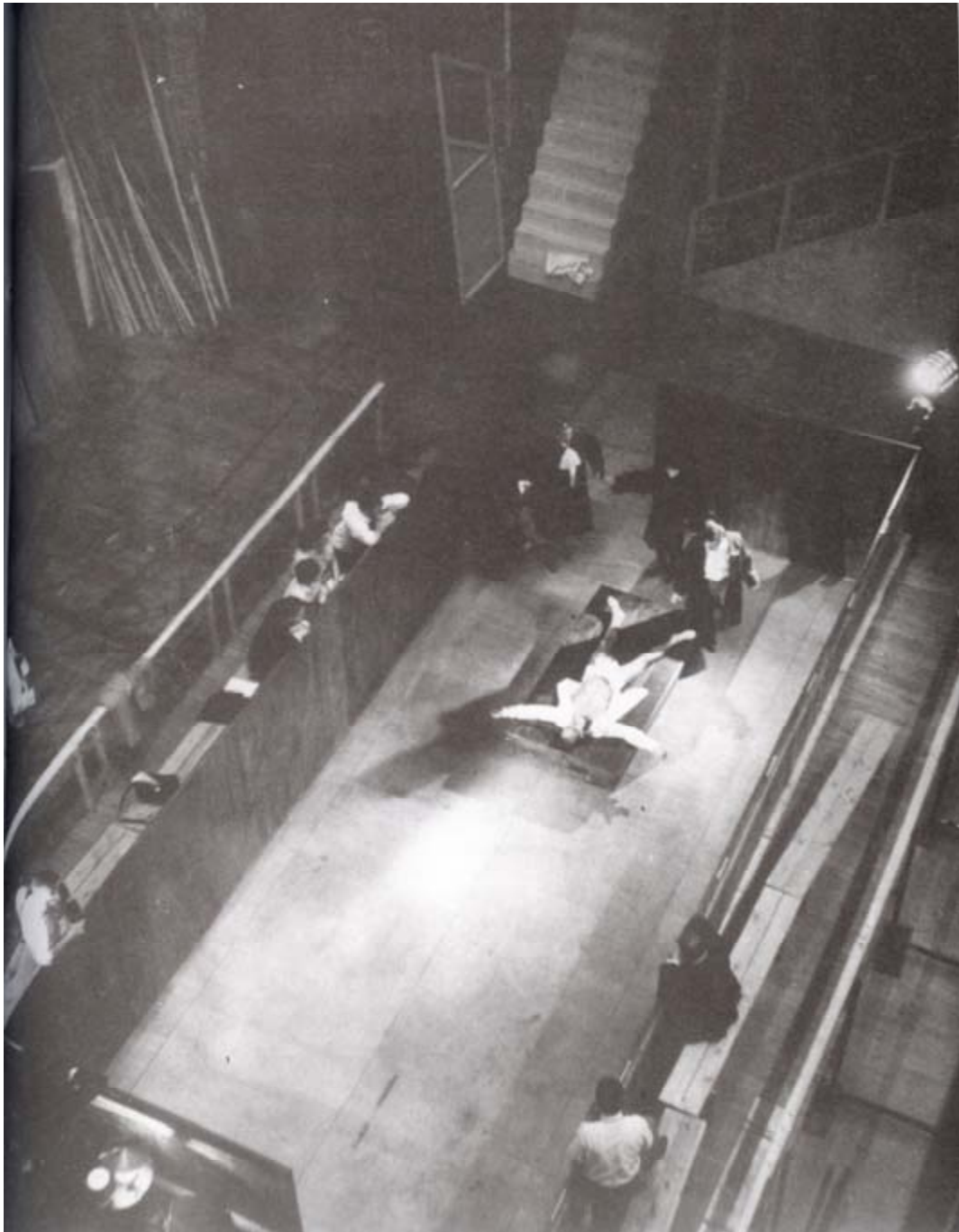
Grotowski no camarim de Stanislavski em Moscou



Grotowski e Cieslak durante os ensaios de O Príncipe Constante



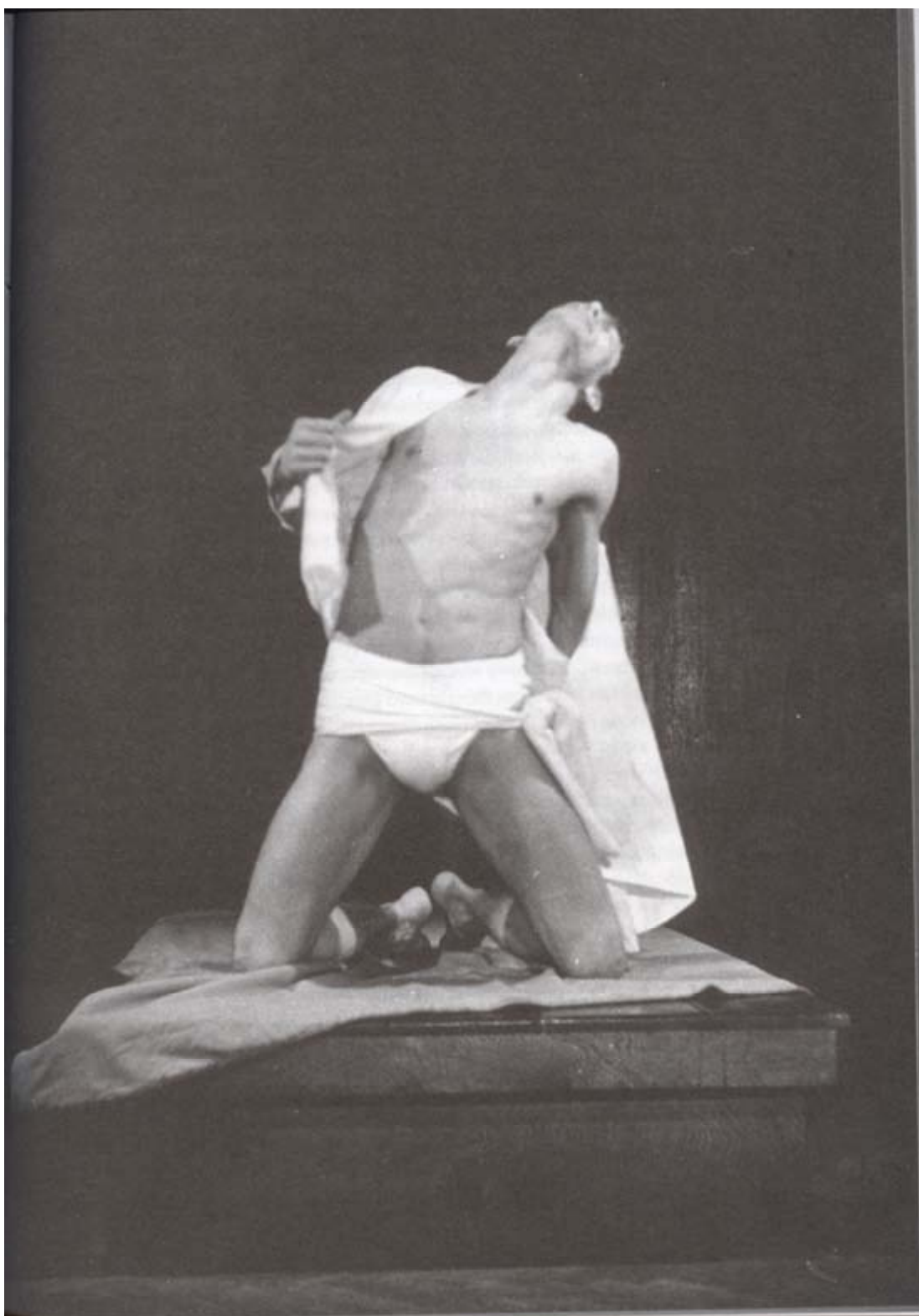
Grotowski e Cieslak durante os ensaios de O Príncipe Constante



O Príncipe Constante



O Príncipe Constante



Ryszard Cieslak em O Príncipe Constante



I Cartazes de espetáculos do Teatro Laboratório. Da esquerda no alto em sentido horário: A trágica história do Dr. Faustus, Apocalypsis Cum Figuris, Akropolis, Hamlet em Estudo e O Príncipe Constante.



Jerzy Grotowski