

Rio de Janeiro

2011

***O Príncipe Constante* de Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowski:**
Transgressão e Processos de Construção como possibilidades
do político na arte



Tuini dos Santos Bitencourt



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

Mestrado em Artes Cênicas

O Príncipe Constante de Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowski:

Transgressão e Processos de Construção como possibilidades
do político na arte

Tuini dos Santos Bitencourt

Dissertação de Mestrado apresentada no
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas
da Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro – UNIRIO

Profa. Dra. Nara Keiserman

Orientadora

Rio de Janeiro

2011

Dedico este trabalho à minha mãe, que me deu amor e compreensão infinitos.

Exemplo de luta e de generosidade.

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe Daisy e a meu pai Jorge por terem construído comigo os alicerces necessários para o alcance de qualquer realização e por serem exemplos de força e determinação.

Agradeço às minhas irmãs Nadine e Melina pela paciência e amizade.

Agradeço ao meu sobrinho Bruno, por me fazer acreditar no futuro.

Agradeço à Celina Sodré

Pela dedicação, pela paciência, pela orientação. Por ter me auxiliado na compreensão da arte enquanto um veículo de transformação de mim mesma e do mundo.

Agradeço à Nara Keiserman

Por ter me orientado nesta pesquisa, pela paciência, exigência e dedicação. Grata por demandar sempre o meu melhor.

Agradeço à Tatiana Motta Lima e José da Costa

Por fornecerem substrato e conhecimento essenciais para a realização dessa dissertação e por terem me auxiliado tanto no meu exame de qualificação. E novamente à Tatiana por fazer parte da minha banca examinadora.

Agradeço à Maria Thais

Por aceitar gentilmente o convite de fazer parte da minha banca examinadora.

Agradeço à Dinah Cesare

Pelo exemplo de busca incessante pela compreensão do mundo e da existência material nesse mundo.

Agradeço a Henrique Gusmão

Pelo auxílio no plantio das sementes.

Agradeço a Eugenio Barba, Ludwik Flaszen, Silvia Pasello, Ferruccio Marotti, Luiza Tinti, Carla Polastrelli e Julia Varley pela generosidade no compartilhamento de experiências, informações e conhecimento.

Agradeço a todos aqueles contribuíram com depoimentos colhidos após as exposições da filmagem.

Agradeço à Fernanda de Campos pela escuta generosa e por todo o auxílio.

Agradeço à Thainá Alves Malhão por ter sido minha irmã em todos os momentos ao longo de vinte anos.

Agradeço a André Valentim e Paula Valentim pela grande amizade e por me auxiliarem a ser uma pessoa mais confiante.

Agradeço a Pedro Rivas pelo encontro e por estar ao meu lado.

Agradeço a Davi de Carvalho pela amizade e pelo carinho.

E finalmente, agradeço a Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowski, mestres que me guiaram na construção de conhecimento sobre a arte e sobre mim mesma.

Agora, que tipo de atuação era. Era como uma espécie de delírio. Se eu tenho que explicar é como uma espécie de delírio, profundamente orgânico, que era muito vivente e com “vivente” eu pretendo falar de um estímulo que penetrava em meus sentidos, em minhas intelectualidades, em minhas sensualidades e (...) com ressonâncias muito, muito, difíceis, para mim é (...). Isso é o que me golpeou profundamente e que eu nunca havia visto (Eugenio Barba).

Resumo

A presente dissertação analisa os modos de fazer do espetáculo *O Príncipe Constante* e investiga as possibilidades de uma arte-política que ultrapasse o discurso ideológico, e venha se concretizar na poesia e na materialidade da ação, por meio de uma experiência estética que gera choques, interrupções, suspensões. A construção de Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowski conjuga em si múltiplas linhas de força e inúmeras camadas não reiterativas, o que confere ao espetáculo uma enorme potência artística e política. O registro fílmico da peça, com suas condições peculiares de construção, é a principal fonte imagética desta pesquisa. Os textos e as observações que circundam a experiência do espetáculo/filmagem são friccionados com imagens do político na arte cunhadas por diversos autores, inclusive Grotowski.

Palavras-chave: arte, política, corpo-memória, ação física, função político-poética.

Abstract

This research examines the ways of doing the play *The Constant Prince*, and investigates the possibilities of a political art that goes beyond the political-ideological discourse, and will be realized in poetry and materiality of action, through an aesthetic experience that generates shocks, interruptions, suspensions. The construction of Ryszard Cieslak and Jerzy Grotowski combines multiple lines of force and non reiterative layers, which gives the play a great artistic and political power. The film of the play, with its peculiar conditions of construction, is the main imagetical source of this research. The texts and the comments that surround the experience of the play/film are juxtaposed with images of the political in art minted by several authors, including Grotowski.

Keywords: art, politics, body-memory, physical action, poetic-political function.

Sumário

INTRODUÇÃO: O percurso de construção do pensamento	9
CAPÍTULO 1. Política e transgressão no trabalho de Grotowski	14
<i>1.1 Imagens do político na arte</i>	21
1.1.1 Território e Desterritorialização.....	27
1.1.2 A arte e o homem “tal como ele é na vida”	35
1.1.3 Dispositivo e função político-poética da arte.....	38
<i>1.2 “A soberania coletiva começa pela soberania dos indivíduos”:</i> <i>Resposta de Ludwik Flaszen</i>	42
1.2.1 “Companheiros do Desprezo” e “Retaguarda”	47
1.2.2 Buracos nos queijos	51
<i>1.3 O Blasfemo</i>	58
CAPÍTULO 2. O príncipe constante: fisicalidade, procedimentos e montagem	64
<i>2.1 O Discurso de 1990</i>	64
2.1.1 Ensaios e procedimentos.....	65
<i>2.2 Exercícios</i>	69
2.2.1 Limite, singularidade e desafio	71
<i>2.3 Corpo-memória e corpo-vida</i>	78
2.3.1 Resposta a Stanislavski: ação física, ato real e não representação	81
2.3.2 Corpo-memória/corpo-vida e ação física.....	90
<i>2.4 Dom e Rigor, Precisão e Espontaneidade</i>	95
2.4.1 O Visível e o Invisível	101
2.4.1.1 O corpo Luz	104
<i>2.5 Dom de si e ato total: materialidade, transparência e transiluminação</i>	108
2.5.1 Transiluminação	118
2.5.2 Cieslak, o homem	121
<i>2.6. Texto, corpo e voz</i>	123
2.6.1 Embate e anonimato	128

2.7 A montagem.....	130
2.7.1 O Dispositivo político-poético de Grotowski e Cieslak.....	133
CAPÍTULO 3. Testemunha e transgressão: a escolha pelo ato proibido de ver.....	139
3.1 <i>Filmagem: o processo</i>	139
3.2 <i>O que vejo, o que se vê?</i>	140
3.3 <i>Além do compartilhamento simbólico</i>	144
3.3.1 A espacialidade e a testemunha	147
3.3.2 Um ritual humano	151
3.4 <i>Filmagem e modos de olhar: impressões e relatos do espectador</i>	152
Considerações finais.....	171
Referências bibliográficas.....	178
ANEXOS	187
<i>Entrevista com Eugenio Barba</i>	187
<i>Entrevista com Silvia Pasello</i>	192
<i>Entrevista com Celina Sodré</i>	197
<i>Imagens do espetáculo</i>	203

INTRODUÇÃO: O percurso de construção do pensamento

Porque fazemos arte? Para atravessar as nossas fronteiras, para superar os limites, preencher o nosso vazio – realizarmo-nos. Essa não é uma condição, mas um processo no qual aquilo que é obscuro em nós lentamente se torna transparente. Nessa luta com a própria verdade – esse esforço para tirar a máscara cotidiana – o teatro, com a sua perceptividade plenamente carnal, pareceu-me sempre um lugar de provocação. Ele é capaz de desafiar a si mesmo e aos seus espectadores violando os estereótipos aceitos de visão, sentimento e juízo – uma violação ainda mais estridente porque é refletida na respiração, no corpo, nos impulsos interiores do organismo humano. Esse desafio ao tabu, essa transgressão, causa o choque que arranca a máscara, permitindo oferecermo-nos desnudados a algo que é impossível definir, mas que contém *Eros e Caritas* (GROTOWSKI, 2007 [1965]: p. 109-110).

O Príncipe Constante é um marco na história do Teatro Laboratório no que tange ao percurso investigativo de Grotowski a respeito dos processos atoriais e ao desenvolvimento da noção de corpo dentro de sua pesquisa. Os relatos dos críticos da época - *O Príncipe Constante* estreou em 25 de abril de 1965, em Wrocław na Polônia - destacavam uma diferença entre essa construção e as demais obras da companhia até então. Havia algo de indecifrável e extremamente impactante na encenação e principalmente no trabalho de seu ator principal, Ryszard Cieslak (BANU, 1992).

A filmagem do espetáculo - que assisti a primeira vez no lançamento do livro *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969* em 2007, no Sesc Copacabana – e o trabalho de Ryszard Cieslak causaram-me um enorme impacto, principalmente por não se parecerem com nada do que eu já havia visto, provocando em mim uma espécie de percepção não categorizável, não definível, não convencional. No mesmo ano eu havia iniciado um trabalho na companhia de teatro Studio Stanislavski, dirigida por Celina Sodré. O trabalho do Studio Stanislavski   largamente influenciado pela constru o e pensamento artísticos de Grotowski. Também nesse período pratiquei o *training* físico - que descende do *training* praticado no Teatro Laboratório – ministrado por Dinah Cesare, o que me auxiliou a construir uma compreensão prática das no es de inteligência física e pensamento material.

Assim, tanto o trabalho prático que iniciava na época, quanto o impacto do primeiro contato visual com a obra de Grotowski me impulsionaram na tentativa de compreender os processos diretamente relacionados à construção da fisicalidade de Ryszard Cieslak.

No decorrer de meus estudos do Mestrado, entrei em contato com a tese de doutorado da professora Tatiana Motta Lima - *Les Mots Pratiques: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. Esse trabalho me apresentou a perspectiva de que haveria um percurso em constante movimento dentro do trabalho prático-teórico do Teatro Laboratório. A pesquisa prima pela construção de um Grotowski pesquisador, que renova conclusões, procedimentos e conceitos de acordo com o desenvolvimento prático de suas investigações (LIMA, 2008).

Durante o primeiro semestre de 2009, cursei a disciplina *Questões da cena contemporânea: biopolítica, corpo e subjetividade*, ministrada pelo professor José Da Costa. Essa disciplina permitiu que eu pudesse ter contato com reflexões ligadas à busca por identificar uma potência política específica da arte e do discurso artístico. Uma potência que só poderia se concretizar através do estabelecimento de fendas, de rupturas, da construção de um lugar particular, conjugando ao mesmo tempo o pertencimento e o escapamento em relação às instituições sociais.

De alguma forma, intuí que essa perspectiva possuía alguma relação com a sensação que tive a primeira vez em que assisti a filmagem do espetáculo. Mas ainda não conseguia enxergar com clareza a ligação. Somente em dezembro de 2009, devido às palestras de profissionais diretamente ligados ao trabalho de Grotowski – ocorridas no *Seminário Internacional Grotowski 2009 - Uma vida maior que o mito*, realizado nas dependências da UNIRIO, com a curadoria da pesquisadora Tatiana Motta Lima – pude vislumbrar a conexão entre o choque, o ineditismo, o deslocamento perceptual gerado pelo trabalho de Ryszard Cieslak e por todos os elementos presentes no espetáculo *O Príncipe Constante*, e a possibilidade de construção de uma arte política fora dos padrões convencionais, que ultrapassa a esfera do “político-político”. Esse termo, aliás, foi cunhado por Ludwik Flaszen – teórico e colaborador de Grotowski no Teatro Laboratório – em uma das entrevistas públicas realizadas no Seminário.

Ampliei então o foco da pesquisa, procurando abarcar tanto a possibilidade de diálogo com outros autores que buscam construir uma imagem do político na arte, quanto os demais elementos presentes no processo de construção do espetáculo, que carregam em si mesmos, e na forma como se relacionam entre si, essa potência transgressora.

O discurso de Grotowski presente na citação acima se articula num texto chamado *Em busca de um Teatro Pobre*, de 1965, justamente o ano em que estreava *O Príncipe Constante* na Polônia. O pensamento de Grotowski, expresso nesse trecho, caracteriza uma relação com a arte e com o teatro baseada num “atravessar de fronteiras”, na “luta com a própria verdade”, enxergando-o como “um lugar de provocação” que gera “choques” e arrancamentos; e que constrói o indefinível.

Desde o primeiro momento do espetáculo, foi como se todas as minhas lembranças e as categorias sobre as quais me apoiava desaparecessem debaixo dos meus pés e vi um outro ser, vi o homem que encontrara sua plenitude, seu destino, sua vulnerabilidade. Aquele cérebro, que antes era uma gelatina embaçando suas ações, agora impregnava todo o seu corpo com células fluorescentes (BARBA, 1994: p. 120).

A declaração de Eugenio Barba - que já havia trabalhado com Grotowski no Teatro Laboratório entre os anos de 1961 e 1963 - denota a peculiaridade e o impacto do trabalho de Ryszard Cieslak como uma experiência capaz de fazer “desaparecer categorias e lembranças”. Essa afirmação constrói a imagem de um espetáculo potencialmente transgressor, capaz de interromper as categorias habituais de percepção e de cognição, instaurando uma relação ator-espectador que se sustenta através dessa interrupção.

O objetivo dessa pesquisa é, portanto, buscar compreender os elementos e os processos presentes no espetáculo *O Príncipe Constante* capazes de conferir a essa obra uma potência de suspensão, de interrupção do habitual, de deslocamento perceptual, o que se relaciona conseqüentemente com o seu potencial político. O espetáculo é uma obra que pode ser analisada através de cortes, feixes transversais. E aquilo que corta todos esses feixes é uma potencialidade transgressora, modificadora, que viola “os estereótipos aceitos de visão”.

O primeiro capítulo dedica-se a perscrutar o que seria esse potencial político da arte presente no trabalho de Grotowski, seu escapamento em relação ao conceito habitual de político, as possibilidades modificadoras desse escapamento e, de que forma, dentro desse

contexto, se dá o estabelecimento da sua relação com a sociedade. Com esse objetivo, aspectos do pensamento de autores como Gilles Deleuze e Félix Guatarri, Michael Hardt e Antonio Negri, Hans-Thies Lehman, Jacques Rancière, Peter Pál Pelbart, Suely Rolnik, Peter Brook são explorados e friccionados com o discurso de Grotowski e com alguns elementos presentes em seu trabalho. As declarações de Ludwik Flaszen proferidas durante o *Seminário Grotowski 2009* - principalmente aquelas provenientes das respostas à Entrevista Pública realizada em 02/12/09 - são também intensamente analisadas, contendo em si um panorama do lugar político estratégico ocupado pelo Teatro Laboratório na Polônia dos anos 60. É importante ressaltar que as falas atribuídas a Flaszen foram registradas através das minhas anotações, efetuadas enquanto proferia sua palestra e respondia às questões da entrevista. Procurei ser o mais fiel possível àquilo que foi dito, valendo-me da situação propícia em que me encontrava, uma vez que Flaszen falava pausadamente em francês para que fosse possível a tradução para o português, efetuada também pausadamente, por um profissional.

O segundo capítulo foca o processo de construção da fisicalidade de Ryszard Cieslak, que está ligado principalmente à forma como o ator e o diretor conjugam elementos, modos de fazer que funcionam como catalisadores entre si. Como se fossem camadas que se unem através da manutenção de suas singularidades, conferindo uma potência múltipla a essa fisicalidade. Essas camadas, que conservam “sua perceptividade plenamente carnal”, relacionam-se através do embate, da fricção, do equívoco perceptual que são capazes de gerar. Esse capítulo irá abordar ainda os demais materiais que serviram de substrato para a montagem do espetáculo e para a construção de suas imagens tanto visuais quanto conceituais e analógicas; e ainda aquilo que resulta da relação e do choque entre esses materiais. As impressões e apontamentos de Serge Ouaknine – artista plástico convidado por Grotowski para produzir a grafia do espetáculo *O Príncipe Constante* – também serão abordadas fornecendo elementos para a reflexão a respeito de um modo de estar presente muito peculiar no trabalho de Cieslak, que conjuga, com a mesma potência, materialidade e imaterialidade. Discorrerei ainda sobre o conceito de *montagem* para Grotowski e a forma como esse conceito se faz presente no processo de confecção do espetáculo.

O terceiro capítulo irá se debruçar tanto sobre o registro fílmico da encenação, que é fonte primordial dessa pesquisa, quanto sobre a natureza da relação ator-espectador que Grotowski buscava criar em seus espetáculos e sobretudo em *O Príncipe Constante*.

Produzido em condições peculiares – uma vez que o som e a imagem do espetáculo foram captados em momentos distintos – essa filmagem é o único registro audiovisual completo do espetáculo de Grotowski. A utilização de um registro fílmico para a análise de um espetáculo teatral gera uma série de problematizações que não irei aqui dissimular, mas justamente buscar converter em um enriquecedor material de discussão para a pesquisa. Eu mesma não tive contato direto com a peça encenada em 1965. Minhas únicas referências imagéticas são as fotos do espetáculo e esse registro fílmico.

O acesso à obra de Grotowski através de um produto áudio-visual instaura um deslocamento na relação ator-espectador. Qual seria, portanto, a natureza deste deslocamento, uma vez que o espectador não mais estaria em contato com o organismo vivo do ator, mas com a imagem em movimento deste organismo vivo? De que modo se conserva ou se modifica essa potência de produzir uma alteração das condições habituais de percepção?

Com o objetivo de responder, ou de construir conhecimento a partir dessa pergunta, foram realizadas duas exposições da filmagem e efetuada posterior coleta de material sobre as impressões do público a respeito do espetáculo e da fisicalidade de Ryszard Cieslak. Uma parte desse último capítulo será dedicada à análise dessas impressões e sensações.

Por fim, constam nos Anexos: imagens do espetáculo *O Príncipe Constante*; três entrevistas concedidas a mim em 2008 por Eugenio Barba, Silvia Pasello e Celina Sodré; bem como as cópias dos depoimentos originais dos espectadores presentes nas duas exposições.

CAPÍTULO 1. Política e transgressão no trabalho de Grotowski

A questão política do trabalho de Grotowski relaciona-se diretamente com uma postura artística comprometida com a geração constante de movimento, com uma busca por transgredir, por ultrapassar tanto as bases tradicionais da arte quanto as normas das instituições que às impõem. Essa perspectiva permeia todas as etapas do processo de trabalho de Jerzy Grotowski e de Ryszard Cieslak no espetáculo *O Príncipe Constante*.

O modo como conduziu suas pesquisas dentro das artes performáticas expressa essa dinâmica ininterrupta, em que cada etapa, cada conclusão aponta para a superação dela mesma. O trabalho de Grotowski pode ser dividido em fases distintas. A primeira é a fase teatral ocorrida entre 1959 e 1969, na qual se origina o Teatro Laboratório. A partir de 1969, começam as suas experiências parateatrais. De 1969 até 1978 ocorre a fase denominada *Parateatro*, que desenha uma fronteira entre o teatro e algo para além dele. Nesta fase, foram feitas experiências de participação coletiva, “com participação *ativa* de gente de fora”. De 1976 a 1982, ocorre a fase do *Teatro das Fontes*. Neste período, Grotowski trabalhou com performers que portavam conhecimentos técnicos, artísticos e rituais de várias culturas. E o objetivo era exatamente determinar o que estava “antes” ou “além” desse conhecimento técnico, o “que precede as diferenças” de ordem cultural, o que no homem permaneceria essencial, “o que o ser humano pode fazer com a sua própria solidão”. (GROTOWSKI, 2007 [1989-1990]: p. 231). A fase seguinte é a do *Drama Objetivo*, entre 1982 e 1986 e posteriormente *A Arte como veículo*, a partir de 1986. A nomenclatura para designar esta última fase foi cunhada pelo diretor Peter Brook, que seria para Grotowski uma “outra extremidade da mesma cadeia” das artes performativas. Uma cadeia da qual também faria parte o teatro, mas esta etapa – apesar de exigir de seus *atuantes* um rigor formal semelhante àquele do Teatro Laboratório – não estava destinada ao olhar do público. O trabalho era feito pelos *atuantes* e para os *atuantes*, numa pesquisa em que o conceito de *verticalidade* como “um fenômeno de ordem energética” orientava o trabalho funcionando como um “elevador primitivo” que possibilitava a ascensão de um nível de energia pesada, o nível cotidiano, para um nível de energia mais sutil (GROTOWSKI, 2007 [1989-1990]: p. 235). Havia um trabalho sobre canções vibratórias vinculadas a práticas rituais, com esse objetivo de transformar

qualitativamente a energia vital, bem como uma estrutura performática composta por partituras de ações físicas, denominada *Action*.

A saída de Grotowski do teatro é para mim algo como um transbordar, em que o diálogo com a estrutura do espetáculo – o compromisso com datas, com o público pagante, com a aprovação desse público – era naquele momento como um engessamento que impedia o prosseguimento de suas pesquisas no sentido da transformação e ascensão do humano. A imagem do artista “parado na borda da floresta”, formulada por Grotowski em conversa com Peter Brook, a qual retomarei a seguir, caracteriza bem esse movimento de saída/entrada/ruptura.

A fase teatral é o momento em que o diálogo com essa estrutura, bem como com as instituições sociais e políticas da época, produzia uma espécie de atrito, de contradição, de tensão que eram revertidos em material de trabalho.

A Polônia dos anos 60 vivia um momento de profunda repressão política e cultural. Após a Segunda Guerra Mundial, a União Soviética instaura um novo estado comunista no país, e em 1948 estabelece um regime totalitário de bases estalinistas. Em 1952 é proclamada a República Popular da Polônia, que foi progressivamente tornando-se mais liberal. Mas a perseguição contra opositores do comunismo e a intensa censura cultural acaba por atravessar as décadas de 60 e 70.

Inúmeras atitudes do Teatro Laboratório (inclusive a própria designação de seu nome) possuem ligação com as restrições impostas pela censura na época. É como se o grupo conferisse uma espécie de resistência não explícita ao sistema, dentro do sistema.

Ludwik Flaszen declarou, durante o *Seminário Grotowski 2009*, que Grotowski e os demais integrantes do Teatro Laboratório afirmavam que não faziam e não se preocupavam em fazer um teatro “político-político”. Essa expressão estaria relacionada a um teatro vinculado ao didatismo e ideologia partidária explícitas. Um teatro que considera como base da sua funcionalidade a interferência direta na realidade vigente e a implementação de modificações, buscando exercer uma influência política direcionada aos pensamentos e atitudes do público.

Segundo o historiador Zbigniew Osinski, Grotowski era um ativo militante político em meados dos anos 50, e liderava uma organização estudantil socialista e anti-stalinista denominada União dos Jovens Trabalhadores (RZM). Como militante, Grotowski manifestava suas idéias em jornais e publicações e já começava a ficar conhecido no país não como artista, mas pelo seu discurso político que clamava por liberdade de expressão e justiça social (*walka Młodych* [1957] in OSINSKI, 1986: p. 20).

É interessante perceber que anos mais tarde Grotowski abandona essa espécie de discurso, que demanda uma explícita tomada de posição, para encontrar na arte um instrumento de modificação social através de outra via, que não o discurso político militante. A arte e o teatro ocupam o lugar de construção de uma outra possibilidade de estratégia política através da ação e não do discurso. Ainda antes de iniciar a carreira de diretor, quando escrevia artigos para jornais na Polônia em 1955, Grotowski já coloca a arte nesse lugar de instrumento de modificação ligado à ação, e não como a expressão conceitual de uma ideologia:

Nós temos que pagar tributo para a tradição com ações, não palavras. Nós temos que cultivar as sementes do passado, que irão florescer em novos valores em solo moderno... Nós queremos influenciar os homens e o mundo com a nossa arte. Nós temos a coragem de lutar abertamente e ardentemente pelas questões mais importantes, porque é apenas por essas questões que vale a pena lutar (In OSINSKI, 1986: p. 15) (*tradução minha*).¹

É interessante perceber que apesar de vincular o campo artístico ao campo da ação, ainda há nesse discurso uma forte ideologia política que se contrapõe bastante ao discurso de vinte anos depois, quando afirma a impossibilidade da arte “mudar o mundo em geral” numa palestra proferida em 1974, no Teatro Nacional de Comédia (GROTOWSKI, 1974). O desejo de influenciar o mundo com a arte parece ter se fundido a outra espécie de construção de potência artística. Grotowski parece atribuir esse fervor militante de seus anos como escritor e ativista político a uma certa ingenuidade juvenil.

¹ We must pay tribute to tradition with actions, not words. We must cultivate the seeds of the past, wich may flourish into new values on modern soil... We wish to influence man and the world with our art. We´ve got the courage to fight openly and fervently for the most important issues, because only such issues are worth fighting for. (In OSINSKI, 1986: 15)

Em um momento diferente da minha vida, durante o Outubro polonês e o período imediatamente seguinte, eu quis ser um guru político, e um guru político bastante dogmático. Eu era tão fascinado por Gandhi que eu queria ser como ele. Eu descobri que isso é impossível por razões objetivas, e, além disso, isso seria contra a minha natureza, que é capaz de jogar limpo, mas não pode acreditar totalmente que todo mundo tem boas intenções (Interview, A. Bonarski, *Kultura* [1975] In ONSINSKI, 1986: p. 20) (*tradução minha*).²

Esses dados históricos contribuem para a dissolução de uma imagem produzida pela mídia e pela classe teatral da época, que influenciou o imaginário em torno do diretor até os dias atuais. Refiro-me a imagem de um Grotowski místico, guru espiritual, filósofo isolado. Existia, sim, uma busca por preservar a sua independência, por não ser um homem coletivo, “não ser como gado” como afirma Flaszen. Mas essas informações permitem que tenhamos acesso à imagem de um Grotowski engajado socialmente, pesquisador ligado à produção prática, que vive circundado por corpos de indivíduos integrantes, como ele, de um contexto social. Ludwik Flaszen afirma que, apesar de considerar que o Teatro Laboratório estava fora do teatro “político-político”, Grotowski iniciava o seu dia pela leitura de todos os jornais possíveis, e o fazia de um modo muito especial como se realizasse uma “escuta da história”, na qual via o mundo em estado de degradação e decadência (FLASZEN, 2009).

A discussão a respeito do sentido político da arte no espetáculo *O Príncipe Constante* e, conseqüentemente no trabalho do Teatro Laboratório naquele período, dialoga tanto com o contexto da época, uma vez que não há modos de desvincular o Teatro Laboratório de seu meio social e nem de não enxergá-lo como uma instituição dentro desse contexto; quanto com uma espécie de potência política no sentido de uma geração de movimento artístico singular, com efeito sobre indivíduos e não sobre a sociedade em geral.

² In a different time of my life, during the Polish October and the period Immediately following, I wanted to be a political guru, and a very dogmatic one at that. I was so fascinated with Gandhi that I wanted to be like him. I found out that’s impossible for objective reasons, and besides it would be against my nature, wich is capable of fair play but cannot fully believe that everyone has good intentions.

Elementos concretos, tais como aqueles que circundam o trabalho de Ryszard Cieslak, denotam a busca pela construção de uma noção prática de corpo e de fisicalidade que rompe padrões pré-estabelecidos e lida com paradoxos conceituais responsáveis pela conservação de uma potência contínua de movimento, de ruptura, de deslocamento permanente da percepção. Conceitos como *prece-carnal*, *corpo-memória*, *ato total*, *derrisão e apoteose*, *precisão e espontaneidade* carregam em si contradições e embates internos que são responsáveis pela potência dessa construção. É importante destacar aqui que todos os conceitos que permeiam o trabalho de Grotowski possuem uma raiz fundamentalmente prática e conseqüentemente em processo de evolução contínua, como afirma a pesquisadora Tatiana Motta Lima em sua tese de Doutorado *Les Mots Pratiques: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. Sobretudo dentro de uma construção como a de Ryszard Cieslak em *O Príncipe Constante*.

A plurivocidade do espetáculo também se manifesta a partir dos elementos presentes na montagem efetuada pelo diretor. O próprio modo como Grotowski conduzia a sua encenação, sem preocupação com mimetismo realista, sem fazer do texto um “patrão” a ser obedecido, aumentava a potencialidade de geração de movimento e de questionamentos em seus espetáculos. A montagem não se dava a partir do universo presente no texto. O texto era mais um dos elementos que se potencializavam ao estabelecerem entre si algum tipo de relação que não poderia estar nunca predeterminada. O que ocorre de forma diferente em um teatro realista que traz pra si a função de retratar com fidelidade a obra dramática, sua época, o discurso que engendra.

A possibilidade de ultrapassamento do texto é o que confere ao espetáculo *Akropolis* (1962), por exemplo, a sua potência singular. Em *Akropolis*, Grotowski utiliza um texto do poeta romântico Wispianski, em que figuras do velho e do novo testamento, pintadas nas tapeçarias da catedral de Cracóvia, criam vida na noite da Ressurreição e remontam passagens bíblicas e da Antigüidade. Mas aquilo a que remete a encenação, a fisicalidade e os figurinos dos atores, o cenário, os objetos de cena, nada contribuem para a construção dessa realidade. Tudo o que se materializa no palco remete ao campo de concentração de Auschwitz, algo que é vivo e presente na memória cultural, social e política dos poloneses e que mantém um vínculo com a situação política da época, sem abordá-la diretamente. Desta forma, Grotowski consegue mais liberdade e intensifica o retratar da sociedade estabelecendo uma relação muito

peculiar de semelhança e diferença, de proximidade e distância. Segundo Flaszen, o espetáculo é o choque dos seres humanos “no clamor de um mundo extremado” em que os personagens “revivem não as figuras imortalizadas nos monumentos do passado, porém as fumaças e emanções de Auschwitz (FLASZEN, 1987 [1964]: p. 53).

O diretor e crítico de teatro Harold Clurman, em seu texto *Jerzy Grotowski* discorre justamente sobre um Grotowski homem social, de raízes e experiências culturais específicas, lembrando que na década de 60, seu país vivia oprimido entre os fantasmas da Segunda Guerra Mundial e o corpo repressor do comunismo estalinista.

Grotowski é um cidadão da Polônia, que foi arrasada e dizimada pela invasão nazista e pelos campos de concentração, que eram concomitantes. Nascido em 1933, ele é testemunha e herdeiro – como são a maioria dos seus atores – da devastação do seu país. A marca daquela carnificina está no trabalho deles. É um monumento abstrato das conseqüências espirituais daquele evento horrendo (CLURMAN in SCHECHNER & WOLFORD, 1997: p. 164) (tradução minha).³

No espetáculo *O Príncipe Constante*, realizado em uma Polônia constituída por fortes tradições religiosas, que tinha suas liberdades políticas, culturais e artísticas extremamente limitadas pelo comunismo stalinista - sob a ameaça constante da prisão e da tortura - Grotowski constrói uma encenação baseada num clássico do barroco espanhol, adaptado por um poeta romântico polonês, que trata de um príncipe católico preso e torturado pelos mouros para que renunciasse a sua fé. Tanto o cenário quanto a forma como o Príncipe é tratado por seus perseguidores remetem a um tribunal, a um julgamento, fato que possui estreita relação com as ações do governo da Polônia da época. A platéia está disposta em paliçadas acima da arena onde ocorrem as ações, e se debruça sobre uma plataforma que faz analogia a uma mesa de operação cirúrgica, segundo Flaszen, análoga ao quadro *Anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt. Essa composição também estabelece um vínculo com um universo de prisão, opressão, tortura e violência física. Ao mesmo tempo, as imagens presentes no espetáculo e toda a sua paisagem sonora remetem a um ritual de bases religiosas ligado ao catolicismo e a

³ “Grotowski is a citizen of Poland wich was razed and decimated through the Nazi invasion and by the concentration camps wich were its concomitants. Born in 1933, he is the witness and heir – as are most of his actors – of his country’s devastation. The mark of that carnage is on their work. It is an abstract monument to the spiritual consequences of that horrendous event”.

uma longínqua era barroca, cuja influência também se materializa através do contraste claro-escuro dos figurinos do Príncipe (branco) e de seus perseguidores (negros). As vestimentas de Ryszard Cieslak remetem aos trajes de Jesus Cristo no dia de sua crucificação.

Através de uma multiplicidade de camadas e de um conjunto de referências ambíguas a realidade da época – pode-se considerar que a realidade social entra aqui como mais uma dessas camadas – Grotowski constrói um espetáculo potencialmente político – dentro de uma perspectiva política ligada a transgressão e à modificação individual – estabelecendo uma relação peculiar com o sistema social de que faz parte.

O roteiro desta montagem é baseado no texto do grande dramaturgo espanhol do século XVIII, Calderón de la Barca, na excelente tradução polonesa de Julius Slowacki, o eminente poeta romântico. O diretor, no entanto, não quis representar *O Príncipe Constante* tal como é. Pretendeu mostrar sua própria visão da peça, e a relação do seu roteiro com o texto original é a mesma de uma variação musical em relação ao tema original da música (FLASZEN, 1987a [1965]: p. 89).

Essa imagem relativa à “variação musical” e ao “tema original da música” atende à análise de *O Príncipe Constante* enquanto um *complexo de resistência* peculiar. Há no espetáculo a produção de um escapamento estético em relação ao texto de Slowacki. Esse escapamento se configura e se potencializa tanto devido à construção não realista dos atores – que é o resultado de uma conjugação entre interação coletiva e inúmeras associações pessoais – e ao universo imagético a que remetem cenário, figurinos e sonoridades.

O espetáculo de Jerzy Grotowski e de Ryszard Cieslak utiliza a história do mártir imaginado por Calderón e resgatado por Slowacki como catalisador para uma construção artística que conjuga elementos provenientes de diversos âmbitos (políticos, artísticos, religiosos). Esses elementos mantêm a sua singularidade potencializando-se mutuamente. E essa construção singular que não busca produzir um bloco unívoco de sentidos, mas sim explodir e condensar múltiplas possibilidades simbólicas parece conter em si um exemplo prático daquilo que seria uma espécie de arte política contemporânea.

Na presente dissertação, inicialmente procurarei perscrutar de que forma essa questão política se apresenta no trabalho de Grotowski, buscando estabelecer um diálogo com autores que tocaram essa questão referente às possibilidades do político na arte. É importante ressaltar

aqui a que tipo de perspectiva essa reflexão atende e que tipo de dificuldade ela acarreta. O objetivo é analisar a via transgressora no trabalho de Grotowski escapando tanto quanto possível de maniqueísmos e polaridades, buscando abarcar o caráter afirmativo de seu trabalho e não o negativo. O Grotowski do Teatro Laboratório não era mais um militante político que buscava aniquilar o regime e as demais iniciativas teatrais. A resistência engendrada pelo Teatro Laboratório encontra-se justamente na manutenção e na afirmação de sua singularidade, oscilando entre uma relação direta e indireta com o contexto político social.

Procurarei enfrentar a dificuldade existente no fato de afirmar algo sem negar ou pregar a aniquilação daquilo que ele não é. Quero buscar construir um discurso que lide com uma expansão dos conceitos de resistência, transgressão e arte-política tornando-os mais fluidos, fora de uma polaridade dura, de um pensamento que quer construir uma estratégia contra a sociedade. Essa fluidez, essa substituição da polaridade pela multiplicidade torna-se mais condizente com o tipo de perspectiva e de experiência singular que *O Príncipe Constante* e os demais espetáculos do Teatro Laboratório produziram.

1.1 Imagens do político na arte

Vou agora procurar, não definir, mas promover uma discussão a respeito desse conceito de político que se diferencia do “político-político” citado por Ludwik Flaszen, através de uma breve conversa entre alguns autores que discutem a questão da possibilidade do político na arte e a construção discursiva do próprio Grotowski em relação ao tema. Após esse diálogo, os conceitos desses autores irão perpassar todo o trabalho, mas não no sentido de efetivar uma espécie de validação da pesquisa de Grotowski e sua potência modificadora a partir de algo que se estabeleça fora do contexto prático de seu trabalho. O intuito é promover uma espécie de fricção com outras construções de pensamento que tocam o aspecto político-artístico, aumentando o leque de reflexões possíveis em torno do trabalho de Grotowski.

Hans-Thies Lehman (2002) em *Escritura Política no texto teatral* define o que seria a possibilidade do político no teatro:

Em primeiro lugar, o que é político no teatro só pode aparecer indiretamente, em um ângulo oblíquo, de *modo oblíquo*. Em segundo lugar, o que é político é expressivo no teatro se e apenas se ele não for de forma alguma traduzível ou retraduzível para a lógica, a sintaxe ou a conceitualização do discurso político na realidade

social. De onde, em terceiro lugar, chega-se à fórmula, apenas aparentemente, paradoxal segundo a qual o político no teatro deve ser pensado não como reprodução mas como interrupção do que é político. [...] Somente a exceção, a interrupção do que é regular deixa a regra à mostra e lhe empresta de novo, mesmo que indiretamente, o caráter de questionabilidade radical, esquecido na pragmática contínua de sua aplicação – é só pensarmos no milagre em comparação com o curso da natureza, na misericórdia em relação à lei, no *happening* em contraste com o cotidiano (LEHMAN, 2002: p. 8).

É exatamente dentro dessa lógica da interrupção, da fissura, do contraste em relação à realidade circundante - mas ainda da manutenção da relação com essa realidade através de sua evidenciação pelo deslocamento de elementos e pelo estranhamento - que se localiza o caráter político do trabalho de Grotowski.

Em 1974 – após o trabalho de *O Príncipe Constante* (1965) e da fase teatral das suas pesquisas (1959-1969) – Grotowski profere uma palestra no Teatro Nacional de Comédia, no Rio de Janeiro, assistida principalmente por estudantes e profissionais da área teatral. E surpreende deixando claro desde o início que não irá falar da trajetória de sua carreira como diretor – que havia começado há 15 anos. Grotowski aborda temas como as “forças das circunstâncias” dentro dos diferentes contextos culturais, procurando ainda estabelecer a conexão entre o reconhecimento das características específicas de cada cultura, principalmente no que tange aos elementos que mascaram as relações humanas, e a possibilidade do estabelecimento de uma comunicação real e sincera entre os indivíduos.

No caminho dessa busca pelo “desmascaramento” dentro das relações interpessoais, Grotowski aponta a necessidade de uma desmistificação em relação ao papel da arte na dinâmica das forças sociais. E fala de um posicionamento de artista/sujeito social que não deveria alimentar-se de ilusões a respeito de “mudar a vida de todos” ou a “vida em geral”, apenas para conquistar uma espécie de “consciência limpa”. Afirma que algumas pessoas esperam que ele diga de forma bastante nobre que anseia por mudar o mundo e resolver todos os problemas de injustiça, infelicidade e crueldade, modificando milagrosamente a vida de todos. A essa demanda, responde:

Mas isto é impossível. Eu não mudarei as coisas. [...] Em que medida podemos mudar a vida, eis a questão. É uma questão de eficiência; e se pudermos mudar a vida de um modo geral, devemos fazer isso. Mas não se consegue fazer isso através da arte. De qualquer maneira, existe a questão de saber até que ponto se pode, ao mudar a vida, mudar para melhor (GROTOWSKI, 1974).

Grotowski afirma que é possível, através da arte, da cultura e da criação “falar a propósito” daquilo que necessita de mudanças, pode-se dizer de que forma melhorar o mundo. Mas “‘falar a respeito’ não modifica nada. Lamento” (GROTOWSKI, 1974). Pode-se perceber que no cerne dessa negação em relação à utilidade de um determinado discurso artístico está a busca por conferir à arte um lugar concreto dentro daquilo que seria político, entendido aqui como algo que potencialmente gera movimento, que *interrompe* ou *desterritorializa* a realidade circundante, composta antes de tudo por indivíduos. Grotowski atribui um caráter fantasioso ao pensamento que confere a arte uma pretensão quase abstrata de “mudar o mundo” através de uma espécie de teatro que busca disseminar uma ideologia ou tese a respeito da necessidade de mudança.

Há apenas a materialidade da sua atuação num mundo que se mantém inacessível, não concreto, imaterial se não for compreendido como a comunhão de potencialidades individuais, e não como o resultado de uma construção discursiva que remonta a um bloco homogêneo, que deve ser destituído por um outro bloco homogêneo antitético. Parece-me que Grotowski acredita que um teatro ideológico não dá conta de efetivamente gerar afecções no aqui-agora da ação, justamente porque esse teatro estaria, buscando definir e classificar a realidade social de forma maniqueísta e reducionista o suficiente para que seja compreendida como o inimigo. Essa perspectiva não seria capaz de se abrir para esse mesmo aqui-agora recepional composto por pessoas, micro-sociedades, indivíduos sociais.

Em *Multidão* (2005), Michael Hardt e Antônio Negri procuram compreender o conceito de *multidão* enquanto um aglomerado de indivíduos e grupos que se mantêm e se relacionam a partir das suas potencialidades e diferenças individuais. Essa definição se opõe à noção de *massa* que seria um aglomerado uniforme, percebido como um conjunto coeso e semelhante, que não comportaria a existência de diferentes sujeitos sociais.

A multidão, em contrapartida, é múltipla. A multidão é composta de inúmeras diferenças internas que nunca poderão ser reduzidas a uma unidade ou identidade única – diferentes culturas, raças, etnias, gêneros e orientações sexuais, diferentes formas de trabalho, diferentes maneiras de viver; diferentes visões de mundo e diferentes desejos. A multidão é uma multiplicidade de todas essas diferenças singulares. [...] Na multidão, as diferenças sociais mantêm-se diferentes, a multidão é multicolorida. Desse modo, o desafio apresentado pelo conceito de multidão consiste em fazer com que uma multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferente (HARDT e NEGRI, 2004: p. 12-13).

Há nesse pensamento algo que difere de uma concepção de sociedade construída a partir de uma polaridade que a divide entre “forças modificadoras” e “forças a serem modificadas”, ou aniquiladas. Pensamento esse com o qual o teatro ideológico-discursivo corroboraria. A *multidão* contempla forças múltiplas que coexistem e se mantêm em contínuo processo de embate e modificação. Vejo no pensamento de Grotowski algo que compartilha dessa forma de percepção da realidade relacionada à importância das potencialidades e diferenças individuais dentro do terreno coletivo, tanto na relação *arte-sociedade* quanto na dinâmica interna do processo de criação no Teatro Laboratório.

No texto *O que foi*, de 1970, Grotowski traça uma reflexão sobre o período teatral de sua carreira, que estava então em processo de finalização. Nesse texto, em que o quinto ponto se intitula *A diferença entre o trabalho individual e o coletivo*, Grotowski procura desmistificar uma noção de trabalho de grupo fantasiosa e infértil.

Mas se se pratica a criação coletiva, sem estar conscientes do fato que cada um tem o próprio âmbito individual, se são feitas só improvisações de grupo, se em todas essas práticas coletivas se apresentam continuamente os mesmos elementos, a única coisa que poderá brotar daí será a multidão. [...] Até mesmo durante as improvisações de grupo cada um deveria atravessar o próprio terreno, o terreno da própria vida, do próprio encontro com o outro, você com o *partner*, e não reduzir-se à função de algum fantasma coletivo, de uma criatura mais ou menos imaginária. Não é possível entrar em contato com alguém, se não se existe sozinho (2007 [1970]: p. 202).

É interessante perceber que Grotowski utiliza o conceito de *multidão* atribuindo a ele o significado do conceito de *massa* segundo Antonio Negri e Michael Hardt, como algo que dissolve as potencialidades individuais e não é nada mais do que a expressão de um “fantasma coletivo”.

Em relação ao seu trabalho como potência capaz de gerar modificações concretas no corpo social, afirma:

Então, quando dizemos que através do terreno da cultura não se modifica a vida, pode-se responder que cada um pode modificar a sua própria vida até certo ponto; mas mesmo esta resposta não é exata, pois ninguém pode mudar a sua própria vida sem mudar a dos outros. As coisas estão sempre relacionadas (GROTOWSKI, 1974).

Retomando o conceito de “interrupção do político” (LEHMAN, 2001), é possível perceber que ele também se insere dentro de um raciocínio que percebe a singularidade como possibilidade da diferença e da evidenciação da norma que se quer modificar. A evidenciação da norma através de sua interrupção seria responsável por gerar conseqüências concretas de modificação social – da interrupção do político. Por isso, “as coisas estão sempre relacionadas”. Esse processo que contempla a constante “relação entre as coisas” refere-se a algo que está na intersecção entre as potencialidades modificadoras singulares e a estrutura macro da realidade que se quer modificar, a “vida em geral”.

Tudo aquilo que digo não exclui uma atitude com relação à vida em geral, com relação à vida que nos circunda. Mas se trata de uma atitude autêntica, não puramente verbal. Como vocês querem enfrentar a luta na vida partindo de mentiras que estão em vocês, da falta de sinceridade com relação à própria vida? É impossível lutar enquanto personagem imitado ou representado, porque em tal caso a sua luta será em vão desde o começo. [...] A função humana ou social está presente em cada ação, pois o outro ser humano está inscrito na nossa vida, mas inscrito de verdade, e não de maneira declamatória.[...] O que é mais importante: a educação ou a arte? O homem deveria dedicar-se à própria sinceridade ou à luta social? São perguntas caricaturais. É como se alguém de vocês perguntasse se é preciso lavar as mãos, ou os pés (GROTOWSKI, 2007 [1970]: p. 209).

Essa afirmação carrega em si aspectos importantíssimos para a análise e a perspectiva que busco construir. Ao afirmar que “a função humana ou social está presente em cada ação”,

Grotowski constrói uma imagem do humano e do indivíduo em relação inescapável com a sociedade através da materialidade da sua ação, e não de seu discurso. A atitude “puramente verbal” constrói um sujeito – individual/social - representado, descolado do tempo presente. A *ação do homem*, mais do que o discurso, é um elemento que exerce tanto a função humana quanto a função social, justamente por ser aquilo que instaura concretamente, e não apenas verbal e representativamente, a relação entre os indivíduos. Uma vez que a pergunta relativa a se devemos nos dedicar “à nossa própria sinceridade ou à luta social” é “caricatural”, Grotowski buscava escapar aos maniqueísmos procurando abarcar ambos os elementos em sua “ação” como homem de teatro.

A tensão que poderia provir da conexão entre *manutenção das singularidades / identidade de conjunto* transforma-se na verdade em uma relação de complementaridade e mútua potencialização. A identidade de conjunto se constrói justamente através da manutenção das singularidades. Essa característica está presente tanto no cerne da relação dos elementos constituintes dos espetáculos de Grotowski - que se organizam e se relacionam a partir da estruturação de múltiplas camadas não reiterativas - quanto na relação estabelecida por esses espetáculos com o público composto por indivíduos sociais.

Para Grotowski, “Não é possível dar testemunho *em geral*. Tudo o que existe *em geral* é abstrato.” Dessa forma, o “testemunho”, a obra de arte, o trabalho do ator, do diretor deve se referir a algo de concreto, a algo ligado à própria vida dos artistas. Não de maneira retórica, conceitual ou especulativa, o que geraria sempre um resultado estéril e artificial, uma vez que “a vida não é jamais fechada em uma torre de marfim, transborda inevitavelmente para fora, vai além das paredes dentro das quais agimos, além do laboratório onde pesquisamos”. Dessa forma, o fato de ser “uma questão humana” faz com que esse fazer artístico que produz algum tipo de afecção num determinado grupo de pessoas seja “em um sentido, ou em outro” social (GROTOWSKI, 1974).

A relação com o social para Grotowski deve estar “no ar que respiramos”, ainda que não se pense nessa presença, apesar da dificuldade desse movimento de se colocar como singularidade, como indivíduo dentro de um contexto social, pois: “É bem fácil blaterar no bar sobre as tragédias dos outros, mas difícil é afrontar a tragédia que se mistura com a nossa vida” (GROTOWSKI, 1975).

1.1.1 Território e Desterritorialização

Ainda buscando elementos para tocar a presença do político no trabalho de Grotowski, bem como a interdependência entre os âmbitos individual e coletivo, irei discorrer agora sobre a relação entre os conceitos de *estratos* e *desestratificação*, de que falam Deleuze e Guatarri em *Percepto, Afecto e Conceito* (1992). O texto, presente na obra *O que é a filosofia* (1992) discorre sobre a arte, sobretudo a respeito de uma possibilidade de se relacionar com a arte que ultrapasse categorias pré-estabelecidas como *percepção* e *afecção*, ambas diretamente ligadas a uma história do sujeito. Essas categorias gerariam uma relação do sujeito com a obra a partir de analogias com aquilo que já é conhecido, ou o que já foi por ele experienciado, construindo sempre alguma forma de significação.

Tal ultrapassamento se configuraria em algo como um *bloco de sensações* ou um *composto de perceptos e afectos*, conceitos que, segundo Deleuze e Guatarri, estão afastados da opinião e do senso-comum. Assim, esse composto teria a possibilidade de desorganizar as percepções e afecções, sendo o resultado de uma fissura, ou melhor, de uma explosão que “excede o vivido” e *atravessa* aquele que os experiencia. Mas os *perceptos* e *afectos* não dependem desse sujeito, nem da história de suas vivências e sentimentos para existirem, uma vez que “são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido” (DELEUZE & GUATTARI, 1992: p. 213).

Deleuze e Guattari destacam algo que ultrapassa a linguagem – ou “torce a linguagem (DELEUZE & GUATTARI, 1992: p. 228) – que não se encaixa em nenhum tipo de engavetamento conceitual, que não pode ser conhecido através de analogias pessoais, intelectuais ou emocionais, mas que se *conserva* num modo de suspensão do vivido e do dizível. O conceito de *desterritorialização* vai ao encontro desse ultrapassamento das representações psicológicas, conceituais e do senso-comum. Ao falar de *território*, dentro dos diferentes campos artísticos, os autores apontam a propriedade da arte de produzir linhas de fuga através da *sensação*. Mas essa produção se dá a partir do diálogo, da manutenção da relação e do embate constantes com o *território*, aquilo que há de fixo, demarcado, determinado na obra. É nesse lugar de tensão entre o *território* e as forças *desterritorializantes* que se torna possível a ocorrência da arte.

Mas sempre, se a natureza é como a arte, é porque ela conjuga de todas as maneiras esses dois elementos vivos: a Casa e o Universo, o *Heimlich* e o *Unheimlich*, o território e a desterritorialização, os compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande ritornelo (DELEUZE & GUATARRI, 1992: p. 241).

Desterritorializar seria gerar um escapamento da significação e da opinião territorializantes, construindo outras possibilidades para a experiência humana. *Percepto, Afecto e Conceito* trata da necessidade de se estabelecer uma relação com a arte – tanto do ponto de vista de seus criadores quanto do ponto de vista daqueles que apenas entrarão em contato com a obra já concebida – que ultrapasse a esfera da opinião, dos sentimentos e traumas individuais, do emolduramento estético, dos comportamentos institucionais, e se dê através da criação de um *bloco de sensações*. O bloco é composto por *perceptos* e *afectos* que se conservam na multiplicidade e no infinito do universo que são capazes de criar.

Essa geração de um universo, que é o resultado da criação de uma fissura dentro das categorias habituais de percepção e da realidade que às sustenta, possui uma relação análoga com o lugar perceptual criado pelas múltiplas camadas de que *O Príncipe Constante* é composto. O espetáculo conjuga múltiplas zonas de indiscernibilidade unindo elementos artísticos distintos, em diferentes níveis. Seja na conjugação das partituras físicas dos atores; na relação estabelecida entre o diretor e o elenco; na estrutura de montagem das partituras e dos demais elementos e referências externas; e finalmente entre os atores e o público.

É válido destacar aqui uma característica do trabalho em *O Príncipe Constante*, algo que pode ser considerado como um elemento dissociativo do pensamento de Deleuze e Guatarri em relação ao ultrapassamento da “história do sujeito”, dos traumas psicológicos e analogias individuais, e de um certo “exceder o vivido” que mencionam ao buscar construir conceitualmente essa qualidade diferenciada de percepção.

Ryszard Cieslak constrói sua partitura de ações físicas com base numa *memória física* (GROTOWSKI in BANU, 1992: p. 14) referente a uma forte experiência pessoal. Mas é interessante perceber que essa operação não ocorre de modo representacional ou simbólico. Não há nas ações de Cieslak o estabelecimento de uma referência ao passado, nem uma busca por reconstruí-lo utilizando signos e símbolos teatrais. Através de um processo – sobre o qual me debruçarei no próximo capítulo – que *desterritorializa* a mimesis como cópia de uma

“realidade” fora do aqui-agora do ato teatral, a *ação* de Cieslak é “hic et nunc”, aqui-agora, cumprida materialmente, provocando uma “interrupção no curso natural da realidade”, como elabora Lehman (2001), justamente por não procurar representar ou reiterar essa realidade.

As referências de Ryszard Cieslak para a criação de sua partitura, não são psicológicas e nem estão presas a uma história cuja função é representar o indivíduo. O seu corpo, como uma totalidade psicofísica, efetua sua partitura de ações físicas, que não possui a intenção de representar nada que não esteja diretamente vinculado a ação concreta. Essa ação concreta, que não está para além de si mesma, potencializa o choque e a relação diferenciada com os espectadores e, conseqüentemente a qualidade peculiar de sua afecção por essa experiência. Posteriormente, irei discorrer sobre as ações físicas e sua função dentro da perspectiva não representacional no trabalho de Ryszard Cieslak.

O “ultrapassamento” das categorias habituais de percepção (DELEUZE & GUATTARI, 1992), a “interrupção” da política entendida como um conjunto de normas sociais (LEHMAN, 2001), a compreensão do universo social humano não como massa uniforme, mas como o agrupamento de potencialidades individuais (NEGRI, 2004); todas essas reflexões são úteis no sentido de multiplicar as ferramentas analógicas dentro de um exercício de compreensão do que seria essa potência modificadora, e por isso política, do teatro de Grotowski e especificamente do espetáculo *O Príncipe Constante*.

Jacques Rancière (2007), em *Será que a arte resiste a alguma coisa* dialoga com o pensamento artístico de Deleuze e Guatarri, expresso em *Percepto, Afecto e Conceito* (DELEUZE & GUATTARI, 1992) construindo uma reflexão a respeito dessa “experiência sensível específica” instaurada pela arte em sua potencialidade política ou de *resistência*. Em vários momentos, o autor apresenta uma perspectiva extremamente crítica em relação ao pensamento deleuziano e toca em questões pertinentes para a construção dessa análise. Segundo Rancière, para Deleuze e Guatarri:

A resistência da obra não é o socorro que a arte presta à política. Ela não é a imitação ou antecipação da política pela arte, mas propriamente a identidade de ambas. A arte é política (RANCIÈRE, 2007).

Ranci re faz uma compara o entre a experiência sensível suscitada pelos *compostos de sensa o* e a experiência do belo kantiano, que aborda essa mesma “experiência sensível específica desconectada das formas normais da experiência sensível”.   como se a extra o do *percepto* da percep o e do *afeto* da afec o fosse a “tradu o” deleuziana da “analítica kantiana do belo”.

[...] a experiência estética   a experiência de um sensível duplamente desconectado: desconectado com rela o   lei do entendimento que submete a percep o sensível às suas categorias e com rela o   lei do desejo que submete nossas afec es   busca de um bem. A forma apreendida pelo julgamento est tico não   nem a de um objeto do conhecimento nem a de um objeto do desejo.   este *nem...nem...* que define a experiência do belo como experiência de uma resistência. O belo   o que resiste ao mesmo tempo   determina o conceitual e   atra o dos bens consumíveis (RANCI RE, 2007).

Ao conceito de belo como indeterminante e indeterminado e desvinculado de utilidade social, como define a experiência kantiana segundo Ranci re, vem se somar, tanto na perspectiva deleuziana quanto no trabalho de Grotowski, uma outra classifica o: o belo como interrup o, o belo como transgressão, o belo como político. O belo, enquanto gerador de uma qualidade única de percep o,   aqui resultado de choques e rupturas, assim como “o milagre em compara o com o curso normal da natureza”, no exemplo cunhado por Lehman. Esse “milagre”, que   a interrup o do curso normal da natureza humana ou social, possui um inerente sentido político.

Ranci re fala do paradoxo da arte dentro do raciocínio deleuziano, que transita entre as potencialidades humanas e inumanas, num jogo e embate contínuos entre “as condi es ordinárias da experiência sensível” e aquilo que ultrapassa o humano e o social.   interessante perceber de que forma Grotowski organiza o seu pensamento ao abordar a questão da rela o entre a arte e aquilo que está fora da arte, ou mesmo, entre a institui o e a arte enquanto algo que   o lugar, ou que aponta para um lugar de fora da institui o.

Em *Avec Grotowski* ([1989] 2009), o crítico de teatro e professor Georges Banu - organizador do livro *Ryszard Cieslak, acteur embl me des années soixante* (1992) – afirma, ao mediar um diálogo entre Grotowski e Peter Brook, que Grotowski “rapidamente se distanciou da institui o teatral” porque logo depois de estrear no Stary Teatr de Cracovie, um

teatro tradicional e renomado, ele vai trabalhar inicialmente na pequena cidade de Opole e logo depois em Wroclaw, onde funda com Flaszen o Teatro Laboratório. Até que rompe com a estrutura teatral de um modo geral iniciando suas pesquisas parateatrais e fundamentadas no ritual.

Por qual razão, a certo momento, estas rupturas são produzidas; o que vocês esperam delas? Vocês têm a impressão de que vocês têm ido o mais longe possível, ou como disse Peter Brook um dia, com uma bela metáfora, que vocês estão “parados na borda da floresta? (BANU in BROOK, 2009: p. 127) (*tradução minha*).⁴

A partir da questão proposta por Georges Banu (1989-2009), Grotowski e Peter Brook tecem um raciocínio a respeito do “que concerne à relação do artista com o interior e o exterior do teatro.” Essa procura possui ligação direta com a perspectiva política que aqui procuro construir, e se localiza num lugar de questionar a relação entre aquilo que resiste – voltando ao conceito de *resistência* tal como constrói Rancière – e aquilo a que se resiste, o que seria uma ligação simultânea de embate e de complementaridade.

A metáfora que remete ao artista como aquele que está “parado na borda da floresta” parece remontar uma imagem desse artista que se coloca, num nível mais raso de análise, no lugar da contemplação do todo, mantendo-se marginal. Mas no meu entendimento, essa construção fala do artista como aquele que está na “iminência de”, de penetrar, de transgredir, de ultrapassar o limite entre a sua subjetividade e o mundo que ela observa, ou melhor, constrói. Um mundo que está sempre prestes a ser desconstruído, uma vez que ele só existe dentro da construção daquele que olha. A grande questão da arte seria entender de que forma penetrar nesse mundo sem perder a força e o distanciamento de um olhar observacional. Como incluir-se no mundo e ao mesmo tempo continuar a ser elemento gerador de sua modificação? De que forma subverter as suas fronteiras sem perder a fronteira que delinea a arte como um de “fora”, que resiste em si mesma mantendo-se como elemento da diferença, ainda que penetre na instituição e na norma mantendo o diálogo com esses elementos?

⁴ “Pour quelle raison, à un moment donné, ces ruptures se sont-elles produites, qu’est-ce que vous attendiez d’elles? Avez-vous l’impression que vous êtes allés le plus loin possible ou, comme disait Peter Brook un jour, avec une belle métaphore que vous êtes “restés à la lisière de la forêt”?”.

Para Peter Brook, a questão possui uma essência muito simples e teria a função de determinar “até onde podemos ir e aonde devemos ir?”. E o lugar de significação dos verbos “poder” e “dever” engendram aqui ligação direta com a norma e a instituição, uma vez que essa diferenciação contempla a necessidade da manutenção da relação com o exterior ainda que o objetivo seja subvertê-lo:

Se considerarmos que a base de todo ato público é uma relação entre aquilo que é apresentado e aquilo que recebe isto que é apresentado, vemos que é preciso, para que a troca seja real, um terreno comum. [...] Mas se a experiência se torna totalmente incompreensível, se mesmo a força ultrapassa um certo limite, isto pode criar para um espectador que não está preparado todo o tipo de reações de negação (BROOK, 2009: p. 128) (*tradução minha*).⁵

A essa questão, Grotowski responde:

Sim, se vamos muito longe, mesmo com o domínio, e se então a força se torna muito grande, nós repelimos o espectador. Então o que fazer para explorar esse terreno de forças muito poderosas? (GROTOWSKI, Jerzy *in* BROOK, 2009: p. 129) (*tradução minha*).⁶

É dentro desse “terreno de forças muito poderosas” - que é móvel, flutuante e em contínuo processo de construção – que se localizou o trabalho de Grotowski durante todo o seu período teatral. O choque entre os opostos, a relação ambígua e equivocante entre a realidade aqui-agora dos espetáculos e a realidade social dos indivíduos, a busca pela manutenção do diálogo e da comunicabilidade com o espectador sem abrir mão de deslocar a sua percepção habitual do que é real, todos esses elementos ocupam lugar primordial na obra de Grotowski e, sobretudo, em todos os feixes constitutivos do espetáculo *O Príncipe Constante*. Ranciére discorre sobre esse lugar de embate entre a manutenção do compartilhamento simbólico e a explosão da significação, afirmando que “dizer que a arte resiste quer dizer que ela é um perpétuo jogo de esconde-esconde entre o poder de manifestação sensível das obras e seu poder de significação” (RANCIÈRE, 2007: p. 132).

⁵ “Si on considère que la base de tout acte public est une relation entre ce qui est présenté et ceux qui reçoivent ce qui est présenté, on voit qu’il faut, pour que l’échange soit réel, un terrain commun. [...] Mais si l’expérience devient totalement incompréhensible, si même la force dépasse une certaine limite, ça peut créer pour un spectateur qui n’est pas préparé toutes sortes de réactions de refus”.

⁶ “Oui, si on va trop loin, même avec la maîtrise, et si alors la force devient trop grande, on repousse le spectateur. Alors que faire pour explorer ce terrain de jeu de forces très puissantes?”

A necessidade da manutenção do diálogo de que falam Grotowski e Brook é análoga ao raciocínio de Deleuze e Guatarri no que tange a necessidade de manutenção da relação entre os *estratos* e os elementos *desestratificadores*, uma vez que a aniquilação completa e radical dos estratos seria suicida e infértil. Essa infertilidade tem relação direta com uma incapacidade de se modificar, de gerar movimento sem a existência do atrito. Ao se eliminar a contradição do paradoxo, ele deixa de existir enquanto potência latente. Se a borda da floresta for aniquilada, tanto o artista quanto a floresta também serão aniquilados. Se o espectador for totalmente repellido, fora do jogo repulsa-atração – um jogo semelhante ao que configura o conceito de *blasfemo* no teatro de Grotowski, o qual retomarei a seguir – não há possibilidade de se estabelecer a relação entre dois seres humanos.

Jung disse que o “eu” social, que é uma máscara social, é necessário para estar integrado à sociedade. Mas para encontrar esta unidade completa do homem, para não ser “divisível” – é esta a origem da palavra indivíduo, *in-divido* -, é necessário se orientar em direção a alguma outra coisa, a um outro centro, que não é o “eu” social. Então por necessidade própria, fazemos uma pesquisa que é, aparentemente, completamente anti-social. E então, Jung disse o seguinte: se alguém realiza este tipo de aventura, ele será esmagado pela sociedade como um inimigo e isto será justo se ele não paga a sociedade. Jung diz: “Se eu estou pesquisando o indivíduo em mim mesmo, eu devo pagar a sociedade cuidando dos doentes; em um tal caso, existe um equilíbrio entre meu interesse pessoal e o fato de que eu faça alguma coisa pela sociedade (GROTOWSKI *in* BROOK, 2009: p. 130) (*tradução minha*).⁷

Essa dinâmica entre individuação e relação com a sociedade atende à busca pela construção de um raciocínio que discuta o lugar social da arte. A necessidade de manutenção de diálogo com a sociedade é novamente mencionada no discurso de Grotowski citado acima. Assim, o artista ao penetrar na floresta e ao mudar uma pedra de lugar, deve plantar uma árvore. Grotowski fala aqui da tensão entre transgredir, interromper, desterritorializar o social

⁷ “Jung y dit que le moi social, qui est un masque social, est nécessaire pour être intégré dans la société. Mais pour retrouver cette unité complète de l’homme, pour ne pas être “divisible” – c’est ça l’origine du mot individu, *in-divido* -, il faut s’orienter vers quelque chose d’autre, un autre centre, qui n’est pas le moi social. Alors pour son propre besoin, on fait une recherche qui est en apparence complètement antisociale. Et là, Jung dit la chose suivante: si quelqu’un entreprend ce type d’aventure, il va être écrasé par la société comme un ennemi et cela sera juste s’il ne paie pas la société. Jung dit: “Si je suis en quête de l’individu en moi-même, je dois payer la société en soignant les malades; dans un tel cas, il y a un équilibre entre mon intérêt personnel et le fait que je fasse quelque chose pour la société”.

e ao mesmo tempo estar atento à norma, ao político, ao território e à manutenção da sociedade para que seja possível a manutenção da vida e da comunicação entre os seres. E só assim a modificação da vida. O “indivíduo em si mesmo” de que fala Jung é análogo às potencialidades individuais da arte que “resiste em si mesma”, como afirma Jacques Rancière. O processo de individuação que é “aparentemente, completamente anti-social” pode gerar a aniquilação. Percebe-se dessa forma que a manutenção da relação entre o *político como interrupção* e o *político-político* seria imprescindível dentro do raciocínio de Grotowski, que propõe um certo equilíbrio entre as potencialidades transgressoras e aquilo a que elas buscam transgredir.

Nesse âmbito da *individuação*, cabe ainda analisar, nessa mesma entrevista, o jogo entre a *subjetividade* e o *anonimato* nas obras de alguns dramaturgos presentes no teatro de Grotowski e Peter Brook, proposto por Georges Banu. Grotowski cita as obras de Shakespeare e de Tchekhov como detentoras de uma qualidade não humana, de uma “dimensão impessoal”, uma vez que teria sido “uma outra coisa que as escreveu”, num raciocínio análogo a afirmação de que quem escreveu a Bíblia foi o Espírito Santo. Essa “outra coisa” indefinível e indizível seria justamente o lugar produzido pela arte e sua potência de modificação das qualidades habituais de percepção. Percebe-se que Grotowski confere tanto ao processo de individualização do artista quanto à “dimensão impessoal” da obra uma potência transgressora e modificadora.

Esse aspecto remete mais uma vez à relação entre as forças humanas e inumanas na arte, na perspectiva deleuziana, segundo Rancière. O “monumento”, a obra, deve ao mesmo tempo conter em si a impessoalidade que transmite a força inumana da natureza, que ultrapassa o homem e ser uma promessa de um tempo futuro visando “um povo que ainda não existe” e refletindo a luta, o grito e o sofrimento dos homens (DELEUZE & GUATARRI [1992] *In* RANCIÈRE, 2007: p. 128).

Para que a arte seja arte, é preciso que ela seja política; para que ela seja política, é preciso que o monumento fale duas vezes, como resumo do esforço humano e como resumo da força inumana que o separa de si mesmo. (RANCIÈRE, 2007: p. 129).

1.1.2 A arte e o homem “tal como ele é na vida”

Peter Brook, diretor que manteve proximidade artística e pessoal com Grotowski, sendo responsável inclusive pela nomenclatura conferida à última fase de suas pesquisas, a *Arte como Veículo*, fala a respeito da peculiaridade do teatro e da sua potencialidade de instaurar uma mudança na qualidade de percepção.

Então, entramos dentro deste domínio muito curioso, que é o teatro. No teatro, o ator deve fazer passar uma estranha mistura de elementos. Se o ator entra em cena unicamente para estar exatamente como na vida, não vale a pena fazer teatro. Se a experiência teatral está exatamente no mesmo nível que a experiência da vida ordinária, não vale a pena fazer teatro. Então, dentro deste contexto estranho que é o teatro, esperamos estar abertos a um outro nível de experiência, uma outra qualidade de experiência. Mas no teatro há um veículo, e este veículo é o homem, tal como ele é na vida, exatamente como ele é na vida (BROOK, 2009 [1989]: p. 117) (*tradução minha*).⁸

Essa tensão entre a necessidade e a inevitabilidade de manutenção da *vida* e, da mesma forma, entre a necessidade e a inevitabilidade de efetuar uma ruptura com a vida através da instauração de uma “outra qualidade de experiência” é análoga à relação que se estabelece entre o “político-político” e o “político como interrupção” no teatro. Aquele que olha e aquele (*aquele* aqui podendo referir-se tanto ao ator, quanto ao espetáculo) que é olhado pertencem a um determinado contexto político e ideológico vinculados a uma realidade social. Mas a qualidade da relação e, principalmente da experiência de percepção que essa relação, naquele tempo-espaço específico, artístico, é capaz de instaurar promove uma interrupção, uma suspensão da norma e da “normalidade”, um choque individual com potencialidades coletivas. Ao mesmo tempo, ao considerar o homem como um veículo “tal como ele é na vida”, essa perspectiva se insere no caminho de estabelecer uma supressão da lacuna existente entre ator e sujeito, um dos motes principais do trabalho de Grotowski. Trata-se aqui de uma possibilidade de que exista alguma esfera da vida humana que não esteja capturada pelo

⁸«Alors, on entre dans ce domaine très curieux qu’est le théâtre. Dans le théâtre, l’acteur doit faire passer un étrange mélange d’éléments. Si l’acteur entre sur une scène uniquement pour être exactement comme dans la vie, ce n’est pas la peine d’avoir le théâtre. Si l’expérience théâtrale est exactement au même niveau que l’expérience de la vie ordinaire, ce n’est pas la peine d’avoir le théâtre. Donc, dans ce contexte étrange qu’est le théâtre, on attend d’être ouvert à un autre niveau d’expérience, une autre qualité d’expérience. Mais dans le théâtre il y a un véhicule, et ce véhicule est l’homme tel qu’il est dans la vie, exactement comme il est dans la vie.»

poder, pelas instituições e normas sociais - fazendo referência a uma perspectiva foucaultiana - e que se mantenha em permanente contato com esse poder. O próprio diálogo que estabelece a lacuna para a modificação é a não captura. Dentro do jogo paradoxal que é inerente às formas de resistência no âmbito social são criadas as obras artísticas capazes de gerar movimento no mundo social, humano, político. A conjunção humanidade plena e anonimato é o que permite a manutenção da potência e abrangência da arte entre todas essas esferas.

Cabe aqui recorrer a uma categoria cunhada pelo diretor e filósofo Peter Pál Pelbart, ao discorrer sobre a perspectiva de Giorgio Agambem em relação à contemporaneidade. Segundo Pál Pelbart, o *biopoder* é uma categoria que se opõe ao poder soberano de acordo com o raciocínio de Michel Foucault. O regime da soberania é aquele que “faz morrer” e “deixa viver”. O soberano é aquele a quem cabe a prerrogativa de matar todos aqueles que ameçassem o seu poder, permitindo que os demais vivam. Já ao biopoder cabe gerir a vida otimizando e controlando os processos vitais e as forças das quais ele mesmo se apropria. O cuidado com a natalidade, a longevidade, a medicalização da vida são todos elementos que compõe uma atitude de “fazer viver” e “deixar morrer”.

Segundo Pál Pelbart, Agambem se afasta do pensamento foucaultiano ao afirmar que o biopoder contemporâneo, ao incidir sobre o indivíduo com suas tecnologias que gerem a vida, não está focado no “fazer morrer” ou “fazer viver” e sim no fazer “sobreviver”. É como se todos nós estivéssemos nessa “zona intermediária entre o humano e o inumano” dentro de um sistema que produz *sobreviventes*.

A condição de sobrevivente, de muçulmano, é um efeito generalizado do biopoder contemporâneo, ele não se restringe aos regimes totalitários, e inclui plenamente a democracia ocidental, a sociedade de consumo, o hedonismo de massa, a medicalização da existência, em suma, a abordagem biológica da vida numa escala ampliada, mesmo quando promovida num contexto de luxo e sofisticação biotecnológica (PÁL PELBART, 2007).

A perspectiva de Agambem é extremamente pessimista no sentido de que aponta para uma condição humana inerte e reduzida de forma inevitável às condições de captura do poder. Não há escapamento possível, uma vez que nós seríamos a intersecção entre a vida biológica e a vida social, ambas irremediavelmente capturadas pelo poder produtor de “cadáveres vivos”.

A perspectiva que estou buscando construir aqui difere desse pensamento que conduz a uma inevitabilidade de escapamento dos processos de captura do poder. Ao afirmar que o teatro não pode tratar do homem “tal como ele é na vida”, mas deve ser sobre o homem, “exatamente como ele é na vida”, Peter Brook separa justamente a esfera capturada do poder daquela que poderá se converter em ilhas de liberdade. A vida a que se refere primeiramente é justamente essa vida social que resulta da adoção de parâmetros, normas, padrões, classificações e agrupamentos sociais. A outra, dentro da qual o homem é exatamente como ele é, parece estar à parte do controle do sistema, podendo ainda dialogar com o sistema, mas promovendo a sua suspensão uma vez que se localiza em uma zona intermediária entre estar sujeitado e compreender a natureza do assujeitamento. Não é fora da vida e dos controles exercidos sobre ela que podemos construir algo que possua uma potência de modificação.

Em relação a essa mesma questão, Brook afirma:

Vemos que estamos diante de paradoxos, de enigmas, e é por esta razão, quando vocês falam de exigência profissional, que é unicamente por este caminho de estudos precisos sobre isto que é o homem, isto que é a relação entre os homens, a relação entre o que vimos e o que não vimos, que é de uma qualidade extraordinária, que se encontra o teatro. Então a dificuldade real e absoluta é ser às vezes totalmente humano e totalmente anônimo, porque o que é anônimo não tem a cor do humano e tudo que é humano esmaga a pureza do anônimo. Então a única coisa positiva diante dessa dificuldade, que por um pequeno momento pode nos reunir a todos, é o que chamamos de teatro, um campo de experiência onde esse enigma pode ser continuamente afrontado. E então é preciso ficar diante da dificuldade (BROOK, 2009: p. 137) (*tradução minha*).⁹

O “campo de experiência” em constante modificação, que mantém a sua potência a partir da latência do paradoxo, do embate contínuo entre forças aparentemente contrárias é o lugar em que aquilo a que chamamos de “arte” acontece. O teatro, para Brook, é ao mesmo

⁹ “On voit qu’on est devant des paradoxes, des énigmes, et c’est pour cette raison, quand vous parlez de l’exigence professionnelle, que c’est uniquement par ce chemin d’études précis de ce qu’est l’homme, ce qu’est la relation entre les hommes, quelle est la relation entre ce qu’on voit et ce qu’on ne voit pas, extraordinaire et ce qui est d’une qualité ordinaire, que se situe le théâtre. Donc la difficulté réelle et absolue est être à la fois totalement humain et totalement anonyme, parce que ce qui est anonyme n’a pas la couleur de l’humain, et tout ce qui est humain écrase la pureté de l’anonyme. Alors la seule chose positive, devant cette difficulté, qui pour un petit moment peut nous réunir tous, est ce que nous appelons le theater, un champ d’expérience où cette énigme peut être continuellement affrontée. Et donc il faut rester devant la difficulté” .

tempo “caminho de estudos precisos disto que é o homem” e a “relação entre o que vimos e o que não vimos” dentro da “dificuldade absoluta” de ser ao mesmo tempo “totalmente humano e totalmente anônimo”.

A “relação entre o que vimos e o que não vimos” é análoga à relação entre o que já foi dito e o que está por ser dito, o indizível que vem do escapamento da linguagem, dos símbolos e significados da tradição. Posteriormente me debruçarei sobre o texto *O Visível e o Invisível*, de Serge Ouaknine - o artista plástico convidado por Grotowski na época dos ensaios de *O Príncipe Constante* para fazer a grafia do espetáculo. O texto aborda a dificuldade de apreender graficamente o espetáculo e, sobretudo, as ações de Ryszard Cieslak, que segundo ele se localizam justamente nesse limite entre o que se vê e o que não se vê.

Essa experiência do inominável, da fissura, da suspensão, da interrupção, daquilo a partir do que a arte é criada, e que reverbera entre aqueles que entram em contato com ela, é ao mesmo tempo indefinível pela linguagem e fonte infinita para a produção de discursos.

1.1.3 Dispositivo e função político-poética da arte

Há ainda dois conceitos os quais gostaria de abordar e que serão de grande valia para a construção de um pensamento que busca analisar o espetáculo *O Príncipe Constante* como uma construção artística capaz de promover uma experiência perceptual singular e múltipla: a noção de *dispositivo* cunhada por Foucault da qual se apropriam Deleuze e Guatarri; e o conceito de *função político-poética da arte*.

O espetáculo *O Príncipe Constante* é uma construção que conjuga paradoxos, que superpõe linhas de força provenientes de fontes aparentemente contrárias, que ergue sua potência justamente através da fricção gerada a partir do embate constante. A partitura física de Cieslak foi criada no cerne da contradição (ou complementaridade) entre o amor carnal e o amor divino, presentes na obra de São João da Cruz. Seus *Cânticos Espirituais* foram o elemento propulsor para que Ryszard Cieslak chegasse a reconstrução de sua primeira experiência sexual, que teria sido uma espécie de sublimação espiritual através da carne, do corpo, a que Grotowski se referiu como uma “prece carnal”.

A essa partitura, reconstruída a partir dos impulsos físicos componentes de uma espécie de memória que não só está no corpo, mas é o corpo - um corpo não cotidiano, que não busca representar ou mimetizar ações “reais” - Grotowski e Cieslak acrescentam um texto que também carrega consigo múltiplas espessuras. Uma adaptação do poeta romântico do século XIX Julius Slowacki realizada a partir do texto homônimo de Calderón de La Barca, dramaturgo do barroco espanhol do século XVI, cujo conteúdo fala de tortura, de aprisionamento, de um destino inescapável. Esse complexo é unido às construções dos demais atores, também provenientes da junção de seus textos às suas partituras físicas construídas a partir de suas associações pessoais, bem como ao cenário, aos figurinos, à disposição particular da platéia - todos esses elementos geradores e provenientes de múltiplas construções simbólicas, tanto políticas, quanto artísticas e culturais. Grotowski constrói imageticamente o espetáculo tendo como inspiração a obra de artistas plásticos como: Michelangelo (*La Pietá*), Rodin (*La Pietá*), El Greco (*Cristo na Cruz*), Rembrandt (*A Anatomia do Dr Tulp*), Grunewald (*Retable d'Issenheim : Saint Sébastien - La Crucifixion - Saint Antoine - Déploration sur le corps du Christ*). Além das influências plásticas há as camadas textuais utilizadas para a construção dos atores, como as poesias de São João da Cruz, já mencionadas e as palavras do poeta Rainer Maria Rilke sobre a obra de Rodin.

Sobre o conceito de dispositivo no pensamento foucaultiano, Deleuze e Guatarri discorrem:

A filosofia de Foucault apresenta-se frequentemente como uma análise de dispositivos concretos. Mas o que é um dispositivo? É antes de mais nada um emaranhado, um conjunto multilinear. Ele é composto de linhas de natureza diferente. E estas linhas do dispositivo não cercam ou não delimitam sistemas homogêneos, o objeto, o sujeito, a língua, etc., mas seguem direções, traçam processos sempre em desequilíbrio, às vezes se aproximam, às vezes se afastam umas das outras. Cada linha é quebrada, submetida a *variações de direção*, bifurcante e engalhada, submetida a *derivações*. Os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos em posição são como vetores ou tensores. Assim as três grandes instâncias que Foucault distinguirá sucessivamente, Saber, Poder e Subjetividade, não têm de maneira nenhuma contornos fixos, mas são correntes de variáveis em luta umas com as outras. (DELEUZE & GUTARRI, 1989).

A noção de dispositivo, assim como foi concebida por Foucault, é essencialmente algo que se insere no cerne do estabelecimento das relações de poder. Essa noção foi apropriada a partir de diversas perspectivas. Dentre elas, aquela que compreende o dispositivo como um instrumento para o controle e a captura das subjetividades e da liberdade dos indivíduos, como a do filósofo Giorgio Agambem. Em *O que é um dispositivo* (2009), Agambem afirma que a atual sociedade tecnológica se vê subjugada inescapavelmente por múltiplos dispositivos de poder que exercem seu potencial de controle na esfera cotidiana ininterruptamente, como por exemplo os computadores, os telefones celulares, os comerciais de TV, etc. Para Agambem, as múltiplas possibilidades de intervenção que esses meios tecnológicos nos fornecem, são capturadas pelo poder ainda no cerne de sua estruturação, sendo essa suposta liberdade de criação um elemento estratégico e ilusório do próprio poder. Trata-se, portanto, de um domínio total, inescapável, que torna impossível qualquer tipo de produção de resistência, em que os processos de subjetivação seriam automaticamente processos de assujeitamento.

Já a perspectiva de Deleuze e Guatarri caminha numa direção de ampliar o espectro de possibilidades analíticas e práticas através do qual podemos nos relacionar com a noção de dispositivo. É possível, dessa forma, pensar no espetáculo *O Príncipe Constante* como um *dispositivo* dentro da perspectiva deleuziana do conceito. Uma construção que foge à lógica de encarar o poder e o governo como o “mal”, ou a um raciocínio maniqueísta que faz com que algo se defina simplesmente através da negação daquilo que esse algo não é. Dentro dessa perspectiva, os dispositivos de poder são possibilidades de produção de subjetividades mais livres, não controladas, que se inserem na lógica vigente - devido à inescapabilidade de se estar inserido nos jogos de relações de poder nas esferas macro e micro - mas que não são apenas elementos que capturam as subjetividades, mas que possuem a capacidade de multiplicá-las. E mesmo os dispositivos políticos e econômicos, obviamente vinculados ao poder do Estado sobre os indivíduos, são eles mesmo entrecortados, atravessados por feixes e espessuras múltiplas.

A perspectiva da professora e pesquisadora Sueli Rolnik a respeito desse lugar de possibilidade de construção artística e política num mundo contemporâneo, em que se fluidificam e se despolarizam as estratégias de captura do poder, é bastante prolífera como material para a presente discussão. Ela afirma que a resistência hoje não se localiza mais num

lugar fixo, que se justifica a partir da simples oposição ao regime vigente, mas se configura tendo como principal alvo “o princípio que norteia o destino da criação”. Dentro de um pensamento que vê o capitalismo contemporâneo como estimulador e capturador de subjetividades e de formas de criação múltiplas, Rolnik considera o artista criador aquele que precisa lidar com essa ambigüidade, com esse problema específico, e utiliza como exemplo a obra do artista plástico pernambucano Tunga. As “Instaurações” são obras híbridas que contemplam um “conjunto formado pela performance + processo + instalação” que “instaura’ um mundo”.

Dispositivo singular que, com sagacidade e humor, instala-se no âmago da ambigüidade do capitalismo contemporâneo, e de dentro dele problematiza e negocia com sua nova modalidade de relação com a cultura. Estratégia que mantém viva a **função político-poética da arte** e impede que o vetor perverso do capitalismo tome conta da cena, reduzindo a arte a mera fonte de mais-valia, esvaziando-a por completo de sua função (SUELY, 2000) (*grifo meu*).

É interessante perceber a multiplicidade de questões geradas pela citação acima, que inicialmente enxerga o artista contemporâneo como um “negociador” que se move no interior da dinâmica das relações capitalistas de poder, estabelecendo-se ao mesmo tempo como parte dessa dinâmica e como uma alternativa a ela mesma. Mas, no mesmo parágrafo, Rolnik ressalta o “vetor perverso do capitalismo” que se apropria economicamente da arte e a esvazia completamente de sua função. Essa expressão remonta, de certa forma um raciocínio maniqueísta que quer se afirmar a partir da negação e da aniquilação do outro, vendo a arte política e de resistência como um microcosmo da luta entre a ideologia de esquerda e a de direita. Mas ainda assim, a construção do pensamento nesse texto se aproxima de uma busca por reconhecer a obra de arte em sua positividade, uma vez que “as manifestações da potência criadora tendem a não mais ser interpretadas como anormalidade, transgressão de uma referência absolutizada, mas sim como anomalia; tomadas em sua positividade, tais manifestações deixam de ser malditas” (ROLNIK, 2000).

Quero aqui destacar uma noção cunhada por Suely Rolnik que caracteriza quase perfeitamente a esfera de criação em que se situa o espetáculo *O Príncipe Constante*. O conceito de *função político-poética da arte* dá conta de considerar esse deslocamento

percepcional, esse instante que desterritorializa as “categorias” - como afirma Barba referindo-se a experiência como espectador em *O Príncipe Constante* - esse artesanato teatral que conjuga múltiplas camadas, como algo que carrega em si mesmo, no cerne de sua elaboração artística e poética, a sua função política.

A partir do conceito de Rolnik, proponho a imagem de um *dispositivo político-poético*. Uma noção que reúne em si os conceitos de território e desterritorialização; de político como interrupção do que é político; de resistência, como enunciado por Jaques Rancière; de multidão e manutenção das singularidades, como destaca Negri; sendo capaz de abarcar arte e política num mesmo conceito. O *dispositivo político-poético* é esse emaranhado de forças e de elementos múltiplos que se relacionam através da manutenção de sua singularidade e que produzem poeticamente, através da multiplicação de significados e de deslocamentos perceptuais, o efeito político de evidenciação da norma como possibilidade de modificação.

O conceito de “montagem”, tal como é abordado por Grotowski também será útil no diálogo entre o espetáculo *O Príncipe Constante* e o conceito de *dispositivo político-poético*. Quando Grotowski aborda a “sede da montagem na cabeça do espectador”, trata-se de uma operação composta por uma conjugação de múltiplos elementos que produzem um discurso não explícito, uma poesia que instaura uma consequência política. Irei me debruçar sobre este tema ao final deste capítulo.

Neste momento, todo esse esforço argumentativo se constrói tendo como impulso a busca por refletir a respeito daquilo que engendra a peculiaridade da experiência de *O Príncipe Constante* no cenário artístico mundial, bem como do que essa experiência produz no nível da relação entre indivíduos, entre seres humanos. O discurso de Ludwik Flaszen no *Seminário Internacional Grotowski 2009: Uma vida maior que o mito*, se insere no contexto dessa mesma busca. Por isso, procuro, a seguir, destrinchá-lo e utilizá-lo como guia para a produção de reflexões e analogias.

1.2 “A soberania coletiva começa pela soberania dos indivíduos”: Resposta de Ludwik Flaszen

Ludwik Flaszen, em discurso proferido na Entrevista Pública efetuada durante o *Seminário Internacional Grotowski 2009* no dia 02/12/2009, traça um panorama de diversos aspectos ligados ao Teatro Laboratório e suas escolhas em relação ao contexto sócio-cultural

da Polônia, principalmente na década de 60. No exercício de perscrutar e discutir as possibilidades do político na arte dentro do espetáculo *O Príncipe Constante*, julgo pertinente abordar os pontos principais desse discurso, que aponta para a construção de uma imagem política – no sentido da transgressão e da geração de movimento – do Teatro Laboratório. O objetivo não é fazer uma transcrição das perguntas dirigidas a Ludwik Flaszen e de suas respostas, mas dialogar com os elementos e as informações levantadas por ele durante essas respostas.

A partir de uma pergunta efetuada pela pesquisadora Tatiana Motta Lima, Flaszen aponta o Romantismo polonês, que ocorre na Polônia no século XIX, como uma influência extremamente importante para o Teatro Laboratório. E, ao abordar o tema, dá destaque à relação entre o *individual* e o *coletivo*, tanto em aspectos referentes ao próprio romantismo, quanto naquilo que concerne à forma de apropriação das obras do movimento romântico efetuada por Grotowski e seus atores. Considero de extrema relevância as afirmações de Flaszen sobre o Romantismo Polonês, não apenas por oferecer excelente substância à teia de raciocínio que estou buscando construir, mas também porque Slowacki, autor da adaptação do texto de Calderón de La Barca utilizada no espetáculo *O Príncipe Constante*, é um importante expoente desse movimento na Polônia.

O Romantismo na Polônia, segundo Flaszen é uma “resposta à derrota russa”, à “ausência de Pátria, sendo responsável por consolidar um “imaginário utópico” para o povo Polonês, construindo assim um certo sentido de nação, que a dominação russa não teria deixado aflorar. O resultado é o resgate de uma idéia de “messianismo” polonês, que está diretamente vinculado a uma noção de *sacrifício* pela pátria. O sacrifício é classificado por Flaszen como a “fonte da cultura cristã. Cada um carrega a sua cruz. Esse caminho da cruz é coletivo”. Segundo Flaszen: “A obrigação de um pedagogo, de um mestre era se sacrificar pela pátria, se sacrificar a um povo. Não podemos ser verdadeiros artistas, intelectuais, se não nos sacrificamos” (FLASZEN, 2009).

Assim, o resgate do Romantismo pelo teatro de Grotowski na Polônia da década de 60 estava diretamente relacionado a uma tentativa de “salvar alguma coisa”, de resgatar uma noção de messianismo que contemplava no seu imaginário o sacrifício de um indivíduo em prol de todos, da nação. Flaszen afirma que no repertório do Teatro Laboratório,

principalmente a partir de 1961, o tema principal de quase todos os espetáculos era um indivíduo, um mártir que se sacrificava e que portava uma grande missão, para salvar a pátria e o povo como Cristo Redentor, “no sentido completamente verdadeiro e real”.

O personagem mais importante do Teatro Laboratório, o Príncipe Constante, seria então “Cristoforme”, um indivíduo que através do sacrifício e da abnegação busca salvar o coletivo. Há, desse modo, o resgate da imagem arquetípica de Cristo, presente na literatura romântica polonesa do século XIX, no contexto da Polônia do “mundo moderno” que enfrentava a falta de liberdade juntamente com os demais países da União Soviética.

Segundo Jennifer Kumiega, é totalmente aceita a opinião de que as pesquisas de Grotowski no teatro “podem ser definidas messiânicas”. Para a pesquisadora, em todas as fases de seu trabalho, tanto como estudante e militante, quanto depois da fase teatral, Grotowski vê no teatro e em seus elementos “um meio para mudar as pessoas” tanto atores quanto espectadores, contribuindo de alguma maneira para o progresso e a evolução global da raça humana. Kumiega menciona uma entrevista de 1958, época em que atuava como militante político na Polônia, na qual Grotowski teria atribuído ao teatro uma “missão moral e social colocada sobre um núcleo de valores intelectuais, dedicada ao progresso e sustentadora de uma nova ética laica e racional”. Para ela, essa fé messiânica é o fruto de uma conjunção entre o contato de Grotowski com o marxismo e a sua identificação pessoal com as filosofias orientais, resultando num complexo cuja função seria a “edificação espiritual” (KUMIEGA, 1985: p. 99).

É importante ressaltar a modificação do pensamento de um Grotowski militante político e aquele construído em seus anos como diretor e artista. Como mencionado anteriormente, Grotowski tinha aguda consciência crítica em relação à possibilidade concreta de salvação da humanidade, ou de um povo, ou de uma nação, através da arte. Em sua palestra de 1974, resalta a impossibilidade da arte de “mudar a vida em geral”. A relação de Grotowski com os românticos poloneses, que ansiavam por mudar o mundo, teria se dado através do combate, da desmistificação e por isso “era como um contraste homérico para ser patético” (FLASZEN, 2009).

Dessa forma, como destaca Flaszen, “o herói é derrisório” porque “é uma loucura acreditar que se pode realmente salvar alguém”. Podemos fazer uma ligação entre o caráter

derrisório do herói destacado por Flaszen e a relação entre os conceitos de *derrisão e apoteose* no trabalho de Grotowski. A expressão foi cunhada pela primeira vez pelo crítico Tadeuz Kudlinski, em texto referente ao espetáculo de 1961 *Os antepassados*, e adotada por Grotowski no discurso a respeito de alguns de seus espetáculos. Sobre *Os antepassados*, Kudlinski afirma:

Gustaw-Konrad (intérprete: Zygmund Molik) ao invés de um ramo de pinheiro leva (à casa do padre) uma vassoura que mais tarde na Improvisação segura sobre os ombros com ambas as mãos e que o esmaga em direção ao chão, como o peso da cruz. O aspecto ridículo do utensílio torna-se de repente trágico (...). Nessa cena atinge o ápice também a fundamental **dialética da derrisão e da apoteose** em que o histrionismo grotesco e um martírio trágico e demoníaco se interpenetram” (KUDLINSKI, Tadeuz *in* GROTOWSKI 2007 [fev,1962]: p. 52) (*grifo meu*).

A dialética da derrisão e apoteose teria relação, portanto, com um jogo criado entre conteúdos mítico-sagrados e a ingenuidade da crença na possibilidade de sua concretização. Por isso, ao falar a respeito da atuação de Molik, Grotowski afirma que “A sua dor deve ser autêntica, o seu sentimento da missão salvadora – sincero, e até mesmo pleno de tragicidade – mas as reações devem ser ingênuas, próximas ao drama pueril da impossibilidade.” (GROTOWSKI 2007 [fev,1962]: p. 52).

Não pretendo aqui afirmar que o processo de elaboração do personagem de Molik em *Os antepassados* (1962) se deu a partir dos mesmos parâmetros que aquele de Ryszard Cieslak em *O Príncipe Constante* (1965). Mesmo porque esse processo ocorreu de forma distinta de qualquer outro dos trabalhos de Grotowski no que tange a arte do ator – como abordarei a seguir – uma vez que Grotowski e Cieslak não trabalharam diretamente sobre a construção de um personagem. Mas o posicionamento de Grotowski em relação a esse conceito, que é anterior ao trabalho em *O Príncipe Constante*, contribui para que reflitamos a respeito da imagem do “herói derrisório” cunhada por Ludwik Flaszen.

Assim, ainda que o texto e a história de *O Príncipe Constante* portassem uma verve extremamente explícita de martírio, sacrifício e necessidade de salvação de um povo, tanto o fato de ter sido utilizado numa montagem efetuada na Polônia stalinista de 1965, quanto a forma como é conectado aos demais elementos do espetáculo (ações dos atores, figurinos, canções, paisagem sonora, cenário) colocam a utopia da salvação – que se assemelha ao

pensamento de que a arte pode ser o veículo direto de salvação da humanidade, apontando seus problemas, “falando a respeito” deles – no lugar da derrisão e da impossibilidade. O modo como é utilizado o texto, e sua relação com o contexto social da época, teriam sim uma potência modificadora, mas que se configura através do deslocamento, da evidenciação da norma através da sua interrupção (LEHMAN, 2002) e que possui efeitos primordialmente individuais.

Flaszen afirma que, ainda que no espetáculo a figura do Cristo Salvador representasse um arquétipo coletivo, naquele momento era necessário “não procurar a redenção coletiva, mas salvar a si mesmo. No nível espiritual. No nível das artes. No nível das artes se realizar nas condições dadas. De não sucumbir a necessidade de ser condenado a esterilidade. De não ser condenado a impotência. Pra isso também precisa saber se salvar como indivíduo” (FLASZEN, 2009).

O Príncipe Constante seria assim não um “homem coletivo”, apesar das analogias arquetípicas a que serve e de ocupar o lugar de um mártir dentro da construção dramaturgica, mas um indivíduo que ao resistir à completa dominação do sistema, representado no espetáculo pelo governo dos mouros, permanecendo fiel a suas crenças, constrói sua individuação e segue em busca de “se completar” (FLASZEN, 2009).

A pesquisadora Tatiana Motta Lima identifica três figuras conceituais que possuem ligação com a existência desse “herói derrisório” nos trabalhos de Grotowski. Seriam o *mártir*, o *rebelde* e o *outsider*, que permeariam todos os seus espetáculos durante os anos 60, inclusive *O Príncipe Constante*. Dom Fernando oferece sua própria vida em um auto-sacrifício de rebeldia contra a ordem que lhe estava sendo imposta. Isso o coloca numa posição de marginalidade e exposição ao ridículo e, ao mesmo tempo, num lugar de consciência privilegiada, em que possui um olhar mais abrangente e justo do que todos os outros, conjugando num mesmo sujeito a rebeldia e a ligação com a divindade (LIMA, 2008: p. 296).

Flaszen menciona ainda a ligação entre o espetáculo *Estudo sobre Hamlet* e a montagem de *O Príncipe Constante*. A construção de um Hamlet polonês foi o resultado de uma pesquisa que trazia em si a procura por um “estrangeiro”. “Um estrangeiro em relação ao povo”. Esse Hamlet, polonês e judeu, deveria ser então um estrangeiro na Polônia.

O Príncipe Constante é um outro “estrangeiro”. Um príncipe cristão capturado pelos mouros que propuseram trocar a sua liberdade por Ceuta, a última cidade cristã, localizada no norte da África. Dom Fernando, o Príncipe, recusa a troca e “enquanto antes era acolhido como um príncipe na corte do rei, passa a ser tratado como um prisioneiro chicoteado e torturado”. Para escapar das torturas ele se auto-flagela, e em três belos discursos explicita tanto o seu sofrimento e agonia quanto reafirma sua fé em Jesus Cristo. E quando morre torturado de fome e de sede é respeitado pelos mouros como um mártir.

Essa busca por individuação é análoga a própria busca do Teatro Laboratório pela sua liberdade e singularidade artística dentro da Polônia comunista de censura repressora. Assim, para “no nível das artes se realizar nas condições dadas”, para “não ser condenado à impotência”, Grotowski e o Teatro Laboratório tiveram que construir estratégias para resistir ao sistema, mantendo-se como parte do sistema.

1.2.1 “Companheiros do Desprezo” e “Retaguarda”

Como já mencionado anteriormente, Jaques Rancière em *Será que a arte resiste a alguma coisa* (2007) constrói uma reflexão sobre os possíveis significados do conceito de *resistência*, bem como da junção desse conceito polissêmico à noção de arte.

Como pode a potência do que “se mantém em si” ser ao mesmo tempo a potência do que sai de si, do que intervém para subverter precisamente a ordem que define sua própria “consistência”? Um colóquio que tem Nietzsche como um de seus dois santos patronos não pode, claro, deixar de transformar a questão “*como podemos pensar isso?*” numa outra questão: *por que devemos pensá-lo?* Por que temos a necessidade de pensar a arte ao mesmo tempo como uma capacidade de autonomia, de manter-se em si, e como uma potência de saída e de transformação de si? (RANCIÈRE, 2007).

O lugar, construído a partir da conjugação entre o “manter-se em si” e a geração de movimento e de transformação é o lugar da impossibilidade, da *transgressão*. O ultrapassamento e a não obediência às normas podem se caracterizar tanto pela manutenção de algo que a norma impele a extinguir ou modificar, quanto pela modificação de algo que a norma tem a incumbência de manter intocado. Esse lugar possui ligação direta com o espaço ocupado pelo Teatro Laboratório no período de sua existência e atuação na Polônia.

Segundo Flaszen, o Teatro na Polônia entre os anos de 50 e 60 era um teatro de alta qualidade técnica. Mas Grotowski escrevia críticas severas a esse teatro que se configurava em conformidade com a norma, com a instituição. Ele e Flaszen seriam “companheiros do desprezo”: “É interessante começar não pelo amor ao teatro, mas pelo desprezo ao teatro. O amor é bom, mas o desprezo é mais eficaz” (FLASZEN, 2009).

Entendo aqui o “desprezo” de que fala Flaszen como a consciência da necessidade de modificação ou mesmo como o início da busca por ela. Esse traço de rebeldia e intolerância aliado a uma enorme clareza e ligação com a situação política e artística da Polônia da época – lembremos da “escuta da história” citada por Flaszen – teria sido um dos catalisadores do caráter de ruptura e transgressão que o trabalho de Grotowski acaba por assumir.

É importante ressaltar aqui a forma como Grotowski lidava com as tentativas de classificação de seu teatro como um teatro de “vanguarda”. Além de rejeitar o estigma de “experimental”, Grotowski afirmava que havia algo em seu teatro que não apontava para o futuro, mas sim para um retorno ao passado, às origens. Um teatro que procurava “ser fiel às tradições” (GROTOWSKI, 1992). O próprio Flaszen afirma que a “vanguarda” de Grotowski tem uma direção dupla, como um “olhar para o passado para se propulsar para o futuro” e menciona o texto *Depois da Vanguarda*, de 1967 (FLASZEN, 2009). Além de denotar um movimento de busca pela “origem” – ao qual retomarei posteriormente – essa “dupla direção” do teatro de Grotowski desobriga a sua pesquisa de construir uma imagem de pioneirismo e inovação que o senso comum atribui ao teatro de “vanguarda”. A forma como se constituíam as pesquisas do Teatro Laboratório ultrapassava o sentido de “vanguarda artística” enquanto algo que tem como objetivo principal construir apenas uma imagem de “novo”.

Em *Depois da Vanguarda*, Flaszen discorre sobre o lugar do Teatro Laboratório no cenário do teatro polonês da época. Afirma que os grandes dramaturgos contemporâneos - como Beckett por exemplo - representavam a vanguarda dos anos 50. E que sua contribuição para o teatro manteve-se no nível do estilhaçamento da linguagem, mas teve pouca influência na estrutura teatral, tanto no âmbito relativo à cenografia quanto em relação à arte do ator. O teatro Laboratório não representava as peças de vanguarda “então em moda na Polônia” (FLASZEN, 2007 [1967]: 114). O material dramático sobre o qual trabalhava Grotowski eram as grandes obras clássicas. O objetivo do Teatro Laboratório sustentava-se num duplo

pilar: por um lado debruçar-se sobre o teatro e aquilo que é específico nele mesmo, não se tratando de uma “linguagem de palavras, mas de uma linguagem própria, construída por uma matéria-prima própria.” E, por outro lado, compreender qual é o lugar social do teatro num mundo em que as comunidades tradicionais estão progressivamente se dissolvendo juntamente com os valores rituais e míticos. Para Flaszen, a única forma de se debruçar sobre o problema seria construir uma arte calcada naquilo de que o teatro não pode prescindir.

O teatro pode prescindir da cenografia, dos narizes de mentira, dos rostos maquiados, dos jogos de luzes, da música, de qualquer efeito técnico. O teatro não pode prescindir unicamente do ator e da ligação viva, literal, inter-humana que o ator estreita entre ele e o próprio *partner* e a platéia. O verdadeiro objeto do teatro, a sua específica partitura, inacessível aos outros ramos das artes, é – como diz Grotowski – a partitura dos impulsos e das reações humanas. O processo manifestado através das reações corpóreas e vocais do organismo humano vivo. Eis a essência da teatralidade (FLASZEN, 2007 [1967]: p.115-116).

Flaszen se questiona sobre a impossibilidade de se fazer um teatro dentro dos moldes do trágico tradicional, com a sensação de pertencimento e compartilhamento sobre o qual ele se fundamenta. Acredita que a vanguarda dos anos 50 demonstrou justamente essa impossibilidade, uma vez que os valores não têm mais “garantias transcendentais”, o que ocorreria quando “morrem os deuses”. O desenvolvimento da civilização provoca o “desenraizamento”, a fragmentação, o afastamento do ritual coletivo, da conjunção entre o Belo e a Verdade.

O que permanece dentro do âmbito da universalidade humana é a própria condição de seres humanos, da qual todos compartilhamos. Assim, Flaszen procura responder qual seria a melhor forma de “alcançar aquele antiquíssimo sentimento, hoje perdido na memória emocional, de piedade e de horror juntos?” E chega à conclusão de que o único modo é “desonrar os valores elementares” aos quais pertence “a integridade do organismo humano”. Esse organismo é ao mesmo tempo o “fiador material da identidade do indivíduo”, que mantém a sua singularidade no mundo, e veículo para a revelação da “vivência interior” que se manifesta “encarnada nas reações materiais do organismo”. A consequência desse processo de revelação é que o ator “desarmado e nu”, que “oferece o seu ser inerme à crueldade dos *partners* e da platéia” acaba por ter “a sua alma idêntica a sua fisiologia”. Esse processo de

crueledade, de excesso, de exposição e materialização da alma e da individualidade através do organismo faz com que o “*pathos*” e a circunstância de compartilhamento sejam readquiridos. O “choque” causado no espectador permite que haja um “renascimento dos valores profanados”. Assim o excesso, a exposição total da “miséria da condição humana”, o ultrapassamento de todos os limites da sinceridade e da revelação das intimidades seriam elementos que permitiriam atingir a circunstância da “catarse na sua forma arcaica”. Como exemplo desse tipo de “tragicidade” ao mesmo tempo arcaica e reatualizada, Flaszen cita *O Príncipe Constante* (FLASZEN, 2007 [1967]: p. 116-117). E, assim como o ritual, que é um fenômeno de acontecimento *hic et nunc* e “se renova a cada vez na sua presença viva, visível”:

O próprio espetáculo é a realidade; um acontecimento literal, tangível. Ele não existe além de sua matéria-prima, da sua estrutura. O ator não interpreta, não imita, não finge. É ele mesmo, cumpre um ato de confissão pública; o seu processo interior é um processo real, não é a obra da habilidade do malabarista. Uma vez que nesse teatro o que importa não é tanto a literalidade dos acontecimentos – ali de fato ninguém sangra ou morre de verdade – quanto a literalidade dos atos humanos, e estimulá-los é o fim principal do método de Grotowski (FLASZEN, 2007 [1967]: p.117).

Para Flaszen, a essência do ritual é seu caráter atemporal. Segundo essa perspectiva, a “literalidade dos atos humanos” assume o lugar do compartilhamento simbólico do ritual, inexistente na contemporaneidade. O homem ele mesmo, exposto em sua literalidade, em sua atemporalidade no aqui-agora da ação é aquilo que gera a sensação de compartilhamento entre atores e público. Ambos participantes de uma experiência real, de um acontecimento concreto, diferente de uma construção representacional. Também Lehman (2007), ao falar do teatro contemporâneo, traz à tona essa literalidade carnal, não simbólica, ou para além do símbolo do teatro pós-dramático, parecendo também colocar o homem e o simples fato de pertencer à espécie humana num lugar de expressividade ao mesmo tempo compartilhada por todos e paradoxal.

Vou me debruçar de forma mais aprofundada nessa questão relativa à literalidade não representacional da ação e o seu potencial ritual no segundo e no terceiro capítulos. Flaszen volta a essa questão da possibilidade da recuperação do ritual na contemporaneidade em seu

texto *A arte do ator* (1964), sobre o qual discorrerei no segundo capítulo, e também Grotowski em *Teatro e Ritual* (1968), que será abordado no terceiro capítulo.

O importante aqui é que se possa compreender que, segundo o discurso de Flaszen, tanto em sua fala no *Seminário* quanto no texto citado durante essa fala, fica claro que o trabalho do Teatro Laboratório não tinha pretensões de construir um fazer artístico de “vanguarda”, ou uma imagem de novo e original. Mas caminhavam na busca por reconstruir uma circunstância de compartilhamento entre espetáculo e platéia com uma potência semelhante àquela dos rituais da antiguidade. O último parágrafo de *Depois da vanguarda* expõe claramente essa posição:

A nossa atividade pode ser entendida como uma tentativa de redescobrir os valores arcaicos do teatro. Não somos modernos, ao contrário: totalmente tradicionais. Brincando, poderíamos dizer: não somos a vanguarda, mas a retaguarda. Ocorre que as coisas que já aconteceram sejam as mais surpreendentes. Atingem-nos com a sua novidade, tanto maior quanto é profundo o poço do tempo que delas nos separa (FLASZEN, 2007 [1967]: p. 118).

1.2.2 *Buracos nos queijos*

Grotowski, juntamente com seu grupo de atores e colaboradores se valeram de estratégias para conviver com as normas sem se submeter a elas. Os jovens criadores do Teatro Laboratório precisavam encontrar uma forma de sobreviver artisticamente dentro da Polônia stalinista reprimida pelo governo e pela censura:

O totalitarismo tinha seus buracos, como os queijos. Quando éramos suficientemente inteligentes podíamos encontrar um buraco e nos instalar nele. E roer para aumentá-lo. Foi o nosso caso. Podíamos até criar um corredor para sair (FLASZEN, 2009).

Essa imagem construída por Flaszen carrega em si os elementos chave do sentido político que busco aqui e construir. O “buraco no queijo” representaria a instalação do Teatro Laboratório numa “brecha” do sistema de repressão política e cultural vigente na época. Ou podemos afirmar que é a própria instalação que constrói a brecha. Uma instalação que não buscava e nem se pautava a partir de uma negação ou de um enfrentamento direto, mas que se configurava como parte integrante desse mesmo sistema, gerando fendas, rupturas, respirações, tanto no âmbito político quanto no âmbito artístico-cultural, mas por uma via

fundamentalmente afirmativa. Segundo Flaszen: “Nós nunca falávamos de política no nosso teatro. Mas havia”. (FLASZEN, 2009).

Em *Você é Filho de Alguém*, de 1985¹⁰, ao falar do período do Teatro Laboratório, do qual já havia se afastado há quase vinte anos, afirma:

Encontramos sempre alguns aliados, encontramos sempre alguns inimigos a combater. Você está diante de um sistema social extremamente rígido. Você tem que se virar. Deve encontrar dentro de você a tua liberdade. Deve encontrar os teus aliados. Pode ser que estejam no passado. Eu falo com Mickiewicz. Mas falo dos problemas de hoje. Falo do sistema social no qual vivi por quase toda a minha vida. Aqui está a minha posição: “Não é pelo gosto de falar que trabalho, mas para alargar a ilha de liberdade que carrego; a minha tarefa não é fazer declarações políticas, a minha tarefa é de fazer buracos na parede; as coisas que me são vetadas devem ser permitidas depois de mim; as portas que foram trancadas com duas voltas devem ser abertas; devo resolver o problema da liberdade e da tirania através de medidas práticas; isto significa que a minha atividade deve deixar marcas, *exemplos* de liberdade”. E não é o mesmo que deixar lamentações sobre o tema da liberdade” (GROTOWSKI, 1985).

Flaszen afirma que no final dos anos 60 Grotowski chega a incentivar seus atores e se filiam ao partido, explicando a eles os benefícios dessa atitude. “Porque o teatro pode se dissolver, mas é muito difícil dissolver uma célula do partido” (FLASZEN, 2009). Desta forma, Grotowski era absorvido pelo sistema político, buscando tornar-se uma “célula” do partido, ao mesmo tempo em que absorvia uma institucionalidade que poderia paradoxalmente conferir ao seu trabalho ainda mais liberdade em relação a esse mesmo sistema.

Ferruccio Marotti, professor da Universidade de Roma, responsável pela união entre as imagens filmadas do espetáculo *O Príncipe Constante* e seus sons captados anos depois – processo peculiar sobre o qual discutiremos a seguir – afirma em palestra proferida no *Seminário Internacional Grotowski 2009* que o Teatro Laboratório fazia parte de um mundo

¹⁰ Este texto é a transcrição de uma conferência realizada por Grotowski em 15 de julho de 1985 em Florença, durante a inauguração do *Workcenter of Jerzy Grotowski*. A tradução utilizada foi efetuada por Celina Sodré e Joana Levi a partir das versões em espanhol (tradução de Hernan Bonet e Fernando Montes, publicada da Revista Máscara) e em italiano (tradução de Renata Molinari) publicada na Revista Linea d'ombra).

que deveria ser mudado, através da percepção daquilo que na origem é o teatro. “Então algo de modificador acontecia, não entre o público e o espetáculo, mas entre um único espectador e os atores” (MAROTTI, 2009).

Essa afirmação de Ferruccio Marotti, bem como “o nunca falar de política” apontado por Flaszen, confirma que a verve transgressora do trabalho teatral de Grotowski focava não as massas, a explicitação didática dos problemas políticos da sociedade, ou o discurso que era capaz de engendrar. A possibilidade de construção de uma arte política em seu teatro residia no estabelecimento de um contato com o discurso e as instituições repressoras do sistema político vigente, contato esse que buscava desmontar esse mesmo discurso através do estabelecimento momentâneo de uma relação peculiar entre os indivíduos.

Grotowski ressalta ainda o traço de rebeldia da arte e afirma que os “maus artistas *falam* de revolta, mas os verdadeiros artistas *fazem* a revolta. Eles respondem à ordem consagrada através de um ato concreto”. Essa imagem de alargamento das “ilhas de liberdade” e dos “buracos na parede” relaciona-se à imagem dos “buracos nos queijos” cunhada por Flaszen e coloca a sua atividade num lugar concreto de produção de singularidade subjetiva e artística, mais do que discursiva.

Para além de protestos e lamentações ideológicas, Grotowski afirma que o seu teatro é construtor de “exemplos de liberdade”, o que ressalta o seu comprometimento com a sociedade e seus problemas, mantendo a autonomia de seu trabalho de experimentação e pesquisa. Segundo Flaszen, a linguagem e os conceitos que permeavam o trabalho do Teatro Laboratório também operavam numa direção de construção de autonomia e de uma certa ambigüidade paradoxal que contribuía ainda mais para alargar essas “ilhas de liberdade”. Afirma que era preciso “falar não muito claro, falar de forma ambígua”. É interessante destacar a utilização específica da linguagem para instaurar essa ambigüidade, porque a própria linguagem é o resultado desse paradoxo. Ao mesmo tempo em que carrega a validação de toda a norma, e toda a legitimação conceitual, traz consigo a evidência da impossibilidade dessa validação, devido ao seu caráter inescapavelmente representacional e simbólico. É nesse lugar da ambigüidade, da impossibilidade de significação fechada e absoluta, da polissemia, que se configura a *resistência* - utilizando o termo de Jaques Rancière, ou a *transgressão*, ou o *político na arte*, segundo o pensamento de Lehman.

O escapamento da linguagem e a simultânea utilização da mesma como um instrumento para esse escapamento estão presentes na relação de Grotowski com a elaboração das noções presentes no seu trabalho, numa busca constante por construir terminologicamente os conceitos que melhor exprimissem ou acompanhassem os resultados e as conseqüências de suas pesquisas práticas. Grotowski era um transgressor da linguagem, transformando suas impossibilidades em dinâmica e contínua geração de movimento, instaurando sentidos que se potencializavam justamente por estarem em construção ininterrupta, e por isso mesmo permanentemente latentes. Os conceitos gerados a partir do trabalho com Ryszard Cieslak em *O Príncipe Constante* possuíam essa característica, de latência e flutuação constante, principalmente através da geração do paradoxo, ou do aparente paradoxo. “*Prece-carnal*”, “*corpo-memória*” – conceitos que abordaremos mais a fundo buscando tocar esse mar fértil de significação que instauram – carregam em si essa perspectiva de ultrapassamento e “desobediência” em relação à norma lingüística e de significação.

Nos pilares dos ideais que instalam o Teatro Laboratório naquele tempo-espço regido por um sistema censório e repressor, está essa possibilidade de alargamento e equivocação da linguagem, e da classificação em nomenclaturas específicas, que funcionaram, sobretudo, como as ferramentas para a dilatação do “buraco no queijo” mencionado por Flaszen. Em sua palestra, Ludwik Flaszen afirma que a manutenção do nome “Teatro Laboratório” teve um duplo sentido. Ao mesmo tempo em que correspondia à realidade daquilo que buscavam criar – um grupo de pesquisa do fazer teatral e do ofício do ator – atendia às necessidades da “imagem apolítica” que pretendiam construir como passaporte de maior liberdade artística. “Era um Laboratório, mas como Laboratório tinha um status especial” (FLASZEN, 2009). Remetia a algo científico, como aliás era o marxismo. Tinha as características do método científico, ao passar pelo teste e pelo erro dentro de um caminho de pesquisa, além de eximir o grupo da obrigatoriedade de criar um repertório dentro do teatro oficial.

Cada trabalho não seria um espetáculo feito para veicular um discurso para o “povo”, “mas um modelo para cada etapa da pesquisa do Teatro Laboratório”. Desta forma, o Teatro Laboratório “é a pesquisa do ator. Não são as idéias, não é a política, não é espalhar ideologia. E além de tudo, era eficiente por ser científico” (FLASZEN, 2009). Grotowski estava longe de buscar criar um teatro ou um discurso que impelisse a revolução das grandes massas. Ao contrário, seus espetáculos eram apresentados para um número reduzido de espectadores, com

o objetivo de afetar e gerar movimento no público, considerando-o sempre um conjunto de individualidades.

Carla Polastrelli¹¹ afirma – em entrevista pública durante o *Seminário Internacional Grotowski 2009* – que nos anos 60 na Itália, e nos anos subseqüentes, era “bizarro” associar a palavra Laboratório ao teatro. Essa conjugação já trazia em si algo de transgressor, de revolucionário, e instaurava uma outra relação com o público, através do estabelecimento da primazia do processo sobre o resultado.

É interessante perceber que essa potência revolucionária atendia, de certa forma, às necessidades do sistema, preconizando uma condição de “não incomodar” as bases desse mesmo sistema. A dinâmica processual, em constante movimento, conferia aos espetáculos do Teatro Laboratório um caráter de construção contínua que não demarcava um espaço fixado de conteúdo ou posicionamento ideológico; o que a meu ver também se insere na perspectiva de uma *estratégia*. Um trabalho, um espetáculo em permanente processo de construção, não pode veicular uma ideologia fixa, demarcada dentro do cenário político de oposição. Havia uma certa indeterminação em relação àquilo que era feito ou construído nesse laboratório teatral de pesquisa. Essa indeterminação conferia um caráter místico às pesquisas e às perspectivas artísticas de Grotowski. E, segundo Flaszen “é melhor que seja místico do que político, de oposição.” Era uma busca de “como não mentir, mas usar as palavras que não são perigosas para a nossa existência” (FLASZEN, 2009).

Assim, Grotowski desenvolve, segundo Flaszen, um léxico especial que fazia da linguagem a ferramenta para um ultrapassamento, protegendo esse espaço processual e dinâmico e mantendo suas potencialidades modificadoras. O conceito de “Teatro Pobre” - difundido mundialmente através da publicação de seu texto *Em busca de um teatro Pobre*, em 1965, que acaba por dar nome ao seu primeiro livro publicado no Brasil em 1971 - também é o resultado da conjugação entre uma postura de busca por definir conceitual e praticamente o seu próprio trabalho, e de uma tentativa de sobreviver e de transitar por entre as inevitáveis circunstâncias sociais e políticas. Ao mesmo tempo em que o “Teatro Pobre” de Grotowski

¹¹ Carla Polastrelli trabalha desde 1977 na Fondazione Pontedera Teatro, na Itália, e iniciou em 1985 uma permanente colaboração com Grotowski na execução e curadoria de projetos, tradução de seus textos para diversas línguas, entre outros.

representava uma pesquisa que perscrutava os elementos essenciais para o acontecimento do teatro, ele também era uma resposta às condições materiais de que dispunha a sua companhia, contemplada como uma parca subvenção estatal.

Segundo Flaszen, tanto ele como Grotowski teriam criado uma espécie de “vocabulário laico”, que se inseria perfeitamente num movimento de “descatolização da sociedade” imposto pelo sistema. Desta forma, o conceito de *ritual laico* possibilitava a manutenção de um vocabulário que remetia ao espiritual e ao místico, se isentando de qualquer comprometimento com a religião.

Ao conduzir todas essas pesquisas, procurávamos evidentemente estabelecer o que poderia ser o eixo do ritual. Talvez seja o mito, talvez o arquétipo, segundo a terminologia de Jung, ou - se quiserem - a representação coletiva ou o pensamento primitivo, pode ser usada a definição que se queira. Porque – guardemos isso na memória – não aspirávamos ressuscitar o teatro religioso, era antes uma tentativa de ritual laico. (...) Acreditávamos que se quiséssemos evitar o ritual religioso e construir um ritual laico, seria provavelmente com o objetivo de fazer um confronto com as experiências das gerações passadas, isto é, com o mito (GROTOWSKI, 2007 [out,1968] : p. 124).

Grotowski discorre acima sobre o valor desse conceito dentro da busca artística de seu teatro. O paradoxo e a contradição, no léxico criado por Grotowski, conferia a essa expressão um lugar equivocante, de embate permanente, de construção de sentido através do escapamento do sentido. Em entrevista ao jornalista Jean-Pierre Thibaudat, em 1995, Grotowski aborda novamente a questão do *ritual laico* considerando mais explicitamente sua característica estratégica:

Você citou a expressão “*ritual laico*” que eu utilizei com frequência, o que me fez passar de Caribe a Cila, entre o Estado ateuista e a Igreja polonesa que era e continua a ser rígida. Eu devia passar entre esses dois pólos sem que eles fossem antinômicos ao mesmo tempo. Foi por isso que inventei o “*ritual laico*”.

Isso correspondia também a alguma coisa de real: eu trabalhava e continuo trabalhando com pessoas de horizontes filosóficos ou religiosos muito diferentes; o que eu fazia devia ser por sua vez compreensível para todos e ao mesmo tempo não ser reduzido a uma só visão do que existe. É por isso também que eu

evito a palavra “*espiritual*” e falo de energia: isto não pertence a nenhuma igreja, nenhuma seita, nenhuma ideologia. É um fenômeno que cada um pode experimentar (GROTOWSKI 1996 [1995]).

A busca por encontrar nos espetáculos elementos que caracterizariam um “ritual laico” foi progressivamente sendo abandonada por Grotowski, como afirma em *Teatro e Ritual* (1968). Posteriormente, irei me debruçar mais detalhadamente sobre esse texto, bem como sobre o percurso de pensamento que levou a esse abandono. O importante aqui é perceber que o vocabulário criado por Grotowski trazia esse caráter polissêmico tanto enquanto elemento de uma *estratégia* para a sobrevivência dentro do sistema, quanto como consequência inevitável de uma pesquisa prática que buscava sempre o desconhecido, o “nunca antes”, o que poderia ser expresso apenas através de fendas, implosões, choques e paradoxos conceituais.

A pesquisa de Tatiana Motta Lima analisa justamente os conceitos presentes no trabalho de Grotowski lançando um olhar sobre as expressões que buscam tanto “reivindicar para a terminologia de Grotowski um estatuto experiencial” quanto superar mitificações e canonizações que não dão conta de explorar a multiplicidade semiológica que esses termos são capazes de gerar. Segundo a pesquisadora, os conceitos vinculados ao trabalho de Grotowski estão no lugar das fissuras, das quebras, das descontinuidades geradoras de movimento em seu processo de trabalho múltiplo e polissêmico.

Se minha interpretação do percurso artístico de Grotowski frustra, em certo sentido, a necessidade humana de métodos, modelos e espelhos, espero que ela dê a ver aos leitores tanto a genialidade, a persistência e a capacidade de autorreforma de Grotowski quanto produza interesses, dúvidas, rechaços e questões baseadas em informações pertinentes. Nesse sentido, essa interpretação do percurso artístico de Grotowski esteve dirigida à prática e aos praticantes, à ação e aos atuantes, do teatro e da vida (LIMA, 2008: p. 14).

Penso que a pesquisa de Tatiana Motta Lima se interessa justamente pela fluidez e mobilidade dos conceitos, das palavras, as quais, uma vez que estão vinculadas a pesquisa prática, “nascem da experiência e podem caminhar, também, para influir na experiência, como se a escrita fosse mais um lugar de passagem do que de permanência final” (LIMA, 2008: p. 14). A consideração da escrita como um lugar de passagem, e não enquanto

produtora de conceitos e verdades fixadas, permite tanto um olhar mais distanciado e analítico desses conceitos quanto a possibilidade de um aprofundamento e de uma contextualização cuidadosa, preconizando sempre a idéia de percurso, de caminho contínuo, de movimento ininterrupto.

Grotowski, na entrevista a Thibaudat, afirma que *ritual laico* era uma expressão “ao mesmo tempo tática e verdadeira”, pois “aquilo que é verificável na prática precede as diferenças culturais, filosóficas e religiosas.” Sustenta ainda que as diversas compreensões geradas pelas diferentes “raízes” contribuem trazendo a experiência de várias gerações. Mais uma vez, observo no trabalho de Grotowski, bem como no seu discurso, a plurivocidade e a polissemia como elementos primordiais no processo de construção de sentido.

1.3 O Blasfemo

Da mesma maneira eu me refiro freqüentemente à noção de blasfêmia; está muito ligada à cultura polonesa cujas obras (Mickiewicz, Slowacki, etc.) são freqüentemente blasfematórias, como aquelas da cultura espanhola: se afirma blasfemando, é como puxar um tigre pelo rabo ((GROTOWSKI 1996 [1995]).

A blasfêmia é o momento de tremer. A gente treme quando toca em algo que é sagrado. Talvez esta coisa sagrada já esteja destruída pelas pessoas, destorcida, deformada e apesar disso permanece sagrada. O blasfemo é uma maneira de responder, restabelecer as ligações perdidas, para restabelecer algo que é vivo. Sim, é como uma luta contra Deus, para Deus. É uma relação dramática entre o sagrado e o ser humano, que vê todas as distorções e ao mesmo tempo quer reencontrar alguma coisa que é viva (GROTOWSKI, 1992).

O conceito de blasfemo contém em si elementos de transgressão, de manutenção da fé, de diálogo com a instituição religiosa e de questionamento da mesma. O lugar da materialização do blasfemo na montagem de *O Príncipe Constante* me parece remeter àquilo que seria a manifestação concreta desse sentido artístico do político, que acontece no lugar do embate, da fricção, do paradoxo e do inominável.

Em entrevista presente no documentário *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski*¹², Grotowski fala sobre o *blasfemo*, e afirma que em primeiro lugar é importante distinguir o conceito de “profanação” do conceito de “blasfêmia”. A profanação seria a aniquilação do sagrado, do “sentido do sagrado”. Já a blasfêmia se caracteriza como algo que reconhece o sagrado, o sublime, e justamente por reconhecer questiona, busca promover deslocamentos. Portanto, o objetivo da blasfêmia é estabelecer uma relação com o sagrado a partir do questionamento, retirando-o do lugar de intocável, intocado, “separado”, “destituído do uso dos homens”.

Giorgio Agambem, em sua obra *Profanações* (2007), discorre sobre o sagrado como aquilo que se encontra separado, segregado do mundo dos homens. A *profanação*, para Agambem, teria a função de restituir ao sagrado uma dimensão humana, ao aproximá-lo do homem não divino. Percebo assim que o sentido desse termo, para o filósofo, difere do sentido atribuído ao mesmo termo por Grotowski. Assim, o conceito de *profanação*, segundo Giorgio Agambem, teria o mesmo significado do conceito de *blasfêmia*, para Grotowski.

Como dito anteriormente ao ser abordado o conceito de *ritual laico*, Grotowski lidava ao mesmo tempo com o Estado ateuista e com a Igreja Católica polonesa. Penso que, no campo prático, a blasfêmia ocupa em seu trabalho o mesmo lugar que ocuparia o termo *ritual laico* no campo analítico-conceitual. Na entrevista citada acima, Grotowski relembra uma história hindu:

Um sábio pergunta a Deus: “Quantas encarnações devo passar para ser libertado, se eu te amo?” E Deus responde: “Sete”. “E se eu te odeio?” - pergunta o sábio. “Somente três, porque neste caso pensas sempre em mim”.

É isto o blasfemo. É alguma coisa de muito forte, muito típica.

Em países com uma forte tradição sagrada, ou religiosa, como a Espanha, o blasfemo é muito desenvolvido. Não existe blasfêmia se não existe uma relação viva com o sagrado. É esta a chave. A profanação, ao contrário, é não ter o sentido do sagrado (GROTOWSKI, 1992).

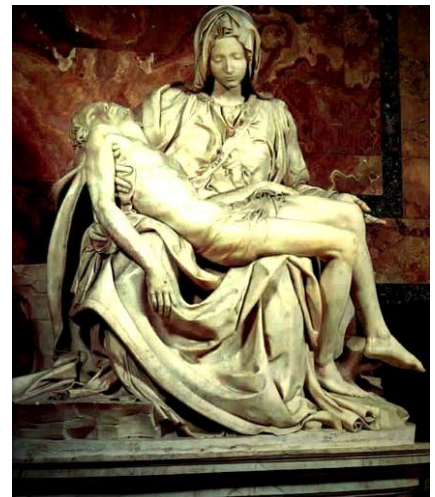
¹² Esse documentário é parte integrante da série *Cinque Sensi del Teatro. Cinque Monografie sulla filosofia del teatro*, produzido pela Fundação Pontedera Teatro, em 1992.

É como se a blasfêmia fosse o caminho para que os homens validem e percebam a existência do sagrado, assim como para Lehman (2002) a norma social e política só é percebida através de sua interrupção. Ou, como na afirmação de Deleuze e Guatarri (1992) relativa ao fato de que a *desterritorialização* só pode ocorrer em contato permanente com o *território*.

No espetáculo *O Príncipe Constante*, é possível citar como imagem concreta da blasfêmia o momento em que o Príncipe (Ryszard Cieslak) se deita no colo de Fenixana (Rena Mirecka) remontando a posição de Jesus Cristo e da Virgem Maria na *Pietà*, escultura de Michelangelo. Mas o modo como a cabeça da atriz pende sobre o corpo de Cieslak dá a impressão de que Fenixana está prestes a praticar uma felação em Dom Fernando.



Foto: *O Príncipe Constante*



La Pietà de Michelangelo

A blasfêmia enquanto dimensão humana do sagrado apresenta-se nessa cena que constrói um Cristo – não de argila, de mármore, ou de tinta – de carne e osso, sensual e sexual. Dessa forma, à imagem sagrada da morte de Jesus nos braços de sua Santa Mãe se superpõe a uma relação física de sexo num contexto de violência e tortura. Cabe ainda citar a natureza da relação estabelecida entre os personagens de Fenixiana e Dom Fernando, do modo como esta se apresenta na filmagem. Enquanto Fenixiana está tirando o Príncipe do chão para colocá-lo no colo, nessa alusão à imagem da Pietá, ela afirma que está dividida entre a confiança do Rei e a possibilidade de interceder pelo Príncipe. Chega a interceder por ele, pedindo misericórdia ao Rei e compadecendo-se de sua dor, assim como Maria se

compadece da dor de Cristo. E, no momento em que sua cabeça pende acima do sexo de Dom Fernando Fenixiana diz as palavras: “Mea culpa, mea culpa, mea máxima culpa”.

A entrega do corpo aqui é tanto um ato de resignação e renúncia à vida e uma exposição que mistura momentos análogos a rituais religiosos; quanto uma exploração sensual e sexual do corpo do Príncipe. Há um momento específico em que, ao som de cantos que remontam um ritual da missa católica, o Príncipe é beijado na boca sucessivamente por todos os seus “torturadores”, como se esse beijo fosse o recebimento da hóstia, que no ritual católico representa justamente o corpo de Cristo. Essa ação é um desvelamento simbólico de um ritual, que explora ao mesmo tempo sua literalidade e sua polissemia. Dá a ver, portanto, que no interior das práticas da própria religião católica e do cristianismo há a referência à materialidade e ao aspecto carnal do sagrado. Os beijos sucessivos remetem, portanto, ao contato direto com o corpo de um mártir, que é ao mesmo tempo o Cristo e o Príncipe.

Esse choque provocado pela superposição de materiais aparentemente contraditórios transforma a imagem tanto visual quanto simbólica do espetáculo, multiplicando sua reverberação polissêmica. Remetendo aos conceitos cunhados por Deleuze e Guatarri, podemos perceber que esse choque seria análogo àquele que provoca o *arrancamento* e a liberação dos *perceptos* e dos *afectos* das categorias pré-estabelecidas da *percepção* e da *afecção*. O embate contínuo das duas imagens em uma só provoca uma reverberação infinita de sensações e de deslocamentos de percepção.

É interessante perceber a conexão entre essa estrutura específica e o conceito de *prece carnal* cunhado por Grotowski ao referir-se a construção da fisicalidade de Ryszard Cieslak. Nesse domínio, a primeira experiência sexual e amorosa de Cieslak era a base para a feitura de sua partitura de *ações físicas*, o que conferia a ela uma qualidade luminosa, a qual Grotowski classifica como uma espécie de *prece carnal*¹³. No caso da estrutura de Cieslak e Rena, o que remete ao conceito de *prece carnal* é a própria potencialidade do conceito de blasfemo assim como é abordado por Grotowski.

Ainda no sentido de procurar compreender o modo como Grotowski trata o blasfemo, enquanto algo que permite o estabelecimento de uma relação do homem com sagrado, é

¹³ Abordarei esse conceito no capítulo sobre a construção da fisicalidade de Ryszard Cieslak.

importante destacar que os próprios materiais ligados à religião, utilizados no trabalho de *O Príncipe Constante* já continham em si a busca por conferir ao sagrado uma dimensão humana. Por exemplo, todas as retratações da *Pietá* efetuadas por pintores e escultores tratam da morte do filho de Deus, da finitude e transitoriedade do sagrado encarnado no corpo de um homem. Em relação análoga, *O Cântico Espiritual* de São João da Cruz, que possui ligação com a tradição bíblica do *Cântico dos Cânticos*, é utilizado, segundo Grotowski como o catalisador da construção de Cieslak. A obra de São João da Cruz aborda a convergência entre o amor carnal, humano e o amor de Deus, puro e sagrado.

Nessa referência escondida, a relação entre a alma e o Verdadeiro – ou, se quiserem, entre Homem e Deus – é a relação da Amada com o Amado. Foi isso que levou Cieslak à recordação de uma experiência de amor tão única que se tornava uma espécie de prece carnal (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990]: p. 233).

Flaschen afirmou, durante o *Seminário*, que o termo “desnudamento” tem origem a partir da influência de São João da Cruz. É interessante perceber que Grotowski emprega esse conceito ao se referir a um desarmar-se frente ao outro, numa nudez em relação a defesas, máscaras sociais, dando a ver aquilo que há de mais íntimo e verdadeiro. Mas, ao mesmo tempo, remete a uma materialidade desse desarmar-se. Em *O Príncipe Constante*, há quase que a conjunção desses dois sentidos superpostos. Ao mesmo tempo em que Cieslak trabalha com uma intensa exposição de sua humanidade através da revelação de algo referente a um momento de sua intimidade, seu corpo está praticamente sem vestimentas. Seu dorso nu e luminoso é oferecido ao olhar do público e aos maus tratos da corte que o mantém prisioneiro. O “desnudamento”, aqui, refere-se ao mesmo tempo a um revelar-se de si mesmo e a uma entrega sensual e carnal do próprio corpo, instaurando uma dinâmica análoga à conjunção entre o amor carnal e o amor espiritual tal como se apresenta na obra de São João da Cruz.

Em solidão vivia,
Em solidão seu ninho há já construído;
E em solidão a guia,
A sós, o seu Querido,
Também na solidão, de amor ferido.
36. Gozemo-nos, Amado!
Vamo-nos ver em tua formosura,
No monte e na colina,
Onde brota a água pura;
Entremos mais adentro na espessura (CRUZ, 1990).

A questão dos demais elementos utilizados como material para a construção tanto do trabalho ator, quanto das imagens do espetáculo será abordada mais detalhadamente a seguir. O importante aqui é perceber que através de um jogo muito peculiar entre a manutenção da relação com as referências ligadas à cultura e à religião, e a subversão das mesmas, Grotowski e Cieslak fazem do ato da criação um lugar de convivência e embate entre opostos, entre múltiplas camadas:

Se o espetáculo emite uma irradiação, ela deriva dos opostos (subjetivo-objetivo, partitura-ato). A irradiação na arte é reencontrada não pelo *pathos* nem pelos pleonasmos, mas através da multiplicidade dos níveis das coisas, mostrando, ao mesmo tempo, os diversos aspectos delas, que permanecem em relação entre eles, mas não são idênticos. Para dar vida a um novo ser, são necessários dois seres diversos: esse novo ser é o espetáculo; nós e as fontes, o que é individual e o que é coletivo: são justamente esses dois seres diversos que devem dar vida ao terceiro (GROTOWSKI, 2007 [out,1968]: p. 135).

Essa perspectiva aparece em todas as etapas do processo de criação de *O Príncipe Constante*, tanto no que tange a articulação de todos os elementos do espetáculo quanto aos elementos vinculados especificamente à construção da fisicalidade de Ryszard Cieslak, da qual trataremos a seguir.

A “multiplicidade dos níveis das coisas” que mostra “ao mesmo tempo, os diversos aspectos delas” é o modo como o que é artístico ganha em potência política através da poesia. O *Blasfemo* no trabalho de Grotowski é um exemplo prático da conjugação desses múltiplos níveis paradoxais que interrompem a norma, que dialogam com a instituição, com o *território*, num movimento *desterritorializante*, e que formam um complexo de potência muito peculiar, como um *dispositivo político-poético*.

CAPÍTULO 2. O príncipe constante: fisicalidade, procedimentos e montagem

A fisicalidade de Ryszard Cieslak no espetáculo *O Príncipe Constante* é exemplo prático da busca de Grotowski por estabelecer - ou *restabelecer*, uma vez que a perspectiva de um sujeito dividido entre mente e corpo teria relação histórica com uma visão cartesiana do mundo – um modo de ver o corpo e o fazer artístico dentro de um pensamento que não busca resolver o paradoxo decorrente da união entre o físico e o espiritual, o material e o metafísico.

O vínculo com o conceito de *ação física*, cunhado por Constantin Stanislavski, é igualmente de extrema importância para instaurar um diálogo com essa construção, bem como para a compreensão de uma perspectiva de corpo não dualista, que atinge todas as suas potencialidades expressivas através da ação. A ação é o lugar material desse paradoxo.

A intenção nesse capítulo é me aproximar o máximo possível desse tipo de expressividade corpórea peculiar alcançada por Ryszard Cieslak, estabelecendo um diálogo com os principais elementos que circundaram a sua criação. Uma expressividade capaz de produzir um escapamento em relação às formas habituais de percepção como uma experiência irrepetível, considerando-se o contexto de suas condições de criação.

2.1 O Discurso de 1990

Em 09 de dezembro de 1990 - em discurso pronunciado no encontro em homenagem à Ryszard Cieslak, realizado logo após a sua morte (GROTOWSKI, 1992[1990]: p. 13-21) - Grotowski revela pela primeira vez alguns procedimentos realizados no trabalho de *O Príncipe Constante*. Trata-se de um relato feito após 27 anos do início dos ensaios do espetáculo e que, portanto, carrega em si um olhar para trás de Grotowski. O discurso foi proferido na fase da *Arte como Veículo*. Não pretendo discorrer detalhadamente aqui sobre esse período, mas o mencionei porque acredito que esse olhar para trás confere ao discurso de Grotowski a possibilidade de efetuar uma reflexão relacional entre o antes e o depois da experiência com *O Príncipe Constante* no decorrer de sua carreira. Segundo a pesquisadora Tatiana Motta Lima, o caminho aberto pelo trabalho de Cieslak acaba por influenciar o percurso posterior das pesquisas de Grotowski, no que tange à valorização da arte enquanto mecanismo para compreensão do ser humano. Como mencionado no capítulo anterior, em 1969 Grotowski inicia suas experiências parateatrais até abandonar por completo o teatro

como espetáculo e se dedicar a experiências performáticas que não eram destinadas ao público, mas que tinham na pesquisa, no processo e no humano o seu foco principal.

2.1.1 Ensaios e procedimentos

Os ensaios do espetáculo *O Príncipe Constante* tiveram início em 1963, dois anos antes da estréia, e, segundo Grotowski, aconteceram na maior parte do tempo num isolamento completo. O processo foi longo, peculiar e recluso, baseado principalmente na relação de confiança entre Cieslak e o diretor, que chega a afirmar que já não sabia se durante o desenvolvimento do trabalho tratava-se de dois seres humanos ou de um “ser humano duplo” (GROTOWSKI, Jerzy 1992 [dez,1990]: p. 14). Os dois trabalharam por um longo período sozinhos, sem a presença de nenhum outro membro do elenco ou nenhuma outra testemunha.

Segundo Grotowski em seu discurso, o primeiro passo do trabalho foi a memorização completa de todas as palavras da obra, para que Cieslak fosse capaz de dizer o texto começando a partir de qualquer ponto.



O texto de Julius Slowacki - uma adaptação poética da obra homônima de Calderón de La Barca - trata da história de Dom Fernando, príncipe católico que é preso e torturado para que renegue o cristianismo, numa época de guerra entre mouros muçulmanos e católicos. Mas o príncipe não renega em momento algum o catolicismo e se mantém firme em sua religião. A obra escrita constitui-se, portanto, de conteúdos ligados à violência, opressão, tortura, sofrimento e injustiça.

Mas a base sobre a qual se estruturava a construção da partitura de ações de Cieslak no espetáculo não continha nenhum desses elementos “obscuros” – usando as palavras de Grotowski – presentes na dramaturgia. Ao contrário, toda a partitura física construída por Ryszard Cieslak, principalmente em seus monólogos, estava diretamente ligada a sua primeira experiência sexual ocorrida na adolescência. Uma experiência intensa, maravilhosa, luminosa que, segundo Grotowski, poderia ser comparada a uma espécie de “prece carnal” (GROTOWSKI, 1992[1990]: p. 17). O ato sexual essencialmente corpóreo estava unido a um amor intenso e profundo ocorrido na adolescência, produzindo uma conjunção tanto mais carnal, quanto mais espiritual.

É importante destacar aqui que não se tratava de uma reconstrução mimética das ações efetuadas por Cieslak durante a sua primeira experiência sexual. Ao examinarmos as imagens da filmagem do espetáculo - sobre a qual discorrerei a seguir - podemos perceber que a fisicalidade de Cieslak, o modo como se move, como age, o modo como emite sons guturais em alguns momentos do espetáculo, não denotam uma tentativa de cópia da realidade ou de uma representação realista.

Grotowski fala freqüentemente em seu relato na necessidade de que Cieslak conseguisse “perder o medo” de entrar em um território desconhecido. Essa perda do medo é aquilo que em inúmeros textos denominou “desbloqueios físicos e psíquicos”, “auto-exposição”, “autodoação”. Ao desenvolver um trabalho prático que caminhou na direção de suprimir a oposição entre corpo e memória, Ryszard Cieslak reconstrói esse ato com base nos impulsos vivos ligados a ele e “liberta o fluxo livre das recordações” (GROTOWSKI, 1992[1990]).

A possibilidade de considerar a existência de um *percurso* na pesquisa de Grotowski é fundamental para estabelecer uma relação com conceitos que não são estanques e preconcebidos. O trabalho da pesquisadora Tatiana Motta Lima - “*Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*” – procura construir um olhar sobre a pesquisa de Grotowski considerando-a uma investigação em movimento ininterrupto, na qual terminologia e prática se entrelaçam e são indissociáveis. O diretor seria um crítico permanente de seu próprio trabalho, sempre reformulando conclusões e, sobretudo, vinculando-as a um processo concreto de pensamento e de ação.

Essa perspectiva também acaba por contribuir para uma certa desmistificação da imagem de um Grotowski que veria o corpo como um instrumento que deve ser preparado e adestrado através de um modelo de treinamento físico. Para a pesquisadora, Grotowski teria caminhado em sua pesquisa de uma postura em que o corpo deveria ser *anulado*, deveria *deixar de existir* e representaria um *bloqueio* à ação e aos *processos interiores*¹⁴ do ator – uma perspectiva, portanto, de cunho dualista, preconizando a existência de um interior e de um exterior, de um processo psíquico vivo e de um corpo que o bloqueava – em direção às noções de *organicidade* e de *consciência orgânica* que estabeleceriam outro tipo de relação com o corpo, enxergando-o como parte integrante desse processo psíquico.

Para Tatiana Motta Lima a *organicidade* é um conceito que se vincula a uma perspectiva de inteireza psicofísica. O conceito de *consciência orgânica*, que teria surgido durante o trabalho em *O Príncipe Constante*, é um conceito que não dissocia corpo e psiquismo e engendra um olhar específico sobre a corporalidade e o ato criativo. Um olhar que se vincula diretamente às noções de *corpo-memória*, *ato total* e *ação física*.

O processo dos ensaios com Cieslak teria permitido que Grotowski fosse mais longe no caminho para a não dissociação prática entre mente e corpo, entre fisicalidade e “processos interiores”. Em carta escrita a Eugenio Barba em primeiro de setembro de 1964, Grotowski fala claramente a respeito da expansão do conceito de *orgânico* em suas pesquisas e sobre as conseqüências dessa expansão dentro do processo de trabalho. O *orgânico* enquanto conceito passa a definir também o que antes era considerado “dependente do intelecto”. E essa modificação ocorre justamente no decorrer dos ensaios de *O Príncipe Constante*, um momento em que “uma nova iluminação sobre o ofício” aparece “quase todas as semanas”. Grotowski chega a afirmar que essa mudança acabará por gerar a necessidade de que ele “reaprenda todo o ofício” estudando sob a perspectiva desta “nova “consciência orgânica” dos elementos” (GROTOWSKI *In* BARBA, 2006[1998]: 139).

Segundo Tatiana Motta Lima:

¹⁴Segundo Tatiana Motta Lima, essa perspectiva pode ser notada em textos do início dos anos sessenta, anteriores a experiência de *O Príncipe Constante*, de 1965.

O que, anteriormente, Grotowski via como sendo *dependente do intelecto*, no sentido de necessitar de um mental que sugestionasse e direcionasse as energias da psique/corpo – as memórias, as associações, as imagens psíquicas – passou a ser trabalhado a partir, ou melhor, dentro dessa *consciência orgânica* que, quando em funcionamento, não dissociava mais consciência e corpo (LIMA, 2008: p. 213).

É interessante perceber a utilização do termo “quando em funcionamento”, o que denota aqui que essa modificação conceitual só foi possível por estar diretamente vinculada ao campo da ação, da prática. A não dissociação consciência e corpo é sim um modo de ver o corpo, mas é sobre tudo um modo de fazer, dentro do campo da ação. Posteriormente, o conceito de *ação física* será abordado mais detalhadamente dentro dessa perspectiva.

A *consciência orgânica* teria sido, portanto, um conceito/prática resultante do trabalho com Cieslak, mas segundo Tatiana Motta Lima é importante destacar que esse termo não seria “uma palavra circunscrita a certa experiência” e sim uma “nova chave de investigação” que não abandonaria mais a sua pesquisa dentro das artes performáticas. Percebe-se assim a reverberação das práticas desenvolvidas durante esse processo de trabalho para além delas mesmas.

O corpo então deixava de ser uma “armadura” e “ganhava em positividade” e em totalidade. Uma totalidade que acaba por culminar no *ato total* de Cieslak (LIMA, 2008:151). Essa afirmação corrobora com a espécie de reflexão de que pretendo me aproximar nesse trabalho. Uma reflexão que busca abarcar tanto um modo de ver e de construir o corpo sob a perspectiva da totalidade, quanto um fazer artístico que resiste e é político não através da negação, mas através de sua resistência em si mesmo – parafraseando Jacques Rancière – e que produz potência política transformadora através da sua positividade.

Para que se possa compreender melhor o modo como opera a definição de Grotowski em relação ao seu próprio trabalho, será necessária a abordagem mais profunda de alguns dos elementos que funcionaram ao mesmo tempo como princípios norteadores e como resultados da pesquisa. É possível considerarmos esses elementos dentro de ambas as perspectivas, mantendo-os sempre num lugar de mobilidade, de transformação latente. O objetivo aqui não é definir a experiência de *O Príncipe Constante* como a mera soma de alguns procedimentos que compõem um manual ou fórmula de construção, mas sim estabelecer uma aproximação

com esses procedimentos através do diálogo com conceitos/práticas que foram determinantes dentro do processo de sua constituição.

2.2 Exercícios

É necessário lançar um olhar sobre o treinamento físico desenvolvido pelo diretor e seus atores do Teatro Laboratório no caminho dessa tentativa de compreensão da fisicalidade de Cieslak – um dos principais colaboradores para a construção dessa estrutura de exercícios – no espetáculo *O Príncipe Constante*.

Grotowski afirma no discurso de 1990 que não acreditava que os exercícios desenvolvidos por Cieslak seriam a base do ato criativo ou que levariam diretamente a ele, mas que representariam uma espécie de higiene do corpo, algo tão necessário quanto “escovar os dentes” (GROTOWSKI, 1992[1990]:20). Em *Exercícios*, de 1969, Grotowski trata da importância da construção de exercícios que contribuam para a liberação dos impulsos do corpo (GROTOWSKI, 2007 [1969]). Mas destaca a necessidade de não se acreditar em métodos e receitas milagrosas de práticas físicas que desbloqueiem os fluxos vivos do organismo.

Em *O Discurso de Skara*, de 1966 – discurso de encerramento de um seminário na Suécia, ministrado por Grotowski, Cieslak e outros colaboradores – Grotowski reforça ainda a importância de não transformar os exercícios em ginástica ou em movimentos acrobáticos. O “segredo” estaria na tríade “Estímulos, impulsos, reações”. (GROTOWSKI, 1987d [1966]: 186-187). Há apenas a experimentação prática voltada não para a execução de exercícios com mestria e perfeição técnica - o que seria totalmente estéril - mas para a superação dos limites individuais do corpo físico e do psiquismo, entendidos aqui como elementos não opostos de uma totalidade.

Não estar divididos: é não somente a semente da criatividade do ator, mas é também a semente da vida, da possível inteireza.
(GROTOWSKI, 2007 [1969]: p. 175).

Em dois de seus textos – uma entrevista feita por Eugenio Barba em 1964 intitulada *O Novo Testamento do Teatro* e um artigo chamado *Investigação Metódica* de 1967 – Grotowski associa claramente a eliminação desses bloqueios físicos e psíquicos à necessidade de libertação dos padrões impostos pela “máscara social” e de um comportamento imposto

sócio-culturalmente, que funcionariam como resistências para a configuração de um corpo que permitisse a livre circulação de energia. Dessa forma, dentro de seu fazer artístico, o ator seria aquele que superaria as “meias medidas da vida cotidiana”. Para Grotowski, é justamente dentro dessa “meia medida” que se mantém o conflito entre “corpo e alma”, entre “intelecto e sentimentos” entre “prazeres fisiológicos e aspirações intelectuais”. O “semi-compromisso” e o “conflito” seriam os dois pilares dessa vida cotidiana a que se quer “superar” (GROTOWSKI, 1987e [1967]: p. 105).

O fazer artístico ocupa aqui o lugar da suspensão, do corte em relação à ordem natural das coisas, ligada aos bloqueios físicos e psíquicos. Não é por acaso que Grotowski utiliza o termo “*semi-compromisso*”, ou “meia medida” que remetem a uma perspectiva de divisão, à fragmentação que os bloqueios e “máscaras sociais” são capazes de gerar.

Esse olhar crítico em relação à vida em sociedade, e aos elementos que norteiam a construção da sua teia de relações, acaba por construir procedimentos artísticos e atoriais capazes de gerar escapamentos, implosões, deslocamentos de percepção. A idéia de “totalidade” psicofísica encontra-se aqui no lugar da superação e da suspensão. O trabalho de Grotowski valoriza a individualidade e a particularidade bem como as diferentes possibilidades de contribuição dos indivíduos dentro de um processo de modificação da própria sociedade que produz elementos aos quais se quer superar. A estrutura do conjunto de exercícios desenvolvidos por Grotowski e pelos integrantes do Teatro Laboratório, principalmente Cieslak, reflete também essa característica.

O treinamento desenvolvido no Teatro Laboratório conjugava exercícios e deslocamentos pelo espaço. A estrutura era coletiva, mas os exercícios eram desenvolvidos individualmente, com o intuito de promover uma superação dos limites tanto físicos quanto psíquicos de cada um dos participantes. Através da exploração de uma fisicalidade extra-cotidiana, esses exercícios caminhavam na direção de uma perspectiva que não diferenciava a estrutura física e a estrutura psíquica, e que buscava a eliminação dos bloqueios do corpo entendido aqui sob o ponto de vista da “inteireza” de que fala Grotowski em seu texto *Exercícios*, no caminho da busca pela *organicidade*. Além disso, a idéia de corte e suspensão – exemplificada por Lehman em sua análise sobre a possibilidade do acontecimento político na arte – se faz presente ao longo de toda a estrutura. Os participantes “passam” de um

exercício para o outro através de contínuos cortes e interrupções. Apesar de se procurar manter um fluxo interno ininterrupto, a todo momento são suspensas “micro-realidades” instauradas pelos exercícios. Essa dinâmica, que se assemelha ao fragmento, paradoxalmente é justamente aquilo que permite a manutenção de um fluxo comum, em que os participantes não estão “fixados” em um determinado tipo de movimento, a um determinado tempo-ritmo¹⁵.

Inicialmente, nesse texto de 1969, Grotowski descreve o treinamento presente no teatro Oriental enquanto um modelo de “teatro do alfabeto”, em que os atores alcançam uma mestria do ofício, tornando-se “mestres de seu corpo”, sendo extremamente hábeis em operar sobre o conjunto de signos em que se tornam especialistas, como se fossem as letras de um extenso alfabeto. Mas Grotowski aponta para a possibilidade de que esse tipo de trabalho seja, num determinado contexto, estéril, uma vez que não contribui para “revelar a personalidade humana” ou “o ator como ser” (GROTOWSKI, 2007 [maio de 1969]: p. 164).

2.2.1 Limite, singularidade e desafio

Para Grotowski, o lugar da “revelação do homem enquanto ser” é o lugar do desafio, do desconhecido, do movimento em direção a impossibilidade. Um lugar que transcende um conjunto de mecanismos técnicos fixados, conhecidos e compartilháveis enquanto signos produtores de um determinado entendimento simbólico. Por isso, os exercícios no treinamento do ator - ainda que, segundo Grotowski, não sejam garantia para o alcance do ato criativo - precisam ser um campo de expansão contínua das possibilidades do corpo e do psiquismo. O desafio e a perda do medo são, dessa forma, elementos de um autoconhecimento ininterrupto, uma vez que a própria natureza humana que se quer revelar também se encontra nesse lugar do desconhecido, do infinito. Por isso há a necessidade de superação das “máscaras sociais”, uma vez que elas representam um lugar de fixidez e imobilidade.

Grotowski cita ainda Stanislavski, que, segundo ele, percebe a importância da eliminação das tensões físicas e psíquicas para que o ator possa estar realmente presente no momento da ação cênica. Usa como exemplo o gato que está sempre relaxado, mas mantém “toda a possibilidade de fazer movimentos rápidos e eficazes”, permitindo assim que o seu

¹⁵ Minha compreensão a respeito dos exercícios do Teatro Laboratório se baseia no contato prático que tive com um treinamento que descende desses exercícios – ministrado pela professora, atriz e pesquisadora Dinah Cesare – e nos registros filmicos com os quais tive contato (ver referências).

corpo seja a materialidade dos seus impulsos vivos. E o caminho para o alcance dessa materialidade nos exercícios é a existência daquilo que Grotowski denomina o *conjunctio oppositorium* da precisão e da espontaneidade. A partir de um conjunto estruturado de elementos precisos, de ações precisas é possível improvisar por dentro da estrutura dos exercícios deixando que o próprio corpo permita espontaneamente a livre passagem dos fluxos vivos. Não há assim o comando da mente, pois se há um “comando” é a mente quem age sugestionando e corpo, e não o “corpo-memória” em sua inteireza.

Mas se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando continuamente o ritmo, mudando a ordem, quase como pegando os detalhes do ar, então quem dá os comandos? Não é a mente nem acontece por acaso, isso está em relação com a nossa vida. Não sabemos nem mesmo como acontece, mas é o “corpo-memória”, ou mesmo o “corpo-vida”, porque vai além da memória. O “corpo-vida” ou “corpo-memória” determina o que fazer em relação a certas experiências ou ciclos de experiências de nossa vida. Então qual é a possibilidade? É um pequeno passo rumo à encarnação de nossa vida *no* impulso (GROTOWSKI, 2007[1969]: p. 173).

No item posterior irei abordar justamente os conceitos de corpo-memória e corpo-vida procurando não exatamente defini-los, mas refletir sobre eles. Mas quero agora destacar a grande importância conferida por Grotowski em relação a uma busca “rumo à encarnação da nossa vida no impulso”, que aqui aparece indissociável da não separação entre mente e corpo no âmbito da ação. Sobretudo da necessidade de uma não hierarquização em que a mente domina e dá ordens a um corpo adestrado e obediente.

Quando Grotowski afirma que “não sabemos nem mesmo como acontece” ele se refere a um lugar que ultrapassa o entendimento intelectual sobre o fazer. O *entendimento* como sentido sintético e analítico, como a construção de um saber reflexivo sobre a prática artística, é substituído por um modo de se relacionar com o fazer que o enxerga como o próprio saber. Mas um saber que se relaciona continuamente com o não-saber, fazendo analogia novamente à relação estabelecida entre o *território* e o movimento de *desterritorialização* segundo Deleuze e Guatarri. No momento em que esse conhecimento é constituído como saber através da materialização da ação, ele já aponta para o ultrapassamento de si mesmo enquanto saber, uma vez que não se fixa em nenhum modo correto e único de compreensão.

O conceito de *Via Negativa* possui grande importância dentro dessa perspectiva de um lugar de saber que é o próprio corpo, que ultrapassa o saber “sobre” o corpo. De acordo com esse conceito, no âmbito do treinamento físico, o ator não deve adquirir habilidades, mas ao contrário abrir mão de tudo aquilo que impeça o fluxo contínuo de energia e movimento. Não se deve então aprender algo novo, acoplando esse novo conhecimento ao arcabouço de conhecimentos e habilidades que ele já possui. O objetivo é justamente “desaprender” modos de comportamento sociais, de técnicas corporais e poder entrar em contato com uma fisicalidade desconstruída, que não se define enquanto expressão de um conjunto de procedimentos, mas que está disponível para entrar em contato permanentemente com o desconhecido, com o lugar do não-saber. Assim como Rodin afirma que as suas esculturas são o resultado de um processo em que ele apenas retira do mármore o excedente para que a forma apareça, a eliminação dos bloqueios físicos e psíquicos do ator também funciona como o descartar de um excedente que permite o aparecimento do novo. Dessa forma, não ocorre a substituição de uma técnica por outra, mas sim o abandono do lugar de detentor de um saber específico na direção de um estar sempre aprendendo, sempre em contato com o desafio. Segundo Grotowski: “Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim a erradicação de bloqueios” (GROTOWSKI, 1987 [1965]: p. 15).

Em *Da Companhia Teatral a Arte Como Veículo* (1989/1990), Grotowski também aborda a diferença entre uma perspectiva que hierarquiza os processos psíquicos e físicos durante a feitura dos exercícios; e outra que aponta para o caminho da inteireza, da liberação dos fluxos orgânicos, da organicidade. Inicialmente menciona uma prática que tem por objetivo tornar o corpo obediente, “domando-o”. Seria algo comparável ao que ocorre no balé clássico ou em determinadas formas de atletismo. O corpo acabaria se tornando uma “entidade muscular” incapaz de ser um canal para os fluxos de energia. Um olhar que incentiva a cisão entre “a cabeça que dirige o corpo, que se torna uma marionete manobrada” (GROTOWSKI, 2007[1989-1990]: p. 238).

A segunda abordagem possui ligação direta com o desafio do corpo e com o ultrapassamento de suas capacidades.

Trata-se de convidar o corpo ao “impossível” e de fazê-lo descobrir que se pode decompor o “impossível” em pequenos pedaços e se tornar possível. Nessa segunda abordagem o corpo se torna obediente sem saber que deve ser obediente. Torna-se um canal aberto às energias e encontra a conjunção entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida (“a espontaneidade”). O corpo então não se sente como um animal domado ou doméstico, mas antes como um animal selvagem e digno (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990]: p. 238).

Em *O que foi* (1969), Grotowski afirma que durante o treinamento “Era preciso fazer aquilo que era desconhecido e a própria natureza do homem que agia descobria o segredo”. Esse movimento em direção ao desconhecido gerava a dissipação do medo do corpo. Mas a partir do momento em que o ator “aprendia” como fazer um determinado exercício, quando ele não oferecia mais risco nenhum, quando não havia “alguma adaptação inconsciente de toda a natureza”, ainda que fosse capaz de executá-lo precisamente e de forma correta, ele permanecia “como um ser dividido em consciência e corpo”. É como se nesse caso o ator apenas “dirigisse a si mesmo com habilidade”. E ao afirmar que “ao homem não é necessária a consciência do corpo, mas o fato de não ser destacado do corpo” (GROTOWSKI, 2007 [1970]: p. 201), Grotowski aponta mais uma vez não para a construção de um saber *sobre* o corpo, mas de um saber que *é* o corpo. A inteireza e a indivisibilidade para Grotowski estão no âmbito do desafio, da busca pela decomposição do impossível em parcelas de possível. A inteireza não é um lugar, mas um caminho.

Durante cerca de um ano eu pratiquei um training físico que descende do training desenvolvido no Teatro Laboratório, ministrado pela pesquisadora, Mestre em Artes Cênicas, Dinah Cesare. Eu pude entrar em contato permanentemente com as minhas limitações e conseqüentemente com o caminho a ser percorrido na direção de sua superação. Percebo bem a imagem que Grotowski procurava construir ao afirmar que é preciso o contato com o impossível para que ele seja decomposto em parcelas de possível. É através do contato com o desconhecido e com as próprias limitações que o treinamento se torna instrumento de autoconhecimento. A estrutura do training e seus elementos – a dança pessoal, os exercícios individuais, a corrida coletiva, as transições, os rolamentos, a exaustão – geram a possibilidade de alcançar um estado psicofísico em que o pensamento não tem mais lugar fora do corpo. O pensamento é impulso, é presença, é material.

Segundo Zbigniew Osinski, em *Grotowski and His Laboratory* (OSINSKI, 1986), durante o processo de O Príncipe Constante “os exercícios estavam evoluindo”¹⁶ e seriam “o treinamento da personalidade através da ação orgânica ou, em outras palavras, a tentativa de consumir o ‘ato total’ no domínio dos exercícios. A gente tem que perguntar: quem está fazendo o exercício? A resposta não é o ator, mas o ator como ser humano”¹⁷ (OSINSKI, 1986: p. 87-88).

É muito interessante essa descrição de Osinski, principalmente no que tange a ação como materialidade de um estado de presença que ultrapassa o performático. E para Grotowski, o objetivo dos exercícios era sim agir sobre o ator promovendo a sua familiarização com esse estado de presença, de inteireza psicofísica através da ação.

Mas Grotowski faz questão de deixar muito claro que os exercícios não preparam e nem são fórmulas para o ato criativo. Eles são válidos na medida em que colocam o corpo em confronto com o desconhecido, com seus próprios limites. O objetivo do treinamento é justamente que o ator faça aquilo que não sabe fazer, pois do contrário os exercícios correriam o risco de se transformarem em acrobacias meramente estéticas. O essencial do processo de treinamento é o contínuo contato com o desafio, que se manifestava de modo distinto para cada sujeito. Todos tinham a tarefa de lidar com o desconhecido, mas um desconhecido multifacetado, em constante mobilidade, que não era algo a ser resolvido de modo coerente por um grupo, mas o motor gerador e mantenedor das pluralidades (GROTOWSKI *apud* OSINSKI, 1986: p. 88).

É possível estabelecer um paralelo em relação ao discurso de Michel Hardt e Antônio Negri em *Multidão* (2005), abordado no capítulo anterior. Ambos procuram enxergar os aglomerados sociais como coletivos que abarcam “inúmeras diferenças internas que nunca poderão ser reduzidas a uma unidade ou identidade única”. Desse modo, a “multidão é uma multiplicidade de todas essas diferenças singulares”. O objetivo é que seja possível o estabelecimento da comunicação e da ação coletiva através da manutenção das diferenças internas. Se transpusermos esse raciocínio da esfera macro que abarca toda a sociedade, para

¹⁶ “the exercises were evolving”

¹⁷ [...] the training of the personality through organic action or, in other words, the attempt to consummate the “total act” in the domain of the exercises. One had to ask: who is doing the exercise? The answer was not the actor but the actor as a human being.

o fenômeno pontual do Teatro Laboratório podemos ver essa mesma dinâmica em operação, principalmente na perspectiva de Grotowski em relação ao desenvolvimento dos exercícios. Eles são sim efetuados dentro de uma coletividade, mas uma coletividade que potencializa o desafio individual e que assume sua identidade coletiva justamente através dessa potencialização.

Grotowski menciona ainda a necessidade de superar a “falta de confiança no próprio corpo” (GROTOWSKI, 2007 [1970: p. 200), através do contato e da execução daquilo que é aparentemente impossível. Creio que é aí que se estabelece um ponto de conexão entre todos os exercícios desenvolvidos pelos integrantes do grupo. O objetivo comum era superar essa falta de confiança, que se manifestava de modos diferentes em cada um. Em seu discurso de 1990, Grotowski afirmava a importância do “perder o medo” durante o processo de trabalho de Cieslak em *O Príncipe Constante*. Essa perspectiva já estava presente no lugar ocupado pelo *training* dentro do projeto do Teatro Laboratório como um todo.

O “perder o medo” de que fala Grotowski refere-se a um processo específico muito mais complexo do que as ações efetuadas durante os exercícios. É como se o contato com o desafio através das ações do treinamento gerasse uma aproximação com o lugar do não familiar, do desconhecido, não apontando para a sua resolução, mas auxiliando o sujeito do ator a lidar com esse lugar e a avançar dentro dele, materialmente, uma vez que “Não é necessário saber como fazer, mas como não hesitar frente ao desafio [...] (GROTOWSKI, 2007 [1970]: p. 201).

Grotowski declara explicitamente em sua conferência de 1970 (*O que foi*) que o que afirma em relação aos exercícios “é especialmente relevante para aqueles que pegariam aquelas seções do meu livro que tratam de exercícios” e tentariam aplicar esse conhecimento como se aplica uma fórmula. Os exercícios eram selecionados enquanto “testes” e não como veículos para o alcance de um “milagre”. E finaliza taxativamente: “os exercícios não podiam e não podem fazer sentido algum enquanto algum tipo de mecanismo preparatório para ‘o ato’ (GROTOWSKI *apud* OSINSKI, 1986: p. 88).

Ao se analisar essa postura direta e taxativa pode-se supor que Grotowski reviu criticamente a publicação passo a passo de seus exercícios nos textos *O treinamento do ator (1959-1962)* e *O treinamento do ator (1966)*, publicados em *Em busca de um teatro pobre*

(GROTOWSKI, 1987) já que a descrição desses exercícios teria influenciado interpretações errôneas em relação ao seu trabalho, dando a entender que se tratavam de modelos a serem copiados para o alcance de um resultado igual ao dos atores do Teatro Laboratório. Por isso afirma a importância de que os exercícios sejam considerados práticas vinculadas ao desenvolvimento de uma pesquisa, de uma experimentação, e não um modelo estanque e infalível para o alcance de um resultado.

Desse modo, a postura de Grotowski em relação a não se considerar os exercícios como elementos preparadores para o ato criativo atende tanto à necessidade de desmistificar a eficácia de uma certa apropriação mecânica das descrições presentes no livro *Em busca do teatro pobre*, quanto é coerente com o cuidado em relação a pasteurização do trabalho em grupo enquanto massa homogênea, como uma fórmula que “funciona” para todos igualmente.

É interessante ainda nos remetermos ao filme *Training at the “Teatr Laboratorium” in Wroclaw – Plastic and Physical Training* (1972), no qual Cieslak é o instrutor de dois atores do Odin Teatret, companhia fundada por Eugenio Barba. São exercícios desenvolvidos por Rena Mirecka e Ryszard Cieslak sob a supervisão de Grotowski. Os atores do Odin já conheciam e praticavam o *training* desenvolvido pelos integrantes do Teatro Laboratório. No entanto, é impressionante perceber o modo como se destaca a disponibilidade física de Ryszard Cieslak na feitura dos chamados *exercícios plásticos* e dos *isolamentos*. Tudo acontece no seu corpo. As ações se tornam os próprios impulsos em constantes variações de tempo-ritmo, deslocamentos pelo espaço, sem hesitação. As formas impressas no ar parecem brotar desse esvaziamento da materialidade do corpo. Uma materialidade que ultrapassa a si mesma ao mesmo tempo em que é condição indispensável para a concretização dessas formas.

Segundo Ferdinando Taviani em *In memory of Ryszard Cieslak* (In SCHECHNER & WOLFORD, 1997: p. 189-204) aqueles que usam a expressão equivocada “teatro do corpo” deveriam assistir a esse filme. Para Taviani, a expressão adequada seria “teatro da mente” uma vez que “um processo mental é feito visível e tangível”. É essa sensação de “materialidade do processo mental” que é gerada ao observar as ações de Cieslak executando o treinamento. Mas a modificação de nomenclatura proposta por Taviani denota uma dificuldade de descrever um tipo de expressividade corpórea muito peculiar. A proposta é

“trocar” a expressão pelo seu oposto, e não por alguma expressão ou conceito que seja a conjunção de ambos. A utilização de conceitos como o *conjunctio oppositorium* da precisão e espontaneidade pode ser considerada uma resposta a essa dificuldade. Aqui podemos vê-lo operando em fluxo constante no corpo de Cieslak.

O fato dessa diferença ser perceptível no que tange à disponibilidade de seu corpo em relação aos atores do Odin Teatret, confirma as afirmações de Grotowski relativas à possibilidade de “copiar” os resultados dos exercícios realizados e desenvolvidos no Teatro Laboratório. Mesmo integrantes da companhia de Eugenio Barba, que possuía grande conhecimento em relação ao trabalho desenvolvido por Grotowski, demonstraram inúmeras dificuldades na execução dos exercícios. Não é possível ver a mesma disponibilidade e fluxo que se vê no corpo de Cieslak, que desenvolveu e criou esses exercícios juntamente com Grotowski e os demais integrantes do Teatro Laboratório dentro de um processo prático e específico de trabalho.

2.3 *Corpo-memória e corpo-vida*

É um pequeno passo rumo à encarnação de nossa vida *no* impulso. Por exemplo, no nível mais simples, certos detalhes dos movimentos da mão e dos dedos irão se transformar, mantendo a precisão dos detalhes, em uma volta ao passado, a uma experiência na qual tocamos alguém, talvez uma amante, a uma experiência importante que *existiu* ou que *poderia ter existido*. Eis como o corpo-memória/corpo-vida se revela (GROTOWSKI, 2007 [1969]: p. 173).

Essa descrição parece remeter diretamente ao processo de trabalho em *O Príncipe Constante*. Nesse trecho Grotowski vincula o processo de “revelação” do *corpo-memória/corpo-vida* ao “toque” que configura uma volta ao passado, à experiência com uma amante, materiais presentes na partitura de Cieslak tanto de forma velada quanto no âmbito da ação. Esse mesmo movimento das mãos que remete ao “toque em alguém” está presente em sua partitura durante os monólogos. Sobre esse “outro” presente e inscrito na ação irei percorrer mais profundamente quando estiver explorando o conceito de *ação física*.

O conceito de *corpo-memória*, utilizado pela primeira vez por Grotowski em *Resposta a Stanislavski*, de fevereiro de 1969, também é de fundamental importância para compreendermos a experiência de *O Príncipe Constante*.

Quando eu trabalhava com um ator, não refletia nem sobre o “se”, nem sobre as “circunstâncias dadas” [...] O ator apela para a própria vida, não procura no campo da “memória emotiva”, nem do “se”. Dirige-se ao *corpo-memória*, não à memória do corpo, mas justamente ao corpo-memória. E ao *corpo-vida*. [...] (GROTOWSKI, 2001[1969]: p. 17).

O *corpo-memória* ou o *corpo-vida* de que fala Grotowski é esse corpo povoado por *impulsos vivos*, esse corpo desbloqueado física e psiquicamente em que o fluxo de intensidades circula livremente. Tatiana Motta Lima analisa a temporalidade na pesquisa de Grotowski opondo o tempo cronológico *Chronos* ao tempo *Kairos*, que seria “um momento indeterminado no tempo”.

No tempo *Kairos* de Grotowski, o presente está para o próprio presente: é no aqui-agora que estão localizadas as memórias e as esperanças, o que foi, o que poderia ter sido, o que é, o que será, o que poderá ser: “Existem só as experiências, não o seu aperfeiçoamento. “A realização é *hic et nunc*” (LIMA, 2008: p.225).

Acredito que a memória de que trata Grotowski dentro da perspectiva apontada no conceito de *corpo-memória* tem relação com esse “tempo *Kairos*” mencionado pela pesquisadora, uma vez que ela não é entendida aqui como um depósito de fatos passados, mas como algo que é sempre presente e material, na existência do corpo aqui-agora, como um *devir-memória*.

Grotowski alerta para que não se considere a *memória* no conceito de *corpo-memória* como aquela inserida num tempo linear e cronológico. Por isso chega a recomendar a utilização do termo *corpo-vida*, porque “talvez seja mais exato”, uma vez que há o risco de um entendimento equivocado do conceito de memória dentro de seu trabalho. E esse perigo ocorre porque para Grotowski “a totalidade do nosso ser é memória”. E ao nos referirmos a “totalidade do nosso ser”, “começamos a imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões de nostalgia” (GROTOWSKI, 2007 [1969]: 174).

Segundo Tatiana Motta Lima, Grotowski circunscreve o “campo da *consciência orgânica*” por meio dos termos *corpo-memória* e *corpo vida*, fato que ocorre no final da década de 60. A pesquisadora associa o “agir do *teu Homem*” ao campo de atuação do *corpo-vida*, que se constitui através de um modo de agir que ultrapassa a “dissociação entre

consciência a corpo” e não está “submetido a um eu projetivo e controlador que toma a frente do *Homem*, do teu *Homem*, aquele do processo sempre *hic et nunc*.” (LIMA, 2008: p. 225).

Retomarei posteriormente ao conceito de *teu Homem*. Mas agora quero destacar que esse “eu projetivo e controlador” possui ligação com uma visão fragmentada do sujeito, em que há uma mente que controla o corpo e “retém” a memória destituindo-a desse corpo. Para Tatiana Motta Lima, a substituição do termo *corpo-memória* por *corpo-vida* pode ter ocorrido pelo fato de Grotowski considerá-lo um termo mais abrangente. Ainda assim, a pesquisadora procura destacar a importância do termo *corpo-memória* para o estabelecimento de uma outra perspectiva em relação ao conceito de memória, dentro do tempo *Kairos* mencionado acima. Para Grotowski o termo “memória” já possui a capacidade de abarcar esse movimento de expansão. A proposta da mudança acontece por uma dificuldade de lidar com um senso-comum que fixa o conceito num modo de entendimento reducionista. Segundo ele, “as recordações são sempre reações físicas” uma vez que “foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram (GROTOWSKI, 1987 [1966]: p. 187).

O material utilizado por Cieslak na construção de sua fisicalidade está diretamente vinculado a uma experiência vivida por ele, mas não sob a forma de uma recordação ou de um sentimento de nostalgia. A memória, para Grotowski, não se define por nenhuma construção representacional e psicológica do passado. O trabalho, como já mencionado anteriormente, não se resume a uma reconstrução realista dos gestos e movimentos corporais efetuados por Cieslak durante a sua experiência, nem a uma tentativa de expressar os sentimentos vividos na época. A memória não é aqui algo estanque, passado, estratificado, mas é fluxo simultâneo, é física, material, corpórea e pertence a uma espécie de tempo que é a condensação de todos os outros, e que acontece aqui-agora, no momento presente.

Estas recordações (do passado e do futuro) são reconhecidas ou descobertas por aquilo que é tangível na natureza do corpo e de todo o resto, ou seja, o corpo-vida. Ali está escrito tudo. Mas quando se faz, existe aquilo que se faz, o que é direto – hoje, *hic et nunc* (GROTOWSKI, 2001 [1969]: p. 17).

Assim, a afirmação de que o corpo não *tem* memória, mas é memória (GROTOWSKI, 2007 [1969]: 173) caminha na direção de uma perspectiva que não vê mais o corpo como continente de uma interioridade puramente metafísica. Essa postura busca enxergar o

organismo em sua totalidade escapando de maniqueísmos e oposições, atitude que se manifesta principalmente após a experiência de *O Príncipe Constante*, como mencionei acima.

A utilização do corpo-memória só é possível na medida em que a busca pelas associações não se dá de uma maneira intelectual, ou conceitual, considerando as recordações enquanto algo vinculado apenas ao psiquismo. Segundo Grotowski “É necessário dar-se conta de que o nosso corpo é a nossa vida.” É no corpo como um todo que estão inscritas todas as nossas experiências, ‘sobre a pele e sob a pele’. É preciso que se compreenda a tangibilidade do corpo-vida. Não é possível acessá-lo se o objetivo for construir uma lembrança de forma conceitual, que manteria o corpo-vida “como em letargia, morto ainda que se mova e fale... [...] Volta-se às recordações, mas o corpo-vida permanece nas trevas” (GROTOWSKI, 2007 [1969]: p. 205).

Segundo a diretora e pesquisadora Celina Sodré, o trabalho com a memória dentro dessa perspectiva que difere da memória psicológica, confere à Ryszard Cieslak uma qualidade de presença que influencia diretamente na relação estabelecida com o espectador. Essa relação se estabeleceria engendrando um outro tipo de profundidade e gerando uma espécie de espelhamento e de mobilização dos extratos psíquicos.

Então o que se dá entre ator e espectador é muito potente e pode ser extremamente revelador. O espectador vai ser mobilizado em extratos. Quer dizer, como quando o Brecht fala da coisa do distanciamento, do teatro político, ele vai trabalhar para ativar o nível de consciência social do espectador. O pensar analítico, a percepção das conjunções, da opressão. É um plano que tem o seu valor total. Agora esse plano é outro. Não é disso que está se falando. Está se falando de outra coisa. Dessa questão da espiritualidade. Do espírito (Entrevista com Celina Sodré, 2008).

2.3.1 Resposta a Stanislavski: ação física, ato real e não representação

O texto *A arte do ator*, de 1964, foi escrito por Ludwik Flaszen e publicado sob o título de *Sobre o método do ator* no programa de *O Príncipe Constante* em 1965. Tinha sido também destinado a uma comissão oficial que, em abril de 1964, decidiria sobre a manutenção ou a extinção do Teatro Laboratório na Polônia. Esse texto parece ter o objetivo de buscar definir que tipo de teatro era feito no Teatro Laboratório. Um modo de fazer muito

diferente o “teatro de meios ricos” que despontava na Polônia. Um “teatro pobre” que se fundamentava na célula embrionária ator-espectador e em que o “ator torna-se tudo” dentro de seu “reino indivisível”. Flaszen afirma que o ator do Teatro Laboratório é ao mesmo tempo “matéria e forma, estrutura e conteúdo, alfa e ômega da expressividade”. Uma expressividade que não se totaliza através de conteúdos exteriores à materialidade do ator em cena, uma vez que “não é possível separar o conteúdo do signo”. O ato do ator de Grotowski ultrapassa a esfera representacional, a cesura entre o que se conta e o que se vê, engendrando um complexo de “conexões energéticas múltiplas” (FLASZEN, 2007 [1964]: p. 88-89).

Flaszen tece uma comparação entre a biomecânica de Meyerhold, o teatro de Brecht, alguns conceitos que se relacionam às primeiras fases das pesquisas de Stanislavski e o teatro de Grotowski. Para ele, a biomecânica de Meyerhold exclui os processos espirituais da expressividade, ao contrário da pesquisa de Grotowski cujo objetivo era justamente atingir a unidade daquilo que é espiritual e corpóreo. E enquanto o distanciamento brechtiano estaria ligado a uma certa racionalização intelectual dos “estratos da personalidade” do ator, Grotowski buscava os “estratos da espontaneidade”, que estariam para além da personalidade racionalizada, da construção representacional de um sujeito. Já aquilo que Flaszen chama de “revivescência” abarca uma busca pela adequação às circunstâncias e à psique de um personagem interpretado, e suscita o questionamento: “o que faria, se fosse como ele naquela situação?”. A grande diferença está no fato de que “o nosso ator não pode ser chamado de intérprete”. Pois:

Paradoxalmente ele interpreta a si mesmo enquanto representante do gênero humano nas condições contemporâneas. Choca-se na sua palpabilidade espiritual e corpórea com um certo modelo humano elementar, com o modelo de um personagem e de uma situação, destilados do drama: é como se literalmente se encarnasse no mito. Não as analogias espirituais com o protagonista criado, não as semelhanças dos comportamentos, próprias de um homem fictício em circunstâncias fictícias. Desfruta do hiato entre a verdade geral do mito e a verdade literal do próprio organismo: espiritual e físico. Oferece o mito encarnado com todas as conseqüências, não sempre agradáveis, de tal encarnação (FLASZEN, 2007 [1964]: p. 88-89).

Assim como em *Depois da Vanguarda* (1967), sobre o qual discorri no primeiro capítulo, Flaszen fala aqui de uma construção cênica que transcende a dimensão da esfera representacional para desembocar numa espécie de materialidade mitológica do organismo, que é ao mesmo tempo materialidade, acontecimento aqui-agora e “mito encarnado”. Não há nada sem a presença do ator e suas ações. Não há a procura pela reprodução de um conjunto de ações que compõem uma personalidade ou uma circunstância específicas. Mas é nesse movimento de aproximação de algo como um personagem, que o próprio drama que o constitui funcionará como um instrumento para a “autopenetração” do ator e para o desnudamento do “tecido vivo”. Sendo a encarnação do mito, o ator não resistirá nem se envergonhará da “revelação da sua própria intimidade”. Esse processo é diferente de uma construção atorial voltada para a psicologia do personagem, focada em sentimentos, emoções e comportamentos cotidianos. Está ligado a uma espécie de “desnudamento espiritual”, num ato que não remete a uma situação imaginada e nem a mais nada além da materialidade e drasticidade de sua ação vinculada ao limite, à “verdade do seu organismo”. Para Flaszen, é “como se o ator, abertamente, diante dos olhos do público, se desnudasse, vomitasse, se acasalasse, matasse, violentasse”. Isso acaba provocando uma sensação de horror e piedade, de “tremor à vista das normas transgredidas”, o que remonta a experiência catártica e uma espécie de “renascimento sobre um plano superior da consciência”.

Não se trata, no entanto, de um desencadeamento amorfo das emoções. Aqui, a drasticidade fisiológica une-se à artificialidade da forma, a literalidade do corpo à metáfora. A massa orgânica, tendendo a transbordar de qualquer forma, de vez em quando tropeça na convencionalidade e se coagula na composição poética. Essa luta entre a organicidade da matéria e a artificialidade da forma deveria dar à arte do ator, assim entendida, uma tensão estética interior (FLASZEN, 2007 [1964]: p. 90).

É importante destacar o quanto é significativo que um texto como esse tenha feito parte do programa de *O Príncipe Constante*, tanto pelo aspecto político quanto pela busca de definição do que era o tal “método de Grotowski”, ao qual Flaszen se refere em *Depois da Vanguarda*. O espetáculo era ele mesmo a expressão e a definição desse “método”. Como mencionado anteriormente, esse texto fazia também parte de um conjunto de materiais desenvolvidos com o objetivo de serem encaminhados a uma comissão oficial cuja função era determinar os rumos do Teatro Laboratório.

Esse fato coloca mais uma vez o espetáculo *O Príncipe Constante* dentro de uma perspectiva artístico-política. O texto que teoriza sobre a etapa mais avançada até então das pesquisas sobre o trabalho do ator – como afirma o próprio Grotowski em carta a Eugenio Barba – encontra-se no programa de um espetáculo que é o representante prático dessa etapa. E essa teorização é ao mesmo tempo poesia artística, engendrada a partir de uma prática específica, e manifesto político destinado a garantir a permanência do Teatro Laboratório ameaçado pela censura.

Flaschen discorre sobre um modo de expressividade que vem da imanência do ser, que ultrapassa o aspecto representacional, mas que se mantém enquanto poesia tendo como substrato “a massa orgânica, tendendo a transbordar de qualquer forma” confere à arte do ator uma “tensão estética interior”. Assim, é como se justamente essa dimensão que está para além da representação das formas sociais e psicológicas, uma dimensão que é a união da “literalidade do corpo à metáfora”, tivesse nela mesma aspectos transgressores, modificadores e políticos.

O “oferecimento da verdade do organismo” confere aqui uma dimensão mítica da ação, que é ao mesmo tempo individual e coletiva. O ator é um indivíduo que representa não um outro indivíduo, mas que é “representante do gênero humano nas condições contemporâneas”. Se há algo que ele representa é todo o gênero humano em seu misto de materialidade e imaterialidade. O “ato do cume psíquico” só acontece em união com a “drasticidade fisiológica”, não representacional, aqui-agora.

Toda essa reflexão de Flaszen sobre as dimensões mítica, material e atemporal da ação contribui para o entendimento do conceito de *ação física* dentro do trabalho de Grotowski. No discurso de homenagem a Ryszard Cieslak, em 1990, o diretor afirma que as pequenas ações efetuadas pelo ator podem ser denominadas *ações físicas*, conceito cunhado e desenvolvido praticamente por Constantin Stanislavski. O trabalho sobre as *ações físicas* corresponde à última fase das investigações do diretor russo, relatada pelo ator Vassili Toporkov no livro *Stanislavski in Rehearsal* (TOPORKOV, 1998).

Em *At work with Grotowski on physical actions*, Thomas Richards afirma que, ainda enquanto estudante do Instituto de Teatro da Polônia, Grotowski era integrante de um grupo que desenvolvia uma “pesquisa prática e independente” sobre o trabalho de Stanislavski

(RICHARDS, 1995: p. 6). Após se formar como ator na escola de teatro na Polônia, em 1955, Grotowski recebe uma bolsa de estudos para estudar direção no Instituto Estadual de Artes Teatrais (GITIS) em Moscou. De acordo com Zbigniew Osinski, Grotowski era conhecido por seus colegas da União Soviética como um “fanático discípulo de Stanislavski” (OSINSKI, 1986: p. 17). Na mesma ocasião também entra em contato com a técnica de Meyerhold, que teria provocado nele uma forte admiração. Mas foi em Stanislavski – do qual Meyerhold era discípulo – que Grotowski percebeu a existência de um conhecimento basilar sobre o ofício do ator. Segundo Osinski o “confronto com Meyerhold” fazia com que Stanislavski parecesse para Grotowski ainda “mais multidimensional do que antes” e teria sido essa percepção que o levou a aceitar o seu trabalho como um modelo¹⁸ (OSINSKI, 1986: p. 18).

É interessante a consideração de Osinski a respeito do caráter multidimensional das pesquisas de Stanislavski. O conhecimento em torno do conceito de ação física e a relação artística estabelecida entre Grotowski e Stanislavski serão abordados aqui em consonância com essa perspectiva de plurivocidade e multidimensionalidade.

Grotowski confirma em *Resposta a Stanislavski* (2001 [fevereiro 1969]) que se formou como profissional dentro do sistema de pesquisa de Stanislavski. Segundo ele, Stanislavski abandona o trabalho sobre a *memória emotiva* ao perceber que as emoções independem da nossa vontade e que não seria possível controlá-las ou considerá-las como a base do material criativo no trabalho do ator. Para Grotowski, essa impossibilidade se manifesta na vida nos momentos em que “não queremos amar alguém, mas amamos; ou então o contrário: queremos realmente amar alguém, mas não conseguimos (GROTOWSKI, 2001[1969]: p. 9). Desse modo, o trabalho de Stanislavski na fase final de suas pesquisas assume uma nova direção, a partir da conclusão de que não é possível controlar as emoções. O foco das investigações passa a ser então o corpo e a *ação física*.

¹⁸ But in this confrontation with Meyerhold, Grotowski did not lose interest in Stanislavski. To him, Stanislavski now appeared more multi-dimensional than before. It was probably then that Grotowski finally accepted Stanislavski as a role model.

Todas as forças elementares do corpo orientadas em direção a alguém ou em direção a si mesmo: escutar, olhar, agir com o objeto, encontrar os pontos de apoio – tudo isso é ação física. (GROTOWSKI, 2001[1969]: 10).

É essa inteireza do corpo povoado de “estímulos, impulsos, reações” (GROTOWSKI, 1987d [1966]: p. 186) e presente na totalidade de suas potencialidades expressivas a responsável pelo *ato real* de Cieslak. (GROTOWSKI, 1992[dez,1990]: p. 19). O que Grotowski afirma em seu relato de 1990 é que Cieslak *cumpr*e um ato “cada vez” que faz o percurso de sua partitura de ações físicas. Segundo o diretor, o que ocorre no espetáculo não é a imitação de um determinado estado físico; a representação condicionada por códigos e convenções desse ou daquele estado emocional; o fingir estar passando pela situação de um outro que não ele mesmo. Algo “verdadeiro” acontece no corpo de Cieslak. Em entrevista presente no documentário *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski*¹⁹, Grotowski afirma: “O ator bem treinado é como aquele que cumpre o ato psíquico com seu corpo; o ator mal treinado é aquele que ilustra o ato psíquico com seu corpo”.

Grotowski declara que em momento algum trabalhou com Cieslak sob a perspectiva de um personagem no processo do espetáculo. O Príncipe era visto pelo público, a partir da junção com os demais elementos do espetáculo e através de operações do diretor. Mas o trabalho do ator nunca tocou a construção de um personagem. Tratava-se apenas de cumprir aquele ato material e real com seu corpo, todas as noites. Grotowski afirma que o trabalho de Cieslak não podia ser considerado “acting”, na acepção inglesa da palavra no seu uso comum. O ator realizava “uma outra coisa”, algo como a “semente, a substância da arte”, o que só acontecia devido à conexão entre dom e rigor. “Os dois, cada vez, realmente.”²⁰ (GROTOWSKI, 1992[1990]: p. 20). A seguir retomarei a discussão sobre dom e rigor no item sobre precisão e espontaneidade.

¹⁹ Parte integrante do projeto *Cinque Sensi Del Teatro. Cinque Monografie sulla filosofia del teatro*, com a organização de Mario Ramondo, que conta com cinco documentários sobre grandes companhias teatrais. Entre eles Peter Brook, *Living Theater*, Eugenio Barba e o *Odin Teatret*. O filme sobre Grotowski e o Teatro Laboratório tem a direção de Marianne Ahrne.

²⁰ “C’est pour cela aussi que jê dis que ce n’est pas *acting*, dans la signification anglaise du mot, à laquelle nous sommes habitués. C’est quelque chose d’autre, et en même temps, c’est le sens le plus haut, peut-être le grain, la substance de l’art. Cela, il faut tout le temps le répéter, est possible seulement par la connexion de la rigueur et du don. Les deux, chaque fois, réellement.”

Nesse momento, tentar compreender o que é para Grotowski essa *realidade* do ato de Cieslak – que, segundo ele, constitui algo diferente do conceito de *acting* em seu significado habitual – é fundamental. É importante que compreendamos aqui que a realidade do ato de Cieslak nada tem a ver com o teatro realista. Não há a tentativa de representação de um simulacro - como menciona Lehman (2001) ao acrescentar a “dissolução dos simulacros dramatizados” entre as ações capazes de provocar a “interrupção do político”.²¹ Trata-se assim da interrupção de uma busca pela representação do real e da instauração de uma relação concreta entre indivíduos.

Em crítica de 1969 ao espetáculo *O Príncipe Constante*, Stefan Brecht procura estabelecer as diferenças entre o que chamou de “ego-theatre” e o teatro de Grotowski. Segundo ele, há um “repertório de gestos” ligado a um teatro “governado pelos paradoxos da vida burguesa”. Esse repertório seria efetuado pelos atores num esforço de caracterizar indivíduos “fixados numa rede social”. Stefan Brecht refere-se aqui a um teatro vinculado à tradição realista representacional e psicológica e, de acordo com o seu pensamento, o teatro de Grotowski acaba por fazer-lhe um contraponto promovendo, entre outras operações, “a eliminação virtual de gestos que indicam condicionamentos sociais ou que denotem individualidade” (BRECHT *In* SCHECHNER& WOLFORD, 1997 [1969]: p. 129).

O teatro de Grotowski funciona dentro da suposição de que as limitações da ego-psicologia podem ser transcendidas. Esse teatro é intensamente individualista, mas a sua preocupação não é com um *indivíduo*, mas com a *individualidade*. Seus atores selecionam e moldam seus gestos não para trazer à tona o que uma pessoa estaria apta a fazer mas o que o espírito do homem pode ou precisa fazer. Isso estilhaça o nominalismo da ficção burguesa. Retratando um santo imerso na humanidade má, eles não estão preocupados com caracterização ou motivação, mas com a essência da santidade e do mal²² (BRECHT, 1997 [1969]: p. 129).

²¹ A “interrupção do político” no teatro adota sob essas condições, particularmente, a forma de um abalo do que é habitual, no desejo de encontrar simulacros das assim chamadas realidades políticas dramatizadas no palco, analogamente à vida cotidiana. Às fórmulas 1 e 2 (interrupção do que é político, prática da exceção) acrescenta-se, de modo esclarecedor, a terceira fórmula: dissolução dos simulacros dramatizados (LEHMAN, 2001: 9).

²²“Grotowski’s theatre works on the assumption that the limitations of ego-psychology can be transcended. It is intensely individualist, but its concern is not with an individual but with individuality. Its actors select and fashion their gestures not to bring out what one person would be apt to do but what the spirit of man can and

Stefan Brecht reflete sobre a possibilidade de que o teatro transcenda a função de *representar* um indivíduo vinculado a determinado contexto social, que se move e age de modo “normal”. A partir na interrupção da norma, Grotowski “estilhaça o nominalismo da ficção burguesa”, fazendo com que o ator seja veículo para algo além da caracterização ou simulação de um determinado indivíduo.

Faz-se necessário, entretanto, relativizar a concepção de Stephan Brecht sobre o teatro de Grotowski como uma espécie de teatro não burguês, ou como uma resistência ao teatro burguês, já que isso poderia significar que o seu teatro estava vinculado a ideologia do governo, uma ditadura comunista anti-burguesa. Por isso é preciso não pensar no teatro de Grotowski como alguma coisa que se pode localizar num pólo de alguma ideologia política fixa. Esse raciocínio de Brecht é aqui analisado como algo capaz de fornecer substratos para a reflexão a respeito do espetáculo *O Príncipe Constante* enquanto uma construção que transcende a rede social, isto é, o leque de subjetividades fornecido e capturado pelo poder. Ele se estrutura, na verdade, em torno de elementos que são catalisadores na produção de novas possibilidades de subjetividades.

É importante também ressaltar aqui novamente o estreito vínculo entre o trabalho de Grotowski e as pesquisas de Stanislavski, fato que a oposição mencionada acima poderia fazer parecer incoerente. Stanislavski é um ícone do teatro realista, cujos padrões e normas, segundo Stefan Brecht, seriam estilhaçados no trabalho de Grotowski. Mas “É importante diferenciar a técnica da estética”, afirma Grotowski em *Resposta a Stanislavski* (1969).

Segundo Grotowski, a estética de Stanislavski estava vinculada a um determinado tempo, a uma determinada sociedade, a um contexto social específico. Já a sua técnica, bem como as perguntas que colocou no campo da arte do ator e do fazer teatral, transcendem qualquer especificidade temporal. Grotowski afirma que a sua relação com Stanislavski não se estabeleceu a partir da cópia ou da imitação, mas por meio de uma provocação constante e de uma busca por construir as suas próprias respostas às perguntas colocadas pelo diretor russo.

must do. This shatters the nominalism of the bourgeois fiction. Portraying a saint in the midst of evil humanity, they are not concerned with characterization or motivation but with the essence of saintliness and evil.”

A potência do trabalho de Stanislavski – sobretudo durante a fase final de suas pesquisas, no momento em que trabalha sobre a pesquisa em torno das *ações físicas* – estaria justamente ligada à multiplicidade de respostas que ele seria capaz de provocar. Grotowski cita, por exemplo, Meyerhold, que desenvolve um teatro de resultados praticamente opostos ao de Stanislavski, mas que é considerado por ele seu verdadeiro discípulo porque “soube dar a sua própria resposta”.

O “Método das ações físicas” – tal como é denominado por Grotowski em *Resposta a Stanislavski* (1969) – é para mim uma espécie de conhecimento sobre o fazer artístico que promove um escapamento da representação, tanto por ser uma *técnica* capaz de transitar por entre estéticas tão radicalmente diferentes, quanto por escapar ao simulacro conferindo *realidade* à ação concreta do ator, ainda que essa ação seja efetuada dentro de uma encenação que busca *simular* o mundo real, como no teatro realista. A própria ação é dotada de “realidade” justamente porque independe da simulação do real para que aconteça, para ser concreta e verdadeira. Ela se impõe como acontecimento mesmo num teatro de pretensões não-realistas.

Sobre o percurso das pesquisas de Stanislavski, desde o conceito de *memória emotiva* até o desenvolvimento do trabalho sobre as *ações físicas*, está orientado o trabalho do pesquisador Henrique Gusmão *Fronteiras do sujeito, fronteiras do corpo, fronteiras do teatro. Subjetividade e uso do corpo no trabalho de ator proposto por Constantin Stanislavski* (2006). A ação física é entendida aqui como o lugar de uma dupla “quebra de fronteiras”: entre personagem e sujeito; e entre corpo e psiquismo. Dentro dessa perspectiva, a interpenetração entre sujeito e personagem sempre foi um elemento importante no trabalho de Stanislavski. O conceito de “trabalho sobre si” está presente mesmo nas primeiras fases de sua pesquisa e no livro que a descreve: *O Trabalho do Ator sobre si mesmo*, publicado na Rússia em 1938.²³ Mas o trabalho sobre as ações físicas passa a estudar a interdependência existente

²³ O pesquisador aponta os equívocos gerados pela apropriação americana do livro de Stanislavski, da qual descende diretamente a tradução brasileira. A obra foi subdividida em três títulos: *A Preparação do Ator*, *A Criação de um Papel* e *A construção do Personagem*, editados separadamente e lançados tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil com uma diferença de décadas entre as publicações. Esse fato teria sido o responsável por uma série de mal-entendidos em relação à obra de Stanislavski. A edição americana faz inúmeros cortes, une capítulos, reconfigura textos. Segundo Gusmão, já nas conclusões de *O Trabalho do ator sobre si mesmo*, existem apontamentos na direção da pesquisa com as ações físicas. Mas a subdivisão da obra e a diferença de

entre as emoções e a fisicalidade. O corpo não mais expressa as emoções contidas em uma interioridade, mas é ele mesmo produtor e gerador de sensações, de lugares psíquicos. Para Gusmão, Stanislavski não abandona completamente a idéia de uma interioridade e de uma exterioridade, mas há uma flexibilização, uma porosidade, uma mobilidade em relação às fronteiras existentes entre essas duas categorias (GUSMÃO, 2006).

Ao abordar o conceito de *ação física* a diretora Celina Sodré discorre sobre a existência de uma “língua psicofísica”. Uma língua que todos os seres humanos falam e lêem, mas não sabem escrever. Todos lêem essa língua com fluência – compreendem o que acontece com o outro – e falam-na intuitivamente. Assim, Stanislavski ao conceituar *ação física* abriu a possibilidade de se “aprender a escrever”. Para ela, o ator é aquele que deve aprender a escrever nessa língua. Então, primeiro se escrevem palavras, frases básicas, mas com o aprendizado e a conquista da fluência, um dia será possível “escrever poesia”. A poesia é o contato com materiais ligados ao fluxo do inconsciente e da livre associação, que compõem o campo infinito da criação artística (SODRÉ, 2011, *Entrevista*).

2.3.2 *Corpo-memória/corpo-vida e ação física*

Não é por acaso que Grotowski apresenta o conceito de *corpo-memória* pela primeira vez justamente num texto – *Resposta a Stanislavski*, 1969 – em que ele mesmo analisa o deslocamento do foco da *memória emotiva* para a pesquisa sobre as *ações físicas* no trabalho de Stanislavski.

O conceito de *memória emotiva* denota uma perspectiva imaterial, metafísica tanto da memória quanto das emoções. Já o conceito de *ação física* aponta para a necessidade do trabalho sobre a materialidade orgânica e psicofísica do corpo. Um corpo que não tem memória, que não bloqueia a memória, mas que é a memória em sua materialidade.

Segundo Stephan Brecht:

mais de 20 anos entre a publicação do primeiro livro e do terceiro – tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil – teria contribuído para a apropriação de um Stanislavski ligado apenas a memória emotiva e a uma abordagem psicológica do trabalho do ator (GUSMÃO, 2006).

Os movimentos de Cieslak, suas expressões faciais, seus tons, não expressam pensamentos ou sensações externas, mas apenas estados de espírito emocionais e espontâneos. Eles expressam esses estados naturalmente (embora o corpo fosse apenas o órgão do espírito a todo momento): não moldados por uma função comunicativa, não distorcidos pelas resistências de um corpo físico, não limitados pelos gestos, utilizando o corpo. Suas comunicações de submissão e consentimento em relação a humilhação foram formuladas para expressar o espírito por trás dessas comunicações, não a sua função de discurso e efeito. Suas expressões de estados corporais (por exemplo, dor física) pintam o sentimento da dor. Não havia gestos de um corpo, apenas gestos por um corpo: um monólogo corpóreo do espírito ele mesmo. Uma encarnação²⁴ (BRECHT *In* SCHECHNER & WOLFORD, 1997 [1969]: p. 127).

A afirmação de que os movimentos de Ryszard Cieslak expressam estados de espírito faz-se útil no contexto da tentativa de compreender as bases da relação estabelecida entre corpo e memória inerente ao conceito de *corpo-memória* cunhado por Grotowski. O pensamento de que não há gestos *de* um corpo, mas gestos *por* um corpo é análogo à posição de Grotowski ao afirmar que o corpo não *tem* memória, mas *é* memória. A referência ao trabalho de Ryszard Cieslak enquanto um “monólogo corpóreo do espírito ele mesmo” contribui para a concepção de um espírito, de uma memória que é material e concreta e, portanto, elemento de trabalho, e elemento discursivo, através dessa materialidade. Há ainda no discurso de Stephan Brecht algo que se refere ao corpo como o lugar da “expressão” de algo que está para além dele mesmo, ou por trás dele mesmo, como “estados de espírito emocionais e espontâneos”. Penso que o objetivo aqui é destacar que o trabalho de Cieslak está para além de uma função comunicativa de gestos entendidos como signos de um significado, que transcende as “funções de discurso e efeito”. O corpo *é* o monólogo, é a linguagem. Mas o conceito de “expressão” ainda o coloca de certa forma como um mediador, como o lugar de uma “encarnação”.

²⁴ “Cieslak’s movements, facial expressions, tones do not Express thoughts or external sensations but only emotional and volitional states of spirit. They express these states naturally (as though the body were just the organ of spirit throughout): unformed by communicative function, undistorted by the resistances of a physical body, not hedged in by gestures of using the body. His communications of submission to and acquiescence in humiliation were shaped to express the spirit behind such communications, not their function of address and effect. His expressions of bodily states (e.g., physical pain) paint the feeling of pain. There were no gestures *of* a body, only gestures *by* a body: corporeal monologue of spirit itself. An incarnation”.

Também Grotowski fala de uma “encarnação da vida no impulso”, mas creio que essa perspectiva se assemelha mais ao modo como o professor e pesquisador Ferdinando Taviani refere-se ao trabalho de Cieslak enquanto algo que constrói e é construído por um modo de fazer no qual “os impulsos biológicos se confundem com clamores espirituais” (TAVIANI *In SCHECHNER & WOLFORD*, 1997: p. 204). É nesse lugar de “confusão”, de mobilidade de fronteiras que se encontra o conceito de *corpo-memória* bem como a sua ligação com o conceito de *ação física*.

Em *At work with Grotowski at physical actions*, Thomas Richards discorre sobre o workshop com Ryszard Cieslak, do qual era participante em 1984 na Universidade de Yale. Richards relata o momento em que Cieslak trabalha com um garoto lhe pedindo que se imaginasse sozinho com sua namorada e que recriasse a sua maneira de tocar no rosto dela, de acariciá-la. Somente a sua parceira invisível deveria existir e os espectadores deveriam desaparecer. Ao perceber que o garoto tentava apenas “mostrar” para os outros o quanto gostava dela de forma falsa e forçada, Cieslak teria afirmado:

“Não, não se concentre nos sentimentos. O que você fez?” Cieslak dirigiu a atenção do garoto para os detalhes físicos: “Não represente. Como era o toque da pele dela? Em que momento precisamente você toca o rosto de sua namorada? O rosto dela é quente ou frio? Como ela reage ao seu toque? Como você reage à reação dela?” (RICHARDS, 1995: p. 13). (*grifo meu, tradução minha*).²⁵

Apesar de Thomas Richards afirmar que Cieslak nunca falou diretamente das *ações físicas*, a perspectiva de uma memória sensorial e física mostra-se crucial para o ofício do ator, conforme aponta a narrativa acima. Esse relato fornece ainda pistas para que possamos compreender melhor a forma com que Cieslak se relacionava fisicamente com as suas memórias e associações em seu trabalho. A experiência narrada por Thomas Richards nos fornece pistas para a compreensão da construção de Cieslak em *O Príncipe Constante*, além

²⁵ “No, don’t concentrate on the feelings. What did you do?” Cieslak directed the boy’s attention to the physical details: “Don’t act. What was the touch of her skin like? At what moment precisely do you touch your girlfriend’s face? Is her face warm or cold? How does she react to your touch? How do you react to her reaction?”.

de prover substrato para o estabelecimento da relação entre os conceitos de *ação física*, *corpo-memória* e *corpo-vida*.

Em *O que foi*, Grotowski discorre sobre a importância do outro dentro da procura do *corpo-vida*.

O ato do corpo-vida implica a presença de um outro ser humano, a comunhão das pessoas. Mas até mesmo as nossas recordações são essenciais, quando se ligam a um outro ser humano, quando evocam aqueles momentos em que vivemos intensamente com os outros. Esses outros estão inscritos no corpo-vida, pertencem-lhe por natureza. E se vocês evocam com o corpo-vida o instante no qual vocês tiverem tocado alguém, aquele alguém se mostrará naquilo que vocês **fazem**. E talvez ao mesmo tempo estará presente aquele que é o seu *partner*, aqui e agora, e quem esteve na nossa vida e quem vai chegar: e Ele será uno (GROTOWSKI, 2007 [1970]: p. 206) (*grifo meu*).

É interessante aqui a relação entre materialidade da memória, corpo-vida, ações físicas e o outro, o contato com o outro. Tanto o relato de Thomas Richards quanto esta afirmação de Grotowski nos permitem pensar na construção de Cieslak em o *Príncipe Constante* como algo que se fundamentava na materialidade do contato com um outro, também material e concreto. Não com a “recordação” ou os “sentimentos” referentes a sua primeira experiência amorosa, mas com os estímulos inscritos no seu corpo a partir do contato material, carnal com esse outro que compartilhou com ele essa experiência. A existência desse *partner* possibilitava a orientação de todas as suas forças vitais para a vivência psicofísica de sua relação com ele, e dessa forma era possível essa “unidade” de que fala Grotowski. Aqui há um “revelar de si” com base em um revelar do outro. E essa ação de “revelação” é também a ação de reconstituição da inteireza de si.

A manutenção do foco em um outro material e num fazer objetivo permitiria, assim, que o ator não ficasse ocupado com uma procura por reproduzir sentimentos ou mesmo por sentir emoções. Não se trata aqui da construção de um ser em sua complexidade psicológica, mas de um fazer material calcado na relação com o outro e que permite a reintegração entre o corpo, o fazer, a vida e a memória.

Podemos perceber no filme reconstruído do espetáculo que no primeiro monólogo de Cieslak há um momento em que o ator cria uma imagem com as mãos como se tocasse um outro. As mãos e o rosto de Cieslak parecem dar vida a esse outro que se presentifica na materialidade de seu corpo.



Foto: *O Príncipe Constante*²⁶

A noção de *contato* analisada por Tatiana Motta Lima – que segundo ela parece surgir no percurso do trabalho de Grotowski em ligação direta com as experiências de *O Príncipe Constante* – abarca ao mesmo tempo a idéia de que o ator deve entrar em *contato* com as suas próprias experiências e associações, mas também estabelecer uma relação com um outro (imaginário ou não), com o espaço físico, com o público. Todos esses elementos constituem-se em modos de estar presente, uma vez que segundo ela: “o *contato*, para realizar-se, requeria o tempo presente, requeria o ato” (LIMA, 2008: p. 178). O relembrar através da ação é também uma “atualização da memória” através da ação nesse tempo presente.

Em *O Discurso de Skara* (1966) Grotowski discorre sobre o *contato* tanto enquanto algo que deve ser inerente a partitura de ações conferindo-lhe materialidade; como enquanto um lugar de abertura e de porosidade da partitura em relação ao momento presente. A respeito da primeira atribuição, Grotowski afirma que a relação com as “lembranças” é algo que “torna as

²⁶ Foto registrada por mim da tela em que se exibia o filme.

ações concretas”, desde que esse “companheiro imaginário” a quem elas remetem esteja localizado em um lugar específico no espaço. Caso contrário corre-se o risco de ser gerada uma espécie de “narcisismo emocional”, em que é a mente que domina e as “reações permanecerão dentro da gente”. Portanto, o *contato* do modo como aponta Grotowski livra o ator da imaterialidade emocional e da perspectiva de um corpo dividido, dominado pela mente, pelas “emoções” (GROTOWSKI, 2007 [1966]: 187). Um corpo que “retém” as emoções funcionando como uma carapaça material que impede o fluxo das reações e paradoxalmente a materialização dessas reações.

A respeito da segunda atribuição, o *contato* como um lugar de abertura da partitura de ações é aquilo que permite enxergá-la como um mecanismo “para entrar em contato com os companheiros”, com o presente, ainda que essa partitura permaneça sempre fixada e precisa, pois “Deve-se manter a partitura e renovar o contato a cada dia” (GROTOWSKI, 2007 [1966]: 187).

O conceito de *contato* aponta então:

- a) para uma noção de corpo que não é fragmentado e controlado pela mente “interior”, mas que reage de acordo com o presente, com impulsos exteriores e interiores. Aqui fronteira entre a interioridade e a exterioridade é móvel, fluida, indeterminada. Não é possível dizer se o que gerou a ação veio de “dentro” ou de “fora”, da “mente” ou do “corpo”, “antes de” ou “depois de”. Há apenas o presente da ação.
- b) para um modo de ver a partitura como um lugar paradoxal entre técnica precisa e fixada e abertura para o presente, para uma “renovação a cada dia”

Este modo de ver a partitura possui relação direta com os conceitos de precisão e espontaneidade que analisarei a seguir.

2.4 Dom e Rigor, Precisão e Espontaneidade

Em *Você é Filho de Alguém*, de 1975, Grotowski afirma:

A arte como revolta consiste em criar um ato completo que rechace os limites, as fronteiras impostas pela sociedade, ou, em um sistema tirânico, pelo poder. Mas você não pode rechaçar estes limites se vocês não têm credibilidade. A tua obra completa é uma

merda, se não é uma obra profundamente competente, se não foi elaborada em cada um de seus pontos. Sim! É blasfemo, mas é preciso. Sim! Vocês sabem aquilo que fazem, elaboraram as suas armas, vocês têm credibilidade, criaram a obra completa que é de tal mestria que nem mesmo os teus inimigos podem negá-la. Se vocês não têm esse traço de competência, na tua revolta, estão destinados a perder tudo na batalha. Mesmo se são sinceros (GROTOWSKI, 1975).

Posteriormente, Grotowski cita como exemplo a contracultura dos anos 60 nos Estados Unidos. Um conjunto de manifestações artísticas que carregaram elementos de valor e sinceridade, mas nos quais “não havia competência suficiente, precisão, sabedoria”, uma vez que esse movimento cultural acaba por extinguir-se.

Essa afirmação de Grotowski parece – no modo como se constrói o discurso – uma volta aos seus tempos de militante político estudantil na Polônia dos anos 50. Fala-se de um “sistema tirânico”, do “poder”, de “armas”, de um “inimigo” numa postura discursiva bastante revolucionária e por vezes maniqueísta. Grotowski parece estar se remetendo aqui à sua experiência como artista na Polônia, em que teve que lidar com uma dura estrutura social durante anos, quase que num desabafo, numa mistura entre a fala do artista e do militante político.

Mas ao mesmo tempo supera esse discurso político-ideológico ao destacar a necessidade de que a obra rechace e ultrapasse os limites aparentes dentro dela mesma. E dentro dessa necessidade, é muito interessante perceber o modo como Grotowski coloca o binômio precisão e espontaneidade num lugar político enquanto um modo de fazer artístico.

Afirma que ainda que um artista seja sincero em sua arte, se não houver mestria e precisão a “revolta” não se consolidará, não existirá concretamente nem para o artista, nem para o público, nem para a sociedade. A mestria aqui é um elemento de destaque e se remete à necessidade de a obra ser elaborada “em cada um de seus pontos”. O traço de competência na “revolta” só pode ser alcançado a partir da união entre o dom e o rigor, entre a precisão e a espontaneidade, ou “sinceridade”. Não é eficaz se for blasfemo e não for preciso. A potência desse ultrapassamento e dessa transgressão só existe se a ação for material e consistente, não ficando no plano da representação, da histeria coletiva. E para tal, é necessário que a “sinceridade da luta” se dê a ver através da precisão.

Especificamente no âmbito do trabalho do ator, Grotowski mostra-se extremamente crítico em relação a uma espécie de processo ou de busca calcada no “sentimento”, nas “emoções”. Para que o ator não caia num “plasma psíquico informe” é necessário “dominar as pequenas ações” (GROTOWSKI, 2007 [1969]: p. 166).

Grotowski inicia seu discurso de 1990 comparando Ryszard Cieslak no teatro a Van Gogh no âmbito da pintura e explica que, assim como Van Gogh, Cieslak “soube encontrar a conexão entre o dom e o rigor”²⁷ (GROTOWSKI, 1992[1990]: p. 16). Essa conexão é análoga ao binômio *precisão e espontaneidade* que permeia todo o trabalho de Grotowski em seu percurso de pesquisador e artista. Em *Resposta a Stanislavski*, afirma:

Esta contradição entre espontaneidade e precisão é natural e orgânica. Estes dois aspectos são os pólos da natureza humana, por este motivo, quando se cruzam, completam-nos (GROTOWSKI, 2001[1969]: p. 13-14).

E complementa:

Quando se fala de espontaneidade e precisão, na própria formulação permanecem ainda dois conceitos contrapostos que dividem...injustamente (GROTOWSKI, 2001[1969]: p. 14).

A divisão injusta desses dois conceitos em duas palavras distintas não é capaz de exprimir o que é esse lugar específico de interação e complementaridade entre precisão e espontaneidade. Elementos que permanecem distintos no plano conceitual, mas que comprovam sua unidade na prática de seu trabalho.

O *rigor* de que fala Grotowski está aqui ligado ao nível de precisão da construção de Ryszard Cieslak, que possuía controle sobre os mínimos detalhes da fisicalidade inscrita na sua partitura de ações físicas. Grotowski diz que várias interpretações errôneas a respeito do trabalho do ator foram suscitadas. Dentre elas, a hipótese de que as ações realizadas por Cieslak eram fruto de improvisos. Esse fato é veementemente negado pelo diretor, que afirma que nunca, em nenhum momento do processo, Cieslak trabalhou em cima de uma improvisação. Tratava-se de recriar as ações a partir de impulsos ligados a uma memória física específica. Desse modo “A partitura era precisa, mas porque a partitura estava ligada a

²⁷ “Pouquoi est-ce que je pense qu’il était un acteur aussi grand que, dans un autre domaine de l’art, Van Gogh par exemple? Parce qu’il a su trouver la connexion du don et de la rigueur”.

uma vivência precisa, a uma experiência real²⁸ (GROTOWSKI, 1992[1990]: p. 18). Pode-se perceber aqui uma ligação com as atribuições do conceito de *contato* como abordado anteriormente. O *contato* com essa “vivência precisa”, essa “experiência real” é o que permite que a partitura exista, se dê a ver com precisão e materialidade.

É válido destacar a relação intrínseca existente entre *dom* e *espontaneidade*, uma vez que o ato verdadeiro para Grotowski só pode acontecer diante de uma autodoação, de um dar a ver não cotidiano e não social de si mesmo²⁹. Assim, o conceito de *espontaneidade* refere-se ao fluxo de impulsos vivos ligados a essa experiência real, que só ganha potência expressiva a partir de uma construção formal fundamentada na disciplina. Grotowski e Cieslak, portanto, fundamentam essa fisicalidade naquilo que ele chama de *binômio da precisão e espontaneidade*. Essa estrutura formal rigorosa é ao mesmo tempo condutora e catalisadora daquilo que denomina “fluxo da vida”. Para Grotowski a ausência de estrutura não geraria nada além de um caos estanque, infértil e suicida. Que se assemelharia a aniquilação das potencialidades expressivas.

Em entrevista concedida a Denis Bablet em 1967, Grotowski se refere a “falta da disciplina” como “um dos grandes perigos que ameaçam o ator” ao conduzir não a expressividade, mas ao “caos”. E uma vez que a “anarquia” impede a expressividade, Grotowski é categórico ao afirmar que “não pode existir um verdadeiro processo criativo no ato se lhe faltam disciplina e espontaneidade. (GROTOWSKI, 1987f [1967]: p. 180).

Como abordamos anteriormente, Grotowski declara em *Exercícios* (1969) que os exercícios do training não preparam e muito menos constroem uma fórmula para o alcance do ato criativo, mas conduzem o corpo e o psiquismo do ator na direção de uma maior inteireza e conexão. E o binômio precisão e espontaneidade deve estar presente também durante a feitura dos exercícios, sendo a chave para o alcance dessa *inteireza*.

O caminho apontado por Grotowski para o alcance da conjunção entre o rigor e a espontaneidade é o desafio, é o lugar do limiar da impossibilidade, do ultrapassamento dos limites, a decomposição do impossível em parcelas de possível. É interessante perceber que

²⁸ “La partition était précise, mais parce que la partition était liée a un vécu précis, à une expérience réelle”.

²⁹ Abordarei mais detalhadamente a seguir o conceito de *dom de si*.

Grotowski considera o ato criativo enquanto algo que se encontra no limiar entre a expressão artística e aquilo que é da ordem do inexprimível, da impossibilidade. É nesse jogo entre o *território* e aquilo que o ultrapassa, que se localiza a potência da construção de Ryszard Cieslak. A construção formal aqui não aprisiona, mas ao contrário liberta e potencializa os fluxos de energia do corpo.

A construção fundamentada numa partitura física desobriga o ator de a todo momento ter que fazer escolhas intelectuais em relação às suas ações - o que seria enxergar o corpo da ação cênica como um conjunto fragmentado que obedece às ordens picotadas do pensamento do ator - e permite que um complexo corpóreo inteiriço e contínuo cumpra suas ações.

A partitura é como um vaso de vidro dentro do qual uma vela queima. O vidro é sólido, está ali, podemos confiar nele. Retém e guia a chama. Mas não é a chama. A chama é meu processo interno de todas as noites. A chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura” (CIESLAK *In* BARBA, 1994: p. 185).

Existe nessa asserção, proveniente de uma compreensão prática de Cieslak, uma certa distinção entre um processo interior e uma manifestação exterior. Mas a meu ver essa distinção é fruto de um esforço explicativo que busca fazer compreender a justaposição de dois processos ao mesmo tempo distintos e interdependentes. A chama se dá a ver, ou seja, existe enquanto coisa, enquanto materialidade “através da partitura”. Ainda que nessa afirmação de Cieslak a precisão e a espontaneidade sejam dois processos distintos, uma não existe sem a outra.

O conceito de impulso e a sua ligação com a ação remetem a essa mobilidade de fronteiras entre interioridade e exterioridade, em que a eliminação das resistências do organismo gera a união entre os tempos do “impulso interior” e a “reação exterior”, fazendo com que o impulso se torne “já uma reação exterior”. Para Grotowski, a ausência de bloqueios faz com que o “impulso e ação sejam concomitantes” o que faz com que o espectador assista a “uma série de impulsos visíveis” (GROTOWSKI, 1971[1965]: p. 15).

Podemos traçar um paralelo entre essa perspectiva e a dinâmica ressaltada por Deleuze relativa ao embate existente na arte entre o *território* - entendido aqui como o *plano de composição* - e os processos desterritorializantes:

A sensação composta, feita de perceptos e afectos, desterritorializa o sistema da opinião que reunia as percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social. Mas a sensação composta se reterritorializa sobre o plano de composição, porque ela ergue suas casas sobre ele, porque ela se apresenta nele em molduras encaixadas ou extensões articuladas que limitam seus componentes, paisagens tornadas puros perceptos, personagens tornados puros afectos. E, ao mesmo tempo, o plano de composição arrasta a sensação numa desterritorialização superior, fazendo-a passar por uma espécie de desenquadramento que a abre e a fende sobre um cosmos infinito (DELEUZE & GUATTARI, 1992: p. 253).

Aqui o “plano de composição” e suas “molduras encaixadas” seriam análogas a partitura de ações físicas, que limita os componentes da *sensação* “feita de perceptos e afectos” e ao mesmo tempo “arrasta a sensação numa desterritorialização superior”. A partitura de ações de Ryszard Cieslak é ao mesmo tempo aquilo que desterritorializa o sistema comum de opiniões e percepções, aquilo que se reterritorializa sobre um *plano de composição* específico, e aquilo que arrasta a sensação (neste caso tanto daquele que pratica a ação quanto daqueles que a assistem) para um “desenquadramento que a abre e a fende sobre um cosmos infinito”. Segundo Deleuze: “A arte quer criar um finito que restitua o infinito”. É desse jogo entre o visível e o invisível que é feita a substância da arte.

É interessante mencionar aqui a forma como Serge Ouaknine descreve os espasmos de Ryszard Cieslak ao final de cada um de seus três monólogos. Em paralelo à partitura extremamente precisa e o domínio tanto do “seu discurso” quanto das suas mais mínimas ações, há “a baba branca, discreta, do ator no canto da boca”, “a secreção de um corpo pego em desordem nervosa” aquilo que escapa ao controle, mas é resultado de tudo aquilo que é controlado e inscrito na partitura (OUAKNINE *In* BANU, 1992: p. 65). A “secreção” e a “desordem nervosa” são aqui resultado de entrega e abandono, de um corpo que não deseja produzir efeitos de transe, ou de uma crise epilética, mas que cumpre um conjunto de ações meticulosamente organizado, liberando-o da preocupação com “representar” e permitindo que algo não provocado artificialmente pelo seu intelecto o atravesse.

Um vaso de vidro tão consistente, que envolve a chama completamente, e assim permite que ela vibre incessantemente, salte, rodopie sem se apagar.

2.4.1 O Visível e o Invisível

Serge Ouaknine é um artista plástico, diretor e escritor que foi convidado por Grotowski para reproduzir graficamente o espetáculo *O Príncipe Constante*. No texto *La graphie de l'acteur*, em que discorre sobre esta experiência, ressalta a dificuldade de descrever imageticamente Ryszard Cieslak e suas ações. Procurarei agora me debruçar sobre algumas questões levantadas por esse texto, continuando um caminho de discussão que busca meios para exprimir a intersecção entre materialidade e imaterialidade, construindo modos de dizer que permitam de alguma forma apreender o inapreensível.

Em trecho denominado *Une graphie impossible*, Ouaknine afirma que tudo no espetáculo podia, aparentemente, ser reconstruído, mas havia uma “dimensão que resistia inteiramente” a essa reconstrução. Desenhar Ryszard Cieslak era para Ouaknine “um obstáculo maior”, uma vez que para ele era possível desenhar todos os atores exceto “o Príncipe ele mesmo, cuja presença me parecia impalpável e não estava mais no visual, mas numa outra coisa...”³⁰ (OUAKNINE *In BANU*, 1992: p. 62).

É interessante perceber o olhar de um artista plástico sobre a corporalidade de Ryszard Cieslak, que segundo ele remetia então a um plano não formal, dentro da convencionalidade da arte performática do ator. A dificuldade de desenhar Cieslak e sua partitura de ações era proveniente da dificuldade de aprisioná-la em um modelo definidor, em uma construção imagética fixa impossível de corresponder ao movimento constante que gerava aos olhos do espectador.

A cena, algumas, tinham um aparato formal impecável, mas o que Grotowski chamava então de “o presente autêntico” ou ainda “o ato total” escapava a toda convenção. A propulsão encantatória do corpo de Ryszard Cieslak desnudado, os gritos e os choros das suas interpelações a Deus e a raça humana de seus três monólogos, ou ainda a sua voz de outro mundo (de além túmulo) seguida da compulsão devastadora, tudo se transformava num canto de amor

³⁰ Il était apparemment possible de tout reconstruire. Pourtant une dimension résista entièrement du début à la fin de ma démarche. Dès les premiers mois de mon travail, j'étais confronté à un obstacle majeur: je pouvais dessiner tous les acteurs, sauf Ryszard Cieslak, le Prince lui-même, dont la présence me paraissait impalpable et ne relevait plus Du visuel mais d'autre chose...

que era também um anúncio de morte iminente (*tradução minha*) (OUAKNINE *In* BANU, 1992: p. 63).³¹

Ouaknine refere-se a um “escapamento” em relação a enquadramentos e convenções. A algo como uma “propulsão encantatória” que supera o próprio teatro e o ofício tradicional do ator. E que estabelece a construção de uma fisicalidade deslocada, não cotidiana.

Assim, sem resistir eu abracei as transgressões dos signos e das convenções de Grotowski. O que, de fora, parecia ser o seu combate com o corpo apontava para uma sombra que ele não nominava. Matéria e memória se anulavam na mesma fonte de luz cujo corpo visível era o obstáculo. Grotowski inventariava a memória. Ele não a negava. Ele buscava as passagens na direção de uma “outra vida” e renovava os antigos códigos dentro do novo (OUAKNINE *In* BANU, 1992: p. 56).³²

Ouaknine fala aqui de um olhar que não “resiste”, que busca dialogar com esse lugar da transgressão, do paradoxo, do desconhecido. Que não quer impor conceitos, classificações e modos de ver pré-estabelecidos. O mesmo lugar em que a anulação entre matéria e memória é possível. Dessa forma, em sua busca por decodificar os processos, as ações e as movimentações cênicas dos atores Ouaknine constrói uma técnica gráfica muito específica, executada em diversas etapas. Como uma superposição de desenhos que ora procuram reconstituir os contornos dos corpos, ora a sua movimentação e deslocamento no espaço, ora a luminosidade, etc. Ao invés de procurar um meio de enquadrar a reprodução imagética do espetáculo a algum modo de fazer pré-concebido, que se mostrava então insuficiente e

³¹ La scène, certes, avait un appareil formel impeccable, mais ce que Grotowski appelait alors “le présent authentique” ou encore “l’acte total” échappait à toute convencion. La propulsion incantatoire du corps de Ryszard Cieslak dénudé, les cris e les pleurs de ses interpellations à Dieu et à la rece humaine, de ses trois monologues, ou encore sa voix d’outre-tombe suivie de compulsions déchirantes, tout relevait d’un chant d’amour qui était aussi un aveu de mort imminent.

³² Aussi, sans résister, ai-je embrassé les transgressions de signes et de conventions de Grotowski. Ce qui, du dehors, semblait être son combat avec le corps visait une ombre qu’il ne nommait pas. Matière et mémoire s’annulaient dans la meme source de lumière dont l’organe visible était l’obstacle. Grotowski inventariait la mémoire. Il ne la niait pas. Il cherchait des passages vers une “autre vie” et rénovait les anciens codes dans de nouveaux.

ineficaz, Ouaknine desenvolve um conjunto de procedimentos técnicos especialmente para esse trabalho.

O artista plástico compara o trabalho de Grotowski e de Cieslak em *O Príncipe Constante* às pinturas de Cézanne e de Monet, nas quais há um movimento de transbordamento em relação à materialidade pictural do quadro em direção a algo que ultrapassa os contornos da matéria e sublima essa materialidade através dela mesma. E questiona se a luz que emanava do corpo de Cieslak durante os seus três monólogos no espetáculo “buscava como em Monet uma evaporação dos contornos da matéria” ou se seria simplesmente uma busca por “negar a literalidade da presença obscura dos clichês” (OAKNINE *In* BANU, 1992: p. 58).

Ouaknine deparava-se com uma obra que era composta por algo além da conjunção dos elementos que ultrapassavam a literalidade, das “metáforas” que multiplicavam os sentidos, além de uma apropriação diferenciada do espaço. Afirma haver algo mais que não podia compreender naquele momento. Algo que somado a todos esses elementos gerava “uma mudança na percepção mesma do real, de uma natureza outra, por trás do mundo aparente. Era preciso então ler para além da pele” (OAKNINE *In* BANU, 1992: p. 58).

Esse jogo de embates entre o que é visível e invisível na obra, dentro da relação entre moldura e quadro, entre o território que é suporte da obra, e também ao mesmo tempo suporte para o seu ultrapassamento, possui ligação mais uma vez com o discurso de Deleuze e Guatarri no que se refere à relação entre território e movimentos territorializantes. O “amarelo de Van Gogh”, as “sensações inatas de Cézanne” (DELEUZE & GUATARRI, 1992: p. 233), a “casa de Monet (que) se vê sempre aspirada pelas forças de um jardim incontrollável, cosmo de rosas”, aparecem aqui como exemplos da tensão entre o finito e o infinito, entre o território e a desterritorialização sendo essa tensão a geradora e a propulsora da criação de “infinitos infinitamente variados” (*Idem*: p. 233). O quadro com sua moldura seria então atravessado por uma “potência de desenquadramento” instaurada por elementos que lhe conferem o “poder de sair da tela” se expandindo para um plano de composição que é também um “campo de forças infinito” (*Idem*: p. 242).

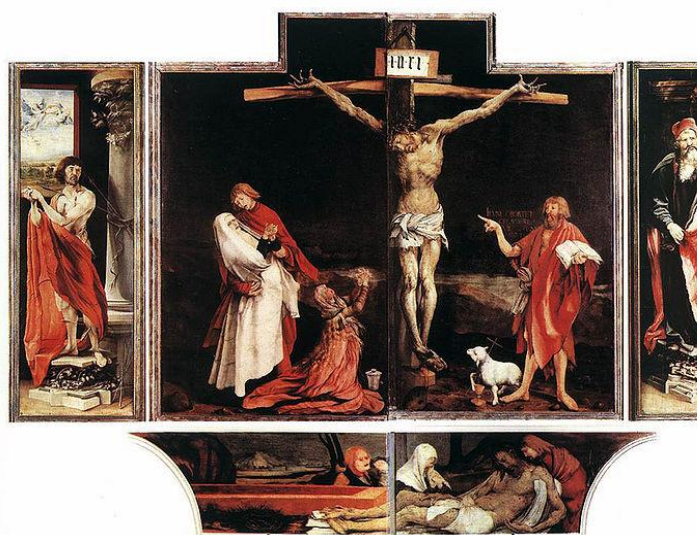
O ato de “ler para além da pele” mencionado por Serge Ouaknine caracteriza o mesmo movimento de “desenquadramento” e de saída da moldura de que tratam Deleuze e Guatarri.

Em ambos os posicionamentos e construções de raciocínio aparecem elementos e procedimentos técnicos muito específicos para efetuar esse caminho de ultrapassamento da forma. A técnica formal específica é um instrumento para o ultrapassamento dela mesma na direção daquilo que não é conhecido, daquilo de que não dão conta os seus próprios procedimentos. Que podem ser de alguma forma reconhecíveis, mensuráveis, descritos, mas nunca em sua totalidade. Porque a materialidade de sua presença aponta para algo que transcende a própria materialidade dos campos técnicos cognoscíveis.

2.4.1.1 O corpo Luz

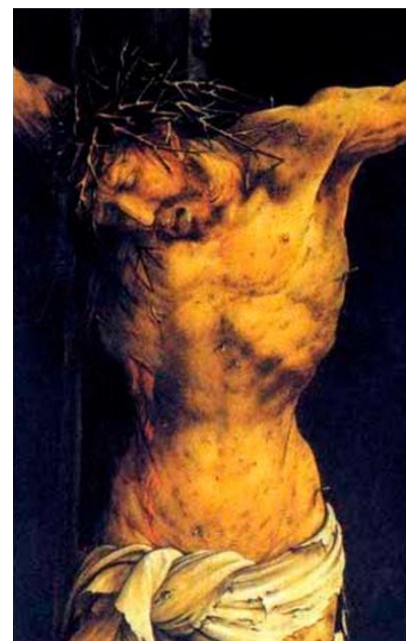
Ouaknine inicia essa parte de seu texto denominada *Les corps Lumière* com uma afirmação categórica: “Isso não se desenha”. Aqui, o artista plástico continua a discorrer sobre a sua dificuldade de desenhar uma materialidade tão imaterial, tão luminosa. Afirma que Grotowski disse a ele em diversas conversações ter sido influenciado na criação de *O Príncipe Constante* por obras de artistas como Grünewald e El Greco. O *Retable d’Issenheim* teria sido sua referência quase absoluta. Grotowski afirma sobre Grünewald:

Não há fonte de luz exterior ao sujeito, uma iluminação de fora para criar uma teatralidade. Os personagens de Grünewald são iluminados do interior. (OUAKNINE, *In BANU*, 1992: 59).



Retable d’Issenheim

Grünewald



Em seu *Em busca de um Teatro Pobre* (1965) afirma que durante as pesquisas no Teatro Laboratório teria ficado claro para ele “que os atores, como figuras das pinturas de El Greco, podem “iluminar” por meio da técnica pessoal, tornando-se uma fonte de “luz espiritual”” (GROTOWSKI, 2007 [1965]: p. 109). Segundo a diretora e pesquisadora Celina Sodré, durante os eventos em comemoração ao ano Grotowski em Paris (*Année Grotowski à Paris 2009*) Ludwik Flaszen afirmou que o quadro *Cristo em La Cruz*, de El Greco, teria também influenciado enormemente toda a concepção visual e conceitual do espetáculo. Este teria sido o único quadro que Grotowski quis ver em sua visita ao Louvre.



Cristo en La Cruz

El Greco



El Espolio

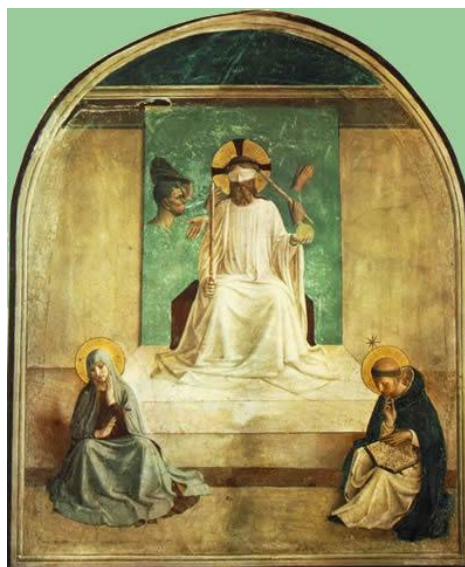
El Greco

Podemos aqui fazer algumas ligações a elementos presentes no espetáculo *O Príncipe Constante* a partir dessas referências imagéticas. Os trajes do Príncipe Constante fazem analogia direta aos trajes do Cristo, e em *Cristo en la Cruz* o traje do homem a direita da Cruz de Cristo assemelha-se muito aos trajes da corte do Rei, os torturadores de Dom Fernando. Em *El Espolio*, Cristo está envolvido por uma túnica vermelha assim como o Príncipe Constante morre coberto pelo manto vermelho presente durante toda a ação do espetáculo.

Também em *Retable d'Issenheim* podemos identificar uma multiplicidade de presenças que assistem a crucificação de Cristo. Presenças que ao mesmo tempo assistem a morte e a tortura do mártir e são diretamente responsáveis por ela. Também se mantém aqui, entre os

personagens do quadro, uma relação de violência que contrasta com o abandono e a não-ação do Cristo que é violentado. Vemos ainda nesse quadro múltiplos mantos vermelhos nas mãos ou mesmo vestindo os personagens em volta de Cristo. Na obra de Grünewald há um Cristo extremamente carnal, com pele, ossos e músculos bem definidos, e que, no entanto, emite luz com o próprio corpo, ainda que dotado de tanta materialidade.

Acredito que é esse o ponto principal relativo à importância de tais referências imagéticas dentro da composição de *O Príncipe Constante*. O modo como os artistas retratam seus “sujeitos” – sendo aqui Cristo o principal dos sujeitos – conjuga materialidade e imaterialidade, carne e luz, corpo e espírito. E é também desse modo que se configura a imagem do mártir no espetáculo. Ryszard Cieslak é um Cristo carnal e luminoso, que emite luz através da doação de seu próprio corpo às testemunhas que entram contato com ele. Ouaknine cita ainda a obra de Fra Angélico, o *Christ aux outrages*, em que segundo ele “o sentido emblemático do volume confundem a matéria e a “luz” dos sujeitos representados” (OUAKNINE *In* BANU, 1992: p. 66).



Christ aux outrages

Fra Angélico

Para Ouaknine, Ryszard Cieslak é atravessado por algo que o coloca “a meio caminho” entre dois universos: o terreno e o divino. É como se sua própria presença no espetáculo, bem como o processo para a construção e posterior junção de sua partitura aos demais elementos, remetesse a essa intersecção de dois mundos. Ouaknine afirma que Grotowski lhe

explicou a diferença de “técnica” e de processo, existente entre o trabalho Cieslak e o dos demais atores do espetáculo. Grotowski trabalha primeiro durante meses em separado com Ryszard Cieslak para “em seguida integrar a luz de um à grafia mais obscura dos outros” (*Idem*).

Dessa forma, esse duplo atravessamento estava presente também no próprio processo de composição e justaposição de camadas no espetáculo. De um lado a partitura de ações físicas de Cieslak, resultado de um processo recluso, escondido quase sagrado, que lidava com um nível altíssimo de exposição, de entrega, de confiança, de luminosidade. De outro as partituras dos demais atores, com seus mantos negros, sua investida violenta e agressiva na direção desse corpo que parece em permanente estado de sublimação. Como se estivesse à parte de toda ação, permanecendo imerso no universo do sagrado. E a intersecção do universo do sagrado com o universo terreno é a necessidade do sacrifício desse corpo luminoso e transparente, “na fronteira do rito e da mascarada”. Ouaknine dizia-se testemunha de um “rito dissimulado dentro de outra coisa” (*Idem*: p. 58).

Quanto a Ryszard Cieslak, sendo vivo para além de qualquer quadro, sua luz não precede a não ser por pouco o frisson da carne e, de fato, me impediu de desenhá-la, senão por elipse, por “vazio”, um pouco como nas caligrafias zen o branco inalterado do papel figura a queda d’água. O pincel se contentando em deixar acontecer o que não pára de fluir, sem ser representado (*tradução minha*) (OUAKNINE In BANU, 1992: p. 67).³³

É interessante a afirmação de Ouaknine em relação ao desenho “por elipse” dessa luz liberada pelo “frisson da carne”. É como se o artista plástico se rendesse a impossibilidade de apreender essa experiência, através do vazio que é o inapreensível. Uma experiência “imediate, indecifrável e cujas formas e sons refletiam no fundo avatares e não o verdadeiro rosto”. Ouaknine fala em alguns momentos de um “apagamento”, um ultrapassamento das formas cotidianas de movimento e ação. E conclui categoricamente:

³³ Quant à Ryszard Cieslak, d’être vivant, au-delà de tout tableau, sa lumière ne précède que de peu le frisson de la chair, et, de fait, m’interdit de la dessiner, sinon par elipse, par “vide”, un peu comme dans les calligraphies zen le blanc inaltéré du papier figure la chute d’eau, le pinceau s’étant contenté de cerner ce qui ne cesse de couler, sans être représenté.

“Não existe metáfora possível pra esse ato, a não ser por aproximação, e Grotowski tem razão de afirmar isso” (*Idem*: 67).

2.5 *Dom de si e ato total: materialidade, transparência e transiluminação*

Assim então toda a experiência amorosa nos restitui o vazio, todo o drama se desfaz dele mesmo. O Príncipe treme num estado de alguma coisa de muito pessoal e no entanto público. Ele nos faz espectador indiscreto da sua experiência, voyeur da sua osmose, testemunha proibida da sua própria perda de consciência, aquela de um “outro” nele mesmo “saciado”, na fonte daquilo que não se pertence mais. Esse despertencimento paradoxal cede ao vazio de si, epifania que Jung teria nomeado *individuação* (*tradução minha*) (OUAKNINE *In* BANU, 1992: p. 67-68).³⁴

Ouaknine trata aqui de um ponto de intersecção entre a teatralidade e a “não teatralidade absoluta” (*Idem*: p. 67), entre o pessoal e o público, entre o apagamento da personalidade cotidiana, o anonimato, e a individuação. Como abordamos no capítulo anterior, em conversa com Peter Brook, Grotowski também menciona Jung e aquilo que ele compreende como processo de construção do indivíduo. Um processo que tem de passar necessariamente pela superação do “eu social” na direção de alguma outra coisa. Aqui Ouaknine procura nominar essa outra coisa, que poderia ser um “despertencimento paradoxal”, ou “anti-representação” de si mesmo, a epifania do “vazio de si”, a *individuação*. E o ato de doar-se, de dar-se a ver é também o ato de abandonar-se e de misturar-se com um coletivo *in-dividido*.

Em seu discurso, Grotowski fala da importância do *dom de si* no trabalho de Ryszard Cieslak. Segundo o diretor, o dom está relacionado à natureza confessional do trabalho – vinculado diretamente a esse “fluxo da vida” espontâneo e verdadeiro – uma vez que se trata de uma “doação de si”, de um compartilhar de intimidades, segredos, e portanto, de uma aceitação em relação ao fato de se estar num lugar de fragilidade, ou de “vulnerabilidade”, utilizando as palavras de Eugenio Barba (2006 [1998]) – frente a quem olha.

³⁴ Ainsi donc, toute expérience amoureuse nous restitue le vide, tout drame se défait de lui-même. Le Prince frémit dans l'état de quelque chose de très personnel et pourtant public. Il nous fait spectateur indiscret de son expérience, voyeur de son osmose, témoin interdit de sa propre perte de conscience à celle d'un "autrui", en un lui-même "désaltéré", à la source de ce qui ne s'appartient plus. Cette désappartenance paradoxale accède au vide de soi, épiphanie que Jung aurait nommée individuation.

Para Grotowski, o ato do ator deve ser essencialmente um *ato de revelação* para si mesmo e para o outro. Em *O Novo Testamento do Teatro* (1965) afirma que o ator é aquele que oferece seu corpo publicamente, e para que isso aconteça de forma real, sem mácula ou exibicionismo, é necessária uma grande dose de *autodoação* para o trabalho e para o público. Grotowski afirma que “devemos nos dar totalmente, em nossa mais profunda intimidade, com confiança, como nos damos no amor”. É preciso entregar-se “totalmente, humildemente, sem defesas” (GROTOWSKI, 1987[1964]: p. 33).

O processo de trabalho ocorrido entre Grotowski e Cieslak durante os ensaios de *O Príncipe Constante*, e a relação originada a partir desse processo, é exemplo desse nível de entrega total e sem defesas. Como mencionado anteriormente, em seu discurso de 1990, Grotowski afirma que chegou ao ponto de não saber mais se se tratava de dois seres humanos ou de um “ser humano duplo” (GROTOWSKI, 1992[dez,1990]: p. 14). Justamente porque essa entrega, essa *autodoação* acontece inicialmente no processo de trabalho entre ator e diretor. A “perda do medo” de revelar-se sem defesas diante de um outro, se estabelece primeiro dentro dessa micro-célula de relação para depois acontecer diante do público.

No texto *Em busca de um Teatro Pobre*, Grotowski chega a mencionar a possibilidade de que dentro de um processo de trabalho em que se estabeleça uma extrema confiança mútua ocorra uma espécie de “nascimento duplo e partilhado” em que há a “abertura completa para uma outra pessoa” e “a total aceitação de um ser humano por outro”. Grotowski é o “outro” primordial dentro desse processo de trabalho. A peculiaridade da relação estabelecida entre Grotowski e Cieslak ultrapassava uma esfera profissional, do fazer artístico, para tocar o lugar do encontro entre duas humanidades.

Sobre esse processo de “abertura” Ryszard Cieslak afirma:

O trabalho com Grotowski foi além da aprendizagem no teatro. Foi ele que, lentamente, me abriu, como se abre uma ostra. Era como estar numa ilha. Eu estava sereno e, ao mesmo tempo, protegido, isolado de tudo ao redor. Quando eu cheguei a Peter Brook eu era então um ator formado. Ator e homem (*tradução minha*) (CIESLAK In BANU, 1992: p. 124).³⁵

³⁵ Le travail avec Grotowski est allé au-delà de l'apprentissage du théâtre. C'est lui, lentement, m'a ouvert, comme on ouvre une huître. C'était comme un séjour sur une île. J'étais serein e, en même temps, en quelque

Cieslak se refere ao trabalho com o diretor Peter Brook no espetáculo *Mahabharata*, de 1985. Percebe-se claramente o modo como o lugar da formação do ator é aqui indissociável do processo de formação e constituição do sujeito, do homem.

Grotowski afirma ter atuado no trabalho com Cieslak através do princípio da passividade, da generosidade e da não-ação, e dessa forma o seu desenvolvimento como diretor “se reflete nele, ou melhor, está *nele* – e nosso desenvolvimento comum transforma-se em revelação”. (GROTOWSKI, 1987[1965]: p. 22). Novamente pode-se observar – assim como apontei ao falar da relação entre *contato* e ação física – a importância da existência desse “outro” dentro do processo de “revelação de si”, que no caso de Cieslak ocorre através da materialidade da ação. Esse desenvolvimento se reflete/está nele através dessa materialidade.

Pode-se observar que se trata de uma espécie de “essência de si” que deve ser encontrada e revelada através do ato do ator. Há, sim, no trabalho de Grotowski uma tentativa de encontrar e revelar a “verdade de si mesmo”, que está escondida e bloqueada por meio dos estratos impostos pelo mundo cotidiano. Nisso consistiria aquilo que o diretor chamou de *ato total*.

É o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu. É um ato de revelação sério e solene. O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero. É como um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual a consciência e o instinto estejam unidos (GROTOWSKI, 1987 [1967]: p. 180).

Mas Grotowski fala desse *encontro de si*, como algo que traz consigo uma potência libertadora e em permanente processo de modificação. Como a superação das experiências da vida cotidiana e o abandono das máscaras sociais para que seja possível conhecer uma outra forma de existência, que está continuamente sendo redescoberta e reconstruída. É necessário colocar o conceito de “essência de si” no lugar de movimento constante, e não como uma verdade fixada e pré-estabelecida.

sorte, à l’abri, isolé de tout ce qui était autour. Quand je suis arrivé chez Brook, j’étais désormais un acteur formé. Acteur et homme.

É interessante estabelecer uma articulação em relação a uma afirmação de Deleuze em *O que é um dispositivo* (1996). Esse trecho é para mim uma procura discursiva por construir uma noção de subjetividade, de indivíduo, dentro desse contexto de ruptura, de indiscernibilidade, de invenção e reinvenção de si.

O diagnóstico assim entendido não estabelece a autenticação de nossa identidade pelo jogo das distinções. Ele estabelece que somos diferença, que nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras (DELEUZE, 1996).

Há desta forma uma busca pelo escapamento da definição de si a partir do reconhecimento daquilo que não se é, saindo da esfera das polaridades e dos maniqueísmos conceituais. Deleuze fala aqui de uma construção de si que não é oposição a algo, mas diferença permanente.

Também na perspectiva de Agambem ao abordar o conceito de dispositivo e as dinâmicas que o circundam há uma consideração a respeito das máscaras que definem as individualidades. Segundo ele, o crescimento ilimitado de dispositivos na contemporaneidade vem acompanhado de uma “igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação”, que acaba por “levar ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda a identidade pessoal” (AGAMBEM, 2009: p. 41-42). A perspectiva de Agambem é nesse sentido mais pessimista, uma vez que é como se o “mascaramento” estivesse inescapavelmente vinculado aos processos de subjetivação. Não há a consideração de um modo subjetividade que esteja livre desse “mascaramento” de um “eu social” capturado pelos dispositivos de poder.

Já a consideração do “eu” como “diferença das máscaras”, como ressaltam Deleuze e Guatarri, se assemelha a perspectiva de Grotowski em relação à construção de uma subjetividade que seja um “ultrapassamento” das máscaras sociais, numa busca por um lugar de si que esteja em construção e desconstrução permanente. Nesse sentido, podemos entender aqui o “dom de si” de que fala Grotowski como procura permanente de si. Um lugar gerado pelos movimentos concomitantes de se desconstruir e de dar a ver para o outro esse movimento de desconstrução de si. Ou daquilo que se pensa ser.

Em *Resposta a Stanislavski* no ponto 9, em que discorre sobre o momento de intersecção entre a precisão e a espontaneidade tanto nos exercícios quanto na obra artística afirma:

Nos instantes de plenitude, o que em nós é animal não é unicamente animal, mas é toda a natureza. Não a natureza humana, mas toda a natureza no homem. Então se torna atual, ao mesmo tempo, a herança social, o homem enquanto *homo sapiens*. Mas não se trata de um dualismo. É a unidade do homem. E então não é o “eu” que age – age “isto”. Não é o “eu” que realiza o ato, o “meu homem” realiza o ato. Eu mesmo e o *genus* humano simultaneamente. Todo o contexto humano – social e de qualquer outro tipo – inscrito em mim, na minha memória, nos meus pensamentos, nas minhas experiências, no meu comportamento, na minha formação, no meu potencial (GROTOWSKI, 2001[1969]: p. 14).

É interessante perceber que aqui, Grotowski associa esse estado de presença plena, de inteireza e plenitude de si a um processo de despersonalização, de desconstrução de si e ainda de expansão de si. O homem pleno é aquele que é capaz de entrar em comunhão plena, através de seu corpo com toda a natureza e com todos os seres humanos. O homem que se dava a ver durante as apresentações de *O Príncipe Constante* ultrapassava as definições e classificações oriundas de uma personalidade social e ia ao encontro justamente do desfazimento dessa personalidade marcada, fixada, expandindo a própria conceituação de “eu” ou de “si”.

Em *Percepto, Afecto e Conceito* (1992) Deleuze e Guatarri discorrem sobre formas de construção de personagens na literatura que ultrapassem a necessidade autoral de retratação da história pessoal, das opiniões. A produção de *afectos* só se torna possível através do desfazimento de um eu psicológico e da expansão desse eu em “devires de mundo”.

Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza. “Há um minuto do mundo que passa”, não o conservaremos sem “nos transformarmos nele”, diz Cézanne. Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero (DELEUZE & GUATARRI, 1992: p. 220).

Esta descrição dos afetos de Deleuze e Guatarri assemelha-se ao “age isto” de Grotowski. A unidade do homem seria “Não a natureza humana, mas toda a natureza no homem”, a possibilidade de diálogo e de interpenetração de si com o mundo. No caminho de um desfazimento de si, tornando-se ao mesmo tempo singularidade e despersonalização.

Tais noções podem parecer abstratas e distantes, localizadas mais no plano intelectual do que presentes num modo de fazer prático. Mas o que é certo pra mim é que o trabalho de Grotowski com Ryszard Cieslak – como um processo prático de desconstrução/construção – possibilitou a produção de um modo de subjetividade muito específico, alcançado também através de um modo de fazer muito específico e singular. É como se o processo de “acordar” o *corpo-vida* fosse justamente esse processo de estilhaçamento do “eu” cotidiano, social, apreensível, classificável, nominável, reconhecível, o que possibilitaria a transformação do corpo na materialidade da sensação, da experiência, do afecto.

A expansão de si possui também vínculo direto com o estabelecimento do contato com o outro, assim como a noção de *impulso* para Grotowski. O impulso é a resposta ao outro. Esse “outro” é alguém ou algo que está inscrito no corpo, alguém ao qual se retorna materialmente.

Se permitirem que o seu corpo procure o que é íntimo, o que fez, faz deseja fazer na intimidade (em vez de realizar a imagem da recordação evocada anteriormente nos pensamentos), ele procura: toco alguém, seguro a respiração, algo se detém dentro de mim, sim, sim, nisso há sempre o encontro, sempre o Outro... e então aparece aquilo que chamamos de impulsos. Não é possível sequer formulá-lo com palavras. E quando digo *corpo*, digo *vida*, digo *eu mesmo*, você, *você inteiro*, digo (GROTOWSKI, 2007 [1970]: p. 206).

Vemos aqui nessa fala de Grotowski a união entre os conceitos de impulso, presença, inteireza, corpo-vida, encontro e ação. A procura de si é ao mesmo tempo a busca por restabelecer a inteireza, o ultrapassamento de si, e um lançar-se para o Outro através da ação, desse “tal agir”. Esse lançar-se para o outro deve acontecer tanto no momento em que se procura com o corpo as associações capazes de despertar o *corpo-vida* – em que o outro está presente tanto como estímulo quanto na materialidade das sensações e impulsos da memória – quanto no aqui-agora da relação com aquele que olha, que deverá poder compartilhar dessa procura de si num processo de “nudez” e “desarmamento”, quase no lugar da impossibilidade.

É nessa suposta impossibilidade que se conjuga o paradoxo do encontro de si, através do desfazimento de si e da possibilidade de contato com o outro, de fusão com a natureza, com o mundo.

Um dia um pagão perguntou a Teófilo de Antioquia: “Mostra-me o teu Deus”, e ele respondeu: “Mostra-me o teu homem e eu te mostrarei o meu Deus” (GROTOWSKI, 2007 [1969]: p. 176).

O conceito de “*teu homem*”, cunhado por Teófilo de Antioquia³⁶ e citado por Grotowski em *Exercícios* (1969) é bastante pertinente no caminho para a compreensão desse lugar de si que deve ser doado, exposto e ainda assim permanecer não definido e não fixado, e dessa forma cada vez mais abrangente. Sendo uma terminologia “que vai além das concepções religiosas”, o ato de “mostrar o teu homem” é também o ato de entrar em contato com o “tu na totalidade da sua natureza”. Mais uma vez percebe-se o lugar da *ação* como motor da superação das fragmentações e de uma expansão da totalidade de si.

O “teu homem” analisado na pesquisa de Tatiana Motta Lima possui relação direta com o conceito de *dom de si* nesse lugar de geração de movimento e intersecção. Para ela, no âmbito desse conceito “não se tratava mais [...] da busca por uma essência subjetiva a desvendar, por uma essência fixa encoberta por máscaras sociais, como os textos do início dos anos 1960 faziam crer, mas de um território a percorrer” (LIMA, 2008: p. 233).

Este ato pode ser alcançado apenas fora da experiência da nossa própria vida, este ato despe, desnuda, tira o véu, revela, e descobre. Aqui, o ator não deveria atuar, mas ao invés disso penetrar as regiões de sua própria experiência com o seu corpo e sua voz... Nesse momento quando o ator alcança isso, ele se torna um fenômeno *hic et nunc*; isso não é nem uma história, nem a criação de uma ilusão; isso é o momento presente. O ator expõe a ele mesmo e... ele descobre a ele mesmo. E ainda ele tem que saber como fazer isso de novo a cada vez. (*tradução minha*).(*Dialog* [1969]) GROTOWSKI *In* OSINSKI: p. 85-86).

³⁶ Importante teólogo cristão do século II, autor da obra *Ad Autholycum*, da segunda metade do século II.

O ato do ator como o presente momento é o *ato total*. Não mais uma história, nem a criação de uma ilusão, mas o contato com o presente. Essa *presença* leva à exposição de si – uma vez que não há mais a dimensão representacional no ato – que é também o movimento da descoberta de si no momento presente. Um presente que é sempre outro a cada instante.

Relembremos a metáfora da chama e da redoma de vidro utilizada por Ryszard Cieslak. O ator, segundo Grotowski “tem que saber como fazer isso de novo a cada vez”. O que possibilita essa ação material de procura constante, presença e doação de si é a concretude e a precisão da partitura que “retém e guia a chama”. A chama é o processo interior que é novo a todas as noites, porque Cieslak é um ser novo e diferente todas as noites.

A chama está viva assim como a chama no vidro se move, vibra, se eleva, cai, quase se apaga, de repente incandesce brilhantemente, responde a cada sopro de vento – assim minha vida interior varia de noite para noite, de momento a momento... Eu começo cada noite sem antecipações: eu não digo, “Noite passada essa cena foi extraordinária, eu vou tentar fazer aquilo de novo”. Eu quero apenas ser receptivo ao que irá acontecer. E eu estou pronto para receber o que acontece se eu estou seguro em minha partitura, sabendo que mesmo que eu sinta o mínimo, o vidro não vai quebrar, a estrutura objetiva na qual trabalhei durante meses vai me ajudar. Mas quando em uma noite eu posso incandescer, brilhar, viver, me revelar – EU ESTOU pronto para isso, mas não antecipando isso. A partitura permanece a mesma, mas tudo é diferente porque eu sou diferente (*tradução minha*) (CIESLAK *apud* TAVIANI *In* SHECHNER and WOLFORD, 1997: p. 203).³⁷

Dessa forma, não faria sentido, como afirma Cieslak, preparar-se para repetir o “efeito” ou o “resultado” alcançado na noite anterior, uma vez que aquilo a sua “vida interior” varia todas as noites. Essa variação ocorre justamente devido à necessidade do ato estar em conexão com o *presente*, e não com a imagem que se constrói de si mesmo ou do próprio trabalho em função de experiências passadas, como a apresentação da noite anterior.

³⁷ The flame is alive Just as the flame in the glass moves, flutters, rises, falls, almost goes out, suddenly glows brightly, responds to each breath of wind – so my inner life varies from night to night, from moment to moment... I begin each night without anticipations: I do not say, “Last night this scene was extraordinary, I will try to do that again. “I want only to be receptive to what will happen. And I am ready to take what happens if I am secure in my score, knowing that even if I feel a minimum, the glass will not break, the objective structure worked out over the months will help me through. But when a night comes that I can glow, shine, live, reveal – I AM ready for it by not anticipating it. The score remains the same, but everything is different because I am different.

É preciso ser no presente. E para ser no presente é preciso redescobrir-se no presente, materialmente, no aqui-agora do ato. A relação paradoxal entre precisão e espontaneidade é aqui imprescindível para a efetuação do *dom de si*, do dar a ver a constante descoberta de si. A sinceridade da revelação acontece justamente nesse lugar do contato com o desconhecido, o presente em permanente movimento de construção. Grotowski em sua entrevista citada acima afirma que, desta forma, “este fenômeno humano, o ator, o qual havia antes de você, transcende o estado de sua divisão ou dualidade. Isso não é mais atuar, e é por isso que isso é um *ato*.”³⁸ A superação das dualidades de que fala Grotowski tem ligação com a superação da esfera representacional que é ao mesmo tempo o estabelecimento de uma relação com uma imagem da coisa e não com a própria coisa; quanto um descompasso com o momento presente e a materialidade daquilo que acontece por meio daquele que age. O *dom de si* para Grotowski acontece no momento presente, através do *ato total*.

Em trecho de *Investigação Metódica* (1967) Grotowski inter-relaciona os conceitos de *ação, personalidade do ator, revelação, unidade, desnudação, doação, transgressão e ato total*. A ação “deve absorver toda a personalidade do ator” ao mesmo tempo em que revele “cada um dos esconderijos da sua personalidade”. E esse processo se inicia “desde a fonte instintivo-biológica através do canal da consciência e do pensamento, até aquele ápice tão difícil de definir onde tudo se transforma em unidade”. O *ato total* para Grotowski é esse percurso em direção ao lugar indefinível da unidade, da conquista da inteireza do sujeito, em que “o ato de total desnudação de um ser transforma-se numa doação do eu que atinge os limites da transgressão das barreiras e do amor.” O espectador é então “provocado” e mobilizado com o alcance dessa potência de presença através da ação (GROTOWSKI, 1987 [1967]: p. 105).

O crítico Joseph Kelera afirma que “no centro do programa de Grotowski está o problema da formação da personalidade técnica do ator”. Kelera admite o seu ceticismo e a dificuldade de aceitar se referir ao trabalho criativo do ator “enquanto um “ato de transgressão” psíquico, como exploração, sublimação e transferência de um conteúdo

³⁸ This human phenomenon, the actor, whom you have before you has transcended the state of his division or duality. This is no longer acting, and this is why it is an *act* (actually what you want to do every day of your life is to act). (*Dialog* [1969]) GROTOWSKI in OSINSKI: p. 85-86).

psíquico profundamente enterrado”, numa postura que denota uma certa crítica aos conceitos portados pelo trabalho de Grotowski. Mas aponta a necessidade de superação do seu próprio ceticismo diante do trabalho de Ryszard Cieslak³⁹ (KELERA *apud* OSINSKI, 1986: p. 85).

Essas questões levantadas por Kelera possuem ligação direta tanto com a materialidade do *dom de si* de que fala Grotowski quanto com esse lugar no presente em que se mistura o homem e o ator na procura e na conseqüente exposição de si. Não através de uma imposição de uma imagem pessoal a priori, mas do compartilhamento com o público desse lugar do não-saber, de busca, de construção de si.

O “ato de transgressão” a que se refere Kelera, estaria ligado a essa ruptura de imagens representacionais e sociais de si – é o que Grotowski chama de “ultrapassamento das máscaras sociais” – na direção do lugar de si mesmo no presente, em construção a todo instante. Por isso, Cieslak não antecipa suas ações. Percorre com seu corpo – entendido aqui como uma totalidade psicofísica – o mesmo percurso em tempos diferentes “todas as noites”.

Grotowski associa a possibilidade dessa transgressão, desse ultrapassamento a um processo de sacrifício, um ato de *doação* que “não é barato”, que só pode “gerar o encontro aqui agora com o outro”, numa espécie de “presença viva” através da exposição de uma associação que se refere a um momento precioso da vida. Assim:

[...] a volta do corpo-vida exigirá o desarmamento, a nudez extrema, total, quase inverossímil, impossível na sua inteireza. Perante um tal agir toda a nossa natureza se desperta. Portanto, o que é necessário? Algo que não seja barato. Uma doação (GROTOWSKI, 2007 [1970]: p. 206).

³⁹ At the very core of Grotowski’s program[...] is the problem of forming the personality and technique of the actor. In *The Constant Prince*, the results of this work were exemplified... in the splendid and versatile characterization of Ryszard Cieslak [...] As much as we have been following the incredible technical achievements of Grotowski in his work with actors and have been acclaiming it, we have been equally skeptical in accepting his talk about the actor’s creative work as a psychic “act of transgression,” as exploration, sublimation, and transfer of deeply buried psychic content. This skepticism must for all purposes now be questioned in the face of Ryszard Cieslak’s creation.

Kelera aponta ainda em sua crítica ao espetáculo *O Príncipe Constante* a existência de algum tipo de “luminosidade psíquica”,⁴⁰ e afirma a dificuldade de descrever aquilo que tinha visto de forma diferente. Para ele, “tudo o que é técnica se torna, em momentos culminantes, iluminado por dentro... Só mais um momento e o ator irá levitar do chão... Ele está em estado de graça.” (KELERA *apud* OSINSKI, 1986: p. 85). Um estado de doação e transparência.

2.5.1 Transiluminação

O corpo deve ser o material de um ato psíquico, isto é, não deve fazer nenhuma resistência. Então, podemos dizer que o ator está iluminado, isto é uma espécie de transiluminação do corpo. Quando encontramos isto começamos a procurar aquilo que se pode chamar de personalidade do ator.

[...]

Ele foi conduzido pelo fluxo da vida, que na realidade se referia a um acontecimento que não tinha nada em comum com o sofrimento, que era um acontecimento de prazer, *transiluminação*, de plenitude (GROTOWSKI, 1992. Entrevista).

O conceito de “transiluminação” - mencionado por Grotowski em entrevista de 1992, presente no documentário *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski*, encontra também aqui uma concretude descritiva. Entende-se que essa luminosidade de Cieslak era gerada pela materialidade da sua ação. No presente da relação com os espectadores. Esse “corpo-luz”, como denominou Serge Ouaknine, se iluminava na presença do outro, no ato do encontro, da doação.

Segundo Eugenio Barba (2008), em entrevista concedida a mim (*ver Anexos*) a *transiluminação* no espetáculo “era como uma espécie de grande luz, [...] ou de grande vulnerabilidade, ou de grande transparência, se podem utilizar essas palavras. [...] nesse espetáculo havia uma força incrível”.

⁴⁰ There is in this character, in this characterization of the actor, some kind of psychic luminosity. It is difficult to describe it differently. All that is technique becomes, at culminating moments, illuminated from within... Just a moment more and the actor will rise from the ground.... He is in a state of grace. And all around him, the entire “theatre of cruelty, “blasphemous and excessive, is transformed into a theatre in a state of grace... (*Odra* [1965]) (KELERA *apud* OSINSKI: p. 85).

Na afirmação de Grotowski podemos perceber que o conceito de *transiluminação* está tanto associado a algo que acontece no corpo de Cieslak no momento da ação, quanto é considerado uma característica intrínseca ao próprio acontecimento que serviu de matéria para a construção do ator. Mais uma vez Grotowski aponta o olhar na direção de uma compreensão se afasta do representacional. O que aconteceu acontece de novo, e de novo, e de novo, uma vez que é o acontecimento material, físico que está inscrito no corpo-memória e foi recordado, reencontrado em seus pequenos impulsos e ações.

No trecho da entrevista citado acima, Grotowski faz ainda uma ligação entre não resistência e iluminação. A não resistência é a doação, é a transparência, é a realidade de si. Uma realidade antes de tudo psicofísica. Ao associar a *transiluminação* – ou a “luminosidade psíquica” como denomina Joseph Kelera – ao encontro da “personalidade do ator”, Grotowski insere-se mais uma vez no âmbito da busca por suprimir o lapso entre ator e sujeito. A personalidade do ator é aquela diferente da personalidade cotidiana, social, mundana.

Muitas coisas contam na arte. Na arte conta a verdade, não a verdade cotidiana do restaurante, do bar, ou da rua. É a mesma verdade, mas normalmente é escondida, dissimulada atrás dos detalhes. É preciso encontrar a essência da vida humana, que é estruturada e espontânea ao mesmo tempo (GROTOWSKI, 1992).

Trata-se de uma essência humana, que não se estabelece num ponto fixado nem no tempo nem no espaço, mas que existe no lugar do movimento, do processo, da desconstrução de si como encontro de si. Há dessa forma uma ligação inescapável entre os conceitos de *ato total*, *dom de si* e *transiluminação*.

Ainda do caminho de buscar compreender em que consistia para Grotowski e Cieslak esse lugar de intersecção entre o homem, o ator, a autodoação, o dom de si e a transiluminação, cito mais uma vez o texto *O que foi* (1970). Grotowski responde a perguntas de participantes do encontro ocorrido no Festival da América Latina, na Colômbia. Dentre elas estava a seguinte: “Existe uma contradição fundamental entre a encenação e o trabalho criativo do ator?”. Grotowski toma como exemplo um grupo que havia mostrado uma cena de “Romeu e Julieta”, de Shakespeare, e em que, segundo a proposta, os atores deveriam ficar nus. Essa nudez foi caracterizada por Grotowski como apenas um efeito com a pretensão de culminar num “ato de sinceridade extrema” (GROTOWSKI 2007 [1970]: p. 203). Um efeito

que não alcança a sua pretensão porque, não havia os pequenos impulsos quase invisíveis que diferenciam “a nudez encenada da verdadeira, desarmada, humana.” E em seguida discorre sobre o que seria para ele o conceito de “sinceridade”. Trata-se de algo que “abraça o homem inteiramente, seu corpo inteiro” e que só é possível “quando o homem não quer esconder mais nada: sobre a pele, da pele, sob a pele.” Também a pele abraça o homem inteiramente, materialmente, e ilumina-se através dessa materialidade.

O corpo de Cieslak durante todo espetáculo parece estar vivendo um processo de entrega total. Nesse lugar, o ato de abnegação, entrega e renúncia do ator é análogo àquele de Dom Fernando que se entrega resignado tanto para Deus quanto para seus inimigos. Sofre, sem resistir, duras e violentas investidas contra a sua integridade física, e no entanto, quanto mais é violentado e violado parece crescer em luminosidade e êxtase. Cieslak oferece o dorso, tira a toga e entrega-se pra Deus, como o Príncipe Constante.



Foto: *O Príncipe Constante*

2.5.2 Cieslak, o homem

Para Ryszard Cieslak um processo primeiro psíquico e secundariamente “corporal” tinha mantido esse ponto de não retorno onde a consciência queimada não pode voltar à norma de uma identidade cotidiana, tanto ele tinha mergulhado no papel de um salvador das traições do amor (OUAKNINE *In* BANU, 1992: p. 65).

Ouaknine afirma aqui que a intensidade o processo vivido por Cieslak havia gerado uma “consciência queimada”, incapaz de “voltar à norma de uma identidade cotidiana”. É como se o processo de trabalho tivesse influenciado na qualidade de ser humano que ele portava, tanto dentro quanto fora do teatro.

Em *At work with Grotowski on physical Actions*, Thomas Richards refere-se a Ryszard Cieslak como a um “animal selvagem”, que tinha a capacidade de mudar a qualidade energética do ambiente apenas com a sua presença. Richards afirma ter ficado com as “pernas bambas” ao ver Cieslak pela primeira vez (RICHARDS, 1995).

Silvia Pasello, atriz vinculada a Fondazione Pontedera Teatro fala sobre o seu contato com Ryszard Cieslak, também nos anos 80, como uma “experiência de transparência” (PASELLO, 2007). Também Ferruccio Marotti, em entrevista concedida a mim, afirma que durante o processo de conexão entre a gravação sonora e as imagens da filmagem de *O Príncipe Constante* Cieslak mostrou ser um “ser humano esplêndido” generoso e cuidadoso (FERRUCIO, 2009).

Esses relatos apontam para a existência de uma qualidade peculiar de transparência e generosidade na pessoa, no ser humano. Considero que esse lugar peculiar tem relação direta com a experiência vivida por Cieslak como ator do Teatro Laboratório, principalmente aquela de *O Príncipe Constante*. O resultado desse processo artístico de trabalho foi a construção/desconstrução de um ser humano que já não possuía a necessidade de esconder-se, que conseguia mesmo fora do trabalho manter uma qualidade de presença, de doação para o outro num nível quase desconcertante.

Ferdinando Taviani sobre Cieslak afirma que seria preciso estender o significado da palavra *milagre* para dizer de modo preciso “o que Cieslak era”. Logo depois Taviani questiona o termo porque esse conceito não consideraria o árduo trabalho de Cieslak e de

Grotowski sobre os materiais e os elementos presentes no espetáculo (TAVIANI *In SCHECHNER & WOLFORD*, 1997). O próprio Grotowski afirma que a peculiaridade de Cieslak como ator e como homem estaria justamente na capacidade de unir o *dom* e o *rigor*. O dom tem relação direta com essa transparência e capacidade de autodoação. E o rigor refere-se à dimensão da precisão, do trabalho árduo e da total dedicação.

Percebemos assim que para Grotowski essa qualidade de Cieslak enquanto ser humano/ator antecede ao trabalho de *O Príncipe Constante*. Havia algo na sua personalidade que permitia que um trabalho dessa qualidade ocorresse. Mas é importante aqui deixar claro que esse “algo” foi descoberto e construído durante o trabalho. O trabalho com Grotowski ao mesmo tempo em que colocou o *indivíduo* Cieslak no terreno de um permanente processo de construção, permitiu que aquilo que já havia se desse a ver.

Há quantas formas para um ator ou atriz mostrar as suas habilidades profissionais? Eles só podem fazer isso através da performance? Mesmo a partir do complexo ponto de vista da cultura teatral, *O Príncipe Constante* era extraordinário. O que o público viu, aquilo de que falaram mais tarde e discutiram, mesmo as fotografias de Cieslak nessa produção: tudo ajudou a transformar o pensamento generalizado sobre as possibilidades de trabalho de ator. O que ele fez foi mudar o modo como nossa cultura concebe o ator (*tradução minha*) (TAVIANI *In SCHECHNER & WOLFORD*, 1997: p. 193).⁴¹

É justamente através dessa experiência do irreconhecível que o trabalho de Cieslak modifica “o modo como nossa cultura concebe o ator”. A mudança dessa concepção tem relação direta com o nível de interpenetração existente entre o fazer cênico de Cieslak e a sua própria existência e presença material, um corpo-memória em processo contínuo de busca de si. Em *Você é Filho de Alguém*⁴², ao falar do processo de *O Príncipe Constante* Grotowski

⁴¹ How many ways are there for an actor to show his or her professional skills? Can they only to do through performance? Even from the complex point of view of theatre culture, *The Constant Prince* was extraordinary. What the audience saw, what they talked about later and argued over, even the photographs of Cieslak in that production: all helped to transform current thinking about the possibilities of the actor’s work. What it did was change the way in wich our culture conceives of the actor.

⁴² Ver nota 4.

afirma: “E se eu estava em relação profunda, realmente, com um ator, chegava a alguém que não era mais nem mesmo um artista. Eu estava diante de um ser humano, do homem.”

Não era o “ator” Ryszard Cieslak quem cumpria o percurso psicofísico de sua partitura psicofísica durante as apresentações de *O Príncipe Constante*. É como se o trabalho sobre a ação real, sobre a diminuição entre o lapso de tempo entre o impulso e a ação, fosse análogo ao encurtamento ou extinção do espaço que separa o homem do ator em cena. O material, a substância do trabalho era o homem ele mesmo, em sua busca incessante por redescobrir-se, desterritorializar-se, revelar-se. Por encontrar uma qualidade de presença que permitisse que algo extra-cotidiano acontecesse através da ação, de forma material, naquele aqui-agora específico, por meio do não esconder-se em máscaras ou representações de si. Era uma procura genuína de si.

2.6. Texto, corpo e voz

Pára irmão! As tuas palavras não são apenas desgraçadas e indignas do sangue real, mas indignas de um infante e do mestre de uma ordem religiosa, de quem a fé espera zelo perpétuo, mas são indignas também de quem nunca ouviu falar de Cristo...

[...]

Então por uma única vida sacrificar tantas vidas cristãs! Tantas lágrimas derramadas. O que sou eu? O que me torna parecido com uma multidão de homens? O fato de ser um infante? Pois bem, não sou mais um infante, sou apenas um escravo. Pronto como os outros a viver aqui vilmente para enriquecer o meu patrão. E quem enfim os obriga a pagar um preço tão caro por um escravo? Que seja ele a pagar com seu próprio corpo. Porque quem perde a sua liberdade é morto para os outros homens. Assim eu estou morto faz muito tempo. Quem me arranca hoje da tumba? Quem quer reservar-me os mais altos destinos?

[...]

este infante e os confins da terra, a lua e o sol, os animais, os mares e as montanhas, o céu e as nuvens e quem mais esteja presente no universo, para que todos aqui vejam um Príncipe Constante...”

(Transcrição das legendas da Filmagem de *O Príncipe Constante*).

O trecho acima é parte do primeiro monólogo proferido por Ryszard Cieslak, no momento em que o mensageiro do Rei, irmão de Dom Fernando, vem propor trocar Ceuta pela sua vida. O Príncipe recusa-se a trocar a sua vida por milhares de vidas, e, para manter-se um Príncipe Constante em sua fé, oferece-se em sacrifício em nome da justiça, da pátria, e de Jesus Cristo. Entrega seu corpo a todo o universo, num ato de nobreza e sofrimento que o faz passar de príncipe a escravo.

O texto de Calderón/Slowacki é repleto de poesia, de conceitos superpostos, de ícones antitéticos. Múltiplo ele mesmo de espessuras e imagens. Grotowski no discurso após a morte de Cieslak descreve o processo de junção do texto a partitura de Cieslak como uma etapa posterior a sua construção. Mas afirma que a primeira etapa do trabalho foi a memorização completa das palavras do texto, depois o desenvolvimento do trabalho sobre a partitura de ações e posteriormente a colocação desse “fluxo de palavras sobre o rio das lembranças, das lembranças dos pequenos impulsos de seu corpo, das lembranças das pequenas ações, e com os dois levantar vôo, levantar vôo, como naquela primeira experiência,[...]”⁴³ (*tradução minha*). (GROTOWSKI In BANU, 1992).

Em *O que foi* Grotowski discorre sobre a sua forma de lidar com o texto escrito em seus espetáculos:

É certo que o texto enquanto atuação lógica permanece em contradição com a realidade. Na vida, de fato, não falamos nunca de maneira lógica. Aparece sempre uma espécie de lógica paradoxal entre aquilo que dizemos e aquilo que fazemos. E, mesmo assim, se vivemos plenamente, as palavras nascem das reações do corpo. Das reações do corpo nasce a voz, da voz a palavra. Se o corpo se torna um fluxo de impulsos vivos, não é um problema impor-lhe uma certa ordem das frases. Uma vez que é como se os impulsos engolissem aquelas frases, sem mudá-las, as absorvessem. Em tal caso, a interpretação do texto não constitui absolutamente um problema: aquilo que acontece de vocês o interpreta por si só (GROTOWSKI, 2007 [1970]: p. 204).

⁴³ “fleuve de paroles sur la rivière du rappel, du rappel des impulsions de son corps, du rappel des petites actions, et avec les deux s’envoler, s’envoler, comme dans sa première expérience, je dis première dans le sens d’expérience de base”.

Essa descrição me parece remeter de forma bastante direta a experiência de O Príncipe Constante por duas afirmações principais. A primeira é aquela que se refere à existência de uma “lógica paradoxal entre o que dizemos e o que fazemos”. O próprio Grotowski ressaltava o caráter totalmente distinto entre a natureza dos materiais de base para a construção da partitura de Cieslak – uma experiência luminosa, de alegria e plenitude – e o texto de Slowacki, baseado na obra de Calderón, que remetia a sofrimento e tortura. É como se essa relação de junção paradoxal possibilitasse um aumento na potência e na espessura dos sentidos.

O segundo ponto trata da possibilidade de que os impulsos “engulam” as frases do texto, uma vez que o corpo tenha se tornado um “fluxo de impulsos vivos”. Grotowski afirma em seu discurso de 1990 nunca ter pedido que Cieslak produzisse um efeito. Para isso, concede ao ator todo o tempo necessário para que fosse possível “perder o medo” (GROTOWSKI, 1992). Essa “perda do medo” tem relação direta com um processo de desfazimento de resistências psicofísicas que pudesse liberar o corpo dos recalques psicológicos e sociais deixando-o mais disponível para o ato criativo. E assim, transformando-se num conjunto de impulsos vivos, o corpo é capaz de absorver as palavras do texto conferindo a elas uma qualidade diferenciada, contaminada por aquele feixe de energia específico que brota do corpo. Que não está intrínseco a lógica do texto, a uma construção situacional que se busca reproduzir. Esse corpo livre de bloqueios permite que as palavras o percorram como um “fluxo livre num rio de lembranças”.

Também Eugenio Barba (2008) (*entrevista, ver Anexos*) aborda a relação entre a partitura física e a partitura vocal, destacando a existência de uma *dramaturgia do ator*. Para Barba, as ações físicas são como “pequenas notas” cada uma “com tensões diferentes, durações diferentes, intensidades diferentes.” Uma vez que tudo isso está estruturado, o ator trabalha sobre a voz, compreendendo que as diferentes sonoridades, os diferentes tons vão conferir ao texto uma outra camada de significação. Por isso, a voz do ator porta ao mesmo tempo a idéia lógica do texto e essa nova qualidade.

Então o ator, quando ele utiliza seus meios expressivos, ele tem como que diferentes canais para criar os acontecimentos desta sua dramaturgia, e ao mesmo tempo, orquestrando de maneira que eu posso dizer algo que minha voz rejeita e ao mesmo tempo minhas ações físicas, meu corpo comenta de

outra maneira. Tudo isso é muito difícil compreender porque é como a música: há diferentes instrumentos que se põem juntos e criam um determinado efeito (BARBA, 2008).

O ator é então um criador de acontecimentos, e através de seus “meios expressivos” é capaz de reunir na sua partitura vocal/física materiais de natureza contraditória, distinta, que são “orquestrados” de modo a criar uma construção múltipla, uma “música” de potência e significação.

Para Grotowski, a utilização da voz pelo ator no espetáculo não deve ser trabalhada em separado, como se fosse uma realidade diferente do corpo-memória. É certo que foi desenvolvida pelo Teatro Laboratório uma pesquisa minuciosa em relação à exploração dos diferentes vibradores do corpo, descrita em seus *Investigação Metódica* (1967) e *O Treinamento do Ator* (1966), ambos presentes no livro *Em busca de um Teatro Pobre* (1987). Mas mesmo nesses textos aparentemente muito técnicos, Grotowski aponta para o equívoco de uma postura que visa trabalhar uma determinada forma de respirar, um modo correto de impostação da voz. Segundo ele, o ator deve encontrar a sua “respiração orgânica”, aquela que permitirá que ele explore espontaneamente, “quase subconscientemente, estas possibilidades enquanto executa a partitura do seu papel” (GROTOWSKI, 1987 [1967]: p. 129-130).

Há a necessidade de eliminar bloqueios e tensões que impeçam a voz de ser emitida organicamente. Em *A Voz* de 1969, Grotowski procura desmistificar a existência de uma forma fixada, de um modelo para a utilização da voz em determinado trabalho. E aponta para um “perigo a ser evitado” relativo à utilização de truques, de gritos e urros falsos, que seriam apenas a imitação dos impulsos vivos. E essa imitação é gerada por movimentos controlados pelo cérebro, dentro de uma perspectiva que não enxerga o corpo enquanto totalidade, mas como se ele estivesse “cortado em dois”: “no pensamento que dirige o corpo e no corpo que segue como uma marionete” (GROTOWSKI, 2007 [1969]: p. 160).

O trabalho com os vibradores possui o único objetivo de fazer o ator compreender que a capacidade de sua voz não tem limites, e de fazê-lo “experimentar que o impossível é possível” uma vez que “todo o resto pertence a esfera dos impulsos vivos”. O ator não deve procurar efeitos formais. O seu trabalho no espetáculo deve estar focado no ato da “confissão carnal”, no “rio dos impulsos vivos” da partitura. O restante será consequência direta desse

trabalho. (GROTOWSKI, 2007 [1969]: 161). Assim, o vibrador mais potente é a totalidade do corpo, é o ator empenhado com todo o seu ser na ação, no *ato*.

A técnica é sempre muito mais limitada do que a ação. A técnica é necessária somente para entender que as possibilidades estão abertas, em seguida apenas como uma consciência que disciplina e dá precisão (GROTOWSKI, 2007 [1969]: p. 161-162).

Mais uma vez Grotowski fala da totalidade, de “todo o ser do ator”, desse corpo/ser que é “fluxo de impulsos vivos” como o lugar do desconhecido, do paradoxo e da modificação contínua. A utilização concomitante dos diferentes vibradores sonoros do corpo permite que se construa entre eles uma relação complexa que se modifica continuamente em caminho contínuo de expansão, alargando o terreno conhecido, trazendo materialidade ao desconhecido.

A técnica é entendida aqui não como o resultado de uma fórmula fixada, mas justamente enquanto um conjunto de elementos que permitem que aquilo que está “de fora”, não controlado, as “relações quase paradoxais, realmente imprevisíveis e impossíveis de dirigir conscientemente” aconteçam no nível da *ação*. A ação é o campo ilimitado do fazer, do desconhecido, da revelação contínua, ininterrupta. (GROTOWSKI, 2007 [1969]: p. 161-162).

De fato, Cieslak diz o texto durante toda a peça como se as palavras estivessem contaminadas pelas suas ações, pela sua fisicalidade, pelos impulsos do seu corpo. O texto não dita as ações, mas é ditado por elas. Assim as diferentes qualidades com que é pronunciado misturam-se com a potência das ações físicas do ator, e não são geradas por uma busca por reproduzir os conceitos que veicula de forma lógica. Em muitos momentos as palavras, tanto de Cieslak quanto dos demais atores do espetáculo, soam como uma reza, como num longo mantra descontínuo e em fluxo constante.

O modo como Ryszard Cieslak pronuncia o seu texto durante todo o espetáculo conduz justamente à percepção desse campo espacial em expansão. É como se a voz fosse o prolongamento de todos os impulsos que correm livremente pelo seu corpo no momento em que está em ação, executando a sua partitura. As palavras estão envolvidas por esse magma de êxtase, frisson e são por vezes cuspidas, por vezes rezadas, sempre lançadas no espaço por fluxos contínuos de acontecimentos vivos. Ao corpo simbólico e narrativo do texto vem se somar uma materialidade que já é, ela mesma, por si só, paradoxal em sua multiplicidade

técnica. Esse trabalho de junção entre a partitura psicofísica e a voz-texto de Cieslak, é mais do que a geração de um paradoxo. É a junção de paradoxos já existentes, de múltiplas camadas materiais e simbólicas.

2.6.1 *Embate e anonimato*

Quero ainda destacar que tipo de relação Grotowski mantinha com os autores dos textos que escolhia para as suas peças, em sua maioria escritores do romantismo polonês. Era uma relação que se configurava a partir do embate, da falta, daquilo que não estava dito nem estava dado, da provocação, da fricção. O texto era mais um instrumento para a construção de um trabalho de ator focado no autoconhecimento, na auto-exposição, na procura constante de si. Não fornecendo respostas, mas somando perguntas, suscitando contrastes e superposições que permitiam a construção de uma outra dimensão de si.

Os autores, os grandes autores do passado foram muito importantes pra mim, mesmo se lutei com eles. Eu me colocava diante de Slowacki ou de Calderón e era como a luta entre o anjo e Jacó: “Revela-me o teu segredo!”

Mas na verdade, merda pro teu segredo! É o nosso segredo que conta, daqueles que estão vivos agora. Mas se eu conheço o teu segredo, Calderón, consigo compreender o meu. Eu não falo com você como o autor que devo encenar, falo com você como com o meu longínquo avô (GROTOWSKI, 1985).

Como abordado no capítulo anterior, Flaszen coloca o Romantismo como um movimento que promove a consolidação de um “imaginário utópico” para povo polonês, algo que constrói um sentido de nação e resgata uma idéia “messiânica” de *sacrifício* pela pátria. E esse ato sacrificial possui ligação direta com um cristianismo em que Jesus Cristo é um ser em processo de individuação porque nega a si mesmo em prol da salvação da humanidade, da coletividade. Por isso o caminho da cruz, do sofrimento, é ao mesmo tempo individual e coletivo. Flaszen dá a entender em determinado momento do seu discurso, que esse “messianismo” e essa busca pela salvação impossível é análoga a busca do Teatro Laboratório e de Grotowski enquanto homem de teatro na Polônia. A idéia do artista que constrói sua arte dentro de um ato de sacrifício era também a tentativa de “salvar alguma coisa”. Por isso Flaszen afirma que a partir de 1961, todos os grandes personagens dos espetáculos do Teatro

Laboratório eram indivíduos “Cristoformes” que se lançavam numa grande e nobre missão, sempre com o objetivo de salvar um coletivo, uma pátria, um povo.

A revelação do “segredo” presente no texto de Slowacki e de Calderón acabava por converter-se também na revelação da realidade do Teatro Laboratório e da Polônia dos anos sessenta, governada por um regime autoritário e cerceador, em que a liberdade cultural e artística era submetida a um rígido controle. Grotowski afirma que através da revelação do “segredo” dos autores, o texto revelava o seu próprio segredo. Por isso: “É o nosso segredo que conta. Daqueles que estão vivos agora.”

Percebemos que mesmo o embate que caracterizava a relação de Grotowski com as obras clássicas, localizava-se no âmbito do encontro entre dois seres humanos, entre duas humanidades. O texto, a obra, ou a humanidade de seu autor expressa na obra, era assim também um “outro” com o qual tanto Grotowski quanto seus atores deveriam se encontrar, se revelando mutuamente.

Uma perspectiva que difere do pensamento de Stanislavski que, segundo Grotowski, enxergava o “teatro como a realização do drama” (GROTOWSKI, 1969) e trabalhava sobre as “circunstâncias dadas”, incentivando o ator a agir como se estivesse vivendo aquelas determinadas circunstâncias fornecidas pelo texto. Podemos analisar a diferença de perspectiva em relação a esse tema a partir de um trecho de *O Novo testamento do teatro*, de 1964, em que Grotowski refere-se ao texto e ao personagem como bisturis, instrumentos de “penetração psíquica” para a expansão do conhecimento e da construção de si mesmo.

Mas o fator decisivo nesse processo é a técnica de penetração psíquica do ator. Ele deve aprender a usar o papel como se fosse um bisturi de cirurgião, para dissecar. Não se trata do problema de retratar-se em certas circunstâncias dadas, ou de “viver” um papel; [...] O fato importante é o uso do papel como um trampolim, um instrumento pelo qual se estuda o que está oculto por nossa máscara cotidiana – a parte íntima da nossa personalidade –, a fim de sacrificá-la, de expô-la (GROTOWSKI, 1987[1964]: p. 32).

É importante destacar aqui que especificamente na experiência de *O Príncipe Constante* o personagem de Dom Fernando não cumpriu esse papel de bisturi para autopenetração.

Como dito anteriormente, Grotowski afirma que Cieslak nunca trabalhou sob a perspectiva de uma personagem. Nesse trabalho, creio que a função de bisturi, de trampolim tenha sido exercida pela leitura dos *Cânticos Espirituais de São João da Cruz* que segundo Grotowski seria a conexão, a “referência escondida” que funcionava como uma ligação entre o texto e a partitura do ator.

A obra de Calderón/Slowacki era mais um componente que se mantinha em sua singularidade, estabelecendo uma relação peculiar com os demais elementos do espetáculo *O Príncipe Constante*. Um complexo dispositivo que era o resultado da união não sintética entre múltiplos materiais, múltiplas vozes, múltiplos sentidos.

2.7 A montagem

Grotowski (*In BANU, 1992*) descreve o processo de construção do espetáculo *O Príncipe Constante* descrevendo cada elemento como a peça de uma construção muito elaborada, sobre a qual ele possuía o controle de cada uma de suas camadas. Há o texto decorado pelo ator e a partitura de ações com base na memória de Cieslak. Então são criadas as condições para que fosse possível fazer a junção desses dois materiais distintos. Posteriormente se fez a montagem entre a partitura física e vocal do ator, “com o figurino que fazia referência a Cristo e com as composições iconográficas em volta que também faziam alusão ao Cristo”. E por fim foi feita a conexão da “linha de ações” de Cieslak com o trabalho dos demais atores que até então trabalhavam sem a sua presença. Grotowski afirma que aquele foi um trabalho de dois grupos distintos: Cieslak e os demais integrantes da Companhia.

Durante esse período, eu trabalhei com os outros atores na presença de Ryszard, ou em sua ausência, fazendo também toda aquela composição de cantos, de interpretações, de imagens iconográficas, de alusões visuais, que se tornaram, através dos estímulos que bombardeavam o mental do espectador, pelas associações, a história do *Príncipe Constante* de Calderón-Slowacki (*tradução minha*) (GROTOWSKI, 1990 *In BANU, 1992*: p. 18).⁴⁴

⁴⁴ Pendant cette période, je travaillais avec les autres acteurs, en présence de Ryszard, ou en son absence, en faisant aussi toute cette composition de chants, d’interprétations, d’images iconographiques, d’allusions visuelles,

Essa afirmação de Grotowski denota ao mesmo tempo intenso controle dos elementos componentes de sua obra e uma profunda intencionalidade vista na forma como se conjugam esses elementos. O objetivo de Grotowski é sobrepôr fragmentos de cultura, de religião e explodi-los no palco. O espectador é “bombardeado” por referências de sua própria realidade sócio-cultural, sendo que os elementos que produzem essas referências estão deslocados de seu uso habitual, ou são apropriados na direção de algo novo. É como a norma que se dá a ver através de sua interrupção dentro do raciocínio de Lehman sobre a questão do político na arte.

Eugenio Barba (2008) (*ver Anexos*), procura articular as noções de *dramaturgia do ator* e *dramaturgia do diretor*. Segundo Barba, em ambos os conceitos o termo *dramaturgia* designa “o trabalho para criar e orquestrar uma sucessão de acontecimentos”. Há assim a *dramaturgia narrativa do autor* é “orquestrada” através de palavras. Já o ator orquestra “acontecimentos que são ações físicas ou vocais”. E o diretor:

[...] também, ele cria toda uma série de alusões, de relações, junção de duas situações, ou duas ações muito longe uma da outra criando um efeito particular e tudo isso também pertence ao trabalho específico do diretor (BARBA, 2008).

Esse processo de orquestração de “uma série de alusões, de relações” é análogo ao trabalho de construção do espetáculo *O Príncipe Constante*. Grotowski mistura cantos da religião católica e muçulmana, faz menção aos rituais de ambas – como por exemplo no momento dos beijos consecutivos no lugar do recebimento de hóstias, ou nos momentos de autoflagelação – o texto está a todo momento sendo dito de um modo não cotidiano, como num mantra descontínuo. O cenário remete ao mesmo tempo ao tribunal da ditadura comunista, a uma mesa de operação cirúrgica, a uma arena em que animais se digladiam. Os figurinos contrastam num barroco claro-escuro e as vestimentas de Cieslak possuem relação com as vestimentas de Cristo. O pano vermelho que se sobressai em meio aos figurinos em preto e branco faz menção ao santo sudário, vira elemento de uma tourada, transforma-se numa maca para a captura do príncipe. O espetáculo conta com inúmeras referências plásticas,

qui ont donné, à travers les stimuli dont est bombardé le mental du spectateur, par les associations, l'histoire du *Prince Constant* de Calderón-Slowacki.

como o quadro *Aula de anatomia do Dr.Tulp*, a *Pietà* de Michelangelo, as esculturas de Rodin, as obras de El Greco e de Grünewald. Os textos de São João da Cruz foram utilizados como catalisadores para a construção da partitura de Cieslak. Todos os atores trabalharam com suas próprias associações pessoais.

Grotowski é quem “orquestrará” esses elementos e promoverá um “bombardeamento do espectador” através dessa multiplicidade de camadas compiladas numa só obra de arte. Essa multiplicidade está expressa na afirmação de Feruccio Marotti (2009), em palestra sobre o espetáculo: “é como se nós conseguíssemos ver com uma transparência através da tortura a nossa cultura”.

Serge Ouaknine discorre sobre a ambigüidade permanente na obra de Grotowski em que cada elemento carrega em si algo de antitético, de duplo, de múltiplo. Em que o entendimento e a afecção não se dão no plano cotidiano, mas num lugar em que o paradoxo é uma realidade possível e material.

Há sempre dois planos, dois andares, dois níveis, dois lugares de colocação em eco do dizer, uma dualidade fundamental que não se resolve jamais inteiramente, lugar dividido, insiste sobre a sua divisão e se encarrega sublimemente de mostrar as fronteiras, ou a conjunção poderia enfim ter lugar, mas onde ela não se escolhe - a não ser na colocação em abismo desses dois mundos, como duas estrelas que saem da mesma nebulosa. (OUAKNINE, *In BANU*, 1992: p. 67-68).

Em *Da Companhia Teatral a arte como Veículo*, (1989/1990) Grotowski traça um percurso de sua carreira desde a fase teatral até a fase da Arte como Veículo. Ao procurar estabelecer qual a diferença entre a *objetividade do ritual* (ligada a Arte como Veículo e o *espetáculo* (ligado ao Teatro Laboratório) Grotowski afirma: “A diferença está na sede da montagem”. Segundo Grotowski no trabalho da Arte como Veículo, “a sede da montagem está nos *atuantes*, nos artistas que agem” Enquanto que no espetáculo “a sede da montagem está na cabeça do espectador” (GROTOWSKI, (2007 [1989/1990]: p. 232). E para exemplificar o que seria a “sede da montagem *na percepção do espectador*”, discorre sobre a forma como foi efetuada a conjugação de todos os elementos que constituem o espetáculo o *Príncipe Constante*.

Há o trabalho com Cieslak “sobre o rio dos menores impulsos e ações” ligados à recordação específica do ator e há o conteúdo do texto de Slowacki e os outros elementos do espetáculo que sugerem que se tratava da história de um mártir que atinge o êxtase através da agonia do martírio. Os demais atores estão vestidos como “procuradores de um tribunal militar” e estavam vinculados a história contemporânea da Polônia, mas também eles baseavam a sua construção em seus “motivos próprios”. A intenção não era que “interpretassem” um procurador militar, mas que a ação tivesse baseada nas suas próprias associações pessoais, “estritamente estruturadas e inseridas na forma daquela história “segundo Calderón/Slowacki”” (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990]: p. 233).

Então, onde apareceu o espetáculo?

Em um certo sentido essa *totalidade* (a montagem) apareceu não no palco, mas na percepção do *espectador*. Sede da montagem era a percepção do espectador. Aquilo que o espectador captava era a montagem querida, enquanto aquilo que os atores faziam era uma outra história (GROTOWSKI, (2007 [1989/1990]: p. 233).

2.7.1 O Dispositivo político-poético de Grotowski e Cieslak

É interessante perceber aqui a pluralidade de camadas existentes em o Príncipe Constante e a forma – de acordo com o discurso de Grotowski – como essas camadas foram estrategicamente e “matematicamente” conjugadas a fim de estabelecer uma espécie de conexão particular com a percepção do espectador. Assim, espetáculo *O Príncipe Constante* pode ser considerado, a partir deste prisma, como um *dispositivo* – segundo a definição de Deleuze e Guatarri sobre o conceito foucaultiano – construído estrategicamente para promover uma espécie de fissura na percepção habitual do espectador. Uma complexa rede de “linhas de natureza diferente”, um “conjunto multilinear”, em que as “forças em exercício” e os “sujeitos em posição” se relacionam através do embate, da fricção, como “tensores” traçando processos sempre “em desequilíbrio”, que “não delimitam sistemas homogêneos” com contornos fixos, mas constroem potência através da conjugação de linhas em permanente “variação de direção” (DELEUZE, 1986: 83). Mantendo aquilo que é velado no lugar do velado. E dando a ver especificamente aquilo de que se tratava a história.

Ao discorrer sobre o processo com Cieslak, Grotowski afirma ainda que mesmo que “o ciclo das associações pessoais do ator” seja uma coisa e a “lógica que aparece na percepção do espectador, uma outra”, é preciso que entre essas duas camadas distintas exista uma relação verdadeira, uma única raiz profunda, ainda que bem escondida. Pois “De outro modo, tudo se torna casual, fortuito”. E aponta a leitura do *Cântico Espiritual* de São João da Cruz - que levou Cieslak a sua recordação de base - como essa raiz, essa “referência escondida”, representando ao mesmo tempo a relação entre o Homem e Deus e entre a Amada e o Amado (GROTOWSKI, 2007 [1989-1990]: p. 233).

A conjunção entre camadas visíveis e invisíveis, ocultas e reveladas, complementares e paradoxais possibilita o estabelecimento de uma conexão e de uma qualidade perceptual que ultrapassa o entendimento conceitual ou ideológico. Sim, os espectadores viam a história de um mártir – que nunca chegou a ser trabalhada no processo de Ryszard Cieslak – mas essa história era apenas um veículo para que testemunhassem algo de inexprimível.

Ainda que houvesse uma meticulosa e intencional justaposição de camadas distintas, essa manipulação não fechava a possibilidade de construção de sentidos e, ao contrário, catalisava múltiplas e infinitas possibilidades. Ao discorrer sobre o processo de acordar e reencontrar os impulsos do corpo-vida na direção de uma construção baseada na memória, Grotowski afirma que ao diretor/ajudante caberia a função de “com uma palavra” ter “o poder de despertar a vida, a vida daquele que deve agir” e assim “o corpo-vida volta a existir”.

Voltar àquele instante da primeira tentativa, cada vez em direção à sinceridade do corpo, precisa no ato, que não retrocede, que não retrocede; mas no entanto é diversa: aqui, hoje, agora, com você *hoje* presente, com vocês *hoje*; e somente depois de pegar os elos, como se fossem ilhas, e uni-los, para que se conjuguem em uma totalidade coerente, um pouco como um filme. Lentamente, lentamente. Para que o que está vivo ali não morra; para que possa viver mais plenamente: livre. (GROTOWSKI, 2007 [1970]: p. 207).

É interessante perceber aqui de que forma conceito de montagem aparece para Grotowski não só vinculado à conjunção dos elementos cênicos e das partituras dos atores, mas encontra-se também no interior da construção atorial. Primeiro, procura-se com o todas as faculdades do corpo as ações vinculadas aos impulsos da memória inscrita no corpo. Depois há a necessidade de fixação, da montagem de uma seqüência. Mas essa fixação,

segundo o raciocínio de Grotowski, deve manter os elos conectados “como se fossem ilhas”, num processo que requer cautela, que busca sim uma “totalidade coerente”, mas no qual é necessário manter a liberdade plena da vida inscrita nas ações.

Em entrevista presente no livro de Jenifer Kumiega, Zbigniew Cynkutis, ator protagonista do espetáculo *Dr. Faustus*, discorre sobre o processo de trabalho com Grotowski no Teatro Laboratório. Afirma que Grotowski escolhia alguns momentos aparentemente sem importância das improvisações e pedia para que o ator se lembrasse o lugar onde ele estava e de certas posições específicas de seu corpo nesses momentos. A lembrança deveria estar focada não na qualidade da ação, mas em onde ele estava e o que ele fazia.

Quando eu tentava repetir, o processo voltava graças a esses pequenos detalhes. E eu estava em condição de não repetir nunca exatamente aquilo que eu tinha feito antes, mas de improvisar de novo. E quanto mais nós trabalhávamos daquela maneira, mais fácil e mais segura se tornava a possibilidade de fixar realmente alguma coisa que parecia impossível de fixar. Alguma coisa que não levava à repetição, mas a uma nova improvisação, a uma nova criação (KUMIEGA, 1985).

O cuidadoso processo de construção citado acima denota o nível de mestria de Grotowski no trabalho com os detalhes e as conexões que dariam origem a partitura do ator. Dessa forma são estabelecidos marcos externos, materiais que podem provocar de novo o acontecimento da criação. Esses marcos são como que provocações que levam o ator à essa circunstância da criação todas as vezes que percorre as ações de sua partitura. Por isso Cieslak *cumpria* um *ato* a cada vez. Não havia apenas repetição, mas acontecimento. O acontecimento da criação a cada vez. O rigor e a precisão dos detalhes gerava cada vez uma maior liberdade para o ator a cada vez que percorria esse caminho.

Em seu discurso de 1990, Grotowski afirma:

Nós podemos dizer que eu pedi a ele tudo, uma coragem de uma certa maneira inumana, mas jamais eu lhe pedi que produzisse um efeito. Ele precisava de mais cinco meses? De acordo. Mais dez meses? De acordo. Mais quinze meses? De acordo. Nós trabalhamos apenas lentamente. E depois desta simbiose, ele tinha

como que uma segurança total no trabalho⁴⁵, [...] (*tradução minha*)
(GROTOWSKI, 1990 *In* BANU, 1992).

Assim, ainda que o lugar de Grotowski enquanto diretor estivesse relacionado ao controle de todos os elementos que compunham a encenação, também havia, de acordo com seu discurso, um respeito incondicional ao modo e ao tempo de criação de Ryszard Cieslak. Grotowski não demanda nunca a “produção de um efeito”, o que poderia estar relacionado com algum tipo de indicação que o levasse a uma ação ou construção específica que não partisse dele mesmo e do seu próprio processo criativo.

Apesar de considerar a necessidade de se ter domínio sobre a “montagem das seqüência” em *O que foi*, Grotowski destaca também o quanto esta é uma operação delicada e que portanto “não é preciso ter pressa”. Sempre lentamente “para que o que está vivo ali não morra”. A “simbiose” de que fala Grotowski só foi possível justamente devido a essa busca por não ultrapassar os limites do seu lugar de diretor, respeitando o lugar de Cieslak.

Em seu *Investigação Metódica* (1966) Grotowski afirma:

Interesso-me pelo ator porque ele é um ser humano. Isto envolve dois pontos principais: primeiro, o meu encontro com outra pessoa, o contato, o sentimento mútuo de compreensão, e a impressão criada pelo fato de que nos abrimos para um outro ser, que tentamos compreendê-lo; em suma, uma superação da nossa solidão (GROTOWSKI, 1987 [1966]: p. 104).

Para Grotowski, o trabalho era uma “tentativa de entender a nós mesmos através do comportamento de outro homem de encontrar-se nele”. Por isso era necessário que o ator tivesse total liberdade de criação, pois se ele procurasse reproduzir um ato ensinado, isso geraria apenas uma “ação banal”, uma “veste”, estéril e sem nenhum potencial de revelação para Grotowski enquanto diretor e homem. A “colaboração íntima” entre ator e diretor só será genuína se geradora de um ato em que “o ator se revela através de uma expressão”. Disso se trata o verdadeiro relacionamento entre ator e diretor.

⁴⁵ On peut encore dire que j'ai demande de lui tout, un courage d'une certaine manière inhumain, mais jamais je ne lui ai demandé de produire un effet. Il avait besoin de cinq mois de plus? D'accord. Dix mois de plus? D'accord. Quinze mois de plus? D'accord. Dix mois de plus? D'accord. Quinze mois de plus? D'accord. Nous avons juste travaillé lentement. Et après cette symbiose, il avait comme une sécurité totale dans le travail, [...]

Então, terei sido pessoalmente enriquecido, pois naquela expressão um tipo de experiência humana me foi revelado, algo tão especial que deveria ser definido como um destino, uma condição humana (GROTOWSKI, 1987[1966]: p. 104).

A construção meticulosa desse *dispositivo político-poético*, como propusemos no capítulo anterior, ao mesmo tempo em que era geradora era também o resultado da construção de uma forma diferenciada de subjetividade, que não se enquadrava na coleção de individualidades capturadas pelo mundo contemporâneo. O *dom de si* de que fala Grotowski considera o “si mesmo” como procura de si, estando permanentemente neste lugar de movimento de múltiplas camadas, de embate contínuo, de eletricidade.

Celina Sodré afirma acreditar existir uma espécie de Inconsciente da obra de arte, em que aquilo que está velado, como substância não revelada no trabalho, estabelece com o espectador uma relação comunicacional que se dá também pela via do inconsciente. Em entrevista concedida a mim em 29/07/2008, Celina identifica duas principais causas para o impacto causado pelo espetáculo no mundo. A primeira estaria relacionada ao “nível de imaterialidade” do corpo de Cieslak, que tinha ligação com o treinamento desenvolvido por Grotowski e os atores do teatro laboratório. É como se “o próprio corpo fizesse o corpo sumir”.

O outro fator seria a superposição de dois planos anacrônicos um em relação ao outro, no que tange ao texto e a ação. Essa superposição de dois extratos não reiterativos geraria uma “pororoca de sentidos”:

Porque vem o rio e vem o mar e o encontro desses dois elementos anacrônicos, a água do mar e a água do rio, faz essa explosão. E essa explosão é impressionante. E acho que tem alguma coisa a ver com isso. Pode-se falar de uma “pororoca” ali. [...] eu acredito que o trabalho de superposição de camadas que são anacrônicas entre si é uma característica das obras de arte muito potentes, as obras primas. O Príncipe Constante é uma obra prima (Entrevista com Celina Sodré, 2008).

Dessa forma o processo de conjugação dessas múltiplas camadas é algo de muito peculiar, uma vez que se encontra no limite entre o ato de poder daquele que opera essa conjugação enquanto diretor; e a sua habilidade de manter a singularidade de cada elemento, permitindo que eles se configurem em “ilhas de liberdade” - tanto no que tange aos

componentes da encenação como um todo, quanto no trabalho com os atores - e que produzam potência justamente devido à possibilidade de preservação dessa liberdade. O conceito de *montagem* no trabalho em *O Príncipe Constante* encontra-se nesse limiar.

CAPÍTULO 3. Testemunha e transgressão: a escolha pelo ato proibido de ver

Neste capítulo vou tocar principalmente questões relativas à natureza da relação ator-espectador que se estabelece tanto no espetáculo quanto na filmagem de *O Príncipe Constante*. Inicialmente, pretendo explorar a minha própria relação com o espetáculo, construída a partir do primeiro contato com filme. Em seguida, vou me debruçar sobre algumas idéias expostas por Grotowski em seu texto *Teatro e Ritual* (1968) – produto de uma conferência realizada em Paris na Academia Polonesa das Ciências – que irão ajudar a compreender que tipo de circunstância, que tipo de relação ator-espectador Grotowski buscava construir nos espetáculos do Teatro Laboratório. E, por fim, irei analisar os relatos colhidos por mim logo após duas exposições da filmagem de *O Príncipe Constante*, ocorridas na UNIRIO. Antes de começar a discorrer sobre os efeitos estéticos do espetáculo/filme, acredito que se fazem necessárias algumas considerações sobre o modo como essa filmagem foi elaborada.

3.1 Filmagem: o processo

Segundo Grotowski, no discurso de 1990, o registro das imagens e a captação sonora da filmagem ocorrem em momentos distintos. Em 1965, Grotowski permite que a Rádio de Oslo instale microfones invisíveis e registre o som do espetáculo durante uma apresentação. Anos depois, em algum dos países em que foi apresentado, um espectador faz o registro da imagem clandestinamente, através de um furo na parede com uma câmera escondida, a que Grotowski se refere como uma “máquina-espiã”. A Universidade de Roma então encontra essa filmagem num mercado de rua e decide unir os dois registros. Esse processo ocorre em 1975, quando as apresentações do espetáculo já haviam cessado há anos. Segundo Ferruccio Marotti - em sua palestra que antecedeu a exibição do filme no *Seminário Grotowski 2009* - é ele mesmo quem sugere a Grotowski que seja feita a junção. Inicialmente Grotowski não concorda com a operação, mas, ao ver o resultado, afirma que o filme era um “estudo de arqueologia do espetáculo”.

Ferruccio Marotti relata o processo de união entre os registros sonoro e imagético, realizado juntamente com Ryszard Cieslak, que fica hospedado em sua própria casa a fim auxiliar no trabalho. Segundo Marotti, a edição do som, principalmente nos monólogos do

Príncipe, era orientada pelas “respirações” de Cieslak, que funcionavam como marcos. As sincronizações eram feitas nos momentos em que ele iniciava a respiração. Um processo artesanal, em que cada seqüência de falas era meticulosamente ligada à seqüência de ações correspondente. Em 2005 é feita a restauração digital e posteriormente são colocadas as legendas, o que Grotowski não havia permitido que ocorresse antes de sua morte.

A filmagem de *O Príncipe Constante* é o resultado de um processo de reconstrução e reconstituição muito peculiar, que reflete o nível de precisão da partitura de Ryszard Cieslak – uma vez que é possível unir os dois materiais registrados com anos de diferença – e possibilita enxergar o espetáculo como uma construção que conjuga múltiplas camadas. O espetáculo de Grotowski não é realizado através da soma de fragmentos, mas da conjunção de totalidades. A gravação das sonoridades é um elemento que possui sua própria existência material, suas próprias qualidades. Assim como o registro da imagem do espetáculo.

O modo como foi captada, de acordo com o relato de Grotowski, também é análogo à relação estabelecida entre o espectador e a cena. A “máquina-espiã” materializava um ato proibido de ver dos *espectadores/testemunhas*. Como mencionado anteriormente, o público do espetáculo estava suspenso em paliçadas acima de uma ação cênica que revelava, ao mesmo tempo, conteúdos muito íntimos ligados a memória e múltiplos ícones de uma cultura. Em seguida irei discorrer sobre esse lugar do espectador como *testemunha* e sobre o ato de ver como transgressão, ambos instaurados como circunstâncias específicas dentro da relação ator-espectador construída no espetáculo *O Príncipe Constante*.

3.2 *O que vejo, o que se vê?*

Como mencionado anteriormente, o meu primeiro contato com a filmagem foi em 2007, numa exibição realizada por ocasião do lançamento do livro *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*, no SESC-Copacabana, Rio de Janeiro. Na época, eu era estudante de teatro da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e fazia aulas particulares de interpretação com a diretora Celina Sodré. Nas aulas com Celina tive contato pela primeira vez com o universo de textos de Grotowski, bem como com um modo muito específico de trabalho atorial, que aparecia pra mim como um lugar totalmente desconhecido. As aulas lidavam com conceitos práticos como “partitura”, “ação física”, “exposição” em contraponto à “exibição”. Conceitos esses que compunham para mim um universo inquietante e no limiar de dificuldades que eu

nunca havia enfrentado como atriz e estudante de teatro. Eu entrava em contato com uma espécie de trabalho de ator no qual não mais eram suficientes a bela impostação da voz, a grandiloquência dos gestos, ou a personalidade artística calcada num repertório de movimentos e intenções dominados com mestria.

Tudo aquilo que até então eu imaginava que seria “fazer teatro” parecia para mim naquele momento um atestado da minha falta de habilidade de ir na direção de alguma outra coisa, alguma outra qualidade de presença do ator muito mais viva, muito mais real.

Quando assisti a filmagem eu me encontrava nesse momento pleno de dúvidas, indagações e de enfrentamento das minhas limitações. Ver as imagens do espetáculo de Grotowski não me ofereceu nenhum tipo de resposta para essas questões. Ao contrário, me empurrou de modo mais intenso nessa profusão de pensamentos desacreditados e certezas em processo de desfixação.

Foi como um choque – ou uma sucessão de choques – que provocou em mim uma suspensão ao mesmo tempo física, intelectual, emocional. Eu não podia compreender como era possível que aquele ator de dorso nu, frágil, exposto, pudesse fazer “aquilo” em cena, compartilhando o espaço com seus companheiros na presença dos espectadores. Essa experiência do indizível, desse lugar de suspensão, de indefinição, de indeterminação me moveu tanto em direção ao aprofundamento dos meus estudos como atriz, quanto na escolha desse espetáculo como objeto da minha pesquisa de Mestrado.

O filme apresenta-se para mim como uma tessitura de sons, imagens e movimentos de corpos que se relacionam entre si produzindo múltiplos estímulos sucessivos e descontínuos, ininterruptamente. As imagens se formam e se dissolvem como num caleidoscópio sonoro. As ações dos atores se conjugam com absoluta precisão. Uma precisão que mantém ao mesmo tempo toda a vida presente e toda a descontinuidade perceptual de que ela é capaz.

As impressões sucessivas são como flashes de impulsos que constroem mais do que imagens, equivocções de imagens, não-imagens. Ao analisar a variação contínua de função de um único objeto cênico, é possível se aproximar dessa noção de movimento descontínuo e caleidoscópico. O manto vermelho que permeia toda a encenação hora é maca para a captura de um prisioneiro, coleira para um homem/animal, instrumento para ações repetidas de autoflagelação, lençol e travesseiro para um momentâneo repouso do Príncipe, pano de

tourada e finalmente o Santo Sudário envolvendo o corpo morto do mártir que se recusa a abandonar o seu Deus.

Também os atores transitam neste constante assumir e abandonar de imagens, funções e realidades. É como se a ação cênica possuísse um fio condutor descontínuo, espesso, engendrando um equilíbrio composto pelo embate de múltiplas camadas.

Uma vez que o que acontece em cena não é o contar realista da história de Calderón/Slowacki, há uma dramaturgia física que oscila entre a proximidade e a distância em relação ao que o texto propõe em termos de circunstância. Dom Fernando é capturado e levado para a corte do Rei Mouro que pretende chantageá-lo para que abra mão de Ceuta, a última província católica. O Rei então trata Dom Fernando como seu convidado, oferecendo-lhe hospitalidade e banquetes, buscando num primeiro momento quase camuflar a situação. O prisioneiro é levado de um lado para o outro, como se fosse uma marionete na corte do Rei, mas ainda sem investidas violentas sobre seu corpo. Até que um mensageiro do Rei de Ceuta, irmão de Dom Fernando, traz uma mensagem do Rei concordando em entregar suas terras em troca da vida do irmão. Inicia-se aí o primeiro monólogo de Ryszard Cieslak, em que Dom Fernando recusa a troca e oferece-se em sacrifício para morrer pela sua fé. A partitura de Cieslak nesse momento é como o início do processo de desnudamento. O Príncipe Constante levanta-se, acaricia a cabeça de Fenixiana e põe-se de pé como se se transportasse para uma outra dimensão. Uma dimensão de libertação, em que seu corpo parece mais leve do que o ar, e sua voz e o modo como diz o texto parecem totalmente preenchidos da multiplicidade de impulsos que o percorrem naquele momento.

Seu corpo pende para baixo como se cedesse a um apelo. As mãos tocam o ar numa procura e num encontro com um outro, que é ao mesmo tempo ele mesmo. As mãos percorrem o rosto, a boca, enquanto o texto é proferido com essa mesma qualidade de procura, produzindo uma textura sonora que é progressivamente construída com uma rapidez quase entorpecente.

Cieslak então se ergue sobre os joelhos e se despe de seu casaco branco expondo totalmente o dorso nu. Em momento algum as palavras deixam de ser proferidas. O corpo de Cieslak está em total estado de abandono e de entrega. Transmite uma leveza e uma

luminosidade que parecem transportá-lo para um outro ambiente, diferente daquela atmosfera de opressão e tortura.

A partir daí, todas as investidas dos torturadores se direcionam contra esse corpo frágil e abandonado de Dom Fernando. Elas carregam um misto de violência e sexualidade. Esse corpo abandonado é por vezes objeto de tortura, por vezes objeto sexual. A sua luminosidade - que nesse momento intensifica o contraste claro/escuro em relação às vestimentas dos seus torturadores - é ao mesmo tempo ícone de uma espiritualidade à flor da pele e de uma intensa presença e potência carnal.

Em determinado momento da ação, Cieslak está no chão, cumprindo um ato de violência contra si mesmo, se autoflagelando com o manto que posteriormente irá envolver o seu corpo na hora da morte. Durante essa ação, profere sons guturais e paradoxalmente encadeados melodicamente. Ao som dessa melodia, que parece brotar das entranhas de um animal sendo abatido, a corte dança uma valsa. A sensação de violência e de desprezo produzidos através desse contraste é muito intensa. O Príncipe geme, se retorce, lambe o chão enquanto os outros personagens o ignoram e dançam.

Cieslak parece estar cada vez mais entregue, mais abandonado, mais mergulhado psicofisicamente nessa dimensão sonora e imagética de presença. Ao final de um de seus monólogos, está estendido na mesa em espasmos contínuos que percorrem a totalidade do seu corpo, como num ápice orgástico.

De acordo com o texto proferido por Cieslak, o Príncipe passa fome, sede, sofre a putrefação de sua pele. Mas o que se vê no percurso da ação é um corpo cada vez mais luminoso e pleno, que por fim cede à morte quase com alegria, afirmando que ela é a verdadeira vida.

A última imagem é o corpo do Príncipe coberto com um manto⁴⁶, numa posição que remete ao Homem Vitruviano, de Leonardo Da Vinci. Cieslak não está deitado como Cristo na cruz, o que seria mais condizente com os ícones do mártir presentes em todo o espetáculo. As pernas levemente abertas remetem ao homem pintado pelo humanismo. Um homem na

⁴⁶ Na versão remasterizada que assisti em 2007, o manto aparecia vermelho, como era no espetáculo, ainda que a filmagem tenha sido feita em preto e branco. Na versão mais recente e legendada não há mais esse efeito.

intersecção entre carne e espírito, que é o símbolo da simetria e da perfeição proporcional do corpo humano.

3.3 Além do compartilhamento simbólico

Em *Teatro e Ritual* (1968), Grotowski afirma que o seu caminho no teatro sempre se orientou na direção de uma busca por reencontrar os elementos que tornassem possíveis a restauração do mito, da circunstância ritual. Esse pensamento ia de encontro a um teatro “cultural demais”, “produto de encontro das pessoas cultas”. Um teatro em que as palavras e os gestos são devidamente compostos, com refletores e belas cenografias atendendo à demanda de um público que cumpre uma obrigação cultural ou moral. Para Grotowski:

No final das contas, todos saem desses encontros ainda mais cultos, só que entre essas pessoas não pode acontecer nada de essencial. Cada qual permanece prisioneiro de um certo tipo de convenção, de maneira de pensar, de idéias relativas ao teatro. (GROTOWSKI, 2007 [1968]: p. 119).

Grotowski procurava um teatro realmente vivo, com a potência da “espontaneidade teatral original” aquela que levava o espectador a uma “reação imediata, aberta, liberada e autêntica”. Algo que pudesse realmente gerar alguma modificação nas pessoas, tocá-las, suspender as relações já conhecidas e a produção de idéias calcadas no senso comum, nas convenções sociais, numa certa maneira de pensar que servia antes como um enfeite identitário, e como barreira para uma espécie de “acontecimento essencial”. Algo que não possui ligação com a construção de uma imagem social de si, ou do teatro, ou da própria sociedade, mas justamente com a suspensão de todas essas formas pré-estabelecidas.

Inicialmente, Grotowski acreditava que era preciso atuar diretamente sobre a espacialidade, rompendo a dicotomia palco platéia, confrontando atores e espectadores cara a cara e propondo uma espécie de “co-atuação *sui generis*”. E atribui ainda ao encontro com o arquiteto Jerzy Gurawski, no início dos anos 60, a possibilidade de poder ir ainda mais fundo em suas pesquisas nesta direção.

O diretor pensava, então, que se o ator incitasse o espectador, através da sua ação, a modos específicos de comportamento, a cantar, a falar, a dançar, essa participação ativa poderia reconstituir a “primitiva unidade ritual” que estava buscando. Dessa forma, teria alcançado essa espécie de co-participação ativa do público, em que os espectadores reagiam e

atuavam diretamente. Grotowski chega a afirmar que o grupo do Teatro Laboratório preparava (com antecedência) diferentes versões de ações dos atores, de acordo com os “cinco ou seis tipos de reação” possíveis por parte dos espectadores (GROTOWSKI, 2007 [1968]: p. 121).

Mas começa a se questionar em relação à autenticidade daquelas reações, e percebe que tais procedimentos geravam não mais do que a interpretação de um papel por parte do público. Alguns respondiam ironicamente, querendo demonstrar o próprio senso de humor, outros queriam parecer inteligentes, outros tinham reações histéricas – todos modos de se relacionar mais com a imagem de si mesmos do que com o outro, de um modo cerebral, reproduzindo estereótipos de comportamento. Conclui que nas reações provenientes da co-atuação dos espectadores “havia muito do velho teatro, [...] não no sentido de velho – de nobre qualidade, e velho – radicado, mas no sentido do teatro dos clichês, do estereótipo, da espontaneidade banal” (GROTOWSKI, 2007 [1968]: p. 122).

A partir dessa percepção imprime uma “mudança de atitude”. Grotowski começa a perceber a existência de uma certa “vocalização original” do espectador, que está menos ligada a capacidade de co-participar ativamente do espetáculo e mais relacionada ao fato de estar presente no lugar de *testemunha*. Isso significava que a possibilidade de uma participação realmente emotiva e real por parte do espectador só seria possível, paradoxalmente, não através do confronto físico direto, mas do movimento de afastar o espectador da ação. Uma vez que a “testemunha não é quem enfia por toda parte o nariz”, mas deseja permanecer como observadora consciente do início ao fim do acontecimento, registrando-o na memória. Assim “a imagem dos eventos deveria permanecer dentro dela” (GROTOWSKI, 2007 [1968]: p. 123). Grotowski cita um documentário que assistira, no qual um monge cumpria um “ato de fé” através de uma auto-incineração. E observava a real co-participação das testemunhas, ainda que à parte, sem nenhuma intervenção direta.

Respicio é a palavra latina que significa respeito pela coisa, eis a função da verdadeira testemunha; não se intrometer com o próprio mísero papel, com aquela importuna demonstração: “eu também”, mas ser testemunha – ou seja, não esquecer, não esquecer custe o que custar (GROTOWSKI, 2007 [1968]: p. 123).

Grotowski afirma que durante esse percurso buscava o que seria o “eixo do ritual”, que poderia ser o mito, ou o arquétipo jungiano, ou mesmo “a representação coletiva, ou o pensamento primitivo”. Mas não um ritual religioso. Buscava sim definir as bases para a construção de um “ritual laico” através do confronto com o mito. E esse confronto se daria através da “dialética da derrisão e da apoteose” em que se explorava a “imagem mítica das coisas” a partir de uma atitude que era a conjunção contraditória entre uma certa fascinação e uma oposição derrisória. Grotowski usa como exemplo o espetáculo *Kordian*, em que o próprio Kordian oferece o seu sangue em sacrifício individual por uma coletividade, mas o sangue lhe é retirado literalmente por um médico. Segundo Grotowski: “Havia nisso a solidariedade com Kordian e a triste derrisão da solitária ineficácia do ato”.

Acaba concluindo que essa dialética não funcionava totalmente em relação aos espectadores, uma vez que eles assumiam atitudes diversas, ou vinculadas ao efeito da apoteose, ou vinculadas ao efeito da derrisão. E conclui: “essa dialética não funcionava profundamente na obra, porque não funcionava em ambas as suas polaridades em cada espectador”. E, segundo Grotowski, não era um experimento modelo por não produzir a “inteireza das reações” (GROTOWSKI, 2007 [1968]: p. 125).

Chega à conclusão de que a concepção de teatro ritual deveria ser abandonada, uma vez que, na contemporaneidade, a circunstância mítica, a do compartilhamento universal de valores e crenças, foi perdida para sempre. Acaba, então, por direcionar suas pesquisas - sempre com o objetivo de engendrar uma circunstância que possibilitasse a existência de um teatro vivo - unicamente para a arte do ator. Assim, abandona a “idéia de manipular conscientemente o espectador” e inicia as investigações “sobre a possibilidade do ator como criador.”

Hoje vejo que os resultados ainda uma vez se revelaram paradoxais: quando o diretor se esquece de si, começa a existir realmente; é um paradoxo, mas é assim mesmo (GROTOWSKI, 2007 [1968]: p. 123).

É interessante perceber aqui que a forma como Grotowski vê o seu ofício de diretor encontra-se no lugar paradoxal da conjunção entre um controle meticuloso de múltiplas camadas e ao mesmo tempo da manutenção da liberdade do espectador que entra em contato com essas camadas. A desistência de “manipular conscientemente o espectador” denota

justamente a busca não por um teatro ideológico, mas um teatro que busca promover o encontro, o movimento e a mobilização através de uma outra via. E, para Grotowski essa via acabou sendo o mergulho nas pesquisas “no âmbito das reações humanas orgânicas”.

O *ato total*, como abordado anteriormente, é como um lugar em que o ator penetra “os territórios da própria existência”, em que ele se torna um “fenômeno *hic et nunc*”, em que “não é um conto, nem a criação de uma ilusão; é o tempo presente”. O ator “repete a partitura e ao mesmo tempo se desvela até os limites do impossível” e se redescobre a cada novo presente, diante de suas testemunhas. Dessa forma, o abandono do ritual passa a ser na verdade uma possibilidade de renovação do ritual “através do ato, não através da fé” (GROTOWSKI, 2007 [1968]: p. 135).

Assim, Grotowski afirma que é preciso pensarmos para além da terminologia corrente “ritual no teatro” e dos estereótipos referentes a participação do público que dela acarretam. Seja aquele da “co-participação literal” ou o do “desenfreamento e das convulsões coletivas”, o do “mito reproduzido”, ou mesmo o “estereótipo do ecumenismo”, que seria um mosaico de diversos temas, religiões ou culturas.

Porém o fenômeno existe e a pergunta foi feita. Qual a pergunta? A pergunta: “o que é essencial? o que é verdadeiramente essencial?” Talvez não seja eu, talvez seja o ator, não o ator enquanto ator, mas o ator enquanto ser humano. O que é verdadeiramente essencial? Ultrapassar aquela incompletude da atuação em que o homem vai enfiar-se sozinho. (GROTOWSKI, 2007 [1968]: p. 135-136).

Quero agora focar em duas questões principais levantadas por este texto, ambas relacionadas ao lugar do espectador e o modo como este se relaciona com aquilo que se dá a ver no espetáculo *O Príncipe Constante*.

3.3.1 A espacialidade e a testemunha

Grotowski aponta o lugar da *testemunha* como aquele que permite a participação emotiva do espectador através de um certo distanciamento, de um certo “colocar-se a parte”, numa posição de quem observa e orienta toda a atenção, todas as forças vitais para aquilo que acontece naquele momento. Essa era justamente a posição do espectador na arquitetura do espetáculo *O Príncipe Constante*. O público estava afastado dos atores “colocado atrás de um

alto cercado” acima da ação, o que gerava uma perspectiva “especialmente torta”. Grotowski discorre sobre a espacialidade do espetáculo e a forma como essa espacialidade influenciava o modo de ver dos espectadores.

Eles são como espectadores em uma *tourada*, como estudantes de medicina que assistem uma operação, ou finalmente como aqueles que espiam e por meio disso impõem um sentido de transgressão moral à ação. Em *O Príncipe Constante*, os espectadores são relegados ao papel de estudantes cuidadosamente observando uma operação, uma multidão assistindo um espetáculo sangrento, coletores de impressões, turistas demandando sensações, ou bisbilhoteiros em algum ritual secreto o qual eles assistem de um canto seguro ao qual a nenhum intruso é permitida a entrada” (*Odra* [1965]). No centro do espaço de atuação havia uma pequena plataforma elevada, que, de acordo com as necessidades da ação, poderia ser associada com uma cama de prisão, uma plataforma de um carrasco, uma mesa de exame, ou um altar sacrificial⁴⁷ (*tradução minha*) (GROTOWSKI In OSINSKI, 1985: p. 84).

É muito interessante notar a multiplicidade de imagens suscitadas pela forma como se configura tanto a espacialidade do espetáculo quanto a relação estabelecida entre os espectadores e a ação cênica devido a essa espacialidade. Os espectadores dessa “perspectiva especialmente torta” são ao mesmo tempo observadores de animais (os atores) correndo no zoológico, estudantes de medicina presenciando uma operação e aqueles que escutam algo escondido configurando um “senso de transgressão moral” para a ação.

⁴⁷ The arrangement of space was reminiscent of a circus runway for animals as well as an operating room. Here are the words of the director: “The spectators are removed from the actors and placed behind a high fence, behind which one can only see their heads. From there, from above, from this especially crooked perspective, they follow the actors as if they were animals in a runway at the zoo. They are like spectators at a *corrida*, like medical students who watch an operation, or, finally, like those who eavesdrop and thereby impose a sense of moral transgression onto the action. In *The Constant Prince*, the spectators are relegated to the role of students carefully observing an operation, a mob watching a bloody spectacle, collectors of impressions, tourists demanding sensations, or eavesdroppers on some secret ritual which they watch from a safe corner and to which no intruder is allowed access” (*Odra* [1965]). In the center of the acting space was a small elevated platform, which, according to the needs of the action, could be associated with a prison bed, an executioner’s platform, an examination table, or a sacrificial altar.

De fato, a imagem dos estudantes de medicina remete de modo muito claro a um quadro de Rembrandt, que segundo Ludwik Flaszen (FLASZEN, 2009) também teria servido de inspiração para a construção cênica de *O Príncipe Constante*.



A aula de anatomia do Doutor Tulp

Rembrandt

A obra *Aula de Anatomia do Doutor Tulp* relaciona-se até mesmo com o contraste claro-escuro existente entre os figurinos do espetáculo. Ryszard Cieslak se veste com o mesmo pano branco e, assim como os estudantes da aula de anatomia de Rembrandt, o Rei e sua corte, os torturadores do Príncipe, estão vestidos de negro, como juízes num tribunal. De fato, toda a ação parece estar vinculada a esse tipo de relação de poder em que a tortura, a violência e as ameaças constantes parecem determinar a culpabilidade de D. Fernando que, na verdade, é o único inocente de toda a ação.

É interessante a analogia da imagem do Príncipe Constante em relação ao cadáver na aula de anatomia. Também como um cadáver indefeso, “o Príncipe, que se rende em conformidade com as doentias manipulações de seus perseguidores, permanece independente

e puro até o momento do êxtase”⁴⁸ (FLAZEN *In* OSINSKI, 1985: p. 84) A nudez do Príncipe é para Flaszén, “um sinal de que é indefeso, de sua identidade humana, que não possui nada a não ser a sua própria humanidade em sua defesa”⁴⁹ (FLAZEN *In* OSINSKI, 1985: p. 84). O cadáver é aqui a fonte de luminosidade, de transparência, de abandono, de “desnudamento” frente a quem olha, analisa, julga. Assim como o corpo de Cieslak/Príncipe é invadido, manipulado, testado sem resistência, submetendo-se a uma entrega cada vez mais absoluta e total.

Grotowski ressalta o aspecto transgressor da visualidade dos espectadores, que podem ser comparados a uma “multidão olhando um ritual sangrento”. O espectador coloca-se diante dessa espacialidade, dessa ação cênica específica, sendo ao mesmo tempo testemunha dessa invasão e invasor ele mesmo, uma vez que observa suspenso uma ação ritual de tortura e êxtase. O público é acima de tudo um intruso “coletor” de “impressões” e “sensações.

Ferruccio Marotti, em sua palestra no *Seminário Grotowski 2009*, que antecedeu a exibição do filme *O Príncipe Constante*, afirma que o público era colocado em uma situação na qual tinha que *escolher* ver a ação que se passava abaixo de suas cabeças. Era preciso erguer a coluna e se colocar numa posição quase desconfortável para *testemunhar* o acontecimento. O público era estimulado a fazer parte da ação mantendo a passividade e o distanciamento daquele que olha algo proibido, mas sendo ativo uma vez que se torna aquele que quer olhar.

Aqui o ato de ver é em si mesmo transgressor, é da ordem do *blasfemo*, da busca por restituir o sagrado à esfera humana, através da escolha pelo ato proibido de ver. Um olhar que transpassa o corpo luminoso de Cieslak. Que presencia o decorrer desse acontecimento como se ele se desse independentemente de sua presença. As ações de Cieslak e dos outros atores não são efetuadas “para” o público. Elas acontecem na presença desse público, que, no caso de *O Príncipe Constante*, é empurrado para uma circunstância de desconforto ao olhar, tanto físico quanto psíquico.

⁴⁸ The Prince, who surrenders himself as if in a compliance with the unhealthy manipulations of his surroundings, remains independent and pure to the point of ecstasy.

⁴⁹ a sign of his defenseless, human identity, which wields nothing but its own humanity in its defense.

Na condição de *testemunha*, o espectador coloca-se no lugar de um engajamento psíquico muito peculiar, que demanda o empenho da totalidade do ser. Essa espécie particular de atenção acaba por reconectar o físico e o psíquico. Aqui é como se o público pudesse compartilhar de algo proveniente do estado de inteireza de Cieslak durante o seu *ato total*.

O próprio ato de ver possui um sentido político, considerando a concepção política que aqui busco construir. Aquele que olha pratica, ou melhor, *escolhe* praticar um ato de transgressão, que atua diretamente no modo de enxergar-se enquanto um participante emocional e psiquicamente ativo de um acontecimento proibido. No decorrer desse acontecimento, algo de muito íntimo é revelado e compartilhado. Mas nem a ação da revelação, nem o compartilhamento podem se constituir sem a ação do público que escolhe ver.

3.3.2 *Um ritual humano*

O segundo ponto sobre o qual gostaria de discorrer em relação às questões levantadas pelo texto *Teatro e Ritual* é aquele relativo ao abandono de uma determinada idéia de ritual. Grotowski fala da possibilidade de “renovar o ritual”, alcançando a circunstância de uma “espontaneidade original” por meio de um “ritual humano” que acontece “através do ato” e não da fé.

Aqui, percebe-se mais uma vez a importância da “literalidade dos atos humanos” – como apontava Flaszen em *A arte do ator* – dentro de um processo de substituição dos mitos no lugar de compartilhamento simbólico da humanidade. A atemporalidade da ação, que acontece no presente, o acontecimento visto pela testemunha que se aventura num ato proibido é o que torna possível e verdadeiro o encontro, o compartilhamento entre atores e público, o compartilhamento do momento presente através da ação que é uma experiência real, efetuada por um ser humano que não representa, mas que age. Um homem que “interpreta a si mesmo enquanto representante do gênero humano nas condições contemporâneas” e transforma-se no “mito encarnado” (FLASZEN, 2007 [1964]: p. 88-89).

A Arte do Ator é um texto de Flaszen de 1964 que constava no programa do espetáculo *O Príncipe Constante*. *Teatro e Ritual* é um texto de Grotowski originado a partir de uma conferência de 1968. Como pudemos perceber ao destrinchar o primeiro texto, ainda há no discurso de Flaszen uma perspectiva que valida o conceito de ritual no trabalho do Teatro

Laboratório, enquanto recuperação da tradição, assumindo a forma de um *ritual laico*, através da literalidade dos atos humanos. Já no segundo texto, Grotowski identifica a espécie de ritual calcada da ação do homem como algo que não cabe mais na terminologia do *ritual laico*, mas que é o ultrapassamento do conceito mesmo de ritual, a sua renovação.

Mas mesmo Flaszen já aponta para esse lugar de superação, que é da ordem da transgressão através da ação, do oferecimento da verdade do organismo “aqui, agora, *diante dos olhos dos espectadores*” (FLASZEN, 2007 [1964]: p. 89). Como um ato de sacrifício, da procura de si como exposição de si, o *ato total* é apontado claramente como a possibilidade de se construir uma circunstância que é por si só a renovação do ritual, da possibilidade de provocar uma participação, uma espécie de presença viva e genuína por parte do espectador. É o que torna possível o encontro, a simbiose entre os elementos da célula embrionária do teatro: a relação ator-espectador.

3.4 Filmagem e modos de olhar: impressões e relatos do espectador

O objetivo nesta etapa do trabalho é destacar algumas declarações que contribuem para a construção de uma compreensão daquilo que o contato com a filmagem é capaz de gerar em termos de impressões, conceitos, pensamentos, engajamento físico e psíquico. As impressões colhidas serão analisadas e relativizadas enquanto discursos, no intuito de dialogar com os conceitos que perpassam todo o trabalho. A intenção é dar lugar às falas desse público, uma vez que se trata justamente dos resultados de uma coleta de depoimentos cujo objetivo é analisar a percepção do espectador.

A primeira exibição da filmagem de *O Príncipe Constante* ocorreu durante uma apresentação no Colóquio 2009, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). A filmagem exibida era uma cópia baixada da internet, com uma baixa qualidade de imagem e sem legenda. A segunda exibição ocorreu durante o *Seminário Grotowski 2009*, também na UNIRIO, dessa vez uma cópia remasterizada e com legendas em português. Foram colhidos um total de 26 depoimentos dos quais 19 serão analisados: 10 da primeira exibição e 9 da segunda exibição.

É necessário destacar que a segunda exibição ocorreu após a palestra de Feruccio Marotti sobre o espetáculo e a filmagem, o que significa que os espectadores ouviram anteriormente sobre o processo de construção do trabalho de Cieslak, diferentemente do que ocorreu na primeira exibição.

As perguntas foram formuladas com o cuidado de não demandar respostas fechadas , mas sim de contemplar múltiplos e variados discursos. O intuito é gerar a possibilidade de que esses discursos sejam bem sucedidos na difícil tarefa de traduzir em palavras uma experiência estética tão peculiar.

Seguem as respostas de alguns participantes, selecionadas a partir da qualidade de reflexões que proporcionam, as quais vêm logo abaixo. Por questões de privacidade, os nomes estão substituídos por indicação numérica.

**GRUPO 1 – Referente à exibição ocorrida no Colóquio 2009,
na Sala 401 (Audiovisual) da UNIRIO**

1- 45 anos, atriz, bailarina.

a) Como era o corpo em movimento que você viu?

Um corpo que tem acesso a vários lugares do espaço tridimensional

... expressividade de contraste entre movimentos lentos e com fluxo contido e a fala do texto rápida e em fluxo livre; ...

(uma perna em tremor e os braços numa ação de escorrer)

movimentos que surgem com o tronco todo muito presente

b) O que aconteceu com você física e psiquicamente enquanto via?

Envolvida com o que está acontecendo numa participação fora e dentro ao mesmo tempo, sendo capaz de em alguns momentos desejar dividir este desnudamento do príncipe.

c) Surgiram associações? Quais?

O cenário que me parece uma mesa lembrou a mesa de uma dissecação de cadáver, aonde aos poucos ia se tirando coisas do corpo dele. Interessante no final que este corpo morto coberto com um pano não está numa postura convencional com braços e pernas fechadas e sim todo aberto, exposto / vários sons dos outros atores me lembraram sons de aves que comem carniça de outros animais mortos.

Observações: A menção à “mesa de uma dissecação de cadáver” tem ligação direta com o quadro Anatomia do Doutor Tulp que serviu de influência para a construção imagética do espetáculo. Lembrando que esse grupo não teve acesso aos comentários de Flaszen sobre o espetáculo, a sua construção e as suas influências. É válido destacar também a afirmação relativa ao “desejar dividir este desnudamento do príncipe” em uma “participação fora e dentro ao mesmo tempo”, o que se conecta com a noção de *testemunha* explorada à pouco. Esse lugar em que, segundo Grotowski, o espectador se coloca “levemente à parte” da ação,

ao mesmo tempo em que orienta toda a sua atenção para aquilo que acontece, numa busca por “não esquecer”.

Quero destacar ainda a menção a uma “ação de escorrer”, que me parece estar ligada a um transbordamento da ação, a algo que escorre por todo o corpo do ator, esse “corpo povoado de impulsos”, de energia em movimento, em circulação.

2- 58 anos, ator, cenógrafo, artista visual.

a) *Um corpo pré-crucificado*

b) *Luz e sombras (expressionismo).*

Sobre as vozes: Variação dos ritmos das falas. Cada ator tem uma linha como se cada um fosse um instrumento diferente de uma orquestra. Muitas modulações.

Contrapontos.

Enorme musicalidade.

Observações: A imagem da “orquestra” composta por “muitas modulações” e “contrapontos” flerta com o conceito de *dispositivo* que é explorado no primeiro capítulo, mais especificamente aquele do *dispositivo político-poético* que busco aqui construir. O espetáculo enquanto materialidade sonora é essa conjunção descontínua de sons, cantos, gritos, sussurros, estampidos, cortes. Elementos formadores de um conjunto não homogêneo que conjuga múltiplas vozes e múltiplas camadas não reiterativas.

O conceito de “corpo pré-crucificado” é também bastante curioso. O ato da crucificação possui ligação direta com o sacrifício, com a doação de si, do próprio corpo em prol de uma causa para além mesmo desse corpo. O que é um corpo em estado de “pré-crucificação”? Um corpo presente, alerta, que se prepara para o auto-sacrifício ao adotar uma atitude física de resignação.

3- 15 anos, estudante de teatro.

- a) *Frenético, livre, aparentava em determinados momentos estar possuído por uma força, energia, algo sobrenatural.*
- b) *Me senti inicialmente muito envolvido com o que se passava no vídeo; fisicamente me senti paralisado e ao mesmo tempo impressionado.*
- c) *Aparentemente sim, mas não consigo destacá-lo em partes, pois a intensidade do acontecimento me parecia que a todo momento era uma ação única.*

Observações: É interessante o apontamento para a dificuldade de “destacar em partes” o acontecimento. Essa dificuldade possui ligação direta com o conceito de “ação” dentro da perspectiva de Grotowski. No âmbito da arte do ator, a ação física é esse ato que orienta todas as forças do corpo numa mesma direção, sendo o lugar da materialização da organicidade, da conjunção corpo e memória, matéria e espírito. O *ato total* é como que o limite extremo do conceito de ação física.

Já no âmbito da montagem do espetáculo, a impossibilidade de destacar em partes remete a uma espécie de percepção não racional ou analítica, mas que se dá por uma outra via. Num âmbito em que os afectos são percebidos em sua singularidade, mas não são destacáveis de um todo, nem “analisáveis” enquanto elementos cuja soma é o resultado dessa análise. A multiplicidade aqui – de imagens, de discursos, de sons, de ações – é percebida como “ação única” que não constrói um conjunto homogêneo, mas sim algo como uma “intensidade”, remetendo ao modo como Deleuze e Guatarri (1992) se referem aos efeitos da arte em *Percepto, Afecto e Conceito*.

4 – 27 anos, atriz.

- a) *...totalmente engajado em cada movimento. Me pareceu que não há nada que este corpo não pudesse fazer. Corpo atlético, corpo disponível, sem pudores ou qualquer tipo de impedimento “emocional”, não sei se posso chamar assim, se me faço entender. O movimento muitas vezes não correspondia à forma como ele falava.*

- b) *Durante os momentos mais violentos, como quando ele apanhava, se batia ou gritava ao cair no chão, o desconforto era grande. A imagem e o som eram extremamente perturbadores, assim, meu corpo se contraiu e meus olhos correram para outros lugares. Engraçado, o que eu via não era uma pessoa “sofrendo”, eu não “acreditei” na dor, mas mesmo assim a visão daquelas “formas” suscitavam em mim sentimentos ou sensações, não sei bem.*
- c) *Um bailarino cuja coreografia dançava não uma música, mas a “música” da sua voz e dos seus próprios sons, e a dos outros atores também. Às vezes ele me parecia um bebê, era “manuseado” pelos outros, indefeso, sozinho em seu mundo, seu corpo, choro, dor, olhos fechados, alheio a tudo, mas sendo afetado pelo “de fora”.*

Observações: Inicialmente fala-se de um corpo que não possuía “qualquer tipo de impedimento “emocional”, e depois há a consideração: “não sei se posso chamar assim, se me faça entender”. É interessante o modo como aparece uma certa equivocação, uma certa dúvida em relação ao uso do termo emocional, que vem entre aspas. É como se houvesse aí a percepção de que a disponibilidade e a ausência de “impedimento” do corpo de Cieslak ultrapassa a esfera do psicológico e do emocional. Essa percepção vem se confirmar posteriormente com a afirmação de que o que estava sendo visto não era uma “pessoa sofrendo”. E “mesmo assim a visão daquelas “formas” suscitavam em mim sentimentos ou sensações, não sei bem”. Essa declaração assemelha-se muito à percepção de Stephan Brecht ao afirmar que os movimentos de Cieslak no espetáculo eram a materialização de um estado de espírito. Não era o indivíduo sentindo a dor, mas a expressão da dor através da exposição de sua individualidade (Ver citação na página 77).

5- 36 anos, músico e diretor teatral

- a) *Em constante tensão, espasmódico, em posições de desalinho e desequilíbrio.*
- b) *Sim. Me pareceu uma liturgia profana. As vocalizações evocavam o tempo todo as ladainhas e salmódias da liturgia católica. O excesso de velocidade constante e a*

entoação linear me causaram muito cansaço. Me pareceu um movimento de extrair potência da extrema condensação do tempo.

Observações: É muito interessante o termo “liturgia profana” que traz em si uma característica marcante dos conceitos cunhados pelo próprio Grotowski, referente terreno indefinível do paradoxo. O *blasfemo* aqui é percebido como “liturgia profana”.

A declaração sobre a temporalidade também merece destaque. Ao mesmo tempo em que o “excesso de velocidade constante e a entoação linear” – assim como nas ladainhas e salmódias da liturgia católica - causaram “muito cansaço”, fala-se também de “um movimento de extrair potência da extrema condensação do tempo”. Há então a percepção de um movimento sonoro que é cíclico e circular, como uma longa reza, ou o entoar de um mantra. Cabe pensar o que seria a extrema condensação do tempo. Tenho a impressão de que essa condensação se daria através de uma percepção de um tempo não linear, mas cíclico. E a extrema condensação remete ainda mais uma vez a estrutura do dispositivo, cuja potência acontece através da extrema condensação de múltiplas linhas de força, de sensações, de paradoxos.

—

6- 25 anos, atriz

- a) *Um corpo em permanente tensão entre pólos opostos: contração máxima e relaxamento, oposições direcionais dentro de um mesmo movimento, etc.*
- b) *Alternei estados bastante diferentes ao longo da exibição. Em determinados momentos provocou-se uma forte angústia, vontade de se mover, andar. Sensação de opressão”.*
- c) *Associações nos mais diversos sentidos. Lembrei muito da idéia de grotesco proposta por Meyerhold. Em outro nível, me trazia imagem um tribunal de inquisição, sessões de tortura, santificação.*

Observações: Esse discurso se esforça para “ler” os movimentos de Cieslak de acordo com códigos oriundos de técnicas corporais, bem como algo que transita entre elementos que sempre estabelecem uma relação opositiva.

A imagem do “tribunal de Inquisição” aparece aqui como o lugar em que se superpõem as noções de tortura e santificação. Não foi percebido apenas um tribunal, mas um mártir que cumpria a sua via crúcis, o seu processo de santificação enquanto é inquirido e torturado.

7- 61 anos, atriz, diretora e professora

- a) *Magro. Visível. Transparente Translúcido. Pulsante. Vivente. De uma humanidade que transcende o humano. A pele se desfaz. Não é o ator que faz. Ele é passivo. Os músculos, a carne, incluindo aí tudo, é que se EXALTA e VIBRA. É vibracional.*
- b) *Física. Acho que me torci, quiquei, contraí o rosto. Internamente - VIBREI pelo estado-da-morte. Me perguntei: o que quero mesmo do teatro-em-mim.*
- c) *Estamos preparados hoje para tal desnudamento?*

Observações: A “transcendência do humano” acontece aqui pela materialidade do “desfazimento da pele” e pela vibração da carne. Percebe-se nesse discurso uma forte interpenetração do material e do imaterial. A afirmação “não é o ator que faz. Ele é passivo” me remete a uma afirmação de Grotowski no texto “Em busca de um Teatro Pobre”:

O estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual “queremos fazer aquilo”, mas “desistimos de não fazê-lo. (GROTOWSKI, 1987 [1965]: 15).

Essa afirmação tem ligação direta com o conceito de *Via Negativa* para Grotowski, conforme abordado no capítulo 2. Os elementos do “não fazer” são os bloqueios físicos e psíquicos, as “máscaras sociais”, os comportamentos condicionados, os modos de esconder-se uns dos outros. Desistir de “não fazer” é também renunciar a todos esses elementos. Mas a renúncia aqui é psicofísica. A ação psicofísica é a renúncia material de todos esses elementos.

8- 23 anos, atriz

- a) *Um corpo forte. Um corpo-voz. Um corpo só. Corpo que é voz, que é corpo, que não possui divisões.*
- b) *Tenho vontade de expandir o meu corpo nesse nível.*
- c) *Tive a impressão de estar ouvindo uma missa. Um sermão de um padre.*

Observações: É bastante instigante para mim o termo “corpo-voz”. Parece-me que é justamente essa conjunção entre materialidade e imaterialidade que confere ao corpo a possibilidade de ser “um corpo só”, um corpo “que não possui divisões”. O lugar desse paradoxo é também o lugar da “expansão”.

A voz e o som tomam o espaço de uma forma muito peculiar, em ondas, em reverberações. É interessante pensar no corpo de Cieslak como um instrumento que se expande em ondas, que reverbera no espaço. A escuta do som, da voz, acontece através da propagação dessas ondas no ar, o que faz com que elas sejam compartilhadas. O “corpo-voz” de Cieslak também produz um “som”, ondas que são compartilhadas pelos outros corpos presentes. Corpos que também se tornam corpos-vozes e “corpos-escuta”. Podemos aqui pensar mais uma vez no lugar do espectador como *testemunha*, cunhado por Grotowski. A testemunha compartilha essas “ondas”, essas “reverberações” através de um estado de disponibilidade de escuta muito interessante. Uma escuta sem interferências diretas intencionais, mas aberta ao compartilhamento dos afetos.

9- 26 anos, atriz e musicista

- a) *Era um corpo totalmente livre, com muita expressão. O ator mostrava um domínio incrível de seu corpo e do espaço de atuação.*

- b) *Momentos de total agonia contrastando com outros momentos de puro alívio, prazer.*

Observações: Mais uma vez aqui é percebido um misto de domínio e controle meticuloso de alguns elementos que compõem a ação, e a “ilha de liberdade” que se abre durante as ações de Cieslak. Um discurso aparentemente contraditório, que contemplando “domínio incrível de seu corpo” e “um corpo totalmente livre”, discorre sobre a percepção material do binômio da precisão e espontaneidade em plena operação.

A segunda pergunta se refere especificamente àquilo que acontece ou não com o corpo de quem está assistindo a filmagem. Mas resposta acima parece remeter diretamente ao corpo de Cieslak no decorrer do espetáculo. O discurso aponta para um certo espelhamento em relação ao que olha e ao que é olhado. É interessante que algo assim aconteça apesar da mediação audiovisual.

—

10 – 24 anos, fisioterapeuta e estudante de teatro.

- a) *Totalmente presente, vivo, cada estrutura corporal estava ativa, preenchida, por não se preocupar em comunicar, comunicava.*
- b) *“Transitava entre angústia, plenitude, tensão”.*

Observações: O que seria esse “não se preocupar em comunicar” que comunica? Há aqui uma referência ao fato de que neste espetáculo o ator não é o instrumento para a elucidação ou a contação de uma história, de uma narrativa fechada. O lugar do ator aqui transcende a função de reiterar momentos de uma narrativa. Esse lugar é construído e desconstruído através da superposição de elementos não reiterativos. O ator não quer “dizer” alguma coisa, não quer “mostrar” que é ou que faz, não quer “representar” aquele que faz. Ele é aquele que faz. Aquilo que acontece já não se enquadra no sistema comunicacional “emissor-mensagem-receptor”. O ator não quer comunicar uma mensagem fechada, objetiva e

identificável. Ele é agente de um acontecimento que é o seu próprio agir. E esse agir, “despretensioso” em relação à imposição de sentido, gera uma outra forma de comunicação, que se dá muito mais no nível do compartilhamento e do afeto do que no nível do entendimento de uma mensagem. Dessa forma, a “comunicação” como o compartilhamento de um acontecimento, é também um acontecimento. Algo que se dá, e não que se produz, ou se impõe.

**GRUPO 2 - Referente à exibição ocorrida no Seminário Internacional Grotowski
2009, no auditório da UNIRIO**

1- 34 anos, professora de história, estudante de teatro

- a) *O corpo em uma energia e a palavra em outra, mas se completavam. Como se um dependesse do outro, fizesse mesmo parte do outro, se relacionando.*
- b) *Na hora dos gritos do personagem central, me deu um desconforto que ficou recorrente até o final.*
- c) *Pareciam que estavam em transe profundo. Me pareceu mesmo um ritual.*

Observações: A percepção de que o “corpo está um uma energia e a palavra em outra” pode apontar para o próprio processo de construção do espetáculo e da partitura de ações de Ryszard Cieslak. De um lado, a partitura baseada em sua memória física, corpórea, material; de outro, o texto e o “rio de palavras” colocado por sobre essa partitura, segundo a descrição de Grotowski. Mas apesar da percepção dessas duas “energias” diferentes, há a sensação de uma relação de interdependência entre essas camadas que não se reiteram, mas se completam num lugar em que o todo é maior do que a soma das partes. Essas duas camadas, descritas tão minuciosamente por Grotowski acabam por manter a sua singularidade ao mesmo tempo em que produzem uma zona de indeterminação e indiscernibilidade, o que permite perceber paradoxalmente duas “energias” diferentes mas que ao mesmo tempo se interpenetram, se completam “fazem parte uma da outra.”

2– 29 anos, ator

a) *Um corpo vivo, iluminado, livre..*

Um corpo santo, desprovido de limitações; desprovido de prisões; desprovido de conflitos e nós.

b) *A cabeça e o corpo compreendem ou entendem em sua respectiva junção algo para além de exageros, mas o que é que existe ali, por trás dali. Como se um sentido sintagmático e paradigmático funcionassem anacronicamente de forma junta.*

Observações: O termo “desprovido” me parece pertencer ao mesmo campo semântico de termos utilizados por Grotowski como “desnudamento” ou “despojamento”. Trata-se então desse corpo desprovido de bloqueios e de “nós”. É interessante que numa mesma frase se fala de uma “junção” entre cabeça e corpo e de algo que está “por trás dali”, como se para além da própria materialidade dessa junção.

Para mim, esse discurso ilustra uma indagação pessoal: ao mesmo tempo em que esse trabalho coloca questões que apontam para a supressão dos dualismos e maniqueísmos, para um complexo corpo-mente, corpo-memória que não homogeneíza as singularidades, mas que pelo contrário cria potência a partir da conjunção dessas singularidades; há ainda a percepção de um “algo por trás”, de um “dentro e um fora”, como se a materialidade corpórea que é esse lugar de conjunção de múltiplas forças, não desse conta daquilo que acontece com ela mesma. É como se a materialidade do corpo, num determinado momento não pudesse fazer parte do indefinível. É preciso que haja algo “para além de”. Mas se existe esse corpo que é conjunção de múltiplas forças materiais e imateriais, esse para além de não estaria ali mesmo, no momento da ação? O que há além do presente e da ação?

—

3- 23 anos, estudante de teatro

a) *Como o Marotti falou, os outros atores funcionavam como sombras ao redor de Cieslak. Seu trabalho, sua movimentação eram mais verdadeiros que os dos outros,*

em equilíbrio. Um não-realismo mais real que a “realidade”. Precisão. Pontual porém fluido. Resistente.

- b)** *Um incômodo em certos momentos. A figura de Cieslak era um ímã, incapaz de olhar (com o corpo e com a psique) para outra coisa eu não fosse ele.*
- c)** *Penso que por saber previamente que o trabalho foi concebido (trabalho do ator) a partir de uma lembrança de uma relação amorosa. Minhas associações feitas estavam ligadas ao êxtase, prazer, orgasmo, dor, excitação, desejo.*

A parte em que é torturado, o som produzido ligou-me diretamente às raízes do homem. O homem como um animal, que sofre, grita sente dor. Parece que até esse sofrimento é expressado com uma máscara social e na peça eu vi um animal gritando. Claro que ligado à fábula, essas emoções foram ligadas a certos estados como de Redenção, Sacrifício, Fé”.

Observações: O que seria esse “não-realismo mais real do que a ‘realidade’” Como compreender essa afirmação fugindo de uma perspectiva essencialista, de desvelamento de uma verdade escondida no “real”? Creio que através do direcionamento do foco para o “acontecimento”, para aquilo que acontece naquele momento presente, e que por ser o resultado de uma orientação de forças tanto daquele que faz quanto daquele que olha, assume o caráter de “real”, de existente. E é nessa relação de suspensão do cotidiano, da realidade comum, que se dá o “não-realismo mais real do que a realidade”.

O lugar da testemunha, como aborda Grotowski, aparece mais uma vez com a consideração de que a “figura de Cieslak era um ímã, eu era incapaz de olhar (com o corpo e com a psique) para outra coisa eu não fosse ele”. A testemunha orienta todas as forças para aquilo que acontece, e se coloca num lugar peculiar em que corpo e psique “olham” e escutam.

A referência às “raízes do homem” e ao homem como um animal me remete a um trecho do texto *Da Companhia Teatral a Arte como Veículo*. Parte dele está presente em citação na página 64.

Trata-se de convidar o corpo ao “impossível” e de fazê-lo descobrir que se pode decompor o “impossível” em pequenos pedaços e se tornar possível. Nessa segunda abordagem o corpo de se torna obediente sem saber que deve ser obediente. Torna-se um canal aberto às energias e encontra a conjunção entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida (“a espontaneidade”). O corpo então não se sente como um animal domado ou doméstico, mas antes como um animal selvagem e digno. A gazela perseguida por um tigre corre com uma leveza, uma harmonia de movimentos incrível. Se olharmos em câmera lenta em um documentário essa corrida da gazela e do tigre dá uma imagem da vida plena e paradoxalmente alegre. (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990]: 238).

O selvagem aqui é a não representação de si que segmenta, que classifica, que analisa, que divide em grupos humanos, em extratos sociais. O selvagem é a junção, é a liberdade da vida plena que se encontra no limite paradoxal entre a alegria sublime e a possibilidade da morte. Mais uma vez aparecem relações com os próprios materiais que compõem a construção de Cieslak: uma partitura de ações ligada à plenitude e a iluminação inserida num contexto de tortura, ameaças de morte e desespero.

E não necessariamente na idéia do homem como animal há a relação com uma certa anterioridade essencial, mas sim com a superação de uma determinada limitação através da expansão da própria existência. Essa imagem se liga ainda aos “devires não-humanos do homem” cunhados por Deleuze e Guatarri em *Percepto Afecto e Conceito*. Os afectos seriam então esses devires que transformam o homem em todo o universo, em toda a natureza, naquilo que é “animal, vegetal, molecular” (Ver página 97).

4 - -----

a) *Um corpo único e em movimento, onde tudo contribuía para o centro, sem que houvesse a anulação da periferia. Tudo era o corpo e estava no corpo. Por exemplo, a voz que se tornava o eixo de uma liturgia.*

b) *Apesar da dificuldade pela mediação da tecnologia com a filmagem e a legenda, pude me sentir puxado, em determinados momentos, para dentro. Principalmente nas partituras de Cieslak.*

- c) *Várias. A mais forte foi com a própria liturgia. De certa forma, movimentos e vivências de diferentes liturgias iam passando pelo meu imagético, desde liturgias mais “orgânicas” ligadas a ritos religiosos de umbanda até liturgias “mortas”, como a dos tribunais.*

Observações: “*Tudo era corpo e estava no corpo*”. Essa afirmação já difere de uma perspectiva perceptual de “dentro e fora”, de “para além de”. Tudo é corpo porque corpo é também espírito, psiquismo, devir. Parece-me que uma espécie de pensamento que contemple o “para além de” aponta inevitavelmente para uma esfera representacional, que é justamente daquilo de que o trabalho de Grotowski e Cieslak procura escapar por meio da materialidade da ação. É claro que há no espetáculo o lugar do lúdico, da construção cênica de um mundo diferente do mundo “real”. Mas esse mundo está ali, no acontecimento, no aqui-agora da ação e da presença dos elementos que sustentam a ação (cenário, figurino, objetos) que na verdade são igualmente ação e acontecimento. Esse mundo cênico não está para além dele mesmo. Talvez isso ocorresse se houvesse a preocupação realista, em que a representação é inerente. Pois lá a realidade do palco anseia por representar, por ser algo que ela não é: a realidade do cotidiano. O teatro de Grotowski, e particularmente o espetáculo *O Príncipe Constante*, não quer ser nada para além dele mesmo. Nada para além daquele dispositivo de forças múltiplas, de combinações de elementos específicos e extra-cotidianos, de expansão da potência da vida.

Há aqui a percepção desse universo dos tribunais – presente em elementos do cenário e do figurino dos atores – e ainda a aproximação desse universo com o conceito de liturgia. A liturgia “orgânica” estaria ligada ao ritual e a religiosidade. É interessante essa percepção do orgânico vinculado ao ritual. A organicidade para Grotowski é o resultado de uma conjunção psíquica-corpórea, é o lugar da união paradoxal entre o orgânico e o espiritual. E essa via de investigação irá desembocar posteriormente no conceito da *verticalidade* na última fase das pesquisas de Grotowski, a Arte como Veículo, em que a questão do ritual não religioso se faz bastante presente.

A percepção do tribunal, enquanto liturgia, remete ao caráter cerimonial da tortura, da violência e do julgamento. Mas uma liturgia “morta”, que está morta para o espírito e produz caminho em direção à morte.

5- 61 anos, atriz

- a) *Vi vários corpos em relação uns com os outros e cada corpo em relação a si mesmo.*
- b) *Vi vários corpo-vozes VIVOS, pulsantes, presentes numa INTELIGÊNCIA visível – que se dá a ver”.*
- c) *Fiquei em estado de tensão/atenção/prontidão – a necessidade de ler a legenda, VER os movimentos, apreciar a obra.*

Observações: Em vários discursos aparece a descrição desse estado de “tensão/atenção/prontidão”, dessa disponibilidade e essa necessidade de ver, de escutar, de presenciar, de ser *testemunha* de um acontecimento.

6- 23 anos, produtora e estudante de teatro

- a) *Muito presente principalmente com ações precisas. Definidas, começo meio e fim. Você conseguia diferenciar uma ação da outra, mas ao mesmo tempo tinha um conjunto se transformando em uma coisa só. O lado psíquico totalmente presente, junto com a ação, não era um corpo perdido no espaço.*
- b) *Fisicamente me arrepiei diversas vezes, uma angústia no peito algumas horas, mas fiquei com o corpo presente, coluna quase sempre que ereta em estado de atenção. Psiquicamente foi meio contraditório porque me esclareceu algumas coisas, porém fiquei mais confusa. Tiveram coisas não compreendidas racionalmente que só entenderei depois ou nunca. Foi interessante ver na prática, ajudou-me a compreender melhor esse processo.*

Observações: Há aqui a referência a um “contraditório” que confunde ao mesmo tempo em que esclarece, e a uma espécie de relação e de percepção que transcende a compreensão racional. A prática é então o que “ajuda a compreender melhor”, porque a compreensão e a experiência são uma coisa só. Esse entendimento que virá “depois ou nunca” me parece referir-se justamente ao processo de racionalização dessa compreensão não racional, ao processo classificatório e analítico que reduz o desconhecido ao conhecido. Mas a disponibilidade para a possibilidade de que esse entendimento ocorra “nunca”, denota uma abertura para o desconhecido, a irredutibilidade da experiência, o lugar indefinível do paradoxo e da contradição.

7- 22 anos, ator

- a) *Objetivamente, o corpo em movimento, era preciso, expressivo, verdadeiro, totalmente desconstruído. Um corpo técnico e bem trabalhado, movimentos fluidos. Movimentos, ações físicas bem estruturadas com as falas.*
- b) *É angustiante ver o corpo e as falas acompanhadas com a respiração. As falas rápidas e em estruturadas deixam o espectador sempre num estado de tensão.*

Observações: O que seria então esse corpo “totalmente desconstruído”? Ao mesmo tempo, de acordo com esse discurso, um corpo desconstruído é também um corpo “verdadeiro” “técnico” e “bem trabalhado”. Como pensar na técnica como esse lugar de desconstrução? Há no trabalho de Cieslak um claro processo de composição, formado por elementos que se articulam de um modo peculiar e não reiterativo. A questão da desconstrução pode ser relacionada à destituição dos bloqueios psicofísicos, mas também pode ser pensada dentro do contexto de uma técnica que constrói desconstruindo. Há aqui novamente ligação direta com o conceito de *Via Negativa* em Grotowski, aquele “desistir de não fazer”. Estamos aqui no paradoxo da conjunção entre a técnica, a composição e a artificialidade, e a produção de um corpo totalmente desconstruído, ainda que para isso se tenha utilizado uma técnica específica para essa desconstrução.

8– 24 anos, artista plástica e atriz.

- a) *Um corpo de extrema doação, usado como instrumento de mediação entre o acontecimento e o espectador. Não me remetia a uma pessoa em cena. Obviamente era visível que não havia representação.*
- b) *Tive sensações de estranheza, sentimento de nojo-asco. Algo acontecia em mim, pois meu coração disparava em alguns momentos. Causou meio que desespero.*

Observações: Cabe questionar o porquê da separação entre corpo e acontecimento. O corpo é visto aqui como um mediador entre o acontecimento e o espectador. O que seria esse acontecimento separado do corpo? Podemos relacionar essa idéia à afirmação de que as ações não remetiam “a uma pessoa em cena” e de que “obviamente era visível que não havia representação”. Há aqui a identificação de um processo de despersonalização – tratando-se da personalidade do cotidiano – em que as ações não remetem à representação de um sujeito social do mundo real. Talvez o “acontecimento” seja essa construção cênica despersonalizada, não psicológica e representacional. E por isso o corpo passa de lugar afirmativo de uma identidade psicológica para instrumento de mediação entre o acontecimento - que desse modo independe do sujeito - e o público.

No meu entendimento o corpo não é um instrumento de mediação. O corpo é o próprio acontecimento. Mas talvez devido a essa percepção de um movimento não representacional, o contraponto possível dentro do raciocínio tenha sido colocá-lo no lugar de mediador. Mas não há acontecimento para além do corpo. O que acontece é acontecimento no corpo, para o corpo e pelo corpo.

9- 25 anos, atriz.

- a) *Extremamente preciso e técnico, com uma vida impressionante para um vídeo de um espetáculo.*
- b) *Fiquei angustiada. Tive muita vontade de chorar.*

Observações: Extrema precisão aliada a uma “vida impressionante” que reverbera mesmo através do registro fílmico. Esse discurso contempla mais uma vez o paradoxo aparente da precisão e da espontaneidade segundo o pensamento/prática de Grotowski.

A noção “angústia” aparece repetidas vezes nas descrições dos estados dos espectadores. E me parece que essa sensação é da ordem do indefinível, da suspensão, do corte que desorganiza uma ordem de coisas e acopla os elementos de um outro modo. A “angústia” talvez seja o lugar da impossibilidade da organização e apreensão intelectual cotidianas, e do estabelecimento da síntese enquanto soma equivalente das partes. Procuro responder a essa imagem da angústia fazendo referência a minha própria sensação desde a primeira vez que assisti o filme. E em todas elas.

Considerações finais

O contato com os textos

Os textos de Grotowski são vastos universos com os quais o diálogo é intenso e se estabelece de forma radial. É como se cada texto construísse um universo conceitual auto-suficiente, ao mesmo tempo em que se mantém interligado com todos os outros. Enfrentei a dificuldade, em alguns momentos da pesquisa, de me mover livremente entre os textos sem a sensação de estar negligenciando alguma parte importante desse vasto universo.

Vejo essa mesma dinâmica nas noções que circundam o trabalho de *O Príncipe Constante*. Há uma indissociável interpenetração de conceitos como: ato total, corpo-memória, corpo-vida, ação física, dom de si, precisão e espontaneidade. É como se todos esses conceitos, enquanto elementos que circundam a construção do trabalho de Ryszard Cieslak, fossem recortes, modos de dizer, perspectivas diferentes de um mesmo movimento, de uma mesma ação.

O lugar da filosofia e da teoria escrita com base na prática

Iniciei as minhas pesquisas de mestrado com um questionamento intenso: qual é o lugar de textos vinculados a prática artística (como por exemplo os textos de Grotowski, os textos de Stanislavski) dentro da estrutura acadêmica? Tais textos podem ser objeto para análise e ao mesmo tempo serem validados como referências teóricas? Parecia-me que na dinâmica da academia, a filosofia usurpava o lugar da teoria/prática teatral.

A filosofia entra na minha pesquisa através de um movimento de expansão. Tive contato com conceitos, com determinadas construções de pensamento, que atendiam de forma entusiasmante a essa busca por falar do inominável, do indizível que a experiência com o filme de *O Príncipe Constante* apontava.

A possibilidade de união entre esses dois universos teóricos distintos, no contexto do político na arte, acabou gerando uma mudança de perspectiva: não é tão importante que classifiquemos ou encaixemos conteúdos em rótulos, que saibamos exatamente o lugar ocupado pela teoria/prática e pela filosofia no contexto da academia. O que deve ser considerado é a possibilidade de produzir conhecimento partir da fricção e do embate entre esses dois materiais, esses dois universos distintos, permitindo que eles transitem, se movam,

fluidos. Paradoxalmente, para a minha surpresa, o contato com a filosofia, dentro desse universo de reflexão específico, contribuiu ainda mais para a possibilidade de compreender o *fazer* como um *saber* em si mesmo.

Assim, chego ao final dessa pesquisa com muito mais perguntas do que respostas. O objetivo inicial era buscar compreender o “acontecimento” instaurado pelo contato com o trabalho de Ryszard Cieslak no espetáculo *O Príncipe Constante*. Toda a dissertação reflete um percurso em torno dessa experiência, buscando tangenciá-la através do conjunto de procedimentos do qual resulta a sua realização, mas compreendendo a impossibilidade de abarcá-la analiticamente em sua totalidade. O que fica são apontamentos e possíveis linhas de reflexão.

O “acontecimento” e a ação como inteireza: um ritual orgânico e político

A imagem do político na arte e os autores que a abordam conferiram uma concretude conceitual em relação à sensação mobilizadora e transformadora gerada pelo espetáculo e pela presença de Ryszard Cieslak, com os quais pude ter contato somente através da filmagem. A partir do momento em que resolvi expandir desse modo o universo teórico da pesquisa, deparei-me com as dificuldades de uma busca por falar desse lugar da arte que é política e ao mesmo tempo escapa aos maniqueísmos, às oposições dualistas. Um lugar que é também um não lugar em permanente movimento.

Observo que as técnicas, os modos de fazer atoriais presentes em *O Príncipe Constante* carregam essa potência artístico-política. Os processos em torno do *desnudamento* e da *autodoação* são capazes de promover modificações, através de um dar a ver de si, em que o “eu” se constrói ao mesmo tempo em que se coletiviza e se revela. Há um percurso prático/conceitual no trabalho de Grotowski que busca desenvolver modos de se alcançar a unidade do homem. E o trabalho de Ryszard Cieslak é o reflexo dessa busca.

A expansão do conceito de Ritual, que transfere a potencialidade de promover a comunhão e o compartilhamento entre os seres do mito para a ação, é também uma imagem que atende a busca pela compreensão desse acontecimento. É o homem/sujeito/ator ele mesmo, como representante do gênero humano em sua presença e materialidade quem age; e através da ação instaura uma espécie de compartilhamento que ultrapassa o compartilhamento

simbólico. Aqui, a *ação física* passa a ser a unidade do ritual. O *ato total* de Cieslak é o ritual renovado ele mesmo.

A *ação física* é no trabalho de Ryszard Cieslak algo que produz ou que recupera a conjunção psicofísica através das forças orientadas para um “outro”. E assim compartilha e instaura um lugar móvel de “si mesmo”, que deve ser a todo momento ultrapassado, num movimento constante para fora, para a expansão. E essa expansão é a unidade do homem, é o “age isto” de Grotowski. A ação é a unidade do Ritual e é também o veículo da unidade do homem.

Mas ainda há, para mim, uma dificuldade conceitual de exprimir esse lugar do indefinível, do paradoxo. Uma dificuldade que existe também ao analisar os modos de fazer prático, os procedimentos. O próprio Cieslak, ao falar do seu fazer prático não elimina a divisão conceitual entre a “chama” que é o seu “processo interno de todas as noites” e a partitura “que retém e guia a chama”. Assim como não há um só termo na linguagem que abarque simultaneamente as noções de precisão e de espontaneidade. Não há a aniquilação da fronteira da divisibilidade, da interioridade e da exterioridade, mas sim a sua flexibilização, permitindo que ela ocupe um lugar fluido, móvel. Esse é o lugar do paradoxo no trabalho de Grotowski, que aponta para a necessidade de um outro arcabouço lógico-conceitual para se falar da arte e de seus procedimentos. Lembrando que o paradoxo aqui não é apenas conceitual, mas se manifesta como um modo de fazer.

A *ação física* – e o *ato total* como seu limite – é, no trabalho de Ryszard Cieslak, o lugar material da expansão e da unidade do homem, do desfazimento da personalidade social, do paradoxo prático e conceitual que se manifesta na conjunção entre corpo e espírito, entre emoção e intelecto, entre o visível e o invisível. Assim, encontro nessa noção de *Ritual orgânico*, enquanto compartilhamento da materialidade da ação – como abordam os textos de Flaszen *A arte do ator* e *Depois da vanguarda*; e de Grotowski *Teatro e ritual* – um caminho eficaz para a definição da experiência estética instaurada na relação ator-espectador estabelecida no espetáculo. Uma vez que essa materialidade da ação é atravessada por feixes de forças múltiplas, do âmbito da memória, da cultura, da religião, da espiritualidade e da política. Também por isso é possível pensar em uma dimensão ritualística da ação física.

O interessante é que essa dimensão ritualística não acontece através do símbolo, ou do contato com uma dimensão representacional coletiva, mas da materialidade do acontecimento aqui-agora. O ator não ilustra um acontecimento. Ele é o próprio acontecimento em operação. Acredito que a compreensão prática desse fato dentro do trabalho atorial é a única forma de fazer com que o artista seja o veículo de algum tipo de mobilização real de si mesmo e daquele que vê. A circunstância do espectador no espetáculo - que demanda uma espécie de co-participação que não é ativa, mas que se dá a partir da abertura para afecções, em que o ator se expõe em sua fragilidade e materialidade humana - é por si só mobilizadora, poética, política.

Contato, materialidade da memória e ato total

A materialidade portada pelo conceito de *ação física* é um dos fatores que permite um outro modo de se compreender a memória, não mais vinculada apenas a conteúdos psíquicos, mas ligada a fisicalidade da presença de “si mesmo” e de um “outro”, num tempo específico do passado e simultaneamente no aqui-agora da ação. O corpo é a memória, uma vez que é a pele e a carne que “não esqueceram”. E o compartilhamento dessa memória material, física, que se reconstrói, se presentifica e se dá a ver através da ação, é também o compartilhamento de “si mesmo”, igualmente nesse lugar de permanente reconstrução e recriação. A *ação física* é a memória em ação. Essa memória que é o próprio homem em sua totalidade, em todos os tempos, no presente como condensação de todos os tempos. É o desfazimento psicológico de si e o reencontro ininterrupto de si.

Como mencionado no capítulo 2, há uma ligação inescapável entre *ação física*, *corpomemória* e a noção de *contato*. O *contato*, na experiência de *O Príncipe Constante*, é aquilo que confere materialidade e concretude a sua partitura de ações. A procura psicofísica do “outro” – esse outro que compartilhou com Cieslak a sua experiência – é o que confere a qualidade de presença do seu trabalho. O *contato* aqui é o outro como memória.

Desse modo, cada vez que Cieslak presentificava a memória inscrita na sua partitura de ações físicas era reconstituída a circunstância mesma da criação. Os materiais do sujeito, como o sujeito ele mesmo, ganham lugar de obra de arte. O *ato total* é a materialização da reconstrução dessa dimensão, em que o desconhecido e o não-saber são condições para a continuidade ininterrupta de movimento e de busca.

***O Príncipe Constante* como dispositivo político-poético e o Belo como político**

A dimensão política da arte é o seu potencial de suspensão, de deslocamento, de construção de imagens poéticas. O conceito de belo como político permite que o político seja também compreendido como experiência estética, como uma qualidade muito peculiar de percepção, geradora de choques e interrupções. Algo que instaura uma circunstância capaz de mobilizar indivíduos, suspendendo momentaneamente o cotidiano das normas sociais e transformando essa suspensão em potência transgressora e singular, dentro da dinâmica mesma das forças sociais.

O conceito de *função político-poética da arte*, cunhado por Suely Rolnik, vem colaborar para a compreensão desse modo de fazer em que arte e política são indiscerníveis. O espetáculo *O Príncipe Constante* seria um *dispositivo político-poético* que conjuga uma multiplicidade de camadas distintas, paradoxais. E é justamente essa conjunção não reiterativa que confere a ele uma potência transgressora e política. Considero que essa noção sintetize todas as imagens do político na arte aqui abordadas: o político como interrupção do que é político, o território e os movimentos desterritorializantes, a arte como resistência em sua positividade, a multidão múltipla e composta por singularidades. O espetáculo *O Príncipe Constante* é esse emaranhado de múltiplas forças que se conjugam através do embate, na formação de um conjunto não homogêneo, mas interdependente.

O conceito de montagem, para Grotowski, atende a essa perspectiva de construção de um dispositivo político-poético. O diretor conjuga as múltiplas camadas da encenação mantendo todas elas enquanto linhas de força que não se alinham umas às outras, não se reiteram mutuamente, mas produzem potência poética através do embate.

Há um controle meticuloso nessa operação de união das camadas, ao mesmo tempo em que não há a intenção de “manipular conscientemente o espectador”, conferindo liberdade a sua participação nesse complexo múltiplo de afecções.

A partitura física de Ryszard Cieslak também pode ser considerada, num recorte mais específico, um *dispositivo político-poético*, em que há a “orquestração”, nas palavras de Eugenio Barba, de múltiplos materiais. A partitura ligada a sua memória da adolescência, as poesias de São João da Cruz, o texto de Calderón/Slowacki, os elementos cênicos como o manto vermelho, o figurino, a abertura para a relação com os demais atores.

O Filme e os depoimentos

Foi muito satisfatório para mim o contato com os depoimentos colhidos após as exposições da filmagem. Os relatos denotavam uma forte adesão a toda a experiência e a identificação de alguns dos ícones culturais, religiosos e políticos que estão presentes no espetáculo de forma não explícita. Inclusive, dentre os depoimentos do primeiro grupo, que não teve acesso a inúmeras informações fornecidas por Marotti na ocasião da palestra que antecedeu a segunda exibição. Como, por exemplo, a menção de um dos relatos à “mesa de dissecação de cadáver”, que tem ligação direta com o quadro de Rembrandt, *Anatomia do Doutor Tulp*.

Alguns relatos também mencionam a dificuldade de “destacar em partes”, de analisar intelectualmente o acontecimento, identificando algo que mantém a singularidade de múltiplas camadas, ao mesmo tempo em que permanece indivisível. Vale destacar o modo como o contato com essa experiência poética e indefinível acabou por gerar, em alguns depoimentos, termos que carregam em si essa poesia, esse ultrapassamento da linguagem, uma necessidade de superação dos conceitos nela já existentes. Termos como “ação de escorrer”, “corpo-voz”, “corpo pré-crucificado”, “liturgia profana”, refletem a busca de um dizer poético que traduza um fazer poético.

Apesar da qualidade comprometida da imagem, há alguns relatos - mesmo provenientes da primeira exibição - que denotam o estabelecimento de uma intensa relação do espectador com aquilo que é visto e ouvido. Os discursos remetem repetidamente ao lugar da testemunha, a uma espécie de atenção peculiar, de envolvimento, de prontidão, de necessidade de ver que empenha a totalidade psicofísica de quem presencia um acontecimento sagrado. É como se pudesse ser recuperado algo daquilo que acontecia diante da presença viva de Cieslak. Eu já podia intuir isso, uma vez que o efeito que o filme teve sobre mim foi extremamente potente e mobilizador.

Apenas dois depoimentos apontaram o contato com o registro visual de um espetáculo como algo que poderia ser de certa forma impeditivo para o estabelecimento de uma conexão por parte do público, mas que nesse caso específico acaba por não ser. Em um deles, o espectador afirma que “apesar da dificuldade pela mediação da tecnologia com a filmagem e a legenda” ele pôde se sentir “puxado pra dentro”. O outro aponta a “vida impressionante para um vídeo de um espetáculo”.

Observo, assim, que a filmagem de *O Príncipe Constante* instaura um acontecimento bastante potente em relação ao espectador. Não é possível afirmar que a mesma potência do espetáculo, da presença viva de Cieslak, se conserva na filmagem, uma vez que eu só tive contato com o registro audiovisual. Mas através de uma comparação entre os relatos daqueles que assistiram ao espetáculo – presentes ao longo de toda a dissertação – e os depoimentos colhidos após as referidas exibições é possível perceber que as impressões e sensações pertencem a uma mesma natureza, a um mesmo campo semântico.

A filmagem é também um *dispositivo*, uma meticulosa construção artesanal, em que os seus elementos constituintes – o som, a imagem, a ação – existem enquanto singularidade e se conjugam de modo bastante peculiar. Talvez seja justamente essa característica de superposição de materiais distintos que permita a conservação de algum modo da potência alcançada pela experiência presencial. É possível tecer uma comparação entre as etapas de seu modo de construção e as dinâmicas e modos de fazer do próprio espetáculo, cada um se utilizando dos elementos próprios de sua respectiva linguagem. A circunstância do espectador como testemunha é recuperada pela “câmera-espiã”, que registra clandestinamente o acontecimento. O som e a imagem são superpostos, ainda que tenham sido registrados em momentos distintos, em diferentes suportes materiais.

O filme não é uma busca por *mimetizar* a peça de Grotowski, o que seria impossível. Ele ganha em autonomia sendo um acontecimento em si mesmo, interdependente ao acontecimento instaurado pelo espetáculo *O Príncipe Constante*. Uma experiência que se constrói como acontecimento no limiar entre matéria e espírito, entre corpo e subjetividade, entre singularidade e coletividade, entre política e poesia.

Referências bibliográficas

- AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009
- BANU, Georges (org.). *Ryszard Cieslak, acteur emblème des années soixante*. Paris: Actes Sud- Papiers, 1992.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- _____. *A Terra de Cinzas e Diamantes. Minha aprendizagem na Polônia. seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. São Paulo: Perspectiva/coleção Estudos, 2006 [1998].
- BONFITO, Matteo. *O ator compositor - as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRECHT, Stephan. 1997 [1969] - “The Laboratory Theater in New York, 1969: a set of critiques”. In: SCHECHNER, Richards & WOLFORD, Lisa. 1997. *The Grotowski Sourcebook*. Londres e NY, Routledge. p. 118-133.
- BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2009.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CLURMAN, Harold. “Jerzy Grotowski” In: SCHECHNER, Richards & WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*, Londres e New York: Routledge, 1997: p.161-164.
- CROYDEN, Margaret. “‘I Said yes to the Past’ Interview with Grotowski”. In: SCHECHNER, Richards & WOLFORD, Lisa. 1997. *The Grotowski Sourcebook*. Londres e NY: Routledge, 1997: p. 83-87).
- CRUZ, São João da. *Poesias Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

D'AMBROSIO, Ubiratan. "Reflexões sobre corporeidade e teatralidade." *Revista do Lume*. Disponível em <http://paginas.terra.com.br/arte/lume/doesp/rev12.doc>. Acesso em 28/06/2008.

DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Felix. "Percepto, afecto e conceito". In: *O que é a filosofia?*. São Paulo: Ed. 34, 1992: p. 211-255.

_____. "28 de novembro de 1947 - Como criar para si um corpo sem órgãos". In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996: p. 9-29.

DELEUZE, Giles. O que é um dispositivo? In: G. Deleuze, *O mistério de Ariana* (pp. 83-96). Lisboa: Veja, 1996.

DUTRA, Mônica; EMILIO Mello. *A observação dos impulsos para um estado contínuo de presença – a conexão do ator com o momento presente*. Disponível em http://www.univercidade.edu/uc/cursos/graduacao/artesdram/pdf/prodacademica/aobservacao_dosimpulsos.pdf Acesso em 07/07/2008.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A, 2001.

FLASZEN, Ludwik. 1987 [1964] "Akropolis: Tratamento do Texto" In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 52-60.

_____. 1987 [1965] "O Príncipe Constante" In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 89-91.

_____. 2007 [1964] "A Arte do ator" In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.87-90.

_____. 2007 [1968] "Depois da Vanguarda" In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.113-118.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *Vigiar e Punir*, Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

_____. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2008 [1974].

GIL, José. *O corpo paradoxal*. in “Nietzsche e Deleuze - Que Pode o Corpo”. org. Daniel Lins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. 1985. “Você é Filho de Alguém” *In Revista Máscara*. Tradução: Celina Sodré e Joana Levi.

_____. 1987 - *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3ª edição. (1ª edição brasileira: 1971).

_____. 1987 [1965] - “Em Busca de um Teatro Pobre”. *In: GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.13-22.

_____. 1987 [1964] - “O Novo Testamento do Teatro”. *In: GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 23-46.

_____. 1987 [1966] - “Ele não era inteiramente Ele”. *In: GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.92-100.

_____. 1987 [jan,1966] - “O Discurso de Skara”. *In: GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.186-198.

_____. 1987 [1967] - “Investigação Metódica”. *In: GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.101-106

_____. 1987 [mar,1967] - “A Técnica do ator”. *In: GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.176-185.

_____. 1974 - *Palestra de Jerzy Grotowski*, proferida em 8 de julho no Teatro Nacional de Comédia no Rio de Janeiro, com tradução de Yan Michalski.

_____. 1988 [1987] - “Le Performer”. *In: Workcenter of Jerzy Grotowski*. Brochura em inglês, italiano e francês do *Workcenter*.

_____.1992 [dez,1990] – “Le Prince Constant de Ryszard Cieslak”. *In: BANU, Georges. Ryszard Cieslak, l'acteur-emblème des années soixante.* Paris: Actes-Sud Papiers, p.13-21.

_____.1996 [1995] - “O Que Restará depois de mim”. *In: Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.* Brochura do simpósio realizado em setembro/outubro de 1996 em São Paulo. Transcrição da entrevista realizada por Jean-Pierre Thibaudat para o jornal *Libération*. Publicada em 26 de julho de 1995.

_____. 2001 [fevereiro 1969]. “Resposta a Stanislavski”. Tradução de Ricardo Gomes. Revista *Folhetim*, Rio de Janeiro, nº 9, jan-abr..

_____.2007 [out,1959] – “Invocação para o Espetáculo *Orfeu*”. *In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.* São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.35

_____.2007 [jan,1960] –“Alfa-Ômega”. *In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.* São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.36-37

_____.2007 [fev,1962] – “A possibilidade do Teatro”. *In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.* São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.48-74

_____.2007 [1965] – “Em Busca de um Teatro Pobre”. *In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.* São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.105-112.

_____.2007 [1969] – “A Voz”. *In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.* São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva,p.137-162.

_____.2007 [1969] – “Exercícios”. *In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.* São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva,p.163-180.

_____.2007 [out,1968] – “Teatro e Ritual”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva,p.119-136.

_____.2007 [1970] – “O que foi”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.199-211.

_____.2007 [1984] – “O Diretor como Espectador de Profissão”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva,p.212-225.

_____.2007 [1989/1990] – “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva,p.226-243.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. *Fronteiras do sujeito, fronteiras do corpo, fronteiras do teatro. Subjetividade e uso do corpo no trabalho de ator proposto por Constantin Stanislavski*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, Dissertação de Mestrado, 2006.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. 2004 – *Multidão: Guerra e Democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record.

KNÉBEL, María. *El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel*. Madrid: Fundamentos, 1996.

KOTT, Yan. “Why Should I Take Part in the Sacred Dance?” In: SCHECHNER, Richards & WOLFORD, Lisa. 1997. *The Grotowski Sourcebook*. Londres e NY: Routledge, 1997: p.134-140.

KUMIEGA, Jenifer. *The Theatre of Grotowski*. Londres: Methuen London, 1985.

LEHMAN, Hans-Ties. *Escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. “Teatro Pós-Dramático e Teatro Político”. In: *Revista do departamento de artes cênicas ECA-USP, número 3*, 2003.

_____. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Tatiana Motta. *Les Mots Pratiques: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Tese de Doutorado, 2008.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca, 2001.

OSINSKI, Zbigniew. *Grotowski and his Laboratory*. New York: PAJ Publications, 1986.

OUAKNINE, Serge. “La graphie de l’acteur”. In BANU, Georges (org.). 1992 - *Ryszard Cieslak, acteur emblème des années soixante*. Paris: Actes Sud- Papiers

PAL PELBART, Peter. *Vida Nua*, 2007. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>

RANCIÈRE, Jaques. *Será que arte resiste a alguma coisa?* 2007. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato>>. Acesso em: agosto de 2009.

REYNAUD, Ana Teresa Jardim. “A espetacularidade no teatro de no Cinema”. In *ABRACE, IV Congresso “Os trabalhos e os dias” das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações*. Rio de Janeiro: Unirio, 2006.

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

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

ROLNIK, Suely. *Despachos no Museu, sabe-se lá o que vai acontecer*. Conferência apresentada em *The Deleuzian Age*, Californian College of Arts and Crafts São Francisco, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-392001000300002&script=sci_arttext

SCHECHNER, Richards & WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. Londres e NY, Routledge, 1997.

SPERBER, Suzi Franki. “Arte de ator: o problema da transferência.” *Revista do Lume*. Disponível em <http://paginas.terra.com.br/arte/lume/doesp/rev12.doc>. Acesso em 28/06/2008.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1990.

_____. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1990.

_____. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1990.

_____. *El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Tradução de Salonón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.

_____. *El trabajo sobre sí mismo en El processo creador de la encarnación*. Tradução de Salonón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.

_____. *My life in art*. London: Routledge, 1974.

TOPORKOV, Vasily Osipovich. *Stanislavski in rehearsal*. Nova Iorque: Routledge, 1998.

TAVIANI, Ferdinando. “In Memory of Ryszard Cieslak”. In SCHECHNER, Richards & WOLFORD, Lisa. 1997. *The Grotowski Sourcebook*. Londres e NY, Routledge (p. 189-206).

TEMKINE, Raymonde. *Grotowski*. Lausanne: Editions Maspero, 1970.

WAJNBERG, Daniel Schenker. *O teatro de Celina Sodré: Um estudo de suas opera es atoriais e c nico-dramatúrgicas*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-gradua o em Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, Disserta o de Mestrado , 2007.

Palestras e Debates

- Palestra de Ludwik Flaszen realizada durante a abertura do evento *Seminário Internacional Grotowski 2009: Uma vida maior que o mito*, no dia 30/11/09 no teatro Glauce Rocha.
- Entrevista pública de Ludwik Flaszen, realizada no dia 02/12/09 dentro do *Seminário Internacional Grotowski 2009: Uma vida maior que o mito*.
- Palestra de Tatiana Motta Lima, realizada no dia 01/12/09 dentro do *Seminário Internacional Grotowski 2009: Uma vida maior que o mito*.
- Palestra Ferruccio Marotti, realizada no dia 02/12/09 dentro do *Seminário Internacional Grotowski 2009: Uma vida maior que o mito*, na ocasião da exibição do filme “O Príncipe Constante”.
- Palestra de Fernando Montes, realizada no dia 01/12/09 dentro do *Seminário Internacional Grotowski 2009: Uma vida maior que o mito*.
- Palestra Luisa Tinti, realizada no dia 02/12/09 dentro do *Seminário Internacional Grotowski 2009: Uma vida maior que o mito*.
- Palestra de François Khan, realizada no dia 03/12/09 dentro do *Seminário Internacional Grotowski 2009: Uma vida maior que o mito*.
- Palestra de Carla Polastrelli, realizada no dia 04/12/09 dentro do *Seminário Internacional Grotowski 2009: Uma vida maior que o mito*.
- Entrevista Pública de Carla Polastrelli, realizada no dia 05/12/09 dentro do *Seminário Internacional Grotowski 2009: Uma vida maior que o mito*.
- Debate em torno da exibição do filme *Akropolis*, que contava com a participação de todos os palestrantes citados acima, realizado no dia 03/12/09 dentro do *Seminário Internacional Grotowski 2009: Uma vida maior que o mito*.

Entrevistas concedidas

- Entrevista concedida a mim por Ferruccio Marotti, no dia 03/12/2009 (Gravação).
- Entrevista concedida a mim por Eugenio Barba, em 31/06/2008 (Anexo).

- Entrevista concedida a mim por Silvia Pasello, atriz vinculada à Fondazione Pontedera Teatro e ex-aluna de Ryszard Cieslak, em 29/07/2008 (Anexo).
- Entrevista concedida a mim por Celina Sodré em 29/07/2008 (Anexo).

Vídeos e Filmes

- *Akropolis*. Filmado nos Studios Twickenham em novembro de 1968. Produção: Lewis Freedman. A apresentação do espetáculo é feita por Peter Brook. Foi ao ar pela primeira vez em 12 de dezembro de 1969, canal 13 , New York cable TV.
- *O Príncipe Constante*. Reconstrução da performance. Recuperado pelo Instituto de Teatro de Roma, 1970.
- *Training at the “Teatr Laboratorium” in Wroclaw*. Plastic and Physical Training direção: Torgeir
- *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski*. Direção: Marianne Ahrne. Parte do projeto “Cinque Sensi del Teatro. Cinque Monografie sulla filosofia del teatro” Organização: Mario Raimondo. Produção: RAI,1992
- *My dinner with André*. Direção: Louis Male. The André Company New York, USA, 1981

Gravações

- *Aula Inaugural de Jerzy Grotowski no Collège de France - Anthropologie Théâtrale: “La ‘lignée organique’ au théâtre et dans le rituel”*. 1998: Collection College de France, coleção completa.

ANEXOS

Entrevista com Eugenio Barba

Essa entrevista com Eugenio Barba foi feita por mim em 31/06/2008. Após a minha participação no seu workshop em Goiânia, no dia 24/06/2008, ele concordou em me conceder essa entrevista quando viesse ao Rio de Janeiro, por ocasião de uma palestra que ministraria no mesmo dia no Instituto Italiano.

1 – Sobre esse termo que você usa na Canoa de Papel a “Dramaturgia do Ator”. Eu queria que você falasse um pouco sobre isso.

R: Bom, a dramaturgia do ator e a dramaturgia do diretor. Com esse termo, com essa palavra dramaturgia entendo o trabalho feito para criar e orquestrar uma sucessão de acontecimentos. Creio que existe uma dramaturgia narrativa feita pelo autor e toda essa criação e orquestração está feita por palavras. Esta, eu posso dizer é a maneira como o autor orquestra sua dramaturgia narrativa. O ator cria e orquestra toda uma, se pode chamar interpretação. Aí eu falo de acontecimentos que são ações físicas ou vocais. E o diretor também, ele cria toda uma série de alusões, de relações, junção de duas situações, ou duas ações muito longe uma da outra criando um efeito particular e tudo isso também pertence ao trabalho específico do diretor.

2 – No seu livro “Canoa de Papel” você fala da possível dissociação entre a ação física do ator, essa dramaturgia do ator, e a existência de um significado lógico. Eu queria que você falasse sobre isso.

R: Essa foi uma invenção de Meyerhold em 1905. Ele dizia que o que se tem que trabalhar é o que ele chamava plástica, tudo o que é a gesticulação, a maneira de mover-se, as posturas, as imobilidades, os pequenos dinamismos com a intenção de criar, segundo o termo de Stanislavski, uma partitura. Algo como exatamente uma partitura musical, que é feita de notas. E também as pequenas ações físicas são como pequenas notas. Com tensões diferentes, de durações diferentes, com intensidades diferentes. Então você fixa tudo isso. Depois você trabalha sobre a voz. Agora a voz vem com duas idéias. Uma é a lógica. Agora eu digo por exemplo: “São belas as montanhas ao redor do rio”. Você entende isso. Se eu digo “*São belas as montanhas ao redor do rio*” (com a voz num lugar diferente, mais eloqüente e rasgada). O

tom da voz, a sonoridade dá toda uma significação diferente. Então o ator, quando ele utiliza seus meios expressivos, ele tem como que diferentes canais para criar os acontecimentos desta sua dramaturgia e ao mesmo tempo orquestrando de maneira que eu posso dizer algo que minha voz rejeita e ao mesmo tempo minhas ações físicas, meu corpo comenta de outra maneira. Tudo isso é muito difícil compreender porque é como a música: há diferentes instrumentos que se põem juntos e criam um determinado efeito. É o mesmo com esse tipo de trabalho. É algo que está incorporado no ator, em sua sabedoria, em sua capacidade. E explicado assim é muito difícil de entender para uma pessoa.

3 – *“Uma visão que marcou minha alma. Ainda hoje o meu sonho de diretor é que cada um dos meus atores tome posse de cada um dos seus espectadores do mesmo modo que Ryszard Cieslak fez comigo. (...) Seu Príncipe Constante me acompanha e estará sempre ao meu lado até o final da minha vida”.* (Terra de Cinzas e Diamantes, p.93)

Gostaria que você falasse um pouco a respeito das suas impressões sobre esse espetáculo e sobre Cieslak.

R: A característica deste espetáculo era essa, em que todos os atores que participavam trabalhavam da maneira que conheciam muito bem. Que era uma maneira de composição em que compunham toda a voz os efeitos sonoros, a maneira de caminhar, a maneira de ficar imóveis. Tudo isso conheciam muito bem. E já em outros espetáculos, sobretudo em *Fausto*, Grotowski havia tentado criar um outro tipo de atuação e ele havia tentado isso com Cieslak em uma cena muito pequena. O que me assombrou, me maravilhou e me impactou foi que Cieslak trabalhava todo o espetáculo com uma atuação que não tinha nada a ver com o que eu tinha visto antes. Agora, que tipo de atuação era. Era como uma espécie de delírio. Se eu tenho que explicar é como uma espécie de delírio, profundamente orgânico, que era muito vivente e com “vivente” eu pretendo falar de um estímulo que penetrava em meus sentidos, em minhas intelectualidades, em minhas sensualidades e (...) com ressonâncias muito, muito, difíceis, para mim é (...). Isso é o que me golpeou profundamente e que eu nunca havia visto.

4 – *A “transiluminação” é um termo utilizado por Grotowski. Quando você assistiu o espetáculo “O Príncipe Constante” havia isso concretamente?*

R: Sim, ele nunca utilizou essa palavra quando eu trabalhava com ele, mas era como uma espécie de grande luz, ou de transiluminação, ou de grande vulnerabilidade, ou de grande

transparência, se podem utilizar essas palavras. Só que nesse espetáculo havia uma força incrível.

5– *Você acredita que aquilo que você chama de “corpo decidido do ator” está relacionado ao seu nível de inteligência física?*

R: Sim, está relacionado a todo um condicionamento psicofísico. É como um boxeador que com seu treinamento está acostumado e fingir um ataque e ao mesmo tempo proteger-se (...). Uma vez uma de nossas atrizes, na Costa Rica foi assaltada por alguns jovens (...). E ela começou a fazer exercícios físicos, também vocais e eles fugiram. Claro, há uma tal determinação quando se faz algo que parece como quando se está fazendo artes marciais. Muito quando isso aparece como uma segunda natureza quase no ator. Como se estivesse relacionada a artes marciais.

6 – *Você afirma no seu livro Terra de Cinzas e Diamantes que a principal coisa que aprendeu com Grotowski foi que a tarefa mais difícil do diretor não é resolver, mas construir problemas para si mesmo e para os atores. Gostaria que você me desse um exemplo prático disso.*

R: Sim, por exemplo em *O Sonho de Andersen* o momento quando o ator descansa é quando ele está frente aos espectadores. Antes ele tem que trabalhar muito para movimentar-se, para preparar-se, para fazer muita coisa de sua mimese. Claro que tudo isso é como inventar toda uma estruturação do tempo e do espaço que obriga o ator todo tempo a reagir e fazer para o espetáculo. Tudo isso é completamente diferente do espetáculo precedente que se chamava *Mythos*. Todo espetáculo, para o diretor, tem como uma obrigação de começar com algumas condições que são extremamente duras para o ator. Quando fizemos o espetáculo todo o espaço foi reduzido a 90 centímetros. Como uma passarela. Os atores não podiam utilizar todo o espaço que era de 15 por 12 metros. Havia só essa pequena passarela no centro. Quando dois atores se encontravam quase não podiam passar. Esse foi um exemplo de dificuldades inventadas para esse espetáculo.

7 – *E como essa criação de dificuldades e de obstáculos influenciam a relação ator-diretor?*

R: No começo sempre o ator resiste ao fazer o trabalho que parece bizarro e sem lógica. Por que trabalhar num espaço tão restrito? Por que não utilizar todo o espaço? Qual é o sentido disso? E não tem um sentido. Pode ser porque é bom encontrar uma dificuldade. E eles podem me contestar e responder “Sim, mas uma dificuldade que traga mais estímulos para nós. Aqui parecemos manequins que andam sobre uma passarela, para não fazer nada.” Então, no começo sempre há uma grande resistência, às vezes também uma grande aversão, uma grande rejeição. Quando o espetáculo termina, não. Já é como se tudo isso tivesse permitido descobrir muitas e muitas coisas, apesar de que esse descobrimento passou por grandes períodos de monotonia, onde não se sabia o que iria acontecer, onde os atores também ficaram frustrados porque muito do seu trabalho foi cortado. No *Sonho de Andersen*, espetáculo ao qual os atores estavam muito ligados, eles haviam preparado horas e horas de espetáculo. Não sei quantas horas de espetáculos. Horas que depois foram cortadas e alguns dos atores passaram por dificuldades para achar novos materiais. Tudo isso criou uma profunda irritação. O trabalho quando começa parece, paradoxalmente, inútil. Você trabalha, trabalha, cria e tudo depois se joga e se tira.

8 – Quero que você relacione a partitura física do ator com os impulsos físicos, os sats.

R: O impulso é uma maneira de permitir ao ator indicar claramente qual é o começo da ação. E ao mesmo tempo de passar essa pequena descarga de energia aos sentidos do espectador. Então os *sats* seriam como a dicção, uma maneira de fazer as pessoas compreenderem as palavras, todas as palavras. A isso se poderia comparar os sats.

9 – E em relação a partitura física do ator?

R: Imagine que você está apaixonada por alguém . E você quer acariciá-lo, quer estar perto dela. Mas você não pode fazer isso porque ele não sabe. Você vai comer junto a ele. A maneira como você pega a colher, a faca, como corta, como leva a boca, tudo isso é o que anima partitura. Pra você comer você precisa utilizar a faca e cortar a carne, pegar um pedaço com o garfo de uma certa maneira. Tudo isso não pode mudar, se fazer uma improvisação, ou uma variação sobre isso. Você está comendo, você tem que se comportar de uma certa maneira. Mas a forma como você faz muda completamente. Tudo isso pode se transformar em um ato de erotismo, de evocação de erotismo. Muitos filmes inclusive já fizeram isso.

10 – Como você a utilização, tanto no seu trabalho quanto no de Grotowski, da partitura física do ator dentro de um contexto que se afasta da lógica realista, naturalista. Como você vê isso?

R: Você tem diferentes maneiras de preparar o que é a vida artificial do personagem no palco para o espectador. Uma dessas maneiras é de começar pela sua vida física, de uma presença que começa a representar algo. (É como se eu pensasse: “bom, eu creio como um menino. Esse menino é um bebê que começa a crescer, desenvolver os órgãos, começa a caminhar e quando ele tem 14, 15 anos decide ser doutor ou jogar.”) Entende? Essa é uma maneira de fazer teatro que quase todos os teatros antigos utilizavam. Quando digo antigos penso em todos os teatros clássicos da Ásia, ou o ballet clássico ou a pantomima. Um aprende alguns gestos, algumas maneiras de comportar-se que não tem nada a ver com a realidade, com o que acontece ao redor. E depois de muitos anos começa a personalizar e a dar uma significação interior a tudo isso. Isso é um dos caminhos. E assim na história do teatro, ou da técnica teatral contam que assim se trabalhava antes. Com Stanislavski começa outro tipo de trabalho. Ele diz que não, que no trabalho do ator você tem que ter uma originalidade individual e deve saber realizá-la com manifestações que não são clichês. É claro, todo o ballet clássico está composto de clichês. Exatamente como um idioma está composto de clichê. Um determinado idioma tem 5 mil clichês ou 10 mil clichês, e por exemplo um poeta utiliza esses clichês fazendo coisas extraordinárias. O problema começa quando você tem 10 clichês. Você não pode fazer muito. E o problema do ator contemporâneo que diz: “eu não quero trabalhar sobre uma partitura”. O que não precisa porque você tem atores extraordinários que não trabalham sobre uma partitura, mas o problema é que se eles não são capazes de criar uma multidão de clichês e ir variando eles depois de um certo período começam a repetir-se.

Entrevista com Silvia Pasello

Silvia Pasello é atriz vinculada à Fondazione Pontedera Teatro e ex-aluna de Ryszard Cieslak, concedida a mim em 29/07/2008.

1 – Como é que você vê a influência da utilização de uma memória física específica, potente e “luminosa” (segundo Grotowski) como a que Ryszard Cieslak utilizou no Príncipe Constante dentro da relação ator-espectador?

R: Eu acho que toda a questão do teatro, em geral é exatamente essa questão do interior ao interior. No sentido de que a relação que faz que cria, que determina o teatro é essa possibilidade de chegar ao interior do outro. Do inconsciente ao inconsciente. Então, óbvio que no ator o processo é consciente. No espectador não é. Pode ser, mas não precisa ser. E na maioria das vezes é inconsciente. O que acontece com a experiência do espectador acontece, mas não tem uma consciência. Então nessa relação o ator trabalha sobre um processo que ele tem que fazer virar consciente. É aquilo que o Stanislavski falava, que através da técnica consciente você chega ao inconsciente. Que é inacessível, que continua inacessível. Mas o ator desenvolve técnicas conscientes para atingir o inconsciente. Que é o lugar do processo criativo. Tudo isso, tudo que o ator faz, cumpre esse processo óbvio que tem um efeito, “bate” no espectador. Que também faz um processo. Mas não necessariamente consciente. Não sei se respondi.

2 – Agora uma pergunta especificamente sobre o seu trabalho. Como a utilização da memória física acontece no seu trabalho com os atores, e se você vê alguma diferença objetiva no trabalho de um ator quando há a utilização, dentro desse trabalho, de uma memória física específica e quando não há.

R: Então quero explicitar que a memória não é só física. A memória é sempre psicofísica. E depende do ator, por qual lado ele começa o processo dele para ativar essa memória. O problema é como ativar. E sempre o trabalho sobre a memória tem a ver com a percepção, os sentidos. Então uma das coisas que o ator tem que trabalhar é afinar essa capacidade de perceber. Porque a memória também não é uma, como dizer, não é alguma coisa que você manda. Que você controla. A memória enquanto alguma coisa que aparece do passado, da vida, de, não sei. São muitos níveis. É difícil dizer. Mas alguma coisa que

aparece, que você não sabia, não sabia o sentido. Não “pré” sabia. Então por isso acho tem vários exercícios, digamos assim. Mas o fundamento é conhecer a questão. Saber e conhecer a relação que tem entre atividade e passividade. Porque você pode através da vontade começar o trabalho e depois deixar que as coisas aconteçam. Não se agarrar às coisas que acontecem e só observar o que acontece. E assumir. É isso.

3 – Como é que você vê a importância do trabalho sobre a memória física para a consumação daquilo que Grotowski chama de ato total, ou ato real?

R: Não pode ter um ato total sem ter uma ligação com, vamos dizer, uma vida interior. Mas esse ato total não se pode preparar. Não tem preparação. É. Então não é que eu me preparo ao/para o ato total. É que, vamos dizer... Porque o ato total tem a ver com o presente. Com ficar no presente. Sem máscaras. Numa nudez. Num vazio. É agüentar esse vazio. Não existe preparo. Existe só, também aqui a consciência de que é possível. Que pode acontecer. Óbvio que tudo que um ator faz serve. No sentido de trabalho. Mas não tem nenhuma fórmula que pode sabe: “Eu faço isso e depois tem o ato total”. É uma coisa de desenvolvimento. Que se desenvolve. E que acontece.

4 – O Grotowski compara o Cieslak no teatro a Van Gogh no âmbito da pintura. E eu queria saber na sua opinião porque é que ele faz essa comparação?

R: Não sei. Posso adivinhar, mas não sei. Posso pensar porque eu conheci Ryszard, posso pensar em relação a ele. Porque Van Gogh eu não conheço. Então eu não sei como ele pintava. Só conheço a obra. Mas eu acho que tem a ver com essa coisa do ato total. Porque acho que eram duas pessoas, o Cieslak com certeza, muito corajosas. Sim. Que arriscavam muito e se doavam. Era um dom essa capacidade de doar. De oferecer. De ser uma oferenda. Mas não sei se o Grotowski pensava assim. É isso que eu posso pensar.

5 – O que é memória física na sua concepção?

R: Pra mim, repito. Não tem memória física. Tem memória psicofísica. É o que surge. O que aparece. O que aparece através da percepção. Dos sentidos. Da vista, do ouvido. Do exercício destes sentidos e nessa relação de atividade e passividade, aparece alguma coisa interiormente. E é interior. Depois vira exterior também. Se você deixar. Mas tem que deixar. Não bloquear.

6 – Então referente ao seu tempo de trabalho com Cieslak. Como é que ele tratava essa questão da memória física nessa posição de orientador do trabalho?

R: Eu trabalhei com Ryszard em duas ocasiões diferentes. Em uma ele veio para trabalhar com os atores do grupo já sobre o material de um espetáculo. Então naquela ocasião ele trabalhava já sobre um material. E era um trabalho de como vivificar esse material. Exatamente, era a coisa de manter o rigor da partitura física, vocal. Mas ao mesmo tempo de achar uma liberdade uma fluidez, uma vida. Que não virasse mecânico. Então ele fazia várias coisas. E a outra vez foi quando ele veio trabalhar dentro de um projeto de pesquisa sobre o Stanislavski, o método do ator. Muito longo no tempo e ele veio trabalhar com a gente sobre Dostoiévski. E eu me lembro que ele fazia por exemplo... Ele não falou mais de memória física. Nunca falou. Nunca falou nesses termos. Ele trabalhava, óbvio, sobre a questão, mas não falava disso. Ele levava as pessoas a um grau muito, vamos dizer, limite. Muito no limite para cada um. E nesse limite, que era sempre um limite físico, psíquico, de cansaço. Ele trabalhava sobre esse limite. E ali aconteciam coisas.

7 – Em relação ao contato que você teve com o espetáculo “O Príncipe Constante”, que foi através do filme e dentro da experiência que você teve com Cieslak, o que você acha que a especificidade do trabalho com a memória física no espetáculo gerou no trabalho do Cieslak, envolvendo a coisa do limite, o impacto visual e a memória física dentro desse contexto?

R: Eu acho que a coisa que aconteceu entre o Grotowski e o Cieslak é muito complexa no sentido de que tem isso tudo, sim. Mas, sobretudo, aconteceu um encontro entre os dois muito particular. Um milagre, digamos assim. Que acontece às vezes, esse tipo de encontro que provoca porque é a relação. Exatamente o que é o teatro. A capacidade de estabelecer uma relação do interior ao interior. É a mesma coisa com o público, com o espectador. Mas ali tem um espectador especial. Mas é a mesma coisa. Acontece essa relação e Cieslak deixava. Confiava totalmente e Grotowski através do Cieslak podia ficar em cena. Ele entra em cena através do Ryszard. E foi um encontro extraordinário. E a coisa do trabalho, porque Grotowski trabalhou com muitos também nesse, digamos, domínio da memória física, não só com ele. Mas com ele aconteceu alguma coisa. Particularmente, digamos assim. Mas depois aconteceram de novo coisas porque ele também no trabalho depois do teatro. Seja no

parateatro, no trabalho do Workcenter, *action*, aconteceu. Eu vi. A forma era diferente, mas o processo era o mesmo. Então, sim. Ele estava pesquisando, ele estava procurando coisas que tivessem a ver com essa possibilidade, que depois dessa coisa da memória física, depois foi essa possibilidade de transformação de energia. De uma energia mais pesada numa energia mais leve. Não sei se essa luminescência esteja ligada a isso. Talvez.

8 – E sobre o conceito de “transiluminação” cunhado por Grotowski? O que você tem a dizer sobre ele?

R: Não me diz muito esse conceito. Concretamente. Eu posso chegar até a dizer “transparência”. Sim. Na minha experiência. Eu tenho essa experiência de transparência. Seja como espectadora ou como atriz. Eu não vi o Ryszard no Príncipe Constante, vi só o filme. Eu vi essa transparência. Eu vi uma transparência, mas ele era assim. Não era assim só em cena. Era assim sempre. Tinha uma qualidade muito particular como ser humano. Mas eu vi também no *action* coisas assim com esse tipo de qualidade de presença. Pra mim é uma qualidade de presença eu não posso dizer que é transiluminação.

9 – E no seu corpo, no seu trabalho como atriz com o Cieslak, mesmo sabendo que algumas coisas são muito complicadas de traduzir em palavras, mas eu queria que você falasse sobre coisas pontuais, principais que aconteceram com você, no seu corpo. Que você traz até hoje, ou que aconteceram só lá, com ele. Nesse processo de abertura.

R: Eu mentiria. Mentiria porque eu não me lembro. Me lembro sim, mas não me lembro. No sentido de que não é assim que para mim procede a memória. Eu poderia dizer, mas mentiria.

Como é que para você procede a memória?

R: Procede na hora. No sentido de que eu posso elaborar coisas, dizer coisas que eu tenho elaborado. Então se penso eu tenho lembranças de coisas que com certeza marcaram. E existem outras pessoas muito significativas no meu percurso. Mas a coisa é que você traz dentro de si. E eu posso reconhecer o que cada uma dessas pessoas deixou. Eu peguei, deixaram. E tudo isso está dentro do meu trabalho. Mas mudou. Eu posso me lembrar que havia esse correr. Como ele chamava “correr até as estrelas”. Que era uma coisa muito dura. Que tinha a ver com limite, por exemplo.

10 – Em relação à comunhão mente-corpo na arte do ator, de que Grotowski e outros pensadores do teatro falam. Falando da minha experiência como atriz, no início em compreendia isso intelectualmente muito bem. Mas na prática não era definitivamente o que acontecia. E hoje eu acho que estou caminhando em direção a essa compreensão prática. E eu quero saber pra você, como diretora e como atriz, qual é a maior dificuldade para que isso aconteça de verdade? O que é que bloqueia essa comunhão?

R: Acho que isso depende muito das pessoas. Não é a mesma coisa para todo mundo. Eu acho que o ator precisa ser ator. No sentido de que precisa desse tipo de conhecimento, de processo de conhecimento e é, como dizer, nesse sentido o ator estar disponível para passar muita dificuldade. Porque fundamentalmente o problema é lidar consigo. Todos os problemas que o ator tem são problemas que a pessoa tem consigo. Pra chegar nessa, entre aspas, “verdade” própria. Pra procurar essa verdade própria que não é a verdade. É a minha verdade. Então os problemas estão ali. E na paciência, capacidade de enfrentar, de estar nessa condição. Porque é a condição. O ator vive exatamente a condição do ser humano. Num sentido profissional, como eu disse. Então tudo que é a capacidade de se olhar, de se aceitar. Os limites. E de desenvolver. Não tem..., não sei como dizer. Acho que a questão é essa. Ponto.

Entrevista com Celina Sodré

Celina Sodré é diretora da Companhia Studio Stanislavski e trabalhou com Grotowski durante os anos 80. Essa entrevista foi concedida a mim em 29/07/2008.

1 – Porque na sua opinião o trabalho com o Cieslak no Príncipe Constante é tão singular?

R: Porque, lógico, hoje a gente sabe o motivo da singularidade. Lá no momento que foi feito as pessoas só entravam em contato. É porque eu acho que é mais do que singular, entendeu? Então não é exatamente singularidade. É um outro nível. Quer dizer então hoje a gente sabe porque que causou esse impacto. Porque causou um impacto. A gente pode dizer no mundo, apesar de que, óbvio, não é no mundo. No mundo, no sentido de que no mundo do teatro causou um impacto muito forte, porque mesmo sendo visto por muito poucas pessoas teve uma série de desdobramentos. E tem alguns elementos que colaboram para esse acontecimento. Um elemento importante é o elemento do *training*. Porque aquele corpo dele, ali, é um corpo com um nível de imaterialidade surpreendente. E, lógico, como o corpo é matéria, quer dizer, conseguir que o corpo tenha imaterialidade é surpreendente. Porque é como se o próprio fizesse o corpo sumir. E isso vem do trabalho com o *training*. Quer dizer, no sentido de um modo de lidar com o corpo bastante particular. Tem outros elementos. Tem o elemento, que é talvez o mais importante, que é esse elemento da superposição de dois extratos não reiterativos, não conectados, pelo menos não objetivamente, que é esse do texto do Calderón de La Barca e a ação. Essa superposição desses dois planos que são anacrônicos em relação um ao outro. Essa superposição causa uma... Ontem eu estava falando disso na aula da CAL. Em que eu mostrei pra eles o filme, a entrevista do Grotowski, e eu falei dessa imagem dessa coisa da “pororoca”. Porque vem o rio e vem o mar e o encontro desses dois elementos anacrônicos, a água do mar e a água do rio, e faz essa explosão. E essa explosão é impressionante. E acho que tem alguma coisa a ver com isso. Se pode falar de uma “pororoca” ali. Então, é lógico, depois que o Cieslak morreu e que o Grotowski contou exatamente como foi o processo aí se soube mais ainda como que aquilo acontecia. E o que acontecia. Porque que acontecia daquela maneira, enfim. Mas eu acho que o trabalho de superposição de camadas que são anacrônicas entre si, eu acho que é uma característica das obras de arte muito potentes, as obras primas. O Príncipe Constante é uma obra prima. E eu

acho que isso é um dos elementos que determinam a potência de uma obra de arte. Esse elemento desses extratos, dessas camadas, dessa superposição, dessa espessura que vai se criando com essa superposição. E ali tem essa coisa desse corpo. Tem o texto do Calderón, claro. E como diz o texto, toda a partitura vocal, uma outra.

2 – De que forma o trabalho sobre a memória física altera, ou modifica, ou intensifica o trabalho do ator e dentro disso a relação ator-espectador?

R: Quando o ator trabalha com a memória física, que é muito diferente de memória emotiva, porque ele vai lidar com um nível muito mais profundo da estrutura psíquica dele, e não com níveis de ordem psicológica, que é muito diferente. Porque ele vai lidar com o que gravou no corpo. Quer dizer, é essa memória. A memória do que ficou gravado no corpo. Não é a memória que a pessoa lembra. É outra coisa. Porque isso aí é uma confusão que acontece sempre. É o corpo, no corpo. O que gravou no corpo. Porque tem essa coisa que é fundamental, que o Grotowski falou: o corpo não tem memória, o corpo é memória. Então isso muda todo o conceito de entendimento do que é *corpo*. O corpo é tratado com uma outra característica. Sob um outro aspecto completamente diferente. E esse corpo que é memória, quer dizer, o ator tem que acessar esse corpo nele. Tem que ter isso. Então, uma via de acesso a esse corpo é o training. Pode ser outra também. Não é obrigatório que seja. O training é uma via de acesso a esse corpo. O sujeito tendo acesso a esse corpo, tendo este corpo memória disponível pra ele. Porque todos os corpos são memória, a questão é que nível de acesso você tem a isso. Então é claro que quando ele trabalha com isso, a qualidade da presença dele é completamente diferente de uma qualidade que um ator pode ter num trabalho de representação psicológico, ou reiterativo do texto. É um outro nível de profundidade. Então tem essa relação especular com o espectador. Então quando o espectador está diante dessa coisa acontecendo ali, o fato de estar diante faz com que esse mesmo lugar nele, espectador, se ative. Isso é uma coisa que existe entre os seres humanos. Essa possibilidade de espelhamento de você entrar no mesmo circuito do outro que está diante de você que você não precisa conhecer. Por essa questão desse espelhamento. Então aí o que se dá entre ator e espectador é muito potente e pode ser extremamente revelador para o espectador. O espectador vai ser mobilizado em extratos. Quer dizer, como por exemplo quando o Brecht fala da coisa do distanciamento, do teatro político, ele vai trabalhar para ativar o nível de consciência social do espectador. O pensar analítico, a percepção das conjunções, da

opressão. É um plano que tem lá o seu valor total. Agora esse plano é outro. Não é disso que está se falando. Está se falando de outra coisa. Então tem todas as questões. Essa questão da espiritualidade. Do espírito. Que é toda a coisa da circunstância ritual que é retomada.

3 – Se por um lado o trabalho sobre a memória física pode se tornar um veículo para o alcance de uma outra qualidade de presença cênica, por outro o nível da exposição do ator é muito grande. Aumenta muito. Então, qual é o papel do diretor, na sua opinião, dentro desse processo?

R: É conduzir o ator para esse lugar. Ele tem o papel de guia. É isso, ele vai auxiliando, olhando. O trabalho do diretor é fundamentalmente olhar. Observar. Então através desse processo de olhar, de observação ele vai podendo operar delicadamente essa coisa do guia. Porque ele não vai botar coisas lá. Se ele começar a botar coisas isso aí desaparece. Então é delicadíssimo esse trabalho. Porque ele tem que guiar sem uma interferência direta sobre os materiais. Ele vai ter que perceber que materiais têm ali e ir fazendo essa condução.

4 - Grotowski já havia trabalhado com camadas superpostas em outros espetáculos, como por exemplo em Akropolis. Em sua opinião quais as diferenças fundamentais existentes em relação ao trabalho em O Príncipe Constante referentes à potência e a qualidade da presença do ator.

R: No *Akropolis* tem trabalho com memória física também. Os atores todos trabalharam com as associações pessoais. Mas a superposição que tem mais impacto ali no *Akropolis* é a superposição no nível da dramaturgia física. Essa coisa que ele construiu que eu chamo de dramaturgia física, não sei exatamente como é que ele chamava. Ele tinha um texto que era esse texto clássico do Wyspianski que tinha essa história dos personagens das tapeçarias da catedral de Cracóvia numa noite de ressurreição saem das tapeçarias e começam a falar, personagens do Antigo Testamento principalmente. Uma história grega, antiga. Mas principalmente Antigo Testamento, quer dizer, povo judeu. Então ele fez essa coisa surpreendente que foi de pegar este texto clássico e superpor ele a uma estrutura física, quer dizer, dramaturgia de ação, que é essa de um grupo de prisioneiros num campo de concentração de Auchwitz construindo, com essa tarefa de construir um forno crematório no qual eles mesmos serão o primeiro grupo a entrar. Então a ação do espetáculo é esta quer dizer quando começa o espetáculo o palco está vazio, tem espectadores de todos os lados.

Uma espécie de arena, mas não uma arena convencional, com planos, e começa essa construção. E o espetáculo é esse, com carrinho de mão, construção. Tubulações, vão construindo. E eles têm essas roupas que lembram as roupas dos prisioneiros. Tem o Josef Szajna, que é quem fez os objetos e os figurinos do *Akropolis*, e ele mesmo tinha estado quando era jovem no campo de concentração de Auchwitz. Então ele fez esses objetos, essas roupas, esses sapatos, essas coisas. E tem toda essa estrutura, desse texto com esta ação. Então essa superposição de ação e texto com nenhum nível de reiteração, isso criou um nível de espessura, de potência imenso. Que é o que está dito naquela fala do Peter Brook no filme da entrevista do Grotowski. Quando aparece o Peter Brook jovem, na TV americana dando uma entrevista sobre o *Akropolis*. E ele diz isso, que qualquer filme ou livro, ou mesmo o depoimento das pessoas que estiveram presas no campo de concentração, sempre estão se referindo ao passado. E ele diz assim: “mas o que o Grotowski faz não é isso, ele revive o espírito do campo de concentração”. Porque o Grotowski diz que é muito difícil de fazer um espetáculo sobre Auchwitz. Porque poderia cair muito facilmente numa cabotinagem, numa mentira. Com atores trabalhando psicologicamente. Um drama, numa coisa que não é. E como que ele conseguiu chegar na coisa? Com a superposição. Então isso, de uma certa maneira, somado depois a experiência de *O Príncipe Constante*, onde ele fez essa mesma operação. Porque é a mesma operação. Só que no plano de um ator. Lógico, os outros que trabalham em *O Príncipe Constante* também trabalham com suas associações pessoais, mas ali com o Cieslak não. Era uma coisa mais... Porque todas as ações que ele fazia eram as ações da memória. Quer dizer, o fato acontecido com ele na adolescência teve quarenta minutos e a presença dele no espetáculo tem quarenta minutos. Quer dizer, o tempo é o mesmo. Então, isso aí é uma coisa bem clara. Mas é a mesma coisa. É uma dramaturgia física, só que essa é de um, com a superposição de um texto. Lá era de todos. A dramaturgia física de todos. Quer dizer, todos faziam essa coisa. As qualidades de cada um, nessa construção do forno crematório eram de memória, mas a coisa que eles faziam era referente a Auchwitz. E o que eles diziam era outra coisa: Jacó falando com...

E todo mundo trabalhando com memória. Ele já vinha trabalhando com memória já há algum tempo. Só que com o Cieslak ali no *Príncipe* ele pegou isso e entrou nisso de uma maneira muito mais extensa e mais profunda. Ele foi ver onde isso dava.

5 – O que é pra você esse conceito de memória física?

R: O Grotowski pega o princípio do Stanislavski, da ação física. É o mesmo princípio, quer dizer, continua sendo ação física só que ação física num outro plano, com um outro nível de densidade porque no Stanislavski a ação física estava toda ligada a personagem da peça de teatro. Aqui não é isso. É a ação física vinculada a memória do ator. Quer dizer, tem uma diferença. Lá o ator era instrumento para veicular o texto, o personagem, a história. Num nível muito alto, mas era isso. Aqui já não é mais isso. O que está na frente não é a peça do Calderón de La Barca. A peça é veículo para a manifestação desse sujeito, o ator, o Cieslak. E não o Príncipe Constante. O Príncipe Constante é veículo de Ryszard Cieslak. Então é uma outra coisa completamente diferente. Quer dizer, o ator ganha um lugar. Com o Stanislavski o ator ganha o status de artista criador. Ele vai criar as suas partituras. Criar como é o seu Hamlet, com particularidades, enfim, todo um âmbito de criação. De obra de arte. Mas com o Grotowski isso vai mais ainda, muito mais. Porque aí o sujeito, o próprio sujeito, os seus materiais ganham dimensão de obra de arte. São tratados como. Então é uma outra coisa completamente diferente. Mas que é uma coisa que também aconteceu na pintura. Quando vem o Van Gogh acontece isso. São os materiais dele. Os materiais dele é que são a potência da obra dele. Não é tanto o que ele pinta ou como ele pinta. Tem o como ele pinta. Mas é muito mais a exposição dos materiais dele. A complexidade dele enquanto sujeito que vem à tona ali, muito declaradamente. É claro que sempre existiu de alguma maneira, mas isso estava muito encoberto, digamos assim.

6 – Fale um pouco sobre o seu trabalho, sua experiência com o trabalho com a memória física.

R: Eu tenho feito ao longo desses vinte anos, depois que eu fui a Pontedera e tive contato com Grotowski mais direto, comecei a investigar isso, pesquisar. Tenho feito uma série de experiências, experimentado de formas várias. Não é um trabalho simples, é muito exigente. Quando os atores querem e se disponibilizam para trabalhar assim, é muito claro o nível de potência e da reação do espectador, que é muito particular. Muito diferente de quando não se trabalha com a memória. Então eu tenho desenvolvido pesquisas. Mas é um trabalho muito lento em relação ao que se pode pesquisar ou descobrir.

Exige um ambiente favorável em todos os sentidos. E isso não é muito fácil. É como em qualquer pesquisa científica. Existem vários pré-requisitos para que isso se dê. Luz adequada, temperatura, etc. E aqui é a mesma coisa. Nem sempre se tem essas condições. E quando se tem se consegue avançar.

Imagens do espetáculo

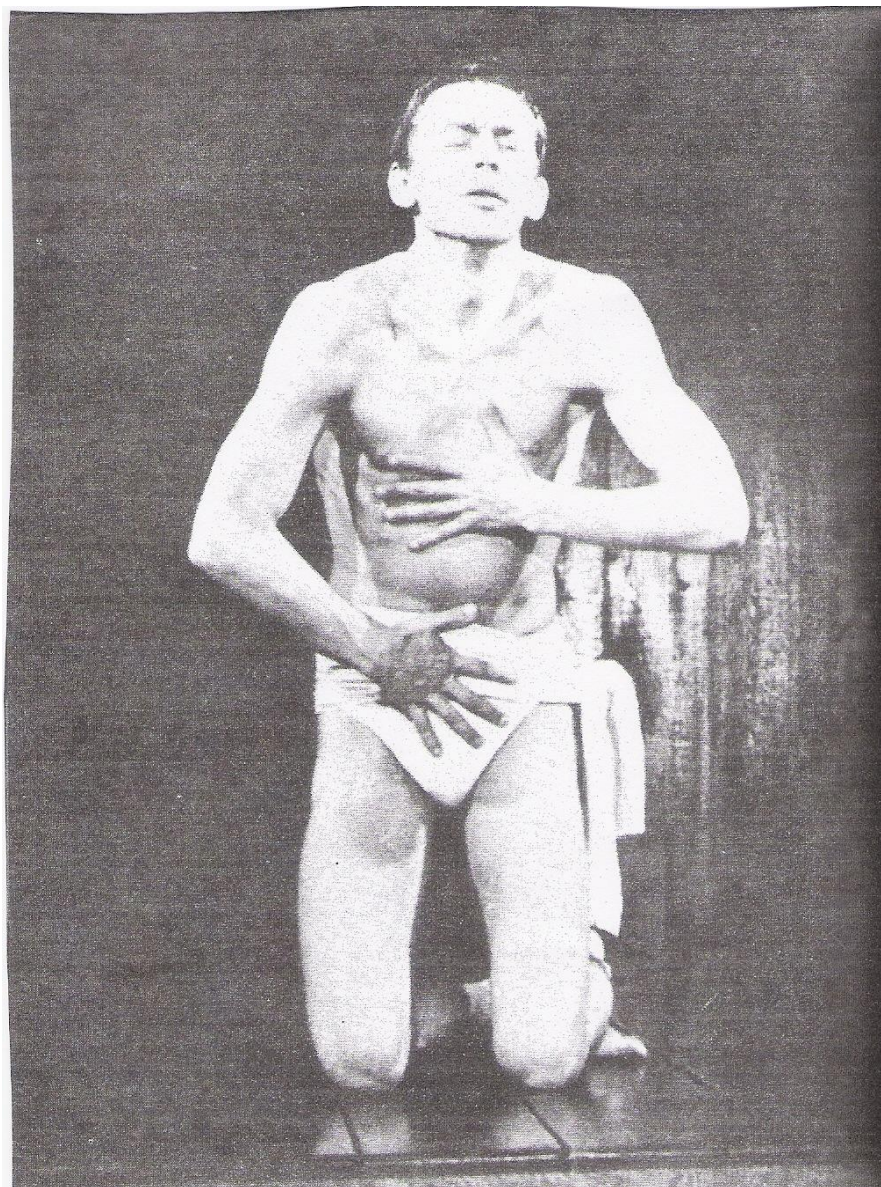


Foto: Teatro Laboratório.

In GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p.82.

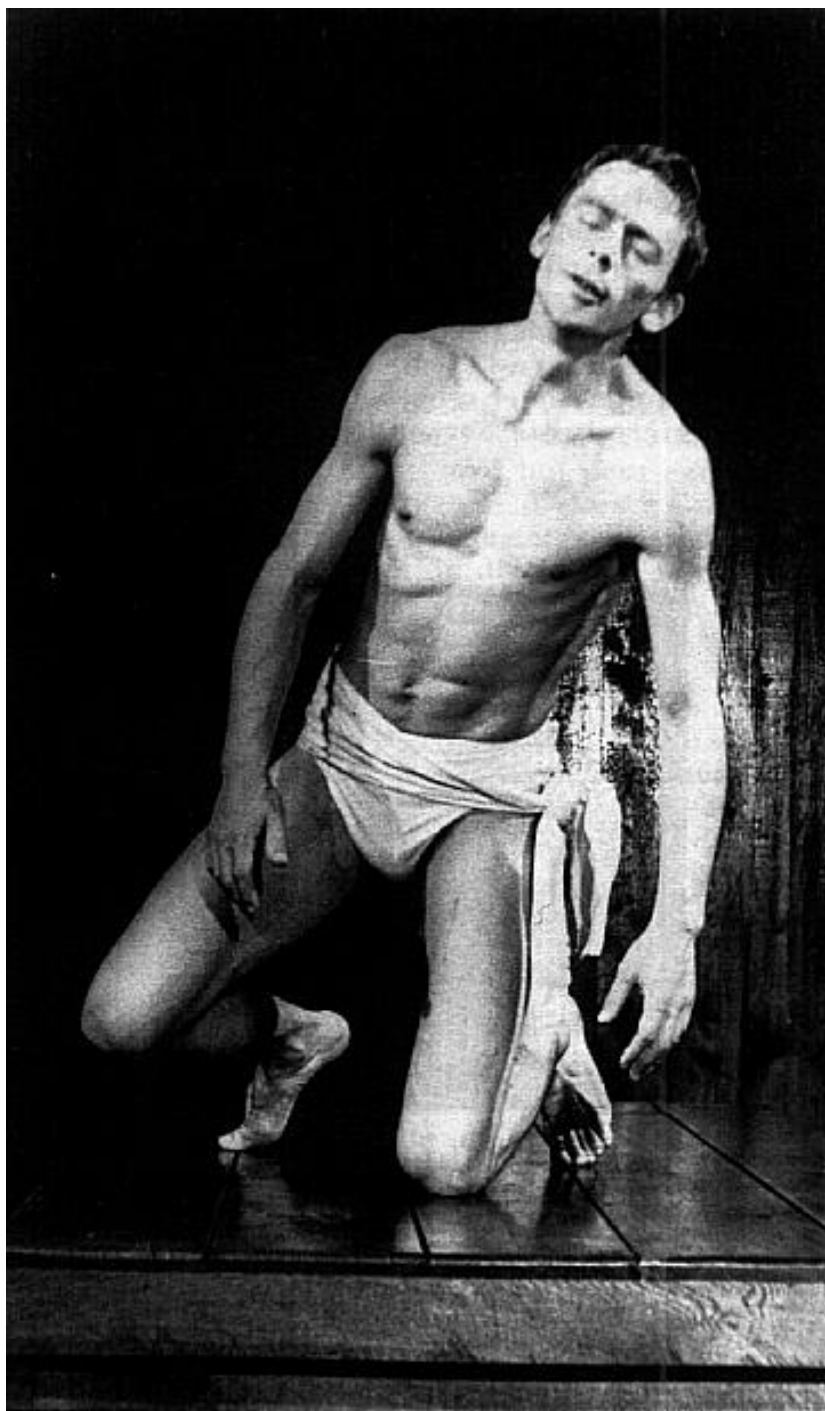


Foto: Teatro Laboratório.

In BANU, Georges. *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*. Actes Sud-Papiers, 1992.



Foto: Teatro Laboratório.

In GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p.83.

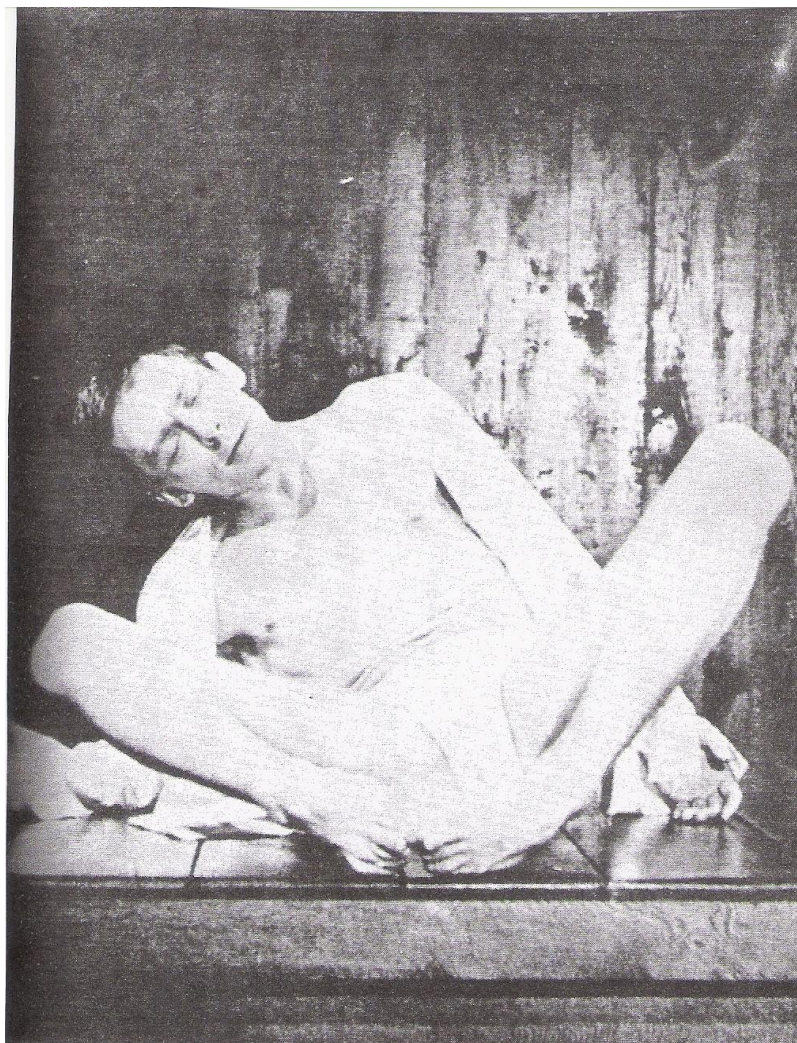


Foto: Teatro Laboratório.

In GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p.81.



Cartaz de exibição do filme

Disponível em <http://www.iuav.it/Facolta/facolt--di1/design/documentAr5/index.htm>



Disponível em:

http://rokgrotowskiego.pl/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=8&Itemid=32



Compilação de fotos

Disponível em <http://www.polishculture-nyc.org/?itemCategory=36849&siteid=217&priorId=0&CFID=8501452&CFTOKEN=99782870>

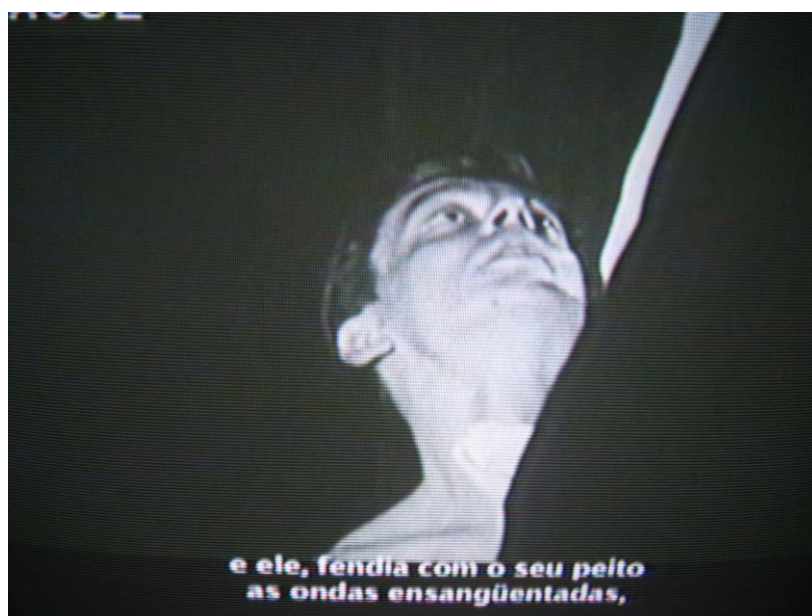


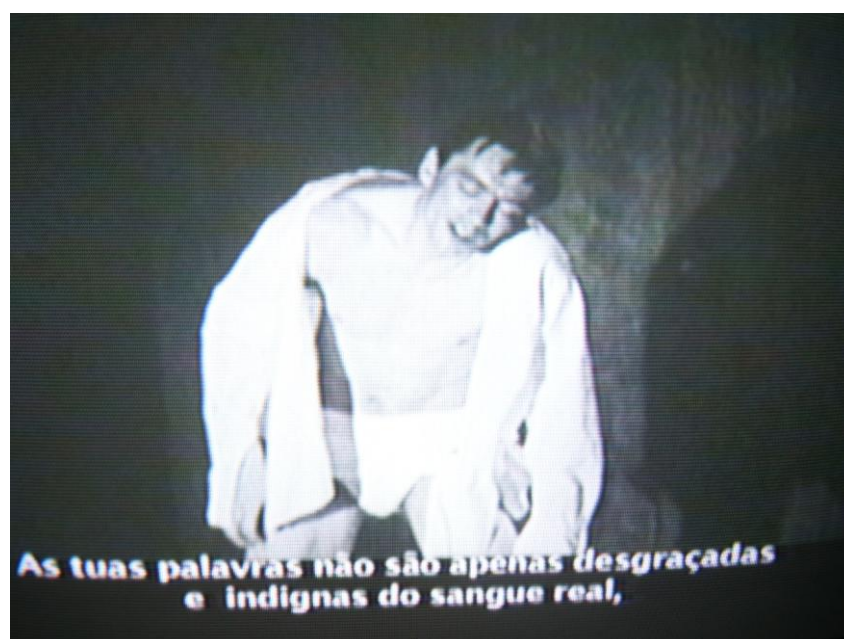
Foto do espetáculo

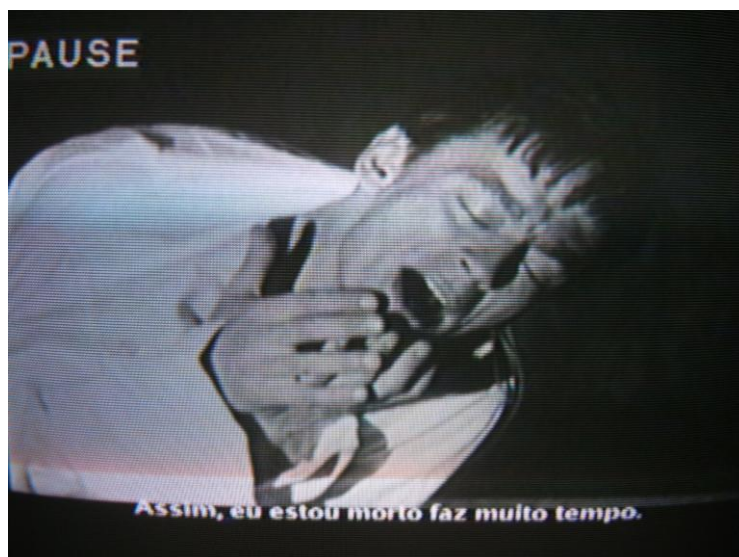
Disponível em: <http://insurretosfuriososdesgovernados.blogspot.com/>

Seguem fotos tiradas por mim da tela em que o filme era exibido













Seguem as *cópias das fichas de depoimentos recolhidos após as exibições da filmagem de O Príncipe Constante*