

Rio de Janeiro

2010

**Pensamento material: o *training* físico como linguagem**

Dinah de Oliveira



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

Oliveira, Dinah de.  
O48 Pensamento material : o training físico como linguagem / Dinah de  
Oliveira, 2010.  
x, 165f.

Orientador: Nara Keiserman.  
Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Grotowski, Jerzy, 1933-1999. 2. Benjamin, Walter, 1892-1940. 3.  
Teatro – Séc. XXI. 4. Aptidão física. 5. Alegoria (Arte). 6. Colagem. I.  
Keiserman, Nara. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
(2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Artes Cênicas.  
III. Título.

CDD – 792.0905

Pensamento Material: o *training* físico como linguagem

Dinah de Oliveira

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  
2010



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

**Pensamento material: o *training* físico como linguagem**

Por

Dinah de Oliveira

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora

---

Profa. Dra. Nara Kaiserman (orientadora)

---

Profa. Dra. Ana Maria de Bulhões Carvalho

---

Profa. Dra. Angela Leite Lopes

Rio de Janeiro, RJ, em.....de 2010

---

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ – Cep: 22.290-240

Tel. 21- 2542 2565

<http://www.unirio.br>

[Cla-ppgac@unirio.br](mailto:Cla-ppgac@unirio.br)

Dedico este trabalho a Igor e Lucas pela  
experiência originária de suas presenças materiais

*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência (Walter Benjamin in “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”).*

## **Agradecimentos**

Agradeço em especial, por todo o incentivo e o apoio ao longo dos anos e por acreditarem no meu potencial e desejo, à minha mãe, aos meus irmãos e à minha sogra. Agradeço aos meus filhos e minha neta pelos inúmeros momentos de ausência durante a elaboração dessa dissertação. Agradeço à minha orientadora neste trabalho, prof. Nara Keiserman, pela interlocução, estímulo e generosidade. Também agradeço à prof. Angela Leite Lopes e à prof. Ana Bulhões por terem aceitado prontamente compor minha banca de mestrado. Agradeço à prof. Tatiana Mota Lima e à prof. Enamar Ramos por suas orientações precisas em minha banca de qualificação. Tatiana, com sua tese de doutorado, foi também responsável por transformações do meu olhar em relação ao trabalho de Grotowski. Agradeço aos meus professores de graduação no curso de Teoria do Teatro da UNIRO que proporcionaram a realização deste estudo, sobretudo, ao prof. José Da Costa, à prof. Flora Sussekind, ao prof. Luís Camillo Osório, à prof. Maria

Helena Werneck, à prof. Lídia Kosowski e à prof. Angela Materno, que me apresentou ao pensamento de Walter Benjamin (do qual, felizmente, nunca mais ficarei livre) e que me orientou na monografia final do curso de graduação. Agradeço com carinho à Celina Sodré por ter me apresentado ao teatro, às idéias de Grotowski, ao *training* físico e à noção de que arte é também uma boa dose de trabalho e estudo. Agradeço ao afeto do Falcão, essencial em vários momentos da escrita dessa dissertação. Agradeço ao querido Marcelo Cunha pelas oportunidades profissionais de exercício de minha “prática teórica”, bem como, ao prof. Antonio Guedes e aos alunos da UFRJ. Agradeço aos meus caros amigos Daniele Avila e Marcio Freitas, pelo incentivo, leitura e revisão dos meus textos para a Revista Questão de Crítica que tanto colaboraram para a formatação de minhas idéias. Agradeço ao apoio de Ilona durante meus estudos acadêmicos. Agradeço a todos os alunos/atores que trabalharam comigo sobre o *training* físico, especialmente, à Carolina Caju. Agradeço aos colegas do Instituto do Ator pelo carinho e interesse demonstrado em minha pesquisa, sobretudo, à Tuini Bitencourt, Henrique Gusmão e Douglas Resende. Agradeço aos meus colegas do Capsad Mané Garrincha, sobretudo à Simone Delgado. Por fim, agradeço à UNIRIO e servidores e a todos que contribuíram com minha formação.

## **Resumo**

Este trabalho de dissertação é o desenvolvimento de um estudo teórico sobre as potencialidades de pensamento, suscitados por meio de uma prática de treinamento de atores. O treinamento, objeto do meu estudo, é descendente do *training* desenvolvido por Jerzy Grotowski e Ryszard Cieslak na época do [\*Teatr Laboratorium\*](#) na Polônia. Trato, por meio do exame de categorias crítico-genéricas (montagem, fragmento, colagem) ligadas a práticas simultaneamente conceituais, reflexivas e artísticas, de propor a investigação de uma linguagem a partir do *training* físico, que, no âmbito da produção moderna e contemporânea, aponta, de modo distinto, para formas metodicamente potenciais de figuração, para a exposição de uma exigência de performatividade, para construções estruturalmente marcadas pela interrupção, pela repetição diferencial, pela (auto) problematização. A investigação levou ao

entendimento do conceito benjaminiano de alegoria como um atravessamento, que garante uma das perspectivas provisórias para olhar a estrutura do *training* físico e os sentidos que derivam dela. O estado da pesquisa demonstra que meu objeto pode ser entendido, ele mesmo, como um modo de linguagem - estrutura material de um pensamento pautado pelo teor de alegoria da modernidade.

## **Abstract**

This dissertation is the development of a theoretical study concerning the potentialities of thought, or rather of ways of thought, aroused by a certain practice of actor training. This training, object of my study, descends from the training developed by Jerzy Grotowski and Ryszard Cieslak at the time of the [\*Teatr Laboratorium\*](#) in Poland. By way of examining certain generic critical categories (montage, fragment, collage) related to practices simultaneously conceptual, reflexive and artistic, I propose a language investigation based on the physical training which, in modern and contemporary works, points, in distinct ways, to methodically potential ways of figuration, to the disclosure of a demand for performativity, to works structurally marked by interruption, by differential repetition, by (auto) problematization. This



investigation led to the understanding of the Benjaminian concept of allegory as a crossing, which guarantees one the temporary perspectives to examine the structure of the physical training and the senses that derive from it. The current research demonstrates that my object may be understood, itself, as language – material structure for a way of thought based on modernity’s sense of allegory.

## SUMÁRIO

<b>Introdução: Resistência do corpo como devir de sentidos.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I: Em <i>training</i> - perspectivas e noções a respeito do treinamento para atores .....</b>	<b>6</b>
<b>1.1: O <i>training</i>, o Teatro Laboratório e o <i>Training físico</i> – entrelaçamentos e modulações - o termo <i>training</i></b>	
1.1.1: O termo <i>training</i> .....	6
1.1.2: Primeiras considerações sobre o objeto.....	15
1.1.3: Grotowski – um trabalho em constante transformação .....	17
1.1.4: O <i>Training físico</i> – uma exposição .....	22
1.1.5: O <i>training</i> no Teatro Laboratório, - poética, artificialidade, transe e montagem.....	30
1.1.6: É possível falar em “método” em relação ao <i>training</i> ?.....	34
1.1.7: Via negativa como procedimento ético .....	38
1.1.8: Exercícios obstáculos como uma série de interrupções .....	39

1.1.9: Leis que regulam a expressão individual – transparência do corpo memória e corpo vida em interlocução com a Neurociência.....	41
1.1.10: Tensões que se regulam - contato e autopenetração .....	46
1.1.11: Alegorias orientais.....	47
<b>1.2: Elementos da Linguagem do <i>TF</i> em discussão: presença, visibilidade e corpo inteligente .....</b>	<b>52</b>
1.2.1: Circularidade, vazamento e signo.....	54
1.2.2: O duplo problemático entre presença imanente e metafísica .....	56
1.2.3: Corpo inteligente – expressão material do pensamento do corpo do ator.....	61
1.2.4: Uma interlocução entre aspectos de Grotowski e Laban na direção do “corpo inteligente” .....	64
<b>Capítulo II: O <i>Training físico</i> como estrutura de formação de uma linguagem alegórica.....</b>	<b>73</b>
<b>2.1: O <i>Training físico</i> como colagem e montagem .....</b>	<b>75</b>
2.1.1: Uma questão que surge por meio da pela técnica – uma instância de fissura no pensar.....	81
2.1.2: Montagem mental – opacidade do signo e tempo capturado .....	83
2.1.3: Noção de fragmento e apontamentos do caráter da forma inconclusa – relação com a colagem/montagem e procedimento alegórico .....	85
2.1.4: Mundo material e fragmento – tensão da imagem dialética.....	88
2.1.5: Uma forma de conhecimento por meio da desestruturação dos discursos lineares.....	93
2.1.6: Experiência do choque – formação de sentidos pela montagem.....	95
2.1.7: Redimensionamento .....	99
<b>2.2: O natural paradoxo – <i>Training físico</i> e a questão da organicidade contemporânea.....</b>	<b>101</b>
2.2.1: Organicidade em Grotowski – manifestação de uma fratura original e técnica como meio que desabriga .....	103
2.2.2: Obra orgânica e não-orgânica.....	107
2.2.3: A Alegoria segundo Walter Benjamin – um modo de linguagem.....	109
2.2.4: O procedimento do alegorista – montagem.....	112
2.2.5: Interrupção como morte que cria o novo – figuração da caveira .....	113
2.2.6: Corpo e sua contra imagem – desdobramento da contradição estrutural do <i>TF</i> .....	118
<b>2.3 Figurações em desdobramento no <i>Training físico</i> - alegorias contemporânea em interlocução com noções e atravessamentos do <i>Training Físico</i>.....</b>	<b>120</b>
2.3.1: Via negativa como dobra.....	120
2.3.2: Bartleby e a revelação dos mecanismos de poder sobre a vida biológica.....	125
2.3.3: Ritual laico como modo de profanação e sua relação com a estrutura do <i>TF</i> - minha brincadeira de <i>Shiva</i> .....	128
<b>Conclusão: Uma linguagem crítica .....</b>	<b>137</b>
<b>Bibliografia: .....</b>	<b>142</b>
<b>Anexo: Relatório do laboratório prático do <i>training físico</i></b>	

## **Introdução**

### **Resistência do corpo como devir de sentidos**

Este trabalho de dissertação é o desenvolvimento de um estudo teórico sobre as potencialidades de pensamento, ou de modos de pensar, suscitados por meio de uma prática de treinamento de atores. Esse treinamento, objeto do meu estudo, é descendente do *training* desenvolvido por Jerzy Grotowski e Ryszard Cieslak na época do *Teatro Laboratório* na Polônia. Minha perspectiva é a da criação de um quadro de possibilidades sobre o meu objeto – o *training* físico – que desenvolva uma relação de enfrentamento com o propósito de conceber um modo de pensar o trabalho atorial pré-criativo, partindo justamente de sua fatura. Essa condição revela as dificuldades do intento, na medida em que as práticas artísticas estão envolvidas em uma zona sempre de deslocamentos, por que lidam necessariamente com os processos subjetivos dos sujeitos, o que imprime uma instabilidade aos possíveis conceitos. Acredito que seja pertinente pensar a questão em consonância com as discussões filosóficas que, por natureza das mesmas, são tentativas de nomear os fenômenos, de lidar com o inexprimível no âmbito da linguagem. Assim, se estabelece uma instância de atrito, pois segundo Walter Benjamin em sua teoria da linguagem, para falar de arte não podemos lançar mão de uma fala identificada com a dos técnicos, mas nesse contexto **“linguagem significa o princípio orientado para a comunicação de conteúdos intelectuais”** (BENJAMIN,1992: p. 177).

Meu ponto de partida é inspirado na ideia de resistência conforme desenvolvida pelo filósofo Jacques Rancière<sup>1</sup>. Identifico a resistência como o esforço teórico de pensar uma prática de treinamento para atores para além da sala de ensaio. Uma das perspectivas desse autor desdobra a relação que se configurou no senso comum entre as noções de arte e de resistência, a partir da homonímia da palavra resistência. Essa palavra contém tanto a idéia de transformação (ativa) de um estado atual das coisas, quanto a imobilidade (passiva) da pedra. O que quero dizer é que a noção de treinamento remete a imanência do corpo (assim como a da pedra), evitando um significado transcendental representacional. Isso, desfocaliza o pensamento da experiência pessoal do ator, abrindo um campo mais incerto em relação às teorias mais tradicionais sobre o ator, imbricadas, por exemplo, nas noções de personagem. O domínio do que é compreendido, do que aparece como significado, se desloca para a

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière – A arte resiste a alguma coisa (Nietzsche/Deleuze: arte, resistência: Simpósio Internacional de Filosofia: 2007).

matéria se experimentando a si mesma em um movimento de desterritorialização em relação a um campo mais conhecido. Trata-se de pensar, com Rancière, para além das formas constitutivas do regime representativo da arte que pressupõe uma visão hierárquica do mundo, ou seja, não entender o sensível como algo extirpado ao sensível.

Minha metodologia de estudo do *training* físico se configurou pela noção de que conhecer o objeto passa necessariamente pelo autoconhecimento. A crise pós-moderna evidenciou que para a ciência os objetos são históricos, pois a percepção é que nos faz tomar sentido. Evidencia-se da mesma forma o caráter de construção humana que é a noção de natureza, do modo como estamos aprisionados em um mundo social lingüístico não existimos fora da história. O caráter alegórico e paradoxal de nossas construções apresenta-se na própria idéia de natureza. Para existir um conhecimento comum é preciso que os sujeitos possam fazer suas leituras dos fatos e que essas possam ser partilhadas. A arte é uma esfera de compartilhamento de sentidos que não propõe, em sua tarefa artificial, nenhum engodo em relação ao real, mas uma articulação do real em bases ainda não pensadas. Se para Kant crítica é exame, o *sensus communis* é constituinte do modo de conhecer e de almejar uma coletividade. A tarefa hermenêutica a que a ciência pós-moderna se dá pode ser compreendida como uma operação de leitura e tradução que implica e articula os sujeitos mais como “ser” do que como um “eu”, ou seja, como portadora das condições de possibilidade de criação de grupos de sentido. Esse pensamento desenraiza a noção de um eu autônomo e torna complexa nossa existência por que esta, em sua origem, já nos faz existir no outro.

Por último, ainda considero importante salientar que uma prática de *training* físico para atores pode suscitar desdobramentos filosóficos se conseguirmos o esforço de desenvolver um pensamento imanente. A professora Tatiana Mota Lima ressalta, em sua tese de doutorado, que Grotowski, em textos e declarações a partir dos anos de 1970, chama a atenção para os perigos de qualquer canonização de terminologias – e podemos ler aqui conceitos – que não sejam fundados nas transformações advindas das experiências práticas. Pode-se dizer, de modo bastante sucinto, que a professora defende que as transformações terminológicas efetuadas por Grotowski ao longo de seu trabalho dão a ver sua característica fundamental de pesquisador, ou seja, alguém que configurou seu trabalho na tensão entre a prática e a teoria. Se por um lado, para Grotowski “só a prática, só o ato conta”, por outro lado, “atribuía às palavras uma enorme importância” e, como conclui Ludwik Flaszen: “O Grotowski prático era um homem em perene perseguição das palavras”, ele “mudava as modalidades do trabalho e

procurava as palavras que denominassem o mais fielmente possível a fluida tangibilidade da Experiência” (FLASZEN *apud* LIMA, 2008: p.46).

Este estudo apresenta condições práticas e teóricas. Conheci uma versão desse *training* físico a partir de um projeto realizado pela diretora Celina Sodré e da sua companhia de teatro Studio Stanislavski. Entre os anos de 1998 e de 2000, Sodré articulou, na cidade do Rio de Janeiro, um evento intitulado *Polosulamericano do ator contemporâneo*. Tratava-se de uma série de debates, sessões de cinema e workshops a respeito da pesquisa prática e teórica sobre as técnicas do *performer*, com a participa o de artistas de diversas nacionalidades. A edi o de maio de 1999 foi dedicada   realiza o de um estágio de trabalho para atores com o diretor iraniano radicado nos Estados Unidos, Massoud Saidpour<sup>2</sup>. Participei ativamente das atividades do *Polosul* como membro integrante da companhia Studio Stanislavski, inclusive como uma de suas curadoras sinalizando a importância de trazer Saidpour ao Brasil.

Partindo da tradi o de trabalho do Studio Stanislavski, na qual o ator ocupa um lugar central, eu procurava investigar a constru o de um treinamento para o ator que se configurasse como uma via para a ruptura com a idéia mais tradicional do corpo treinado. Em meio às minhas investiga es nos arquivos do Studio Stanislavski assisti um vídeo que apresentava o treinamento físico e vocal elaborado por Jerzy Grotowski em conjunto com o ator Ryszard Cieslak, realizado por dois atores integrantes do *Odin Teatret*, dirigido por Eug nio Barba. O treinamento do diretor polonês resultou de um trabalho de pesquisa desenvolvido durante os anos de 1959-62,   época do *Teatro Laboratório*.

D f meu interesse em trazer Saidpour ao Brasil, pois seria meu primeiro contato direto com alguém que havia trabalhado o *training* físico com Grotowski. O workshop com o diretor iraniano, na já referida edi o do *Polosul*<sup>3</sup>, foi realizado ao longo de quinze dias no Teatro Cacilda Becker no Rio de Janeiro com um grupo de vinte atores,

---

<sup>2</sup> Massoud Saidpour   diretor de *Performing Arts* do *Cleveland Museum of Art* (EUA). Saidpour foi colaborador do mestre de teatro polonês Jerzy Grotowski ao longo de oito anos na Universidade da Califórnia em *Irvine*. Durante sua gestão no *Cleveland Museum of Art* criou o VIVA! Festival de Artes e Performances, de Música e de Cinema. Como diretor teatral realizou o *Persian Cycles*, uma série de performances baseadas na literatura clássica Persa, *Phantoms of King Lear* uma adapta o do *Rei Lear* De Shakespeare, *He and She: An Evening of Anton Chekhov* baseado em peças e contos de Chekhov e *Come and See!* Inspirado no *Fausto* de Goethe. Desde o ano de 1999 conduziu oficinas anuais e dirigiu residências de teatro no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e em Recife. Dirigiu uma montagem da peça *As cadeiras* de Ionesco com Ricardo Blat e Ana Paes exibido no CCBB do Rio de Janeiro em 2004.

<sup>3</sup> Massoud esteve no Brasil em duas edi es do *Polosul* ministrando workshops. O primeiro, intitulado “A o de Ta’Will”, foi realizado em maio de 1999 no Teatro Cacilda Becker e o segundo, intitulado “Teatro de Imagina o Ativa” foi realizado em setembro de 2000 no Sesc Tijuca.

onde ele introduziu sua leitura do *training* físico e vocal de Grotowski. O trabalho era constituído por sessões de oito horas diárias divididas por estruturas de treino físico, de aprendizagem de padrões tradicionais de canto e ainda de uma parte de laboratório cênico. O desdobramento desse curto período foi a formação de um núcleo constituído por mim e por mais duas atrizes, Joana Levi e Paula Delecave, que promoveu a vinda de Saidpour ao Brasil para mais três sessões de trabalho sobre o treinamento e sua relação com a encenação, entre os anos de 2002 e 2004. A partir do ano de 2005, transformei minha experiência investigativa em workshops ministrados para integrantes da companhia de teatro da qual eu participava, e posteriormente, passei a abrir essas sessões para outros atores em outros espaços. Desde setembro de 2008, transferi essa atividade para as instalações do *Instituto do Ator*<sup>4</sup>.

As condições teóricas deste estudo são apontamentos reunidos ao longo de meu estudo de Bacharelado em Artes Cênicas - Habilitação: Teoria do Teatro, UNIRIO, de discussões realizadas em aulas e de referências bibliográficas do curso de mestrado. Daí surgiram, como importantes conexões para minha visão, os estudos de história e teoria da arte, particularmente, as transformações operadas pelas Vanguardas Históricas, além de minha experiência prática do exercício da crítica na revista *Questão de Crítica*, da qual sou editora. A primeira perspectiva é pensar a noção de treinamento de atores numa abordagem mais crítica do que historiográfica, procurando pelas particularidades da noção de *training* em Grotowski. Essa investida é compreendida por meio da interlocução entre autores que privilegiam, sobre a obra do mestre polonês, um olhar de investigação e atravessamento que realiza conexões com aspectos do teatro contemporâneo e na procura de suas especificidades. Outra perspectiva é articular as características estruturais do *training* físico com formulações de categorias estéticas, na intenção de elaborar um exercício de construção de uma possível linguagem que o corpo do ator revela. Aqui surge o título: O *training* como linguagem.

No primeiro capítulo, procuro iluminar a idéia que a palavra *training* aporta, determinante para compreendê-la no contexto do *Teatro Laboratório*. Em seguida, após descrever meu objeto de estudo, lanço um olhar sobre questões relativas ao entendimento de Grotowski e a construção das representações mentais. Ainda neste capítulo, discuto possibilidades específicas da noção de presença relacionadas à

---

<sup>4</sup> O Instituto do Ator é um centro de pesquisa e especialização sobre a arte do ator dirigido por Celina Sodré inaugurado em setembro de 2008 localizado no bairro da Lapa no Rio de Janeiro. O IA abriga também a nova sede do Studio Stanislavski e oferece workshops e núcleos de estudo abertos ao público.

imanência da corporeidade do ator. Esse percurso de pensamento leva à noção de “Corpo inteligente”, que finaliza com uma proposição de aproximação de determinados aspectos da ideia de *training* de Grotowski com o trabalho de Rudolf Laban.

No segundo capítulo realizo uma análise da estrutura do *training* físico em articulação com categorias crítico-genéricas como colagem, montagem e fragmento. O propósito dessa aproximação é procurar por um modo de pensar a respeito das condições de possibilidade que se descortinam para o trabalho atorial, a partir de uma estrutura de *training* fundamentada pela ideia do inconcluso. Ainda neste sentido, procuro discutir modos de transmissibilidade que a estrutura de montagem inferiu, a partir da relação com as rupturas formais das Vanguardas Históricas e da técnica cinematográfica.

Outro investimento do olhar é sobre uma certa noção de presença do ator no teatro, pensada com os desdobramentos da modernidade. A noção fundamental é pensar a objetualização do corpo, sua relação com a ideia de mercadoria a partir da modernidade e a reverberação dessa interação na corporalidade que se mostra no teatro contemporâneo. Aqui, uma figuração importante se apresenta como proposição de conhecimento: o filósofo Giorgio Agamben resgata uma obscura figura do direito romano arcaico que será a chave que permitirá uma releitura crítica de toda nossa tradição política - o *Homo Sacer*, ou seja, um ser humano que podia ser morto por qualquer um, impunemente, mas que não devia ser sacrificado segundo as normas prescritas pelo rito. O *Homo Sacer* é aquele cuja “vida nua”, isto é, sua vida biológica (*zoé*), tornou-se eliminável, desqualificando qualquer possibilidade de um direito legal de sua vida política (*biós*).

A relevância contemporânea do corpo – nas discussões dos autores citados e na estética teatral segundo Hans Thies-Lehmann – me levou a pensá-lo como alegoria dos próprios processos de significação operados na contemporaneidade. Esse pensamento se alia à minha experiência prática do *training* físico como uma estrutura que cria condições de possibilidade para o ator vivenciar processos concretos que estão investidos pela vida qualitativa, por processos de subjetivação imbricados em suas condições culturais. Meu estudo procurou por uma esfera de entendimento entre imanência e presença. Defendo que o trabalho sobre o corpo, por meio de elementos precisos, fazendo desse corpo um recorte, tem a capacidade de arrancá-lo do fluxo contínuo de seus processos biológicos e culturais, ou seja, por meio do ato extremo de encarar a materialidade corporal é possível restituir sua significação no fluxo da vida.

## Capítulo I

### Em *training* - Perspectivas e noções a respeito do treinamento para atores.

O objetivo deste capítulo é levantar algumas questões suscitadas pelo *Training físico*, objeto de minha investigação. Minha intenção é menos determinar e precisar uma historicidade e mais criar certas condições de possibilidades que contribuam para pensar relações entre o referido treinamento para atores e as formações subjetivas. Quatro ações fundamentais norteiam a escrita desse capítulo: uma breve discussão da noção de treinamento que a palavra *training* aporta na linguagem, a apresentação do meu objeto de estudo, apresentação e discussão de aspectos do *training* elaborado na época do *Teatro Laboratório* e as relações entre o *training* e formação de pensamento como condição de constituição de uma noção de “corpo inteligente”.

#### 1.1. O *training*, o *Teatro Laboratório* e o *Training físico* – entrelaçamentos e modulações

##### 1.1.1 O termo *training*

Esta primeira abordagem surgiu de uma tentativa de esclarecimento em relação ao uso da palavra *training*. A utilização do termo em inglês confere uma suspeita, ao mesmo tempo em que parece apontar para uma complexidade. Podemos observar duas noções quando nos referimos à palavra treinamento no que diz respeito ao ator. Uma, se conecta a um modo de preparação dos atores que antecede a elaboração da cena propriamente dita. Outra, está investida também da noção de corpos treinados para executar ações e movimentos de qualidade exemplar para um determinado fim específico. Está implicada aqui uma ideia de virtuosismo. No dicionário da língua portuguesa<sup>5</sup>, treinamento é ação de treinar, que se trata de acostumar, adestrar, exercitar-se para jogos esportivos ou para certos trabalhos. Na tradição do pensamento a respeito do treinamento de atores estas duas noções, que de certo modo se complementam, foram se transformando. Considero importante, em princípio, ressaltar qual o modo, ou, qual a perspectiva de treinamento para atores que é objeto de estudo deste trabalho.

Josette Féral, em seu texto “*Vous avez dit [training]?*”<sup>6</sup>, discorre sobre a evolução da noção de treinamento a partir do próprio uso do termo. A autora ilumina a relação entre o termo em francês e o termo em inglês e expõe a diferenciação que, ao

---

<sup>5</sup> Pesquisando no dicionário Michaelis, Treinar significa: Acostumar, adestrar ou submeter a treino: *Treinar o corpo, treinar a mente*. Exercitar-se para jogos desportivos ou para certos trabalhos.

<sup>6</sup> *Le training de l'acteur*. 2000.



longo do século XX, as palavras *entreînement* e *training* foram ganhando. A palavra em inglês é proveniente do termo do antigo francês *traîner* (1440) que tem o sentido de submeter a um aprendizado, a uma instrução, a uma educação<sup>7</sup>. Ela designa, portanto, “uma instrução e um exercício sistemáticos em alguma arte, profissão, ou ocupação com o propósito de adquirir proficiência”. Este termo era utilizado indistintamente na esfera da arte, do esporte ou mesmo no militarismo e, portanto, desde o seu aparecimento está intimamente ligado à noção de exercício e aperfeiçoamento. No final do século XIX encontra-se, pela primeira vez, a discussão a respeito do termo “à moda dos americanos” que designaria um treinamento “matemático e racional” (FÉRAL, 2000: p. 8). A ideia invocada pela palavra estava evoluindo para os domínios do pensamento, da atenção e da manutenção de certas condições dentro de um domínio específico.

Segundo Féral, no mundo de língua inglesa e mais especificamente no âmbito dos estudos da arte teatral, o termo *training* é utilizado de forma sistemática para designar todos os aspectos da formação do ator. O termo se refere aos exercícios psicofísicos, praticados pelos atores, dentro das escolas de formação de atores, nos cursos livres, nas companhias teatrais e nas produções de teatro em geral, antecedendo a elaboração da cena ou praticados para aperfeiçoamento da arte do ator sem visar um espetáculo específico. Aqui encontramos uma relação da noção de treinamento que iluminou, por assim dizer, as experiências a partir da fase *Parateatral* do trabalho de Grotowski, que explanarei mais adiante. Por enquanto é possível dizer que a ideia de uma preparação do ator que não visa especificamente à encenação é um elemento fundamental do *training* físico conforme eu o conheci e que, portanto, era praticada nos workshops em Irvine, durante a residência de Grotowski na Califórnia.

Na França, o uso da palavra *training* é recente e remonta aos anos de 1960, aparecendo primeiramente nos discursos para depois ser usada nos escritos. Mesmo diretores como Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Antoine Vitez e Peter Brook percorreram este caminho entre os ditos e os textos. Isto parece demonstrar que o termo *training* foi sendo forjado em um movimento de reflexão que não está separado da experiência. Seriam os próprios procedimentos destes diretores com seus atores no

---

<sup>7</sup>Significado da palavra *traîner* no dicionário francês-português Michaelis: **1**arrastar. **2** levar consigo. **3** errar, vaguear. **4** demorar-se, agir lentamente. **5** durar demais, demorar para acabar. A palavra ainda tem um uso empresarial no sentido da formação de novos funcionários. Nas empresas que tem um plano de carreira para os seus funcionários, o *trainee* é inicialmente um estagiário que esta fazendo o último ano de faculdade ou recém formado, onde a empresa investe neste estagiário para que ele possa exercer futuramente um cargo/função executiva na empresa como funcionário efetivo. Normalmente a disputa é grande para ser um *trainee*, pois normalmente são empresas multinacionais de grande porte que utilizam este critério de seleção para novas contratações.

espaço de trabalho que foi dando forma, paulatinamente, a um termo que dissesse da coisa experimentada. Féral chama a atenção para o fato de que Barba objetiva o uso da palavra *training* em seus textos nos anos de 1980 e que ele reputa a si mesmo a compreensão originária do termo como um deslocador de fronteiras lingüísticas e geográficas e que transcende as conotações de ordem esportiva.

O texto de Féral não deixa de provocar que pensemos na afinidade, que sempre existiu e que persiste, na relação entre a ideia de treinamento e o esporte. Acredito que não se possa dizer que esta relação seja simplesmente pejorativa ou que desvaloriza de algum modo o trabalho do ator deslocando-o para uma esfera excluída da artística. O primeiro elemento que se destaca nessa relação é a técnica que ambos, atores e desportistas, necessitam ter para desempenhar seus trabalhos. Destaca-se o lugar, a importância da técnica nas duas profissões. É claro que quando pensamos a respeito de técnica e de arte entramos em um campo historicamente problemático.

Vsévolod Meyerhold identificou a qualidade técnica corporal do ator como elemento *a priori* para suas montagens cênicas. Destaco a citação de Meyerhold a seguir: “Não se deveria autorizar um ator a subir num palco antes dele ter criado um roteiro de movimentos. Quando, enfim, se escreverá no quadro das leis teatrais: No teatro as palavras são apenas desenhos saídos dos esboços dos movimentos?” (MEYERHOLD, apud CONRADO, 1969: p. 86). O enunciado “um roteiro de movimentos” é esclarecedor, pois, a meu ver, descortina o âmbito da técnica pleiteada por Meyerhold como constituinte do seu teatro<sup>8</sup>. Seguindo este pensamento, Sônia Machado de Azevedo destaca que no treinamento elaborado por Meyerhold os atores deveriam aprender técnicas de dança, de canto e de circo “aproximando assim teatro, circo e music-hall”. O objetivo dessa investida na hibridização artística seria a necessidade do ator obter um domínio técnico do mesmo nível dos dançarinos, dos cantores e dos acrobatas: “O ator deve saber dançar, cantar e representar, apoiando sua técnica num exercício plenamente consciente, num domínio total do corpo, na movimentação racional e num agudo sentido rítmico” (AZEVEDO, 2004: p. 16). Esses autores estabelecem uma relação estreita entre o treinamento de certas habilidades

---

<sup>8</sup> Mais adiante, no segundo capítulo, faço uma discussão que relaciona a técnica de montagem cinematográfica e a estrutura de colagem/montagem do TF. Gostaria de marcar aqui o fato de que Eisenstein trabalhou como cenógrafo com Meyerhold antes de se dedicar ao cinema. No referido capítulo podemos compreender que existe uma relação entre a técnica de “montagem intelectual” do primeiro e as técnicas do teatro simbolista. Neste momento da escrita o que ressalto é a relevância da noção de técnica para Meyerhold, um dos reformadores do teatro.

específicas e as predisposições necessárias para o trabalho de composição atorial. Entendo que, para Meyerhold, havia uma premissa maior nessa relação que tentava investigar uma estética própria do teatro. Os atores e os movimentos que eles são capazes de elaborar com seus corpos conferiam a esse teatro uma inscrição material apreendida por meio da visualidade. Em sua estética, o corpo do ator, mesmo que não pudesse estar em jogo essa terminologia, era material ele mesmo de produção de sentido.

O mestre russo Constantin Stanislavski foi um dos precursores em termos de sistematização do trabalho de preparação dos atores que mantinha uma importante relação com a fisicalidade. Sua perspectiva sobre um treinamento para atores parte da necessidade de se criar um corpo expressivo artístico que possua organicidade. Para tanto, o ator deve ser capaz de ultrapassar as formas de clichês carregadas de uma generalidade que não servem ao ato artístico, pois não expõem uma humanidade real, verdadeira e crível. Os comportamentos clichês barram, na verdade, a passagem para as reações verdadeiras nos acontecimentos. Stanislavski observou que existem núcleos de tensões musculares que configuram estes comportamentos barrados, ou seja, estes comportamentos clichês. O corpo está sendo entendido a partir de uma visada dupla: o corpo substância e o corpo subjetivo. A relação entre essas duas noções é originária dos processos cênicos do ator:

As pessoas em geral não sabem como utilizar o aparelho físico com que a natureza as dotou. Não sabem como desenvolver esses instrumentos nem como mantê-los em ordem. Músculos flácidos, postura má, peito encovado, são coisas que vemos continuamente à nossa volta. Demonstrem insuficiência de treino e inépcia no uso desse aparato físico (STANISLAVSKI, 1970: p. 51).

Jerzy Grotowski recorreu, em seu treinamento para os atores, durante o *Teatro Laboratório*, aos movimentos acrobáticos como um meio para transpor os limites impostos pelas ações cotidianas. Ele percebeu uma tensão construída ao longo da vida entre a aceitação do corpo como uma capacidade criativa do indivíduo e as limitações deste como elemento que acaba nos fixando em imagens corporais bloqueadas. Então, o deslocamento que ocorre é que nos diferenciamos do nosso corpo, como se tivéssemos uma mente capaz de outras possibilidades de criação de sentido, que o corpo não acompanha. Surge uma operação dicotômica no ser que “todo o tempo está dividido em [eu] e [meu corpo] como duas coisas distintas”. Os exercícios acrobáticos oferecem a possibilidade para o ator realizar algo difícil, movimentos e desafios físicos que não estão comumente presentes nas ações cotidianas onde, pelo menos aparentemente,

temos um comportamento mais relaxado, mais frouxo, que demandam menos consciência na medida em que são executados todos os dias. O resultado é que os atores no trabalho artístico, que evidentemente exige um depuramento estético, se sentem inseguros em relação ao corpo: “encarnados, corpóreos – os atores não estão seguros (...) o que em efeito acontece é uma falta de confiança em si mesmo. Isto divide o homem em si mesmo” (GROTOWSKI, 1993: p. 35-36). Além dessa confiança, os exercícios físicos são fontes concretas para a obtenção da precisão – elemento fundamental, no trabalho de Grotowski, para gerar a improvisação criativa.

Jean-Marie Pradier cita Georges Hébert, um antigo e importante diretor do *Colégio atlético de Remo* na França. Hébert pontuou que na noção de performance do atleta se configuram os elementos de luta e de esforço contra um obstáculo para a obtenção de um resultado preciso. Esse obstáculo inclui o “si mesmo”. Então, a palavra esporte “não significa simplesmente, como se compreende geralmente, a execução de tal e tal exercício” (PRADIER, 2000: p. 74), ela especifica, sobretudo, que o exercício, qualquer que seja, é executado por uma visada de superação de dificuldades individuais.

Grotowski se refere a Stanislavski como o precursor do uso do termo *training* - exercícios preparatórios que, por um lado eram estudos de atuação e, por outro lado, exercícios que desenvolviam certas qualidades do corpo, de suas articulações e da voz. Stanislavski observou que os atores tinham muita dificuldade de executarem seu papel de modo natural, e esse modo natural, pode-se compreender, de modo crível<sup>9</sup>. Em vista disso, associava aos exercícios mais propriamente físicos outros exercícios que tinham por objetivo uma conexão com as atividades exercidas no cotidiano. Segundo Grotowski, o mestre russo buscava uma maneira de afinar a ação dos atores em consonância com suas ações psíquicas (GROTOWSKI, 1993: p. 29).

Podemos dizer que Féral localiza a questão da transposição do uso geral do termo em francês para o termo em inglês no fato de que, em todos os casos, o termo designa múltiplos modos de treinamentos praticados e defendidos por diferentes diretores e atores. Se a palavra *training* não se impõe como formadora de um único sentido assertivo de procedimento, parece se impor como um sentido reflexivo sobre as diferentes práticas de treinamento. Mas, será possível falarmos a respeito de qual o sentido desta reflexão? O termo *training* designaria uma perspectiva em concordância

---

<sup>9</sup> “Um objetivo vivo e uma ação real (pode ser real ou imaginária, desde que esteja adequadamente fundada em circunstâncias dadas em que o ator possa deveras crer) fazem, natural e inconscientemente, funcionar a natureza” (STANISLAVSKI, 1970: p. 131-132).

com uma noção prismática, ou seja, mesmo que os procedimentos de treinamento que estavam sendo elaborados e operados fossem constituídos por elementos diversos, existiria um pensamento latente que produziria a tensão inversa, unindo os pontos de vista. Grotowski também procurou um termo mais preciso para indicar o trabalho do treinamento de atores:

Penso que em todos os gêneros de exercícios, o mal deriva da opinião errada, a qual parece possível desenvolver diversos setores do corpo e através destes, liberar o ator, a sua expressão. Não é verdade. Não há que “treinar” o ator. A palavra mesma “treinamento” não é exata. Não se deve treinar ginástica, nem acrobacia, nem o gesto. Neste tipo de trabalho, que é distinto dos ensaios, se deve confrontar o ator com aquilo que é o germen criativo (GROTOWSKI, 1993: p. 32).

A ideia geral desta evolução terminológica está, sem dúvida, associada às próprias transformações efetivadas na representação teatral, ao espaço ocupado pelo ator na cena do século XX e aos novos processos de recepção suscitados pela materialidade da cena moderna e contemporânea. Féral refere-se a uma poética nova que perpassa as práticas originárias de Stanislavski à Grotowski, passando pelo trabalho de Meyerhold, Vakhtangov, Dalcroze, Appia, Craig, Reinhard, Copeau, Dullin, Jouvet, Decroux e Lecoq, na qual os atores não experimentam apenas as habilidades físicas, mas trabalham igualmente sua capacidade moral e intelectual, ou seja, “uma educação completa que desenvolve harmoniosamente o corpo, o espírito e a personalidade” (COPEAU apud FÉRAL, 2000: p. 15).

Segundo Pradier (2000: p. 72) duas grandes orientações podem ser distinguidas nas sociedades ocidentais antes mesmo das novas formas pedagógicas engendradas pelos reformadores do teatro. A primeira é entendida como um “psicocentrismo”. Este termo surge em conjunto com a criação da psicologia científica experimentada e clinicada, dando ensejo ao entendimento do aparelho psíquico considerado como uma totalidade a partir das suas partes constituintes. Pradier considera o trabalho no *Actors Studio*<sup>10</sup> um forte representante deste pensamento no teatro.

---

<sup>10</sup> O *Actors Studio* é uma associação de atores profissionais, diretores de teatro e roteiristas, situado em Manhattan, na cidade de Nova Iorque. Fundado em 1947 por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis, o *Studio* é conhecido por seu trabalho de ensino e refinamento da arte de representação, conseguido através de uma técnica conhecida como “método”, desenvolvida nos anos de 1930 pelos artistas ligados ao *Group Theater*, baseado em leituras particulares das proposições de Stanislavski. O “método”, iniciado na década de 1930 ficou largamente conhecido e respeitado através do trabalho de Lee Strasberg, na direção artística do *Actors Studio* a partir dos anos 1950, recebendo reconhecimento mundial pela qualidade inovadora de sua técnica, de completa submersão no personagem.

A segunda orientação pode ser chamada de “somatocentrismo”, na medida em que os estados subjetivos são consequência da sensoriedade corporal. Entendo que se criou assim uma tensão orientada na transformação do pensamento dual corpo e mente. Eugenio Barba, em uma conferência no *Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática* de Paris em fevereiro de 1999, ao se referir ao treinamento do ator disse que é uma espécie de sacrilégio falar em termos de corpo do ator. Isso seria tão complexo como pensar a questão da unidade alma e espírito e cita Blake: “O corpo é esta parte da alma que pode ser percebida pelos nossos sentidos” (BARBA apud PRADIER, 2000: p. 73).

Ainda pensando em termos do léxico disponível para falar da arte teatral encontra-se a palavra “método” - um caminho para um desenvolvimento, não apenas do desenvolvimento do que comumente consideramos o físico, mas também das capacidades intelectivas. Método também significa um modo de proceder. A palavra *training* parece se aproximar de um procedimento que reúne condições de possibilidades para a construção do trabalho do ator em termos de elaboração de pensamento e imaginação. Como já sinalizei, Féral se refere ao surgimento, no século XX, da necessidade de uma nova “pedagogia”. Não se tratava de pensar em dar ao ator certas receitas ou técnicas para saber fazer alguma coisa, embora fosse evidente que ele (ator) deveria transitar por técnicas corporais, mas também, de improvisação e técnicas que estimulem os processos de imaginação.

Grotowski diz que o treinamento do ator deve possibilitar a expressão da intimidade do indivíduo como uma revelação de sua interioridade (GROTOWSKI, 1993: p. 27). Essa revelação é que daria o *status* de arte ao trabalho atorial<sup>11</sup>. Grotowski parece resumir o intuito do treinamento desenvolvido no contexto do Teatro Laboratório quando se refere ao corpo como um veículo para o pensamento (FÉRAL, 2000: p. 17). Foi justamente essa proposição de Grotowski que estimulou, desde o início, o meu contato com o *training* que é objeto desse estudo e investigação. Grotowski esclarece: “Não educamos o ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência do seu organismo a este processo psíquico” (GROTOWSKI, 1992: p. 14). Acredito que a citação infere a percepção de que o *training*, para o mestre polonês, era um modo de trabalhar para “aprender a aprender”, como ele mesmo designava. Um

---

<sup>11</sup> Grotowski, a meu ver, foi quem melhor precisou a relação entre a noção de interioridade e exterioridade quando se refere à coincidência entre o impulso interno e a reação externa, no tempo e espaço. As ações são, portanto, impulsos visíveis para o espectador.

treinamento físico que pretende ser uma estrutura material na qual possam fluir os processos do pensamento. Seria uma composição criada e neste sentido artificial, que é capaz de dar forma às associações pessoais, à imaginação, ou seja, ao funcionamento psíquico do indivíduo. A elaboração de um personagem, para Grotowski, obedece a esse mesmo princípio – uma construção formal que é da ordem de um **atravessamento**, uma região transversal que cruza o ator e que é necessária para que não se crie uma esfera caótica. O seguinte trecho é esclarecedor em relação ao trabalho de composição de um personagem:

Acreditamos que um processo pessoal que não seja apoiado e expresso pela articulação formal e pela estruturação disciplinada do papel não é uma liberação e redundará no informe (...). Verificamos que a composição artificial não só não limita a espiritual, mas de fato conduz a ela (GROTOWSKI, 1992: p. 15).

Féral, certamente, estende a noção acima para outros diretores quando se refere a “poética nova”, em que o ator vai abandonando a especificidade mais tradicional de composição de um personagem ou um papel. Este movimento esteve em diálogo constante com as escolas de formações de atores na França, influenciada pelo teatro praticado no norte da Europa e nos Estados Unidos. Assim, a noção de treinamento vai deixando de ter um cunho de ensinamento e dando lugar a um experimento relacionado aos processos criativos individuais e com terminologias específicas: Barba fala em termos de reação, Dullin em emoção, Copeau em sensação e Jovet em sensibilidade.

Eugenio Barba diz que o ator no início do século XX é um elemento gerenciador do próprio mundo teatral, é o líder da companhia, participa da escolha do repertório, do preço dos ingressos, dos modos e das condições de trabalho nos ensaios e durante a representação das peças. Estas, inclusive, são escritas tendo em mente o ator protagonista. Este início de século é, portanto, um momento de grande influência do ator nos questionamentos a respeito do seu *métieur*, ele se revolta contra as convenções, os hábitos e se empenha no trabalho de transformação da sua arte contra uma aristocracia profissional e econômica que objetiva especificamente agradar ao público (BARBA apud PRADIER, 2000).

Na Europa, uma minoria de atores começa a constituir a ideia de um ofício baseado na originalidade, entendendo a atuação como um objeto de arte. Assim, são combatidos os modos de atuação mais tradicionais, a investida no papel a partir de estereótipos e de clichês que, reconhecidamente, agradavam aos espectadores e levavam público ao teatro. Barba fala de uma certa degradação do *métieur* que abre espaço para

novas investigações que procuram uma coerência artística entre o trabalho do ator e a própria noção de arte. Este movimento estava em consonância com as transformações das vanguardas históricas que problematizavam um teatro baseado na cosmovisão ficcional e no conflito psicológico, criando um campo original de pensamento e ação como esclarece Barba:

Este estudo consciente do processo criativo, das características pessoais, mas também dos elementos objetivos da arte cênica, comportam uma rejeição a um determinado *savoir-faire* herdado da tradição e a introdução de novos procedimentos (BARBA apud PRADIER, 2000: p. 84).

O treinamento do ator, no contexto discutido acima, passa a ser um importante objeto de estudo, não somente uma multiplicidade de exercícios, mas sim, uma ferramenta de estudo do processo criativo:

Quando se trabalha com o aprendizado da comunicação, da expressão e recepção do ator e do espectador, **trata-se de um aprendizado do pensamento**, é um aprendizado dos processos psíquicos, não é o exercício em si que interessa, é o modo de realizar o exercício dentro de um contexto que serve para criar, na pessoa que o incorpora, uma maneira de pensar. (BARBA apud PRADIER, 2000: p. 73-74) O grifo é meu.

Quando Féral se refere a uma poética nova e à necessidade de processos pedagógicos diferenciados no trabalho do ator, ela nos dá a chave para dizer que uma poética no teatro está imbricada com o microcosmo do trabalho atorial, assim como percebe Barba.

A evolução da noção de treinamento que aparece como índice na difusão do uso no contexto abordado por Féral da palavra *training* ainda pode ser vista resumidamente pelos seguintes princípios: toda formação passa necessariamente por um mestre (leio aqui um olhar de fora); a técnica não é tudo; o treinamento se inscreve em uma duração no tempo; o treinamento tem etapas diferenciadas e o treinamento é individual. Esses princípios servem para nossa reflexão. O uso da palavra em inglês abre o sentido para a percepção de alguma coisa em curso, algo que está sendo feito e, portanto, dentro dos limites de uma temporalidade e em algum lugar – tudo aquilo que acontece no tempo do mundo conhecido, acontece no espaço. As categorias espaço e tempo estão contempladas no termo. A ideia da palavra traz a imagem de que o ator precisa estar sempre em transformação, ou melhor, que o ator que se dispõe ao *training* cria as condições de possibilidade para suas transformações e da sua arte.

O uso do termo é compreendido como elemento da experiência da modernidade, a partir da segunda metade do século XIX, fazendo parte de um conjunto de fatos e



concretudes históricas – técnica, industrialização, mercadorias – que abre uma esfera de percepção de mundo mais acelerada que dê conta da sua fragmentação e da pulverização da vida moderna. Isso significa dizer que a sociedade do fim do século XIX e início do século XX está buscando modos de agir e de pensar que lhe digam respeito, que sejam índices transformados a partir dos contextos sociais/culturais/afetivos. A cultura capitalista não se baseia em métodos tradicionais e sim, por assim dizer, em experiências mais individuais como, por exemplo, foi o caso da famosa “Era dos Encenadores”.

Dizer que o treinamento é individual também está em consonância com os processos vividos a partir da modernidade. Walter Benjamin fala das transformações da noção de experiência comunitária da narrativa tradicional, para a experiência individual que o homem da sociedade burguesa identifica no herói do romance moderno. Toda a sapiência prática, como um conselho, uma advertência ou uma forma moral, ou mesmo, os modos corretos de agir que eram transmitidos oralmente pelas sociedades organizadas de modo tradicional, dão lugar, na modernidade, a uma interrogação que só pode ser perscrutada pelo homem isolado em conformação com a sua vida privada em confronto com o bombardeamento de informações das cidades.

Os princípios que constituem o imaginário da palavra *training* apontados por Féral ainda nos fazem pensar no aspecto ético, fundamental para Grotowski. Jennifer Kumiega ressalta que para ele “não existe um método universal, que venha ao encontro com a exigência de todos” (KUMIEGA, 1989: p. 85). Para essa autora o que se pode dizer é que existe uma conjugação de dois elementos fundamentais no modo de Grotowski trabalhar com os atores - a técnica e a ética. Se é possível falar de alguma forma em método, a técnica, parte mínima do método, é o que produz o resultado verificável, a ética porém, é a “guia do uso da técnica”. Mais importante do que a técnica do Teatro Laboratório, para ela, era a existência de um “núcleo ético sempre em evolução”. A proposta é de uma forma de vida para os atores. Como afirma Kumiega, a ética, “a atitude com a qual se vem a descobrir, verificar e realizar é de extrema importância para aqueles que pretendem apanhar a essência do trabalho de Grotowski” (ibid).

### **1.1.2 Primeiras considerações sobre o objeto**

Meu objeto de estudo é uma prática de treinamento para atores que descende do *training* elaborado por Jerzy Grotowski em conjunto com o ator Ryszard Cieslak na época do *Teatro Laboratório*, na Polônia. Esse determinado treinamento, com o qual

trabalho, é uma estrutura construída em conversa e em contato com as transformações da própria noção de treinamento que Grotowski desenvolveu em suas pesquisas. Cabe salientar que, durante os trabalhos do *Teatro Laboratório*<sup>12</sup>, diferentes estruturas e acepções de treinamento foram elaboradas e que não foi desde o início dos espetáculos realizados no *Teatro das 13 Filas* que o ator era o ponto fulcral da encenação.

A transformação do eixo da investigação da artificialidade da *mise en scène*, onde o lugar do ator era o de ser mais um dos elementos, para o ator como centro do trabalho aconteceu paulatinamente. Em *Sakuntala*<sup>13</sup>, espetáculo que teve sua estréia em dezembro de 1960 e que foi o quarto trabalho da companhia<sup>14</sup> representou um momento inicial dessa transformação. Neste ponto, a valorização dos signos produzidos pelo ator corroborou para a importância do treinamento: “A necessidade de exercício subitamente apareceu” (FLASZEN apud LIMA, 2008: p. 83). O treinamento surge nesta época mais como suporte para a cena, desenvolvendo exercícios específicos para a voz e para o corpo: “A voz precisava passar por diferentes tons e etilos? Desenvolviam-se exercícios vocais específicos. Um trabalho de yoga era requerido? Essas modalidades se faziam presentes no treinamento diário dos atores, etc” (LIMA, 2008: p. 83).

Podemos entender que este treinamento inicial do TL foi a origem de uma noção que se transformou ao longo dos anos de pesquisa de Grotowski, principalmente junto às experiências que aconteceram entre Grotowski e Cieslak em *O Príncipe Constante* que estreou em 1965. Abordarei mais adiante estas transformações, mas o princípio fundamental, como eu entendo, dizia respeito ao deslocamento do lugar do corpo, menos como um entrave e dando lugar ao seu entendimento como a instância concreta para o acontecimento teatral.

O *training* físico<sup>15</sup> que é meu objeto de estudo está mais diretamente relacionado, em sua gênese, ao *training* cotidiano desenvolvido a partir dos anos de 1963/65 quando estavam sendo construídos e ensaiados em Opole, *Dr. Fausto*, *Estudo para Hamlet* e *O Príncipe Constante*. Certamente é possível dizer que foi durante a

---

<sup>12</sup> Passo a designar *Teatro Laboratório* pelas iniciais TL.

<sup>13</sup> *Sakuntala* foi um espetáculo criado segundo um antigo drama erótico indiano. Grotowski experimentou a criação dos figurinos de *Sakuntala* elaborados pelas crianças da Escola de Arte de Opole. Considero relevante tensão concretizada entre o tema erótico e uma visualidade construída também por crianças. Acredito também que este intento está no sentido da profanação do teatro de Grotowski, que discutirei mais adiante.

<sup>14</sup> O Teatro Laboratório havia encenado, *Orfeu* segundo Jean Cocteau em 1950; *Caim* segundo George Gordon Byron em janeiro de 1960 e *Mistério Bufo* segundo Vladimir Maiakóvski em julho de 1960.

<sup>15</sup> Daqui em diante quando eu me referir ao meu objeto que é o *Training* físico usarei as iniciais TF. Quando me referir ao *training* do Teatro Laboratório usarei o termo em extenso e itálico..

elaboração de *Akropolis* em 1962 que a pesquisa começou a dar uma guinada em direção a um outro tipo de *training* que visava mais que uma preparação para a cena. O *training*, paulatinamente, a partir da pesquisa dos atores, vai se liberando da cena e tomando a forma de um trabalho sobre o “eu”, por assim dizer, com a finalidade de liberá-lo dos obstáculos e das resistências individuais que freavam e impediam o fluxo criativo.

Minha investigação aborda o chamado *TF* que conheci e desenvolvi a partir de vários encontros de trabalho com o diretor iraniano Massoud Saidpour. Saidpour participou, ao longo de oito anos, de workshops com Grotowski no programa *Objective Drama* na Universidade da Califórnia, em Irvine. Para o trabalho no Brasil, Saidpour havia estruturado o que ele denominou de *Training Físico*, inspirado na nomenclatura que Grotowski e Cieslak também utilizaram. O *TF* de Saidpour reunia elementos que experimentara durante os workshops, constituindo uma estrutura com duração de 25 a 30 minutos que rearticulava os elementos originais em uma nova configuração.

Antes de descrever e discutir especificamente o *TF*, que é objeto da minha investigação, considero importante apresentar o contexto do surgimento do *training* no TL por meio da compreensão das diferentes fases do trabalho de Grotowski.

### **1.1.3 Grotowski – um trabalho em constante transformação**

Segundo indicações do próprio Grotowski contidas no texto “Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo” (2007)<sup>16</sup>, seu trabalho pode ser compreendido por uma divisão em quatro diferentes fases: *Teatro dos espetáculos*, *Parateatro*, *Teatro das fontes* e *Arte como veículo*<sup>17</sup>. A primeira delas, o *Teatro de representação* ou *Teatro de espetáculos* se estende pela década de 1960, a qual Grotowski apontou ter sido “uma fase muito importante, uma aventura extraordinária com efeitos de longo prazo” (GROTOWSKI, 1993: p. 230). Essa afirmação de Grotowski me chamou bastante a atenção e me fez pensar o *TF*, como o conheci, como um importante elo entre a atualidade e as pesquisas ainda iniciais do TL.

---

<sup>16</sup> Este texto de Grotowski encontra-se traduzido no livro *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*, organizado por Ludwki Flaszen e Carla Pollastrelli, a partir das transcrições de duas conferências: em outubro de 1989, em Módena, e em maio de 1990 na *University of California, Irvine*. Portanto, trata-se de uma visão crítica de Grotowski a respeito de seu trabalho.

<sup>17</sup> No importante livro *The Grotowski sourcebook* (1971), como sinaliza Lima, a divisão é diferente com o Parateatro e o Teatro das Fontes apresentados juntos e com o acréscimo do *Objective Drama* entre 1983 e 1985. Ainda “De Marinis (2004) divide o percurso em 5 fases separando o Parateatro do Teatro das Fontes” (LIMA, 2008:15).

Dentro desta primeira fase podem ser apontados três períodos distintos (Marinis e Osinski)<sup>18</sup>: o início dos estudos de Grotowski na *Escola Superior de Arte de Cracóvia* em 1957 até 1960. O segundo momento se refere à fundação do TL com a ocupação do *Teatro das 13 filas*, em 1959, em Opole, com a colaboração do crítico e sociólogo, Ludwik Flaszen e posteriormente, do arquiteto Jerzy Gurawski.

O livro organizado por Flaszen e Carla Pollastrelli, *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969* (2007), reúne textos e materiais sobre o TL e, como vemos, leva em seu título a datação de “1959-1969”. Pensar em uma primeira fase iniciando em 1957 e a fundação do TL em 1959 não me parecem meros requintes de precisão a respeito de datas, mas tem a intenção de acentuar a relação entre a gênese da companhia com os estudos iniciais de Grotowski. Desde o início de seu trabalho, Grotowski estava interessado na investigação sobre as particularidades da arte teatral.

Na fase dos espetáculos é possível identificar ainda um terceiro momento (Osinski e Marinis) entre os anos de 1962 a 1969, quando suas investigações se deslocam dos procedimentos da cena para a investigação metodológica sobre a criação do ator. Eugenio Barba, que foi assistente de Grotowski entre os anos de 1962/63, descreve a rotina TL salientando a ênfase na pesquisa<sup>19</sup>:

Os atores se reúnem todas as manhãs às dez. o programa de trabalho tem início com três horas de exercícios elementares: ginástica, acrobacia, respiração, dicção, plástica, rítmica, composição de “máscaras” mímicas, estudos pantomímicos, exercícios psíquicos (...). Em seguida, eles começam os ensaios (...) até a hora do espetáculo noturno. Em seis anos, o Teatro Laboratório ajustou uma técnica de atuação decididamente “teatral” (...) que deve permitir que o ator enriqueça os seus meios de expressão (BARBA, 2007: p. 98).

A citação nos dá a oportunidade de observar que a ideia que permeava os primeiros tempos do *training* é que ele fosse um dos fundamentos, um dos suportes para a expressividade do ator. Essa noção vai se transformar com a experiência ao longo do tempo no TL.

Em 1965 o trabalho se transfere para a cidade de Wrocław, capital cultural da Polônia Oriental, transformando o nome para *Teatro Laboratório - Instituto de Pesquisa sobre o Método do Ator*. Esse é um período fundamental para o desenvolvimento da

---

<sup>18</sup> O professor Ismael Scheffler, Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Professor colaborador na Universidade Estadual de Ponta Grossa, em um artigo se refere ainda a algumas “pequenas diferenças entre a classificação das fases apresentada pelo pesquisador italiano Marco de Marinis e a feita pelo pesquisador polonês Zbigniew Osinski, nenhuma extremamente significativa” (<http://www.neelic.com.br/site/textos/JerzyGrotowski.pdf>). A divisão a seguir no texto é uma interseção entre os autores que considere esclarecedora.

<sup>19</sup> Eugenio Barba foi assistente nos espetáculos: *Kordian* segundo Juliusz Slowacki que estreou em fevereiro de 1962 e em *Akropolis* segundo Stanislaw Wyspianski que teve estréia em outubro de 1962. *Akropolis* teve ainda mais quatro variantes que se estenderam em apresentações até 1967.

pesquisa sobre a arte do ator e da poética defendida no texto “Em Busca de um Teatro Pobre”. Esse artigo de Grotowski foi publicado pela primeira vez, salvo algum engano, no ano de 1965 na Polônia. A aceitação internacional do trabalho desenvolvido pelo TL também se dá nesse período com os espetáculos *Akropolis*, *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum figuris*. Os atores passam a se responsabilizar por propor formas a serem inseridas no *training* cotidiano. Esses exercícios fizeram a fama da companhia em relação à ideia de treinamento. Na prática, cada ator começou a se concentrar para desenvolver um campo próprio específico. Assim, Zygmunt Molik elabora os exercícios vocais, Rena Mirecka cria o *training* plástico, Zbigniew Cynkutis trabalha sobre o ritmo e Cieslak sobre os exercícios acrobáticos e físicos (KUMIEGA, 1989). Kumiega ressalta que a base da formação do *training* específico de cada um desses atores estava na descoberta das suas próprias e essenciais dificuldades.

Esse foi o período em que se desenvolveram as bases e as noções de um *training* para os atores do TL desenraizado da encenação. De certo modo a forma de trabalho em *Akropolis* sob uma atitude de desconstrução do texto de Wyspianski, estava em relação com o pensamento sobre a nova direção do *training* no sentido de ser um trabalho sobre o “eu” do ator. A fragmentação desse espetáculo fez emergir a noção de que a dramaturgia se construía na mesma medida em que era encenada, ou seja, o texto é uma ruína que aparece para os espectadores por meio da dramaturgia física da encenação. Essa dramaturgia física é entendida como a própria cena, como visualidade material, com as partituras corporais e vocais dos atores e a manipulação dos objetos. O espaço é ainda um outro elemento dessa dramaturgia física que processa igualmente uma linguagem. É claro que as circunstâncias estéticas que o trabalho do TL configurava criavam uma interlocução com os procedimentos atorais e o *training* vai se transformando em suas necessidades e linguagens.

Durante os trabalhos em *O príncipe Constante* com a atuação de Cieslak, Grotowski desenvolve uma noção mais avançada de “dramaturgia física” (KUMIEGA, 1989: p. 69). Essa noção abriu uma perspectiva em relação ao *TF* como um lugar de investigação de produção de presença segundo a proposição epistemológica de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), que discutirei mais adiante em outro tópico juntamente com a estrutura de fragmento do *TF*. A princípio, considero importante salientar que ambos, “Dramaturgia Física” e *TF* constituem noções e procedimentos materiais que constroem sentidos imanentes.

O segundo período é o *Parateatral* ou *Teatro participativo* que se prolongou por toda a década de 1970. Grotowski suspendeu suas atividades teatrais propriamente ditas para dedicar-se às investigações das conseqüências de seu fazer, interessado “em descobrir a sequência da cadeia: os elos depois daqueles do espetáculo e dos ensaios”

(GROTOWSKI, 2007: p. 230). É possível entender o foco dessa fase no encontro, na reunião entre pessoas de diferentes interesses e vínculos profissionais. Para Grotowski o que estava em jogo não era o aprendizado de nenhuma técnica de atuação e sim a transgressão dos limites pessoais, elemento fundador do *training*. Por isso mesmo esse procedimento atorial continuou tendo espaço nas investigações dessa fase. Paralelo às apresentações de *Apocalysis cum figuris*, último espetáculo do TL e que se estenderá por vários anos, Grotowski reúne um grupo de pessoas que passam a trabalhar nas pesquisas parateatrais.

Em seguida podemos diferenciar o *Teatro das fontes* ou *Teatro das origens*, que corresponde ao período de 1976 a 1982, quando Grotowski se propõe a recuperar interesses antropológicos e histórico-religiosos. Em 1982 Grotowski empreende o programa *Objective Drama* na Universidade da Califórnia em Irvine, Estados Unidos até 1985. Trabalhando por meio de *workshops* com assistentes-instrutores oriundos também de diferentes culturas, junto a alunos universitários de teatro, artistas interessados e também especialistas de diversas ciências sociais, Grotowski se propõe a “uma investigação sobre a existência de ‘fragmentos performativos’ comuns aos diferentes grupos étnicos, culturais ou religiosos enquanto concernem ao ser humano como tal” (MARINIS), procurando identificar valores sobreindividuais, “fragmentos de atuação” que já existiam desde antes da separação da arte de outros campos da vida (OSINSKI, 1993: p. 97). Foi durante esse período que aconteceu o encontro com Thomas Richards, um dos participantes de seus workshops que, acabou desenvolvendo o trabalho após o falecimento de Grotowski.

O quinto período inicia-se em 1986, e é denominado de *A arte como veículo* (termo que Peter Brook utilizou para definir esse trabalho) ou *Artes rituais*, considerado pelo próprio Grotowski como a etapa final de sua pesquisa. A partir de então, ele retira-se para Pontedera, interior da Itália, iniciando o *Workcenter of Jerzy Grotowski*, trabalhando com Richards. *A arte como veículo* transforma radicalmente um dos objetivos da noção de montagem de Grotowski. Nessa pesquisa o impacto e a representação da montagem deve ser construído na percepção dos atuantes e não almejar a busca da montagem na recepção. O trabalho está baseado na exploração de canções vibratórias ligadas a práticas rituais afro-caribenhas, visando provocar transformações de energia. Os atuantes empenham-se em uma montagem, em ações detalhadas e precisas de “grande competência artesanal” que não visam ser apresentadas para espectadores, a *Action*.

Em seu discurso publicado postumamente<sup>20</sup>, Grotowski define a *Action* : “‘Ação’ não é um espetáculo. Não pertence ao domínio de arte como apresentação. É uma obra criada no campo de arte como veículo. É concebida para estruturar, em um material ligado às artes cênicas, o trabalho em si dos fazedores (*doers*)” (*The Drama Review* 43, 2 [T162], 1999).

O entendimento, mesmo ainda preliminar, desta divisão no trabalho de Grotowski trouxe como consequência para meu estudo o fato de que o *TF* que eu conheci era fruto de uma série de elaborações realizadas ao longo de um tempo impossível de condensar em conceitos, com o perigo de torná-los vazios. Fazer referência ao *training* como tendo surgido na época do TL é um fato concreto, mas que não pode deixar de levar em conta que a forma mais próxima do próprio trabalho de Grotowski que eu conheci estava localizada nas experiências acontecidas em Irvine.

As perguntas que surgiram em minha investigação se dirigiram às possíveis relações entre a importância dada, no momento de gênese dos espetáculos, à artificialidade e a forma de montagem da estrutura do *TF* que eu praticava com os atores. Grotowski destaca a **contradição** como elemento fundamental da encenação e da sua pesquisa com os atores no sentido de criar condições de desbloqueios do psiquismo de cada um deles. Grotowski buscou procedimentos que concretizassem sempre um âmbito de tensão a partir da contradição. Em um exercício de síntese, minha abordagem investigativa contém as seguintes questões: quais seriam os possíveis efeitos de uma estrutura de *training* que congrega elementos plásticos, como a montagem e a colagem, juntamente com uma noção de organicidade que surgiu posteriormente como forte componente do trabalho de Grotowski? Não estariam esses elementos plásticos em associação com o que Peter Burger denomina de arte não orgânica (arte vanguardista)? Nesse caso poderíamos relacionar a prática do *TF* com os procedimentos da arte contemporânea e assim desdobramos certas noções grotowskianas para além de seu contexto histórico? Como um trabalho que primava pela noção de “via negativa” poderia encontrar uma técnica objetiva de *training*?

---

<sup>20</sup> Texto sem nome por Jerzy Grotowski, Pontedera, Itália, 4 de julho, 1998, o fato de ter sido publicado postumamente foi um desejo expresso de Grotowski.

### 1.1.4 O *Training* físico – uma exposição

Grotowski, durante a *Fase dos espetáculos*, buscava um trabalho pré-criativo de composição atorial que pudesse agregar as faculdades imaginativas e as potencialidades do físico, nas palavras de Grotowski: “Eu procurava uma técnica positiva ou, em outras palavras, um determinado método de formação capaz de dar objetivamente ao ator uma técnica criativa que enraizasse na sua imaginação em suas associações pessoais” (GROTOWSKI. 1972: p. 84).<sup>21</sup>. Suas investigações tiveram como uma forte base, o trabalho sobre as Ações Físicas<sup>22</sup> de Constantin Stanislavski:

São difíceis de localizar as fontes exatas desse enfoque (no ator), mas posso falar da sua tradição. Criei-me com o método de Stanislavski; seu estudo persistente, sua renovação sistemática dos métodos de observação e seu relacionamento dialético com seu próprio trabalho anterior fizeram dele meu ideal pessoal. Stanislavski investigou os problemas metodológicos fundamentais. (GROTOWSKI, 1992: p.14).

Todo o trabalho estava focado no amadurecimento pessoal do ator como elemento fundamental para o desenvolvimento do que o mestre polonês denominava o ato teatral, ou seja, não um teatro da palavra, nem qualquer espécie de espetáculo de qualidades físicas, mas uma cena em que a existência viva pudesse ser revelada<sup>23</sup>. Interessante perceber que Grotowski se referia a uma técnica “positiva”, o que mais tarde se transformaria em seu entendimento para uma noção que ele chamou de “negativa”.

Os primeiros exercícios do treinamento estavam relacionados com as mais diferentes técnicas do corpo, como: Hatha-yoga, pantomima, acrobacia, dança, diferentes esportes como esgrima e métodos de origem estritamente teatrais. Primeiramente, os exercícios eram compreendidos por:

- Exercícios Físicos - sobretudo ginástico- acrobáticos

---

<sup>22</sup> Não cabe no espaço desse trabalho realizar um esclarecimento ou mesmo qualquer análise sobre o método das ações físicas de Stanislavski. Porém, de modo muito sucinto podemos dizer que Stanislavski sistematizou procedimentos para o ator relacionados à uma certa concepção que entendia que no teatro o ator realiza ações visíveis (físicas) que são o fruto de fluxos invisíveis (psíquicos).

<sup>23</sup> Cito aqui um trecho da dissertação de mestrado de Henrique Gusmão, realizada sob a orientação do professor José da Costa na UNIRIO no qual ele esclarece um aspecto importante da esfera corporal no trabalho das Ações Físicas de Stanislavski: “Stanislavski, ao se referir a este conceito (...) nomeava-o de ‘ação-psicofísica’. Neste sentido não seria somente um conjunto de movimentos físicos, mas um uso do corpo específico, de forma que todos os seus atos sejam repletos de qualidade” (GUSMÃO. 2006: p.117).



- Exercícios Plásticos - divididos em exercícios mentais (tomados de Jacques Dalcroze) e exercícios de composição, provenientes do teatro oriental (elaboração de novos ideogramas gestuais).
- Exercícios de máscara facial (Delsarte).
- Exercícios vocais relacionados com a respiração.

A partir de 1963, esses exercícios sofrem uma mudança de percepção e passam a ser um caminho para a elaboração de uma forma pessoal de treinamento do ator, como já discuti quando fiz a exposição das fases do trabalho de Grotowski. Os exercícios passam de uma concepção positiva da técnica do ator para uma concepção negativa. Grotowski entendia que o caminho expressivo possível para a realização de seu teatro era um caminho negativo, um processo de eliminação. (GROTOWSKI, 1992) que abordarei mais precisamente adiante.

Grotowski e Cieslak elaboraram um *training* físico composto por estruturas corporais fixas, mas que também contém espaços para a improvisação. A idéia é que o ator possa construir um *training* que conforme a relação entre a técnica criativa, sua imaginação e associações pessoais, resultante das tensões entre o que é individual do ator e a materialidade de seu contexto sócio histórico. Deste modo, é fundamental o trabalho sobre as conexões com o outro, os objetos, as superfícies, o espaço e a temporalidade. Nesta experimentação de Grotowski, o propósito é a diminuição do lapso existente entre o que o ator pensa e o que pode realizar, possibilitando que o corpo seja, o mais próximo possível, uma matéria psíquica.

Dois princípios fundamentam esta prática: a precisão e a espontaneidade. Trata-se de improvisação física, pois os materiais que organizam a sua criação são originários dos planos – corpo, espaço, objeto, tempo, fluxo performático e fluxo das expressões – que devem ser operados ao mesmo tempo em que é construída uma cartografia. A precisão está materializada em uma estrutura fixa de *training* que opera como suporte para os exercícios realizados. Estes exercícios comportam uma esfera que permite maior improvisação. Gostaria de esclarecer que minha primeira divisão do *TF* entre uma parte estrutural e outra parte menos fixa não procura determinar uma dualidade, mas se constitui em uma aproximação de uma tensão originária do *TF* que é a contradição dos elementos. Considero esta tensão como uma fratura primeira que permite um estado de análise que desenvolvo nesta dissertação e que suscita, portanto, a criação de um pensamento teórico a partir da materialidade desta prática.

Sobre cada um dos planos incidem conexões entre pensamento e procedimentos de criação. A noção desses planos em separado tem o sentido de favorecer a criação de estratégias de organização que acabam se transformando em tarefas específicas. Os planos interagem e se atravessam, juntamente com as operações de precisão e espontaneidade, essas últimas, a instância de improvisação.

É a partir desta noção tensa entre estrutura e improvisação que se inicia a apresentação do *TF* e tem sido esta experiência que exercito nas aulas em que trabalho com estudantes atores. A estrutura é um território conhecido, embora desterritorializado das seqüências do comportamento cotidiano que, por isso mesmo, cria uma região tensa entre o confortável e a necessidade da realização do inesperado. Sua particularidade é a de ser uma composição de fragmentos trabalhados em conjunto. Essa materialidade estrutural formada por fragmentos provoca uma dissolução da noção de totalidade que é fundamental para os objetivos de Grotowski com o *training* na direção de dissolução das estruturas de personalidade.

Uma primeira visada da questão aponta para a imbricação construída pelos elementos culturais formadores dos processos de personalidade, ou seja, os contextos sociais, econômicos e afetivos e os processamentos que cada indivíduo faz destes elementos. Quando, por exemplo, alguém escuta a determinação que diz que deve andar, sabe o que isso significa, mas não está determinado no enunciado o modo de realizá-lo. Então, a estrutura do *TF* está destinada a ser um jogo com a cultura que proporciona momentos de autonomia para o indivíduo. Nos escritos de Grotowski existem certas chaves que permitem associar essa estrutura aos procedimentos da montagem e da colagem cubistas<sup>24</sup> e sua importância para a inflexão do olhar impresso na modernidade. Alguns exemplos:

Se desejarmos, na verdade, pesquisar profundamente dentro da lógica de nossa consciência e do nosso comportamento, e atingir seus pontos mais recônditos, seu motor secreto, então o sistema integral de símbolos constituídos na montagem deve apelar para nossa experiência, para a realidade que nos surpreendeu e nos modelou, para esta linguagem de gestos, murmúrios, sons e entonações extraída das ruas, dos trabalhos, dos cafés – em suma, de todo comportamento humano que tenha deixado uma impressão em nós (GROTOWSKI, 1992: p. 45).

---

<sup>24</sup> Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) aplicavam pedaços de objetos ou de papéis de parede, de jornal e de rótulos em suas pinturas.

Grotowski entendeu que a contradição é um elemento fundamental para seu trabalho, como já sinalizei:

Outra técnica que ilumina a estrutura recôndita dos signos é a contradição (entre gesto e voz, voz e palavra, palavra e pensamento, vontade e ação (ibid: p. 16).

Ou ainda:

Toda montagem construída sobre um tema contemporâneo é um encontro entre os traços superficiais do dia de hoje e suas raízes profundas, seus motivos escondidos (ibid: p. 45).

A ideia que percebo aqui em relação à estrutura fixa do *TF* é que ela cria um campo de tempos distintos convivendo em simultaneidade. Ela confronta apreensões já percebidas, estereótipos, modos de procedimentos já praticados, tudo isso na esfera temporal do acontecido relacionado, dentro da estrutura mesma, com o agora, com as afetações constituídas no momento da sua realização.

O que estou denominando de estrutura fixa do *TF* em questão compreende as seguintes etapas:

- Colocar-se no espaço;
- Andar;
- Correr;
- Dança pessoal;
- Exercícios com as articulações;
- Transição;
- Primeiro exercício individual;
- Transição;
- Segundo exercício individual;
- Transição;
- Exercícios com os pés;
- Transição;
- Terceiro exercício individual;
- Transição;
- Quarto exercício individual;
- Transição;
- Segunda corrida com rolamentos acrobáticos;
- Transição;
- Quinto exercício individual;
- Transição;
- Sexto exercício individual;
- Transição;

- Rolamentos finais elaborados com *asanas*<sup>25</sup>
- Repouso.

Dentro desta estrutura existem também certas leis que devem ser observadas:

- Ver e enxergar;
- Ouvir e escutar;
- Equilibrar o espaço;
- Manter um fluxo;
- Os exercícios devem ser realizados em lugares distintos;
- Fazer silêncio com os pés e com a respiração;
- Não se machucar e nem machucar outro participante;
- Trabalhar no limite.

A estrutura do *TF* deve ser realizada em um tempo que varia entre 25 a 30 minutos. Esta formalização temporal é entendida como elemento de precisão e balizamento para os processos de improvisação. Um dos participantes atua como líder e este é quem fornece o tempo entre os exercícios, o tempo das transições, a velocidade e a finalização. Durante as experimentações, a figura desse guia pode se dividir entre os participantes e até desaparecer. A noção de conjunto – sempre problematizada pelos elementos de contradição e de tempo - passa por reformulações no sentido de se transformarem de um ponto fora (aquele guia que determina as passagens pelas etapas e o tempo do *TF*) para a introspecção dessas noções pelos participantes. Tempo e ritmo são interiorizados problematizando mesmo a noção de interioridade na medida em que o contato é que rege as percepções e as ações dessas noções. Segue uma descrição mais detalhada das partes constituintes da estrutura do *TF*.

**Colocar-se no espaço** – esse primeiro procedimento consiste na entrada dos participantes no espaço propriamente dito em que será realizado o *TF*. Isto significa que

---

<sup>25</sup> *Asana* é uma palavra Sânscrita que significa sentar. A ideia original de *asana* se refere a uma contemplação (meditação) em posição sentada, para atingir o estado de meditação e permanecer por longos períodos. Hoje em dia surgiu à interpretação dada como posição psicofísica do yoga. Pois, o estudo moderno do yoga tornou necessário se classificar diversas técnicas em uma única família. A prática de *asana* desenvolve uma musculatura flexível, ossos e tendões resistentes, bem como o massageamento de órgãos, e o equilíbrio das funções de diversas glândulas internas. A tradição indiana também enumera como benefício a melhoria do fluxo de *prana* que é o nome dado à energia vital; *qi* em Chinês; *ki* em Japonês (esta informação é apenas ilustrativa, pois trata-se de filosofias distintas) para permitir o equilíbrio dos *koshas*, e fluxo de energia pelas *nadis* (Sistema circulatório energético).

se deve visualizar a fatia da sala em que os movimentos serão realizados. Mesmo que o espaço inteiro seja utilizado, é preciso ter em mente o seu centro e certas margens laterais que permitam as manobras, ou seja, deve-se guardar distância das paredes, assim como, deve-se ter em mente a criação de uma espécie de conjunto (*ensemble*) formado pelos participantes que é diferente da ideia conclusiva de um todo (totalidade). Colocar-se no espaço, portanto, já é uma primeira operação que o ator precisa realizar que congrega visão e percepção na direção de percepção da noção de montagem.

**Andar** – os participantes iniciam um andar pelo espaço o mais neutro possível investigando os modos dos pés tocarem o chão, os modos de movimentação da bacia, os impulsos do movimento gerados na base da coluna e a ativação necessária da região abdominal. É importante que todos mantenham os olhos abertos e os sentidos ativados. Esse andar vai, paulatinamente, se desenvolvendo em uma corrida pelo espaço. Grotowski recomendou que os atores prestassem a tenção especial na descoberta do lugar em que se originam os impulsos para o andar. Neste sentido é que ele dá relevância aos movimentos do abdômen, da bacia e da região da base da coluna que devem ser investigados aqui.

**Correr** – Nessa corrida os participantes devem trabalhar no sentido da criação de um fluxo que envolve cada movimentação do outro, os deslocamentos e o espaço propriamente dito. Deve-se trabalhar o olhar que não cria focos fixos, mas ondula entre o recorte e a paisagem. A corrida vai crescendo de velocidade até “explodir” na dança.

**Dança pessoal** – Trata-se de uma espécie de dança que não deve utilizar deliberadamente padrões de danças conhecidas, mas sim, estimular uma atitude autônoma. Os participantes devem dançar sem se movimentar pelo espaço e devem procurar por um movimento que busca pelo espaço aéreo e não no contato com o chão. Outra indicação importante é a movimentação por meio do impulso da coluna e da bacia. Deve-se também trabalhar, como em todo o *TF* o contato com os outros participantes. Para a elaboração dessa dança pessoal, Grotowski indica que o participante contraponha contato com desconexão em relação aos outros participantes e também em relação ao espaço. Deve-se investigar também o contraponto com o chão procurando por um trabalho que congregue base e leveza. Os movimentos da dança devem ser investigados a partir de impulsos gerados pela coluna, mais precisamente, de sua base em triangulação com o cóccix. O olhar não deve procurar por nenhuma

interioridade, os olhos ficam abertos, como ao longo de todo o *TF* e assim como a pele deve ser entendido como um limite que não impõe barreiras, mas que desaparece como obstáculo, ou, em outras palavras, que passa a ser compreendido em sua função transformada. Não mais como barreira, mas como um “entre” que se desdobra todo o tempo em devir com os elementos de improvisação.

**Exercícios com as articulações** – São movimentações – adução e abdução, flexão e extensão, rotação e circundação - que partem das articulações em uma investida de reconhecimento dessas partes e das suas possibilidades. A origem desses exercícios pode ser observada, no trabalho de Grotowski, nos exercícios plásticos elaborados por Rena Mirecka para o *training* do TL. Existe também um importante aspecto de construção plástica de imagens no espaço que estabelecem todo o tempo uma tensão com o fragmento (as articulações) e a totalidade espacial. Deve-se iniciar por uma determinada articulação, por exemplo, a do pescoço – extensão e flexão da articulação Atlanto occipital e deslizamento para frente e para trás osso hióide<sup>26</sup> - e seguir os impulsos do movimento para outra determinada articulação que pode ser a da bacia<sup>27</sup> – sacroilíaca ou coxofemural - ou dos joelhos<sup>28</sup> e assim por diante. É preciso exercitar também a passagem entre as articulações de modo fluido, mas que não visa a abstrair a existência da movimentação de uma parte a outra.

**Transição** - Entre cada uma das partes do *TF*, deve ser realizada uma transição. Aqui não existe uma regra fixa. É um lugar de experimentação no qual o participante pode encontrar novos movimentos. A transição também proporciona a possibilidade de deslocar-se no espaço para executar a próxima etapa do *TF*.

---

<sup>26</sup> A articulação Atlanto-occipital faz parte da articulação da coluna vertebral com o crânio.

<sup>27</sup> No homem, o osso do quadril é formado a partir de três ossos, o ísquio, o púbis e o ílio, que se juntam com a idade, mas no embrião são bem distinguíveis. O osso do quadril forma o esqueleto da pelve (pelve óssea), junto com os ossos sacro e cóccix.

<sup>28</sup> Os movimentos diferenciam-se conforme a anatomia das articulações. Nos joelhos, são três articulações e movimentações: Patelo-femoral - tipo plana, apenas um eixo de movimento (monoaxial). Realiza apenas movimento de deslizamento. A articulação Tíbio-femoral - tipo gínglimo (dobradiça, monoaxial). Movimentos realizados de flexão e extensão. A articulação Tíbio-fibular - deslizante entre a faceta da cabeça da fíbula e a face posterior do côndilo lateral da tíbia. Movimento realizado de deslizamento simples.

**Exercícios com os pés** – São movimentos com as articulações dos tornozelos e das partes que compõem os pés, o tarso, o metatarso e os artelhos em diferentes padrões e direções. O exercício deve ser executado em deslocamento no espaço e não deve-se fixar o olhar nos pés, mas por todo espaço ainda no sentido que sinalizei anteriormente na tensão entre foco e paisagem. Os exercícios com os pés proporcionam movimentos realizados para o trabalho de distensionamento e flexibilidades dos membros inferiores. Deve-se experimentar diferentes modos de andar explorando as partes dos pés e possibilidades de extensão e flexão das pernas.

**Exercícios individuais**- Os exercícios que compõem a estrutura são elaborados por cada participante, ou seja, são individuais, inseridos na estrutura coletiva. Para sua elaboração é preciso ter em mente quais as partes do corpo que apresentam maior resistência, tensão ou fragilidade. A partir daí se constroem movimentos corporais específicos. Explicando melhor, os exercícios se constituem por micro estruturas de movimentos em seqüência com início, meio e fim. Devem ser realizados em diferentes direções e tempo ritmo. Os participantes devem construir seis destas seqüências de exercícios que são realizadas ao longo da estrutura nos momentos determinados. Cada uma dessas seqüências é considerada um exercício que deve perfazer o número de seis.

**Segunda Corrida** – Essa corrida acontece entre a transição após o quarto exercício e a que antecede o quinto. Se na primeira corrida o objetivo era o de estabelecer um fluxo para a movimentação que deverá acompanhar todo o *TF*, aqui o objetivo se transforma. Trata-se de investigar uma espécie de “segundo fôlego”, ou seja, de um modo de reconstituir as forças a partir de um estado de latência e não mais propriamente de repouso. Deve-se procurar por essa corrida que “descansa”, por assim dizer e no momento em que aparece, mesmo que brevemente, os sinais de que ela está instalada, iniciam-se os rolamentos e saltos acrobáticos entremeados pela corrida.

**Rolamentos finais com asanas** – Aqui o trabalho está caminhando para sua finalização. Após a transição do sexto e último exercício os participantes começam a trabalhar no nível baixo, mesmo em contato com o chão e a partir dele por meio de movimentos realizados com a bacia, executar rolamentos controlados pela musculatura abdominal e provocando um alongamento do corpo partindo da coluna vertebral. Deve-se percorrer com esses rolamentos todo o espaço da sala de trabalho. Em seguida, juntamente com a movimentação anterior, os participantes iniciam as *asanas*. Elas são compostas por

paradas de mão e de cabeça com as pernas em direção ao alto. As *asanas* utilizadas são as de três pontas (cabeça e mãos tocam o chão), a vela (parte posterior da cabeça, nuca trapézio, ombros, braços e cotovelos forma a base no chão) e o escorpião (postural unilateral cuja base é formada por um dos ombros, o pescoço, um dos braços e a mão).

**Repouso** – O trabalho chega ao fim e cada participante, em uma posição particular que pode ser deitado ou sentado, faz um exame de si, das transformações corporais operadas pelo *TF*. Em seguida todos levantam e saem do espaço.

Nos próximos itens desse tópico, discuto alguns princípios em relação do *training* do TL que considero fundamentais para o entendimento do *TF*. Estes princípios, são entendidos por mim, como elementos que constroem uma linguagem própria materializada na estrutura do *TF*.

### **1.1.5 O *training* no Teatro Laboratório - poética, artificialidade, transe e montagem**

A primeira data de publicação do texto de Grotowski “Em busca de um teatro pobre” é de 1965, como já afirmei anteriormente. Podemos dizer que, em seus preceitos, esse texto é como um manifesto do teatro que Grotowski desejava e que ao escrevê-lo já haviam ocorrido várias transformações do trabalho no TL. Como esclarece Flaszén: “Antes que saísse *Em busca de um teatro pobre*, Grotowski já estava em outro ponto no trabalho com os atores” (FLASZEN, 2007: p. 20).

Grotowski expõe nesse texto que a pesquisa fundamental que norteou o TL era a busca pela particularidade do teatro, que o distingue das outras formas de espetáculo, como a ópera, como o circo ou o balé. Seu estudo de juventude acumulou experiências de mestres como Stanislavski e Meyerhold, dois pólos que tratou de tensionar em seu trabalho com formas distintas do teatro ocidental de Dullin, de Dalcroze, de Delsarte e de Brecht e das expressões do Kathakali, do teatro Nô e da Ópera de Pequim. Sua pesquisa partia da interrogação do que realmente é único no teatro e que pode, conseqüentemente, garantir-lhe um lugar na atualidade como espaço de resistência em luta com as demais formas do espetáculo.

De Marinis salienta que a relação de Grotowski com os procedimentos das novas vanguardas dos anos de 1960 corria às avessas, ou seja, seu vanguardismo estava em ir na contra mão do que passava a ser considerado a ordem do dia. O que é mais curioso para esse autor é o fato de que dois fenômenos com objetivos semelhantes - a superação



do teatro oficial e de consumo – possam estar tão distantes um do outro (MARINIS: 1993: p. 83).

As noções de *happening* se aproximavam dos meios mistos, se fundamentavam no acaso e no imediatismo da ação e conseqüentemente na desterritorialização das definições entre arte e vida defendida pelas vanguardas históricas. Por outro lado, o caminho de Grotowski apontava para o abandono de qualquer outro meio expressivo que não fosse centrado na figura do ator. A expressão do ator é que seria a chave para transgredir os limites impostos pelas formas mais tradicionais de teatro e em certo sentido, encontrar algo que fosse para “além da [trivial] vida cotidiana” (ibid).

O elemento que Grotowski defende como detonador das possibilidades de encontrar um modo de atualidade para o teatro é sua aproximação com a esfera ritual, um ritual laico que profanasse o mito. De Marinis sinaliza que o paradoxo da visão de Grotowski em aproximar o teatro dos anos de 1960 com essa esfera originária do teatro é, na verdade a particularidade de um elemento de ambigüidade, pois ele imprime uma tensão estabelecida pela ideia de um ritual laico. Isso está em consonância com as escolhas textuais desenvolvidas no TL e com a definição da importância da contradição na abordagem do mito. A partir dessa reflexão comecei a entender que, a contradição como procedimento imbricado na noção de *training*, é uma forma de explorar a quebra dos mitos individuais.

Alguns dos elementos chaves da radicalidade de seu “Teatro Pobre” foram aprofundados em suas investigações posteriores e são definidos por De Marinis:

- A autonomia do teatro em relação à matriz literária
- A relevância do ator e de sua fisicalidade na escritura cênica
- O contato com o espectador

Aqui se encontram elementos essenciais do trabalho de Grotowski que foram desenvolvidos muito além dos limites históricos do TL. Entendendo a relação entre o trabalho do ator e a poética do Teatro Pobre, podemos fazer um recuo no tempo e abordar um primeiro texto, que Flaszen considera do período da gênese do TL, que é “Invocação para o espetáculo Orfeu” de 1959. Este é um texto que era dito pelos atores no final do espetáculo e impresso no programa do espetáculo. Reproduzo um fragmento para comentário:

Nós te agradecemos mundo, por ser.  
Nós te agradecemos, por ser dançarino infinito e eterno.

Nós te agradecemos porque danças o teu caos, que chegou até nós sob  
aparência de Cavalos do absurdo, te  
Agradecemos pelo fato de que (freando o teu caos)  
Podemos esculpir em nós mesmos, a nossa liberdade (GROTOWSKI, 2007: p.  
35).

Identifica-se uma noção de construção artificial, algo “dançado”, coreografado, compreendendo uma noção de estética e da forma. No texto “Brincamos de Shiva” de 1960, Grotowski se refere ao seu teatro em semelhança ao designo do deus Shiva e ao teatro indiano - um “espetáculo que não era [representação] da realidade (construção de ilusão), mas “dançar” a realidade (uma construção artificial), algo como uma “visão rítmica” voltada à realidade” (GROTOWSKI, 2007: p. 38). Ao mesmo tempo, o que pode garantir o trabalho (escultórico) da liberdade é “frear” o “caos” da multiplicidade da vida por meio do princípio formal.

Na estrutura do *TF* existe um momento em que o ator “dança”. Mas não deve ser uma dança conhecida. O participante é estimulado a descobrir um modo próprio de dança cujo foco está nos momentos em que ele está suspenso, com os pés fora do chão. Essa é uma das partes mais difíceis durante o *TF*, onde várias questões surgem, principalmente em como deixar aparecer algo que seja pessoal, algo que possa ser pensado como uma resignificação dos elementos culturais. Uma chave importante estabelecida para esse momento, além da suspensão, é o contato com os participantes. Deve-se tentar deixar que o corpo responda em seus movimentos aos estímulos dos outros e do espaço. Na maior parte das experiências, os atores relatam a dificuldade nesse momento de não trabalhar objetivamente a partir dos movimentos e padrões corporais já conhecidos. Não reproduzir simplesmente os padrões de movimentos conhecidos não é sinônimo de informalidade.

Provavelmente, a palavra “esculpir” utilizada por Grotowski – e que nos ajuda na compreensão dessa dança - é inspirada no que ele leu no livro de Rilke<sup>29</sup> sobre Rodin que, segundo Flaszen foi uma das fontes bibliográficas que deram suporte à noção de via negativa<sup>30</sup>. A criação está sendo entendida como um procedimento que reúne as

---

<sup>29</sup> *Sur Rodin* de Rainer Maria Rilke. Paris: André Versaille Éditeur, 2009.

<sup>30</sup> Celina Sodré em seu artigo intitulado *Grotowski était un mystique!* sobre o colóquio 2009 Année Grotowski realizado em Paris em outubro de 2009 relata que no dia da abertura o ex-Ministro da Cultura da França, Jack Lang, construiu em seu discurso “uma analogia entre o dito de Michelangelo, a respeito do fato de que ele não esculpia, mas, sim, que retirava os excessos de mármore para que aquilo que estava oculto l  dentro do bloco pudesse ser visto, e, a a o do trabalho de Grotowski sobre os atores. A formula o desta analogia traz a questão da *via negativa*, que sempre foi, e  , uma articula o determinante no processo de forma o do ator *grotowskiano*” (Revista Questão de Crítica, 2010).

tensões de formalização e liberdade, princípios que irão mais tarde fundamentar a noção para a elaboração da estrutura do *training*. Não existia ainda forjada a noção da independência e relevância do trabalho do ator nesta época de *Orfeu*. Grotowski estava influenciado pelos Reformadores do Teatro e a importância da cena. Mesmo a noção de um teatro ritual, estava mais ligada aos procedimentos cênicos que promoviam uma fuga do teatro burguês. Esses é que poderiam abrir possibilidades de sentido de ligação entre as esferas do ritual e do teatro na intenção de se tocar o *misterium* (LIMA, 2008: p. 69).

A defesa da artificialidade da cena realmente foi recusada por Grotowski ainda no período do TL e mais tarde essa questão foi reformulada por ele. Dois textos importantes escritos por Barba e que foram analisados por Lima, tratam da relação entre o artifício e o transe: *Le théâtre psycho-dynamique*, uma brochura de 1963 e *Alla ricerca del teatro perduto*, primeiro livro sobre Grotowski publicado em 1965. Barba expõe a artificialidade de um sistema de representação do ator que tinha como objetivo deslocar os sentidos subconscientes dos espectadores por meio de associações não literais entre os gestos, a voz e a imaginação coletiva.

Nos dois textos estão descritas definições diferentes do conceito de “transe”. No primeiro o transe é entendido como um processo de mobilizações de energias psíquicas interiores para a realização dos gestuais e da vocalidade previamente concebida para a cena. No texto seguinte o termo está definido como “autopenetração”, um “ataque aos pontos nevrálgicos da psiquê humana mediante associações de idéias” e como “uma manifestação da vitalidade” (BARBA apud LIMA, 2008: p. 94). É possível observar o deslocamento da realização de efeitos, ainda que alicerçados pelo psiquismo, para o desenvolvimento da pesquisa sobre a psiquê individual. Mas o que eu entendo é que as associações e alusões que constituem a noção de artificialidade são procedimentos materiais dessa experimentação, juntamente com o que se desenvolvia como estado de “disposição passiva do ator para realizar uma partitura ativa” (ibid: p. 94), que é a “via negativa”.

O termo artificialidade está aqui mais especificamente ligado aos procedimentos técnicos /artísticos empregados por Grotowski e que ele manteve como elemento formador das estruturas de *training* que desenvolveu, como também, nos processos de preparação de Cieslak para *O príncipe Constante*. Em *PC* Grotowski realiza sucessivas

operações de montagem. A partitura de ações de Cieslak foi trabalhada separadamente do texto e dos outros atores e se baseou em sentimentos da memória corporal advindos de um encontro amoroso e sensual da época de adolescência deste. Depois é que o texto de Slowacki foi colocado, por assim dizer, como uma outra camada.

Para a composição dos espetáculos, a montagem era um procedimento que, por excelência, ele entendia como detonador de um imaginário transgressor e particular do espectador. A técnica era um caminho artístico para se chegar a construir sentidos no teatro, porém, compreendeu em algum ponto de sua pesquisa que a técnica não devia ser elaborada por princípios capazes de manipular os processos de significação dos espectadores. As interlocuções com Flaszen foram fundamentais nesse aspecto:

Meu amigo e colega Ludwik Flaszen foi o primeiro a apontar essa confusão no meu trabalho: o material e a técnica que vinham espontaneamente, no preparo de uma montagem, (...) eram reveladores e promissores; mas o que me parecia oriundo de conceitos teóricos era de fato mais função da minha personalidade e do meu intelecto. Percebi que a montagem conduzia a uma conscientização, ao invés de ser produto de uma conscientização (GROTOWSKI, 1992: p. 16).

Se o processo deveria resultar em um produto da consciência, essa consciência precisava também transgredir seus próprios limites. Em uma de suas aulas no *Collège de France* Grotowski disse que a palavra artificialidade, para ele, diz respeito a natureza mesma da arte como artifício, como elemento de criação. Mas é importante salientar que a noção de artificialidade acabou tensionando de modo transformado seu trabalho ao longo da vida. No binômio precisão/espontaneidade o artifício está subentendido problematizando a criação espontânea, clareando, inclusive, a importância da partitura de ações físicas do trabalho atorial. Leio precisão conjuntamente com artificialidade como subtítulo na noção de estruturas de treinamento, no trabalho sobre si mesmo e nas partituras atorais que subsistem na *Action*.

### 1.1.6 É possível falar em “método” em relação ao *training*?

Jennifer Kumiega, em seu livro, inicia o capítulo dedicado ao *training* do TL com a seguinte citação de Grotowski: “Os atores, na verdade, todos os homens são irresistivelmente tentados pela busca de uma receita, uma receita como essa, não existe” (GROTOWSKI apud KUMIEGA, 1989: p. 84)<sup>31</sup>. A autora chama a atenção para o fato

---

<sup>31</sup> Neste tópico utilizei muitas referências do livro de Kumiega – *Jerzy Grotowski La ricerca nel teatro e oltre teatro* – sobretudo do capítulo dedicado ao *training*. Minha opção se deu pelo modo de sua abordagem que considerei bastante semelhante ao modo do *training* apresentado por Massoud Saidpour ao longo do tempo em que trabalhamos juntos.

de que para Grotowski era fundamental a consideração de um âmbito de pesquisa, aberto pelo *training*, que materializava a noção dos processos individuais em seu teatro.

Kumiega ressalta que o trabalho sistemático realizado pelos atores no TL pode ser compreendido como um “método”, por que sem dúvida é possível repetir com certa fidelidade os exercícios e as técnicas de *training* que estão descritas no livro *Em busca de um teatro pobre*. Mas analisando mais detidamente as proposições de Grotowski para o trabalho dos atores no *training* do TL observa-se que a noção de “método” ficará problematizada. Uma primeira abordagem dessa proposição aparece no próprio modo como Grotowski encara a noção de método em Stanislavski.

Para Grotowski, não existe substancialmente, nem mesmo um método Stanislavski, por mais que a sua formação na Escola Teatral tenha se baseado sobre o suposto Sistema elaborado por Stanislavski. Durante o curso, ele ficou fascinado pela figura do teórico russo e pelas questões que foram levantadas por sua técnica e as motivações do ator, até o ponto de considerá-lo, sem reservas, o seu primeiro mestre.

Quando eu iniciei os estudos na Escola de Arte Dramática fundei a inteira base do meu saber teatral sobre os princípios de Stanislavski. Como ator, eu era possuído pro Stanislavski, eu era um fanático. E eu achava que fosse a chave para abrir todas as portas da criatividade. Eu queria compreendê-lo melhor do que todo mundo. Eu trabalhei muito para chegar a saber todo o possível sobre aquilo que ele tinha dito, ou que tinha sido dito sobre ele. A coisa levou, segundo as regras da psicanálise, da imitação a revolta, isto é, a tentativa de encontrar o meu próprio lugar para ter em relação aos outros aquele mesmo papel na profissão que ele tinha tido em relação a mim. (GROTOWSKI, 1993: p.19)

Segundo Grotowski a maior contribuição de Stanislavski consistia no fato de ele ter estabelecido a noção para o ator ocidental do trabalho e do *training* cotidiano para além do espetáculo. Grotowski ainda observa outras duas características do trabalho e do modo próprio de Stanislavski. A primeira é o seu esforço de pensar a respeito de bases práticas do trabalho como modos de acesso a uma linguagem estética. É possível ler esse entendimento de Stanislavski realizado por Grotowski como uma intenção direcionada para a presença, como já salientei anteriormente. A procura pelo sentido, algo desenvolvido pelas Ciências das Humanidades, aparece aqui em consonância com a noção que a materialidade é o elemento da comunicação de sentidos possíveis (GUMBRECHT, 2010).

A segunda, para Grotowski talvez a mais importante, diz respeito a Stanislavski enquanto homem em condição de constante renovação pessoal. Em outras palavras, a posição de Stanislavski era aquela da pesquisa incessante, da disponibilidade de colocar

em questão realizações e fases de trabalho precedentes. Somente a morte pode colocar fim nessa pesquisa. Eis por que realmente não pode existir um método Stanislavski.

Como Grotowski mesmo reconheceu em uma conferência proferida em 1980 na *Brooklyn Academy* de Nova York, um dos sentidos de sua pesquisa estava justamente em ir adiante das descobertas do mestre russo a respeito da relação entre as ações físicas e o trabalho do ator. A Investigação centrada no ator não pretendia ensinar-lhe uma técnica que fosse constituída por uma série de habilidades: “Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades” (GROTOWSKI, 1992: p.14).

Grotowski condenava qualquer aproximação do trabalho de Stanislavski pela exterioridade, o único comportamento possível é o de confronto com o mestre ou com aquele que ensina, no sentido de estabelecer uma espécie de traição benéfica:

Se, um tempo atrás eu dizia que a técnica que eu sigo é a técnica de criar técnicas pessoais próprias, no fundo nisso já está contido o postulado da grande traição. Se o discípulo pré sente a própria técnica, então ele se afasta de mim, das minhas necessidades que realizo do meu modo no interno do meu processo. A coisa será diferente, ele se afastará. Qualquer outra técnica ou método é estéril (GROTOWSKI apud KUMIEGA, 1989: p. 84-85)

A perspectiva de um método que seja grotowskiano está justamente em procurar por um processo pessoal, um método individual para cada ator. Talvez, apenas nesse sentido é que seja possível entender a utilização da palavra método feita por Grotowski e que a citação evidencia. Na verdade, foi assim que Grotowski se viu diante de seu mestre:

Quando cheguei a conclusão de que o problema da construção de um sistema meu era ilusório e que não existe nenhum sistema ideal que seja a chave da criatividade, então, a palavra método mudou de significado para mim. Existe o desafio ao qual cada um deveria dar sua a própria resposta (GROTOWSKI, 1993: p. 19).

Outro modo de tentar discutir a ideia de método em Grotowski é iluminar a compreensão dos termos que ele usou para definir esse trabalho. O sentido não está na tentativa de redução dos termos a significados que contemplem nossas expectativas ou mesmo nossas perspectivas *a priori*, como, por exemplo, dizer que toda investida em descobrir um modo individual para atores seria um particular do “método de Grotowski”. Ou então, o que dá no mesmo, que seu método significa a busca de um caminho individual. Mas talvez seja possível afirmar com Kumiega que mesmo acreditando na existência de um percurso concreto de pesquisa e de *training* para o ator,

Grotowski mantém a posição de que esse tal percurso seja qualificado apenas se é individual e pessoal.

O que defendo como discussão - e que necessariamente deve ser visto como minha traição ao método - é que a estrutura de colagem e montagem do *TF* é um elemento destacado no caminho de individuação. Ainda neste tópico apresento alguns pensamentos sobre as relações entre sensorialidade e representação mental que influenciaram Grotowski, mas por enquanto é importante esclarecer que, nas micro estruturas, ou nos detalhes, como diz Grotowski, estão materializados os modos de abertura do próprio método para uma direção do pensamento de cada ator em constante devir. A quebra dos discursos lineares, da linearidade das imagens que o ator produz proporcionada pela estrutura, gera a possibilidade de criação de um imaginário para além do que foi assimilado e que resulta nas personalidades dentro das estruturas sociais conhecidas. No *TF*, todas as ações que precisam ser realizadas surgem das necessidades de uma estrutura que coloca o ator em constante contato com o devir dos movimentos subseqüentes dos exercícios que, estão ao mesmo tempo, em relação com o espaço em percurso e com os outros participantes que estão inseridos nesse mesmo processo de devir (em *training*). Lembremos que os seis exercícios que compõem a estrutura do *TF* são individuais, ou seja, obedecem à lógica de construção de uma fatura individual.

Em relação ao *training* ser algo desenvolvido individualmente, encontramos vários trechos do texto “Em busca de um Teatro Pobre” em consonância com essa ideia, por exemplo, quando Grotowski elenca as principais técnicas de *training* do ator estudadas pela companhia. Certamente são poucas as técnicas realmente peculiares ao TL que constituem resultados objetivos e divulgáveis da pesquisa:

Não acredito que meu trabalho em teatro possa ser definido com o nome de um novo método. Não acho nem mesmo que se trata de alguma coisa de novo. Penso que este tipo de pesquisa já existiu mais freqüentemente no exterior do teatro, mesmo que algumas vezes tenha existido também em certos teatros. Trata-se do caminho da vida e do conhecimento (GROTOWSKI apud KUMIEGA, 1989: p. 86).

É também verdade que provavelmente nenhuma técnica ou exercício tenha tido um valor absoluto para o TL resultando numa característica permanente do *training* como elemento essencial. Frequentemente a ideia mesmo de *training* foi, por um certo período, abandonada quando não representava mais um desafio para o grupo. Na passagem de um estágio para o outro do desenvolvimento individual que está na base metafísica do trabalho, alguns elementos do *training* se revelaram inevitavelmente

estéreis ou inadequados e exigiram uma adaptação. Isso explica, posteriormente, o fato de que Grotowski recusava a definição de método do TL achando insuportável a tentativa da parte do observador de fixar ou congelar um processo que era dinâmico:

Se não se transcende aquilo que é perfeito com suficiente rapidez se cai no automatismo. **Em para Um Teatro Pobre se pode constatar como os nossos exercícios foram desenvolvidos, não eram nunca ortodoxos, mas sempre em movimento, sempre individualizados.** Se alguma coisa se tornava perfeita era necessário ir para outra coisa ou então, voltar para alguma coisa de mais simples (GROTOWSKI, apud KUMIEGA: p. 86). Os grifos são meus.

Mas uma questão importante surge se não se pode considerar que exista um método Grotowski universal. O que é possível dizer é que existe uma perspectiva que inspira a criação de procedimentos técnicos. Para Kumiega o que vaza da noção de método em Grotowski são as técnicas e a ética. Ela entende por técnica os elementos mínimos do método, as diretivas práticas que, combinadas de certa maneira produzem resultados verificáveis que são classificados em gênero sob o nome de método. A ética representa, ao invés, a guia pra o uso da técnica. O “como”, o “quando” e o “por que” da técnica:

Se observarmos o *training* do ator de Grotowski nos colocamos diante de um autêntico excesso de técnicas inspiradas por um núcleo ético subjetivo e sempre em evolução e é claro que, mesmo sendo as documentação das técnicas do *training* do Teatro Laboratório historicamente, analiticamente relevantes é a ética, ou seja, verdadeiramente o comportamento com o qual essas técnicas são descobertas, verificadas e realizadas a ser de maior importância para aqueles que pretendem aferrar à essência do *aprouch* e do trabalho de Grotowski (KUMIEGA, 1989: p. 84).

A perspectiva do *TF* que desenvolvi a partir de Saidpour é constituído por essa noção problemática de método. Os exercícios são elaborados e realizados em cada sessão de *training*, juntamente com um processo que Saidpour denominou de “imaginação ativa” – um modo de reflexão em ato. A investigação dos impulsos dos movimentos edifica uma tensão entre ação e pensamento que está materializada na forma fragmentária da estrutura do *TF*.

### **1.1.7 Via negativa como procedimento ético**

Kumiega entende que o ponto nevrálgico da ética desenvolvida por Grotowski é a chamada “via negativa”, ou melhor, o conceito ético da “via negativa” como sustentáculo de todo o trabalho. Esse conceito diz respeito, segundo Grotowski, ao fato de que não se quer objetivamente aprender coisas, mas se quer desaprender, ou desmontar os saberes estabelecidos. A intenção é a de desconstruir todos os tipos de



vícios que estão ligados aos bloqueios ou aos recalques, se aplicarmos uma linguagem psicanalítica sustentada por Flaszen e pelo próprio Grotowski. Por isso mesmo, Grotowski diz em outros momentos que os desbloqueios podem ser efetivados, tanto pela via física, quanto pela via psíquica. Ele optou pela via física por que ele tinha um conhecimento específico de uma série de elementos da Yoga e de vários procedimentos que ele experimentava consigo mesmo. O que importa é a “via negativa”. O próprio processo da psicanálise pode ser entendido como uma “via negativa” por que é um desfazer. Não se aprende nada na análise. O sujeito desfaz as estruturas neuróticas que são os referidos vícios calcificados.

A “via negativa” é descrita por Grotowski como um estado da mente para uma “disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual [queremos fazer aquilo], mas [desistimos de não fazê-lo]” (GROTOWSKI, 1992: p. 15). Segundo ele, a utilização positiva da técnica no teatro, traz o risco do perfeccionismo exterior e do virtuosismo puro - uma expressão corporal entendida só em seu aspecto exterior e muscular e ainda, dando margem ao narcisismo. Se os atores tradicionais são uma cabeça (ou uma voz) sem corpo, os atores do TL corriam o perigo de converterem-se num corpo sem cabeça, perpetuando essa separação secular sobre a qual se edificou a civilização ocidental. A partir dessas reflexões, ele busca uma técnica que recomponha o ator - o homem na sua totalidade: mente, corpo, gesto, palavra, espírito, matéria, interior, exterior: “o ator se capacita para a artificialidade e a elaboração formal, aprendendo, antes de mais nada, a superar os limites do cotidiano e o naturalismo psicológico, para conseguir, depois, a expressividade física total - a única que pode estar em condições de restituir o ator total” (GROTOWSKI apud BROOK, 2010).

### **1.1.8 Exercícios obstáculos como uma série de interrupções**

A noção de *training* estava sendo construída justamente para dar conta de um sistema de exercícios criados para afrontar os chamados obstáculos individuais:

No curso de nossa pesquisa foi evidente que as dificuldades e obstáculos que emergiram eram diferentes para cada um de nós. Os exercícios se demonstravam úteis quando cada um podia reinar valendo-se daqueles elementos que achava que eram essenciais. Aquilo que se obtinha dos exercícios era em cada caso diferente. Cada um se debatia com obstáculos diferentes (GROTOWSKI apud KUMIEGA, 1989: p. 86-87).

É possível entender que eram exatamente os obstáculos detectados que indicavam o caminho do trabalho para Grotowski e para os atores. Se isso é válido se pode encontrar significação para a utilização do termo obstáculo feita por Grotowski. A descoberta dos obstáculos, ou por outra, a precisão destes era um elemento fundamental para as ações empreendidas pela companhia, como as escolhas temáticas, cênicas e dramatúrgicas. Se a barreira (obstáculo) indica a direção do trabalho, ele será constituído dentro do problema da linguagem.

Todos os exercícios que nós mantínhamos eram endereçados, sem exceção, ao desfazimento das resistências dos bloqueios dos estereótipos individuais e profissionais. Se tratavam de exercícios-obstáculos. Para superar os exercícios que são como uma armadilha é preciso descobrir o próprio bloqueio. Não existe uma concessão dos exercícios pela qual esses sejam importantes por si só. O sistema pessoal nos exercícios, no verdadeiro significado dessa definição existe quando se encontram os exercícios mais difíceis até o ponto de se abandonar as máscaras e os biombos que a nossa auto indulgência induz em nós. Esses exercícios são pessoais por que funcionam como um teste para as inibições pessoais. Então são notadamente mais difíceis para nós do que para os outros (GROTOWSKI, 1993: p. 22).

A direção do trabalho, portanto, está sempre em devir, em um processo de transformação a partir de zonas de sombreamento que os obstáculos sinalizam. Os obstáculos funcionam como interrupção do fluxo e retomada de direção. Lehmann considera a interrupção, a pausa ou a cesura uma forma política na estética. A interrupção é a forma que aparece no corpo quando pensa:

Ele (o conceito de interrupção) se relaciona também com nossos conceitos e nosso pensamento. Pode funcionar como um choque que faz com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso (LEHMANN, 2003: p. 11).

No *training* o participante não sabe de antemão o percurso que fará no espaço, pois seu deslocamento depende dos deslocamentos dos outros, das mudanças dos exercícios, ou seja, está implicado a todo o momento no contato. O contato está estabelecido também nas leis do *TF* que são elaboradas por meio da própria aceção do termo sentido, que diz respeito às funções nervosas com as quais o organismo é capaz de receber e perceber impressões e alterações do ambiente. As leis do *TF* destacam as relações éticas de relacionamento com o outro.

Em síntese, é possível afirmar que o único programa de *training* que Grotowski julgava adequado para um ator era aquele no qual os diversos elementos eram utilizados ou descartados segundo o princípio de que eliminassem aquilo que impedia (criava

obstáculo) a criatividade espontânea que deveria estar, necessariamente, conectada com a atividade de pensar.

A criação dos exercícios individuais do *TF* obedece a orientação de que estes devem ser concebidos a partir das dificuldades individuais. Lembremos que a estrutura do *TF*, conhecida a partir da experiência com Massoud Saidpour, deve comportar seis exercícios individuais. O participante tem a possibilidade de destacar, pelo menos, seis diferentes obstáculos em seu corpo que empreendem uma operação de recorte desse corpo. O ator se coloca em uma prática analítica e, ao mesmo tempo, deve ser capaz de encaixá-la dentro de uma estrutura que tem um fluxo como o de se colocar no espaço, correr, dançar, fazer rolamentos e posições de Yoga. Abre-se um campo de tensão entre os exercícios individuais, entendidos como recortes, e a estrutura inteira, entendida como uma montagem constituída por meio da operação de colagem.

Discutirei no segundo capítulo desse trabalho a relevância dessa operação vista por meio da complexidade que a técnica de colagem cubista trouxe como inflexão dos modos de olhar o mundo. Associarei também o fluxo da estrutura do *TF* à técnica da montagem cinematográfica e procurarei demonstrar como a experiência do *TF* está relacionada a certas noções teóricas que compõem perspectivas contemporâneas do teatro.

### **1.1.9 Leis que regulam a expressão individual – transparência do corpo memória e corpo vida em interlocução com a Neurociência**

No trabalho do TL o termo “corpo memória” indica, por analogia, um processo que não é facilmente conceituável, ou seja, a ativação do motivo e da inspiração que determinam o impulso criativo e reativo do corpo. Segundo Grotowski nós não temos memória, todo nosso corpo é memória.

Se nos exercícios plásticos se começa a usar detalhes precisos e se se diz agora devo mudar o ritmo, agora devo mudar a ordem dos detalhes etc, o corpo memória não se liberará, exatamente por que estamos dando ordens a ele. Mas se se mantém precisos os detalhes e se deixa que seja o corpo a ditar os diversos ritmos mudando em continuação o ritmo e a sequência colhendo um outro detalhe quase que no vôo, então, naquele momento quem dá as ordens? Não o pensamento e nem mesmo o acaso, mas alguma coisa que está em relação com a nossa vida. Não sabemos nem mesmo como, mas é o corpo memória a comandar em relação a determinados ciclos de experiências da nossa vida (GROTOWSKI apud KUMIEGA, 1989: p. 93).

Lima (2008) esclarece que o campo de pesquisa sobre a noção de organicidade em Grotowski foi circunscrito, no final da década de 60, por meio de termos como

*corpo memória e corpo vida*. Tratarei no segundo capítulo da noção de organicidade problematizando a ideia de um todo unificado no entendimento de Grotowski de corpo e mente, mas o importante aqui é entendermos que Grotowski está em busca, no trabalho dos atores, de um agir que não dissocie consciência e corpo, como sugere a citação acima. A relação entre os termos (consciência/memória/corpo) pode ser compreendida na formulação de que a memória não é algo no passado, mas localizada em um tempo presente sempre recuperado como originário (LIMA, 2008: p. 225), inferindo a ideia de tempos distintos em simultaneidade. Grotowski entende que essa atualização não pode ser efetiva por meio de uma busca, de um esforço de recordação que só salienta a separação simplista entre corpo e mente (ibid). A atualização entre corpo e mente se dá, verdadeiramente, por meio do que ele denomina impulsos e o *training* é um instrumento para desbloquear o corpo para que estes possam ser revelados.

Quando Grotowski se refere à consciência é possível compreender que ele está se dirigindo a uma perspectiva do corpo como um processo intelectual. Nos anos de gênese do TL tal perspectiva era opaca em suas pesquisas, pois o corpo era considerado como algo “desestruturado e sem consciência, ainda que cheio de vitalidade” (ibid: p. 227). Tanto que Grotowski reformulou o termo *corpo memória* para *corpo vida* revelando a atualização como devir do próprio corpo que não seria sugestionado pelo intelecto, mas uma materialização da vida e seu curso.

Grotowski afirmou que a dedicação especial ao *training* em seu trabalho objetivava a experimentação, semelhante – semelhante e não idêntica - a uma indagação científica a respeito dos processos reguladores das expressões individuais. Ele juntou ao seu quadro de referências, as pesquisas empregadas por cientistas que se ocupavam dos mecanismos das reações humanas, como Pavlov.

Como já afirmei, a noção de *training* cotidiano foi desenvolvida mais largamente entre 1963/65. No entanto, é possível encontrar na fase de preparação de *Akropolis* em 1962 alguns sinais de um comportamento diferente em relação ao *training* na direção de um importante instrumento de liberação dos impulsos interiores e pessoais. Grotowski relata que a tragicidade do campo de concentração não poderia encontrar suporte em nenhum tipo de sentimentalismo e era preciso encontrar “uma expressão física que fosse na sua base, mais que tudo, fria” (GROTOWSKI apud KUMIEGA, 1989: p. 90). E novamente a técnica se baseava em estabelecer conflitos entre os gestos e os impulsos das ações.

Os caminhos de treinamento percorridos em *Akropolis* passaram pela utilização de técnicas do mimo e da chamada máscara facial. Ambas foram abandonadas ao longo do trabalho, mas o que ficou foi a transformação dos integrantes do TL, no sentido físico e intelectual, após terem sido atravessados por elas. Quando Grotowski esclarece a trabalho sobre a máscara facial fica patente sua predisposição de pesquisador em usar e abandonar uma técnica, caso ela não seja eficaz. Ser eficaz aqui significa procurar pelas reações físicas/psíquicas:

No início, por exemplo, nosso trabalho sobre uma máscara facial foi muito mais consciente realizado usando os músculos e treinando-os para moverem diversas partes do rosto, as sobrancelhas, as pálpebras, os lábios, a testa e além disso tudo, movimentos centrípetos, extroversos e introversos, abertos e fechados. Nós tivemos então a oportunidade de determinar diversos tipos de vultos, de máscaras mesmo que no final, sem dúvida, estéreis. Abandonamos essas pesquisas, mas a experiência ficou e nós não hesitamos em fazer referências algumas vezes que isso foi necessário. Se poderia dizer a mesma coisa em relação a muitas outras experiências e para muitos outros exercícios (GROTOWSKI apud KUMIEGA, 1989: p. 91).

Segundo observações de Grotowski, dos atores e dos estudantes que trabalhavam com o *training* em sua acepção de preparação diária, os exercícios operam sobre a capacidade de equilíbrio, sobre a plasticidade e a fluidez como um aprendizado do corpo e não um aprendizado intelectual. O que isso pode significar em termos da pesquisa de Grotowski sobre o que regula a expressão humana? Grotowski entendeu que existem movimentos corporais fixos que podem ser chamados de “formas”. O primeiro passo seria identificar essas formas e detalhá-las. Um exemplo disso são os exercícios plásticos formalizados a partir dos movimentos das articulações do corpo. Em seguida, é preciso procurar pelos impulsos desses movimentos, o que resulta nas transformações das formas pré-fixadas. Grotowski estava interessado em descobrir uma linha “linha espontânea do corpo” (não intelectual) dentro dos detalhes que mantêm a precisão. Isso só é possível pela análise do corpo em gestuais como índices das partes e não em entendê-lo como uma totalidade.

No âmbito da relação entre os processos mentais e as apreensões dos sentidos é possível pensar na Neurociência desenvolvida por Antonio Damásio como uma referência atual para as pesquisa de Grotowski no campo do *training* dos atores.

Damásio é um cientista português radicado nos Estados Unidos, pesquisador de neurofisiologia que, por meio de suas investigações, determinou os estados mentais como uma produção que reflete um estado particular e complexo do organismo. Suas primeiras conclusões científicas a esse respeito estão no livro *O erro de Descartes*

(1996), que se dedica a reatar a separação entre corpo e mente defendida pelo filósofo. Para o médico, o contrário é observável, ou seja, o corpo e a mente estão intimamente ligados e são as sensações enviadas para a mente que induzem o seu funcionamento. O livro parte da crítica ao pensamento cartesiano que tem influenciado o pensamento filosófico e a pesquisa científica. Na abordagem científica predominante está arraigada a concepção de que a mente (entendida como processos cerebrais) é algo separado e/ou independente do corpo. Nesta abordagem não há espaço à idéia de um corpo modificável em certas circunstâncias que chamamos emoções e à apreciação do estado deste corpo e da mente durante as emoções, as quais, Damásio compreende como sentimentos.

Sua tese defende que, acreditar que as operações mais refinadas da mente estão separadas da estrutura e do funcionamento do organismo biológico é um erro, por que o cérebro e o resto do corpo constituem um organismo indissociável integrado por circuitos reguladores bioquímicos e neurais que se relacionam com o ambiente como um conjunto. De acordo com Damásio, a inter-relação entre as emoções e a razão remontam à história evolutiva dos seres vivos. Durante a evolução natural o estabelecimento de respostas comportamentais adaptativas é moldado por processos emocionais e a escolha de respostas em determinadas situações reflete o uso da razão. Ou seja, o estabelecimento de repertórios adaptativos seria moldado pelas emoções e a seleção de comportamentos no futuro, determinada pela razão.

Partindo de estudos de casos reais e consistentes, o autor compreende como se formam as imagens que percebemos, como se depositam nossos conhecimentos, como opera a memória e todo o funcionamento do cérebro. No livro, Damásio descreve o caso de Phineas Gage, um australiano da metade século XIX que, após um acidente na ferrovia em que trabalhava, no qual uma barra de ferro atravessou sua cabeça atingindo a parte pré-frontal do cérebro, teve seu comportamento alterado. O caso Cage demonstrou o quanto a emoção e o comportamento estão associados a uma parte específica do cérebro. A alteração no comportamento de Cage, depois de recuperado do acidente, foi de cunho comportamental - começou a usar palavrões, fazia comentários cruéis desnecessários, tratava mal as pessoas, e tomava péssimas decisões que não levavam em conta as consequências. Tudo isso contrariamente ao modo como era antes do acidente.

Outro caso foi estudado por Damásio. Testes realizados com um paciente chamado Elliot, que sofrera danos semelhantes ao de Gage, determinaram que ele

demonstrava uma alteração fundamental nos sentimentos após uma lesão cerebral. A análise neuropsicológica desses pacientes indicou uma baixa reatividade emocional que, segundo Damásio, nos sugere uma relação intrínseca entre o déficit emocional e a dificuldade de tomar decisões pautadas na razão. Essa afirmação inverte nossas perspectivas de que a razão, por si só, é o ponto de partida de nossas ações, ou mesmo, o lugar onde elas podem ser avaliadas como custos e benefícios (TOMAZ e GUIGLIANO, 1997: p. 409).

Damásio apresenta uma série de argumentos anátomo-fisiológicos sobre a formação e processamento de imagens no cérebro e defende que o nosso raciocínio é feito de seqüências ordenadas de imagens. Esses dados apontam para uma íntima relação entre as estruturas cerebrais envolvidas na gênese e na expressão das emoções (o sistema límbico) e áreas do córtex cerebral ligadas à tomada de decisões (ex. córtex frontal). Introduce a hipótese do “marcador somático” elaborada conjuntamente com a teoria neuropsicológica da emoção de William James (1884) denominada como “mesa sonora do corpo”. James defendeu a natureza física de todas as reações emotivas aos estímulos percebidos. Ele realizou alguns experimentos consigo mesmo, chegando a conclusão de que a emoção é constituída da resposta automática do corpo a uma situação e não da percepção mental da emoção experimentada. Esse conceito encontrou expressão no famoso exemplo: vejo o urso, fujo e fico com medo. Segundo Kumiega, James influenciou a ideia de memória em Grotowski como um recoligar-se a uma recordação precisa não analisada racionalmente: “As recordações são sempre reações físicas, é a nossa pele que não esqueceu, os nossos olhos que não esqueceram. Aquilo que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós” (GROTOWSKI, apud KUMIEGA 1989: p. 93).

Segundo Damásio, existem emoções primárias e secundárias e sentimentos associados às emoções. As emoções primárias envolveriam disposições inatas para responder a certas classes de estímulos, controladas pelo sistema límbico. As emoções secundárias seriam aprendidas e envolveriam categorizações de representações de estímulos, associadas a respostas passadas, avaliadas como boas ou ruins. As estruturas do córtex cerebral seriam o substrato neural das emoções secundárias, mas a expressão dessas emoções também envolveria as estruturas do sistema límbico. Apesar desta interrelação, essas duas formas de emoção são distintas. Isto é evidenciado, por exemplo, pelo fato de um sorriso espontâneo ser diferente daquele intencional. Os sentimentos seriam a experiência de tais mudanças associadas às imagens mentais da

situação. Desta forma, a emoção está intimamente associada à memória; ou seja, ao contexto em que é adquirida na experiência individual.

#### **1.1.10 Tensões que se regulam - contato e autopenetração**

Os exercícios obstáculos fazem parte de um processo de treinamento que objetiva a autopenetração, definida como um processo análogo ao da autoanálise ou da terapia psicanalítica que trabalha nos limites entre o estado onírico e a vigília. A intenção era a de que o ator pudesse penetrar nas zonas íntimas (psíquicas), no núcleo secreto das personalidades e revelar a parte mais íntima de si mesmo construindo sua própria linguagem psíquica (ou psicanalítica) de gestos e falas. Esse processo estava associado à noção de revelação do ator que subtrai as máscaras sociais (GROTOWSKI, 1992: p. 30).

Para Grotowski, existia um perigo aqui – o do ator querer explorar sua tristeza, ou felicidade, suas frustrações e suas alegrias de modo a gerar alguma espécie de afetação na platéia. Grotowski insistia no fato de que o ator deve estar a serviço de uma realidade que o ultrapassa, uma realidade que extrapola nossas noções de natureza subjetiva, mas que pode ser iluminada por ela. Então, aos atores de inspirações narcisistas e de autoadmiração, Grotowski impunha a necessidade impiedosa de destruição da personalidade adquirida por meio da igualmente “impiedosa exposição”. O sentido dessa exposição deveria residir no “encontro”, em uma instância criada justamente por algo que acontece no “entre”. Aqui podemos falar da noção de contato que, segundo Lima, começa a aparecer nos textos escritos por Grotowski na metade dos anos de 1960 (LIMA, 2008: p. 171).

Grotowski descobre a noção e a importância do contato na medida em que precisava estabelecer um procedimento técnico para combater o narcisismo no processo de autopenetração. Ele compreendeu que uma das possibilidades de construir um falso processo sobre o que é pessoal e íntimo compreenderia o fato de não ser verdadeiro com os outros (GROTOWSKI, 1992: p. 191). Essa seria uma medida (a de ser verdadeiro com os outros) incontestável, com a qual podemos lidar reflexivamente, mesmo que não seja em ato.

Então, “estar em contato” é um modo de estabelecer um regime de verdade que extrapola nossa personalidade e que só pode ser criado em uma zona exógena a das personalidades. Concordo que a noção de contato é uma crítica de Grotowski aos processos de autopenetração (LIMA, 2008: p. 171). Mas está claro de que se trata de



uma crítica que investe no objeto para encontrar uma saída que tensiona a totalidade original de autoreferência e busca por processos intelectivos, ou do modo como observa Peter Brook, processos espirituais:

Desde que alguém começa a explorar as possibilidades do ser humano, é preciso simplesmente aceitar o fato de que esta busca é uma pesquisa espiritual. Eu utilizo um termo explosivo, muito simples, mas está na origem de muitos mal-entendidos. Eu uso “espiritual” no sentido de que, quando debruçamos em direção ao interior do homem, passamos então do domínio do conhecido àquele do desconhecido (BROOK 2010).

Um entendimento possível, se confrontarmos os termos “contato” e “espiritual” conforme a citação, é que esse desconhecido (espiritual) se dá na medida em que nos relacionamos no espaço de intercessão com o outro. Conhecemo-nos na medida em que nos expomos, nos conhecemos a partir do retorno que os outros nos dão de nossos próprios atos. Não quero afirmar que, necessariamente, o outro é aquele que pode nos conhecer como somos, não é isso, mas sim o contrário, que nos conhecemos apenas em relação. Não se trata evidentemente de um conhecimento absoluto, mas de uma operação de conhecimento e, conseqüentemente, uma operação de verdade ou verdade em operação. Termos que indicam processos e não conclusão e fechamento.

Na estrutura do *TF* o lugar dessa relação está estabelecido como fundamento. A estrutura de montagem repercute por meio dos fragmentos que elaboramos como pequenos continentes individuais que nos indicam sermos constituídos por traços. A imagem é a de que esse tracejado é completado pela ação e reação do outro. Toda a movimentação e os impulsos de movimento que realizamos no *TF* precisam levar em conta esse mesmo fluxo que parte do outro participante e do espaço.

### **1.1.11 Alegorias orientais**

Foi durante a segunda temporada de 60/61, no curso da preparação do espetáculo *Shakuntala*, que as técnicas de *training* começaram a ser utilizadas de modo gradual, mas sistemático. Juntaram-se ao trabalho cotidiano de ensaios para o espetáculo, aparecendo, no entanto, ainda notavelmente condicionadas pela estética do espetáculo.

Na produção de *Shakuntala* estava implicado o entendimento de Grotowski de que a transgressão dos comportamentos cotidianos, que ele buscava por meio de sua poética, partia da possibilidade de recriar o rito laico no teatro. Mas esse rito deveria ser de um modo tal que resultasse significativo para os nossos tempos e para a nossa sociedade e que constituísse um meio para sanar diversas fraturas individuais e

coletivas. Daqui depreende-se a imagem do ator como feiticeiro ou mago, dotado de capacidades superiores àquelas do espectador, aquele capaz de guiar os espectadores pela senda do autoconhecimento e do desvelamento (KUMIEGA, 1989). E foi naquela ocasião que pela primeira vez foi formulada teoricamente, mesmo que de maneira vaga, a ideia do ator Xamã e sacerdote em grau de conduzir em território desconhecido aqueles que observam e participam. Com o tempo, essas reflexões forneceram muito material para a pesquisa, tanto que *Shakuntala* pode ser considerado só um primeiro passo:

Queríamos criar um espetáculo que desse uma imagem do teatro oriental não autêntica, mas aderente à concepção dos europeus. Se tratou então de uma transfiguração irônica de imagens sobre o oriente considerado como alguma coisa de misterioso e enigmático. No entanto, sob aquele experimento irônico e revolto contra o público se escondia um outro objetivo – descobrir um sistema de signos adequado ao nosso teatro e a nossa civilização. Construimos o espetáculo a partir de precisos signos gestuais e vocais. (...) O espetáculo estava pronto e era um espetáculo de uma rara qualidade, mas eu me dei conta de que se tratava de uma transposição irônica de todos os clichês e estereótipos possíveis, que todos aqueles gestos, aqueles ideogramas expressamente construídos constituíam aquilo que Stanislavski chamava clichês gestuais (GROTOWSKI apud KUMIEGA, 1989: p. 88).

O que Grotowski experimentou em *Shakuntala* foi a utilização irônica dos signos orientais como instrumento de reflexão. Do modo como eu percebo, ele realizou uma experiência condizente com a arte de vanguarda que implicava na fatura do objeto a sua própria crítica. Os clichês como índices dos gestos apontavam para a interpretação crítica dos mesmos. Assim, Grotowski reunia elementos díspares, contraditórios em suas próprias palavras, que deveriam promover sentidos diversos das partes separadas, ou seja, os gestos cotidianos ocidentais e os ideogramas do teatro oriental. Esse procedimento visava o deslocamento dos signos tradicionais para uma esfera da imaginação psíquica dos atores e da contemporaneidade.

Da defesa do elemento da contradição feita por Grotowski e da leitura de Kumiega que se refere à atração dele à cultura e filosofia do oriente, iniciada em sua primeira viagem a Ásia Central por volta do ano de 1956, podemos aferir algumas implicações para minha discussão sobre o *TF*.

Uma delas diz respeito ao elemento rítmico e a síntese operada na arte da cultura oriental. Grotowski relatou que na referida viagem manteve contato com um velho chamado Abdula, que lhe mostrou uma tradicional mímica do mundo inteiro traçando uma analogia entre o universo da forma e a arte do mimo. Em uma conferência, Grotowski se referiu em analogia com seu próprio trabalho ao deus indiano do Teatro,

Shiva, o dançarino Cósmico que dançando cria tudo que é existente: “Se eu tivesse que definir as nossas pesquisas teatrais com um motivo ou uma frase eu teria feito alusão ao mito da dança de Shiva”. Citou depois as palavras de Shiva: “Sou a respiração, o movimento e o ritmo”, afirmando que nisso se encontrava a essência do teatro que eles estavam buscando. Entendo que Grotowski percebe o teor contemporâneo de economia de meios para resultar em uma forma que remeta à alusões sucessivas.

O elemento da contradição e o ritmo que estruturam o *TF* surgem como materialização de uma operação de entendimento contemporâneo. A estrutura assim concebida é como se fosse a materialização de uma forma de pensamento particular do homem do seu tempo. Grotowski empreendeu uma diferenciação entre a estética e a ética do ator oriental e aproveitou esse entendimento como dialética de seu trabalho:

A estética deles é para mim completamente estranha. Não penso que para nós seja possível adotar as suas técnicas e nem que possam nos inspirar diretamente. A diferença basilar consiste no comportamento em relação ao gesto ou o signo. Na Ásia e em todo o oriente, os teatros clássicos são teatros de signos alfabéticos que se aprendem e que passam de geração em geração, como disse Barba. Cada gesto, cada ideograma é um gesto que transcreve a história e que pode ser compreendido apenas se se conhece o significado tradicional. O espectador deve aprender a linguagem, ou melhor, o alfabeto da linguagem para compreender aquilo que diz o ator (GROTOWSKI apud KUMIEGA, 1989: p. 89).

Acredito que seja possível formular que Grotowski empreendeu uma dialética formal entre o gesto e o signo em sua encenação de *Shakuntala* que ele pode desenvolver nos outros espetáculos do TL. Ora, é possível dizer que o *training* sendo gerado nesta época vai ganhar a mesma orientação. Não estaria o *training* do TL sendo orientado em uma direção similar à da arte de vanguarda? Grotowski chega a afirmar que a contemporaneidade de seus espetáculos está materializada nesse procedimento dialético de confronto dos arquétipos com as associações e alusões (GROTOWSKI, 2007: p. 60). Esse procedimento estruturado no *training* tem como objetivo a revelação no ator daquilo que é íntimo e pessoal e assim, “são descartadas as características do comportamento individual. Então o ator se torna um paradigma da espécie humana” (GROTOWSKI apud KUMIEGA, 1989).

Como podemos pensar essa afirmação de Grotowski em consonância com a noção de *TF* que desenvolvo? Em primeiro lugar acredito que é preciso ter cuidado com a palavra paradigma. O que eu entendo é que Grotowski está pensando justamente na reformulação dos paradigmas, na medida em que procurou por todo seu trabalho a partir da perspectiva de seu Teatro Pobre, incidir sobre o desmonte das estruturas psíquicas

recalcantes, bases das expressões estereotipadas e clichetípicas que não serviriam aos atores e que já tinham sido compreendidas por ele em seu contato com os estudos de Stanislavski. Portanto, “características de comportamento individual” que devem ser descartadas, não entra em contradição com o entendimento de que o *TF* é, na verdade, uma construção absolutamente individual de elementos que possibilitam os desbloqueios psíquicos. É preciso que se entenda que Grotowski se refere a uma estrutura psíquica que não conheça respostas prontas. O paradigma a ser quebrado é a esfera dos comportamentos estabelecidos.

Discutirei mais adiante essa questão, mas a princípio é importante sinalizar que a contradição como elemento imbricado em uma estrutura rítmica aponta para a desorganização de um produto artístico orgânico. A imaginação do ator por meio dessa fatura resulta em estruturas que problematizam a noção mais tradicional de arte orgânica. Esta última, a meu ver, em Grotowski está relacionada aos arquétipos.

Ao investir em uma cena que pretende quebrar com os modos arquetípicos tradicionais de conhecimento, Grotowski idealiza a possibilidade de gerar uma “pluralidade de significados” (GROTOWSKI, 2007). É importante destacar o uso que Grotowski faz da palavra arquétipo, que a diferencia do modo mais conhecido. No tópico intitulado “Teatralidade” do texto *A possibilidade do teatro* escrito em 1962 como exposição do material de trabalho do *Teatro das 13 filhas* ele se refere ao uso do termo de modo diferenciado do rigor que o mesmo tem em Jung:

O termo “inconsciente coletivo” não significa nesse caso (diferentemente da escola de Jung) alguma psique supraindividual, mas funciona como uma metáfora operacional; trata-se da possibilidade de influir sobre a esfera inconsciente da vida humana em escala coletiva (ibid).

Em sua concepção, a noção de arquétipo está ligada à de história e não pressupõe algo incognoscível. Sua proposta é que o arquétipo seja “destilado” do texto e como ele é histórico não pode ser transposto do oriente para o ocidente, do mesmo modo em que não pode ser considerado um dado pronto. A substância real do arquétipo, para Grotowski, se aproxima do efeito da penetração “com a voz e com o corpo no conteúdo do destino humano”. O que resulta é a profanação do “inconsciente coletivo” por meio de impulsos individuais, em franca oposição dos dois. Grotowski chega a materializar no espaço de apresentação do teatro esta oposição por meio da criação do que ele chamou de *ensembles*: o dos espectadores (coletivo) e o dos atores (profanadores). A aproximação desses dois *ensembles* no espaço, assim como, o trabalho

dos atores causa o sentimento que algo foi profanado. Essa dialética será nomeada como “dialética da derrisão e da apoteose”. Mais adiante, no próximo tópico, discutirei seus possíveis envolvimento no trabalho de Grotowski e no *TF* juntamente com a noção de profanação e de ritual laico. A quebra dos estereótipos grupais está sendo materializada na estrutura em operação do *training* dos atores que procuram por seus desbloqueios e gestos individuais.

Outra implicação entre a compreensão e utilização dos elementos tradicionais do teatro oriental que apontam para um procedimento vanguardista, podem ser analisados a partir de um artigo sobre Grotowski e a arte indiana escrito por Marian Birke. Ela supõe que os membros do TL provavelmente conheceram os atores do teatro Katakali durante a turnê deles na Iugoslávia. No curso de uma breve temporada na Índia, Eugenio Barba estudou mais detalhadamente as técnicas de teatro orientais e no seu retorno reportou à companhia. Segundo Barba o objetivo do estudo era conhecer uma técnica particular valorizando as possibilidades de adaptá-la ao *training* dos atores europeus.

Birke ressalta que Grotowski traçou elogios em relação ao comportamento dos atores orientais como, por exemplo, o trabalho duro deles para a preparação do espetáculo e para o *training*. Ela nos explica que, para Grotowski, o ator oriental tem uma postura moral em relação ao seu trabalho, diferentemente dos atores europeus. Grotowski comparou a relação destes com o esporte. Para os europeus o objetivo é, geralmente, a aquisição da capacidade de enfrentar um adversário inimigo, enquanto que para os orientais se trata de um meio para escapar da própria individualidade, para encontrar a vida, sendo essa mesma, um outro modo de existir. Para Grotowski alguma coisa desse tipo está presente no teatro oriental. Vale a pena pensar aqui o lugar dos exercícios acrobáticos no *TF* que, como Grotowski afirmou, era como um veículo de superação das capacidades individuais em direção à vida.

Segundo Flaszen, a relação entre o trabalho de Grotowski e o Teatro Oriental esclarece a necessidade de uma transformação da noção de artificialidade que, inicialmente, operava com um sistema artificial de signos para, em seguida, optar pela construção de um sistema de signos orgânicos que surgiam pela problematização de suas causas ou origens. Ele esclarece essa passagem a partir de uma relação com a psicanálise:

Podemos dizer que na primeira fase do trabalho, aquela da disciplina e da espontaneidade, os sintomas de vida alimentavam a construção dos signos. Em seguida, pensamos de maneira oposta e as causas foram o pretexto para manifestar os sintomas. Durante essas duas fases do trabalho estavam presentes

os dois elementos, mas na passagem se determinou uma qualidade diferente, uma hierarquia nova (FLASZEN apud KUMIEGA, 1989: p. 90).

É esse o princípio subentendido na ideia do *Teatro Pobre* baseada, segundo o crítico polonês Yan Blonski, no pressuposto de que o processo de subtração permite atingir uma essência espiritual comum a todos, uma essência permanente e comum, portanto comunicável. Então, a artificialidade dos signos orientais acaba se transformando em um suporte para os processos de desconstrução das personalidades, ou seja, tornaram-se instrumento para desconstruir a ideia de essência mais tradicional do indivíduo.

A ideia de essência que Grotowski defende é aquela que não pretende obscurecer a fratura original dos sujeitos entre consciente e inconsciente, entre precisão e espontaneidade. A noção de organicidade para Grotowski está constituída por essa tensão dual dos sujeitos. O seguinte trecho do texto “Resposta a Stanislavski” contribui para o esclarecimento da questão: “Aquela contradição entre espontaneidade e precisão é natural e orgânica. Por que ambos aspectos são os pólos das natureza humana, por esse motivo quando se cruzam estamos completos” (GROTOWSKI,1992: p. 23). Grotowski ressalta que essas instâncias devem coexistir em simultaneidade. Resulta assim, para ele, a herança social e o homem enquanto espécie. Essa é a unidade dual do homem.

Grotowski acolhe assim, a experiência desse teatro clássico segundo a qual a disciplina e espontaneidade se reforçam reciprocamente. E investe nessa contradição como estética e como experiência de treinamento para seus atores. O fato de que para o ocidente a identificação coletiva com o mito não seja possível, o faz pesquisar os modos efetivos para a construção de um ritual laico. Daí, por exemplo, advém para o *training* a noção de que é preciso que exista uma estrutura, semelhante ao rito, porém, com seu conteúdo transformado, ou em suas palavras, profanado. Esse entendimento é um dos princípios para pensar o *TF* como esfera de provocação de uma linguagem alegórica, que discutirei no segundo capítulo

## **1.2. Elementos da Linguagem do *TF* em discussão: presença, visibilidade e corpo inteligente**

O fato do objetivo do *TF* se constituir como algo que está para além da ideia de construir um corpo treinado e apontar para os processos mentais (desbloqueios psíquicos) nos coloca aqui o problema da “presença” corporal do ator como uma

materialidade em tensão permanente entre o visível e seus processos imaginários. Para discutir a noção de presença em sua complexidade, sobretudo na linguagem teatral, seria necessário um exaustivo trabalho que deslocaria o foco desse estudo. Portanto, aponto apenas algumas direções de discussão do problema.

O ator de teatro tem um *status* duplo – ele é, ao mesmo tempo, presença carnal que reconhecemos “de cara” e figura que remete à outra cena no imaginário dos espectadores. O primeiro trabalho do ator é se dar a ver com sua corporalidade, sua presença física, alguém que está ali (objeto real). Sua condição de ator nos remete para a situação da peça. Este jogo composto por ficção e realidade é uma dança própria da linguagem artística e, podemos dizer, norteia as pesquisas e apreensões a respeito do trabalho atorial. A construção de significados no teatro contemporâneo está cada vez mais imbricada com a presença bruta em cena do corpo do ator. Esse ator é cada vez menos um simulador (personagem) e mais um estimulador de imaginários a partir de sua condição mesmo como indivíduo (PAVIS. 2003: p. 53).

Hans-Thies Lehmann em seu livro *Teatro pós-dramático* nos diz que o corpo nesse teatro (pós-dramático) fascina menos pelo o que ele (o corpo) simboliza do que pelo modo imediato de sua “presença”, dando lugar a uma “corporeidade auto-suficiente, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais” (2007: p. 157). O que ocorre é uma irradiação da materialidade corporal e de sua presença ali diante dos espectadores, menos como personagem e mais como homem, o que proporciona um potencial de significabilidade que é “irremediavelmente enigmático”. O que Lehmann parece afirmar que o corpo como matéria promove uma experiência múltipla de sentidos por meio do que ele é, do que ele tem de ser, ou do ser que é. E se falamos de multiplicidade está implícito que as experiências da recepção não perfazem nenhuma síntese, no máximo, comunidades de sentidos comuns.

Grotowski, na fase de seu trabalho denominada *A Arte como Veículo*, fala de uma tensão vertical que transforma, pelo trabalho do atuante, as energias corporais mais pesadas em energias sutis onde o corpo é pensado nesta verticalização como presença, uma tensão do nosso estado natural:

Não se trata de renunciar a uma parte da nossa natureza; tudo deve ter seu lugar natural: o corpo, o coração, a cabeça, algo que está “por debaixo dos nossos pés” e algo que está “acima da cabeça”. Tudo é uma linha vertical, e esta verticalidade deve estar tensionada entre organicidade e “*the awreness*”. *Awreness*, quer dizer a consciência que não está ligada com a linguagem (a máquina de pensar), e sim à presença (GROTOWSKI, 1993: p. 10).

A palavra “presença” na citação acima dissociada do que ele denomina “máquina de pensar” garante uma complexidade que não pode ser simplesmente resolvida tomando corpo e mente como uma unidade para Grotowski. Este seria, provavelmente, um erro semelhante a pensarmos em termos de um binário. Em uma carta endereçada a Eugenio Barba datada de primeiro de setembro de 1964 Grotowski dizia que sua tendência, cada vez maior, a investigação dos processos individuais, o fez realizar uma transformação dos exercícios do *training*: “agora defino como orgânico tanto o que antes era ‘orgânico’ (para mim) como aquilo que eu considerava dependente do intelecto”. Tratava-se, para ele, de criar novas bases de estudo para essa “consciência orgânica de todos os elementos” (GROTOWSKI, apud LIMA, 2008: p. 212-213).

Essa inflexão na orientação do pensamento e prática de Grotowski relativa ao orgânico, assinalou, para mim, que a investigação sobre as disjunções seria o modo de revelar a beleza de seu trabalho sobre o *training*. O pensamento crítico que inspirou todo meu estudo de graduação em Teoria do Teatro foi o de procurar por lugares de aberturas nas obras, ou seja, inquietar suas verdades. Acredito que a organicidade problemática em Grotowski pode ser desenvolvida em consonância com o que nos aponta a estrutura do *TF* que relaciona “presença” com imanência e, em uma grande medida, com a performance que existe no fragmento que é a de apontar seguidamente para seu devir, o que discutirei no segundo capítulo.

### **1.2.1 Circularidade, vazamento e signo**

Renato Ferracini relaciona as questões a respeito da “presença” do ator aos “conceitos derridianos de metafísica da presença e rastro” (FERRACINI, 2006: p. 60). De modo bastante geral, sem pretender em hipótese alguma dar conta dessas noções, mas iluminar o entendimento, Derrida nos diz que o enunciado é uma palavra de ordem que não traz consigo as questões implicadas no seu aparecimento. Esta unidade elementar da linguagem é uma espécie de ordem que obedecemos e gera uma esfera de crença que fornece informações para melhor procedermos. Por exemplo, se escutamos a palavra “fogo!”, muito provavelmente trataremos de correr na direção oposta ao som proferido.

No sentido similar a uma ordem, o signo gera um movimento ilusório de identificação. Ferracini observa que é a aparente identidade que nos reúne no adjetivo “humano”, dada as inúmeras diferenças existentes entre as pessoas. A afirmação dessa humanidade é em princípio evidente por não sermos um animal ou um objeto inanimado



e também quer resguardar justamente um âmbito de existência constituído por singularidades que compõem nossa noção de humanidade. Somos diferentes, por isso somos igualmente humanos, somos iguais por sermos portadores de diferenças. Assim, todo enunciado remete sempre a uma abertura de sentidos, criados dentro de um sistema de linguagem, sempre arbitrário, no qual a palavra não é o reflexo da coisa nomeada.

Gostaria aqui de fazer alusão à própria forma do signo em Saussure que é como a configuração em constante dialética do signo que, embora arbitrário, é constituído de significante/barra/significado. Se algo só pode se configurar como signo a partir de uma barreira, existe uma fratura que localiza nossos processos de formação de sentido, menos por fixação e mais no espaço flutuante entre o significado e o significante. Podemos pensar aqui no significante da experiência de arte que é a matéria na contra mão do simples formular de significados, causa mal estar e ruídos em nossos processos de significação. O fundamento dessa ambigüidade do significar consiste na fratura inerente à presença que, segundo Heidegger, está inseparável da experiência ocidental do ser – tudo que vem à presença vem por meio de uma falta. Este co-pertencimento entre presença/ausência, entre aparecer/esconder os gregos chamam de desvelamento. E só por que a presença está dividida por sua ausência “é que é possível algo como significar”<sup>32</sup>.

Em Derrida, a presença da “coisa” no signo é uma ilusão fabricada e constituída pela própria cisão da linguagem: “tenho a fantasia de ver no signo a [coisa]”. Isso foi o que ele chamou inicialmente de “Metafísica da Presença”. Por mais que o signo não seja a “coisa” esta fica como promessa no primeiro, “cuja presença efetiva, pela circularidade do signo, é adiada”. O rastro (Derrida) é aberto pela não presença da coisa no signo e também pelo “quase infinito que ele não é” – a diferença (FERRACINI, 2006: p. 61)<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Esse parágrafo conversa diretamente com o capítulo “Édipo e a esfinge” do livro “Estâncias” do filósofo italiano Giorgio Agamben. Agamben aqui parece fazer referência ao pensamento heidggeriano sobre a arte: “não há plenitude na origem, mas diferimento (seja isso interpretado como oposição do ser e do parecer, seja como harmonia dos opostos ou diferença ontológica do ser e do ente)”. Agamben diz que essa tensão no caminho do conhecer é que cria a própria necessidade de surgimento do pensamento filosófico.

<sup>33</sup> Renato Ferracini recomenda para o aprofundamento dessas questões o capítulo “A diferença” do livro *Margens da filosofia* de Jacques Derrida. Ainda do mesmo autor recomenda também o texto “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas” do livro *A escritura e a diferença*. Neste último texto encontrei muitas analogias possíveis de serem utilizadas em minha discussão, porém, optei guardá-las como apontamentos para estudos futuros.

### 1.2.2 O duplo problemático entre presença imanente e metafísica

Segundo Gumbrecht, a noção de presença precisa levar em conta uma relação de produção que acontece entre os corpos. Essa noção deve partir mesmo da compreensão da palavra “presença”, que se refere, primeiramente, a uma relação espacial (abstraída da temporal) onde algo “presente” é uma coisa que pode ser tocada. Ao mesmo tempo, ele considera tangível o impacto provocado por essa coisa nos corpos. Assim, a complexidade da presença está em uma esfera que se produz entre corpos – entre o tangível e o intangível. – por que ela se dirige à investigação das intensidades dos impactos provocados. Ele denomina de “coisas do mundo” todos os objetos que se dão à presença, mesmo considerando que a compreensão de mundo é algo necessariamente fruto da mediação humana.

A operação de atribuição de sentido é uma atenuação do impacto que as coisas do mundo provocam em nós, na intenção de criar legibilidade para os eventos pelos quais somos atravessados. Aqui, Gumbrecht sinaliza uma atitude metafísica, por meio da qual somos, na maior parte do tempo, tentados a formular. A significação está, nesse caso, para além ou aquém da coisa material. Ele defende, em sua crítica, uma relação “com as coisas do mundo que possa oscilar entre os efeitos de presença e efeitos de sentido”, não esquecendo que, “só os efeitos de presença apelam aos sentidos” (GUMBRECHT, 2010: p. 15).

De modo semelhante, Didi-Huberman discute duas atitudes que podemos ter em relação à materialidade no livro *O que vemos o que nos olha* (2005). Uma delas é a atitude tautológica que vê o objeto sem outro referencial para além dele e, a outra, seria a pura atribuição de sentido que não leva em consideração a matéria, criando uma esfera autônoma na orientação metafísica a qual Gumbrecht se refere.

Volto aqui ao meu objeto de estudo em um determinado ponto de interlocução com a linguagem desses autores. Em primeiro lugar, é importante sinalizar a relação entre presença e ausência na noção de *training* para Grotowski. Ela pode ser inferida no objetivo do *training* de trabalhar, por meio do físico, os desbloqueios psíquicos do atuante. É possível dizer, a partir do que já foi discutido nesse trabalho, que essa prática visa a dar a ver a tensão ontológica dos sujeitos cindidos entre corpo e mente. Assumir essa tensão é a via do trabalho criativo de Grotowski, expressa em sua noção problemática de organicidade. Tomarei um exemplo objetivo da estrutura do *TF* que

pode ser considerado um lugar para onde as setas desses autores estão indicando e que nos proporciona modos de nomeação.

O primeiro movimento do *TF* é o colocar-se no espaço. Aqui, o que está em jogo já é uma apreensão do espaço como uma matéria que precisa ser pensada, o espaço torna-se matéria de um pensamento ativo que não procura por fixações. Este movimento (ativação do pensamento) deve estar presente ao longo do *TF* para impedir colisões, ou mesmo que os atores se machuquem. O que acontece é que se estabelece uma espécie de desenho harmônico – sempre em tensão com o devir do próprio movimento - entre os participantes e o espaço. Esse desenho imaginário vai se desenrolando conforme a realização das etapas do *TF*. O exercício dessa experiência com o espaço resulta em uma percepção da qualidade dimensional dos objetos que inclui a sensação de tocá-los. O que quero dizer é que sensação visual se constituiu também como uma sensação tátil. Uma das leis fundamentais do *TF* é justamente ver e enxergar, expressando a relação entre a sensoriedade e uma qualidade que está intrinsecamente atribuída ao ver.

Huberman se refere mais precisamente sobre o ato de ver: “Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios” (DIDI-HUBERMAN, 2005: p. 31). Sim, o ator vê o espaço, precisa medi-lo mentalmente para saber onde e como ir, para não colidir com nenhum anteparo nem com outro participante - pela lei não podemos nos machucar, nem machucar o outro. A citação de Didi-Huberman problematiza o ver pelo viés do tátil e podemos ler, pela materialidade, ou seja, pela qualidade do que é material, pela presença. Então, a matéria tem um atributo que se revela também quando a vemos, um atributo que congrega o material e a percepção. Mas como podemos desdobrar ainda a percepção do espaço no *TF* conjugando matéria e pensamento? Didi-Huberman segue com uma citação de Merleau-Ponty: “Precisamos nos habituar a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o ente tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele” (DIDI-HUBERMAN, 2005: p. 31).

Huberman descortina o paradoxo do visível por meio de uma brilhante análise dos objetos minimalistas, sobretudo, dos volumes negros de Tony Smith entendidos como latências de um referencial ausente:

Tal é portanto a estranha visualidade dessas grandes massas negras geométricas. Ela nos impõe talvez reconhecer que só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio da visibilidade, ou seja, para além da oposição canônica – espontânea, impensada – do visível e do invisível. Esse mais além, seria preciso ainda chamá-lo de visual, como o que estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu reconhecimento descritivo ou de sua certeza quanto ao que vê (DIDI-HUBERMAN, 2005: p. 105).

A estrutura do *TF* se pauta na certeza da falta, da perda dos paradigmas no ato de criação de Grotowski. Os paradigmas precisam ser reconstruídos (obrados) a cada trabalho, assim, como em cada *training*, a cada momento recortado e colado. No primeiro momento do *TF* – colocar-se no espaço – a dimensão desta visualidade tangível está, por motivos evidentes, problematizada pela própria dimensão daquele que vê que, necessariamente, trata-se da afetação provocada pela coisa do mundo (GUMBRECHT). Quem vê é o indivíduo a partir de sua dimensão corporal. Então, é possível dizer que todo o corpo do ator fica imbricado no espaço como elemento tangível deste mesmo espaço, guardando, é claro, sua integridade física a partir de sua própria dimensão:

Quando percebemos uma certa dimensão, o corpo humano entra no continuum das dimensões e se situa como uma constante na escala. Sabemos imediatamente o que é menor e o que é maior que nós mesmos (MORRIS, apud DIDI-HUBERMAN, 2005: p. 123).

A medida discutida aqui é a do homem e Didi-Huberman se refere a antropomorfismo. Acredito que existe uma complexidade apontada que nos dirige a imbricar o espaço visível com a temporalidade. Se a medida é o homem, como já foi sinalizada, a visualidade parte de sua corporalidade, das possibilidades da visão de um corpo. Nesse sentido podemos pensar também em termos de estatura, ou seja, “o caráter essencial das estátuas, é o estado de manter-se de pé”. Em latim, estatura quer dizer o tamanho dos homens. A característica que dá fundamentalmente a nomeação das obras escultóricas de estátuas é o fato delas ficarem “de pé”(DIDI-HUBERMAN, 2005: p.123).

A noção de antropomorfismo foi elaborada por Rosalind Krauss no livro *Caminhos da escultura moderna*, no qual formulou uma fundamentação para a compreensão das formas de arte, como as minimalistas, “que, por falta de uma palavra melhor, continuavam sendo agrupadas sob o título geral de [esculturas]” (ARCHER, 2006: p. 80). Krauss faz uma descrição crítica de um conjunto de peças de Richard Morris no qual ele coloca elementos formalmente idênticos, porem, diferentemente

colocados ou dispostos em relação ao observador. A crítica ressalta a importância da experiência referencial corporal do espectador que é o que realmente vai criar o fenômeno das peças. A pertinência da perspectiva de Krauss deslocou a noção de especificidade requerida pelos criadores dos objetos minimalistas para o campo relacional. Isso transmutou os objetos para a esfera dos sujeitos como esclarece Didi-Huberman:

Trata-se aqui da relação entre o objeto e seu lugar, mas, como o lugar abriga o encontro de objetos e sujeitos, essa relação pode igualmente caracterizar uma dialética intersubjetiva (DIDI-HUBERMAN, 2005: p. 66).

Essa “dialética intersubjetiva” pode nomear o jogo de percepção que acontece no *TF* entre o ator e o espaço, por exemplo, em seus deslocamentos que precisam estar imbricados/relacionados aos dos participantes, às paredes, às dimensões e ao chão. Tanto ao “entrar” em um dos exercícios individuais quanto durante a realização destes, a improvisação surge por meio das materialidades dos corpos e do meio. A referência às formas escultóricas também é uma tentativa de nomeação de um processo que é constituído pelos “instantâneos” corporais que os exercícios dão a ver. O percurso recortado do *TF* revela ao observador, vários momentos quase que de suspensão, de imobilidade tensa quando os atores executam os fragmentos dos exercícios. A forma da estrutura também proporciona uma série desses momentos de suspensão.

Ainda podemos pensar com Rosalind Krauss a respeito da temporalidade do *TF* e de sua relação com a escultura. Krauss discute a questão temporal nas formas escultóricas ditas fixas, em seu livro, a partir do *Laocoonte* de Lessing<sup>34</sup>. Lessing refere-se às artes visuais como sendo eminentemente estáticas em contraponto com a poesia que tem o tempo como veículo. Krauss contrapõe-se a esta classificação rígida entre artes do tempo e artes do espaço. Lessing sinaliza que na escultura “as relações entre as partes isoladas de um objeto visual são oferecidas *simultaneamente* a seu observador” (KRAUSS. 2001: p. 3). Porém, Krauss argumenta que não é possível separar espaço e tempo como sistemas opostos na análise das formas escultóricas, pois sempre estaria

---

<sup>34</sup> G.E. Lessing, 1998. *Laocoonte. Ou sobre as Fronteiras da Poesia e da Pintura, introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva*, São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura. O livro de Lessing discute noções estáticas a partir da escultura em mármore, de autor desconhecido, intitulada *O grupo de Laocoonte*, também conhecida como *Laocoonte e seus filhos*. A estátua representa *Laocoonte* e seus dois filhos, Antiphantes e Thymbraeus, sendo estrangulados por duas serpentes marinhas, um episódio dramático da Guerra de Tróia. Importante aqui também é a referência do *Laocoonte* como uma obra composta por fragmentos.

presente, nessas formas, uma tensão entre “repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo” (ibid: p. 6). Ainda segundo essa autora, em que pese o fato de que as partes da escultura se dão a ver em simultaneidade, a recepção do objeto escultórico é fruto de uma experiência, pois o fruidor faz seu próprio percurso de associações que acabam compondo um todo (a obra) a partir das porções da escultura que ele vê. Se está implícita uma experiência do fruidor, está necessariamente implicada também aí uma temporalidade, na medida em que uma experiência ocorre sempre em um determinado tempo. Se existe um tempo para olhar a escultura (por parte do espectador) e a obra se constitui para ele a partir desse olhar, há também, uma expressão temporal na própria obra.

É claro que a relação entre tempo e *TF* está dada por antecipação, pois se algo é realizado, é realizado em um determinado tempo. Mas o que estou considerando é o tempo como constituinte de todas as noções que perfazem o referido *TF* performatizado em uma estrutura de fragmento/montagem/colagem, incluindo a categoria tempo na complexidade do pensamento dos participantes em ação.

A discussão da transformação terminológica travada por Féral em relação a palavra *training* em consonância com os outros autores estudados, nos permite dizer que a tendência dominante no ocidente deve considerar que toda técnica de trabalho do ator precisa levar em consideração o fato de que não se trata de preparar o ator para construir personagens, mas de estimular processos nos quais os atores façam uso do potencial reflexivo do indivíduo e que sinais dessa ordem possam aparecer nos corpos.

Do modo como eu percebo, o *status* duplo do ator de que nos fala Pavis e a noção de “presença” discutida até aqui são chaves para percebermos as tensões que permeiam os processos pré-criativos imbricados sempre com nas noções de ficção e de realidade: corpo é realidade material em uma mesma instância na qual constrói ficcionalidades. Esse é um dos motivos pelos quais não é possível buscar, nos processos de criação atorial, qualquer espécie de verdade conceitual, mas possibilidades ondulantes de sentido, como é o caso aqui da noção de que a presença pode ser justamente uma produção entre os agentes. E por isso também que acredito no treinamento para atores como um território de investigação e de deslocamento das noções assertivas mais tradicionais e clássicas. Equivale a dizer que, o treinamento que nos interessa discutir está fundamentado em uma prática, na qual, o ator, possa

perscrutar seus próprios processos de inteligência e possa dar conta da fisicalização de partituras fundadas em seu psiquismo. Podemos dizer que esse processo é o fundamento para a elaboração de um **corpo em performance de presença**, ou seja, numa medida sempre em devir de movimento imaginativo.

Estas primeiras discussões me permitiram discernir que a experiência prática do trabalho de *training* do ator está relacionada com a interação problemática entre corpo e pensamento. Comecei a refletir – na injunção prática teórica – sobre a possibilidade de armar a noção de que o treinamento ao qual me refiro e que interessa nessa pesquisa cria condições de possibilidade para o ator desenvolver um corpo pensante, ou melhor, um pensamento material. As professoras Nara Keiserman e Maria Enamar Ramos trabalham com a formulação de “corpo inteligente”<sup>35</sup> que, do modo como eu percebo, se aproxima da intenção do treinamento que é objeto do meu estudo. Acredito que a formulação “Corpo inteligente” pode ser comparada ao que Grotowski se refere como “corpo psíquico”. Tentarei a seguir discutir essas duas noções.

### 1.2.3 Corpo inteligente – expressão material do pensamento do corpo do ator

Quando eu assim despertava, com o espírito a averiguar, sem sucesso, onde poderia achar-me, tudo girava ao redor de mim no escuro, as coisas, os países, os anos. Meu corpo, muito entorpecido para se mover, procurava, segundo a forma de seu cansaço, determinar a posição dos membros para daí induzir a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e dar nome à moradia onde se achava. Sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de suas espáduas, apresentava-lhe, sucessivamente, vários dos quartos onde havia dormido...e antes mesmo que meu pensamento, hesitante no limiar dos tempos e das formas, tivesse identificado a habitação, reunindo diversas circunstâncias, ele – meu corpo – ia recordando... (PROUST. *Em busca do tempo perdido – no caminho de Swann*).

A citação de Proust nos remete à noção de corpo-memória de Grotowski e aqui nesse contexto, após a discussão da imanência da presença dos corpos como forjadora de sentido, ilumina a relação entre os processos de apreensão mental e o *TF*. Essa relação diz respeito às possibilidades desse último em criar um campo de experimentação corporal (imanência) como “lugar” de produção criativa e imaginativa - um lugar de potências materiais. A rememoração de Proust surge por meio da instância material (costelas, joelhos, espáduas), do corpo identificado com as imagens, ou do corpo-imagem. O ser “Marcel” hipotético possui memória corporal. O corpo

---

<sup>35</sup> A noção de “corpo inteligente”, das referidas professoras, foi apresentada e estudada durante a disciplina de ministrada no PPGAC-UNIRIO, no segundo semestre de 2009, intitulada: “O trabalho corporal do ator”.

mimetizando os objetos é que reconhece a história e pode produzir uma narração. Todo o movimento da memorização proustiana inicia com a madalena imersa no chá que desprende a simultaneidade dos tempos vividos em uma leitura atualizada.

Ao concordar que não é possível pensar em nenhuma noção de indivíduo na qual esteja separado o físico do sensível (emocional) e que sinais corporais são respostas a certos sintomas (AZEVEDO, 2004: p. 171), precisa-se aceitar também que os processos reflexivos, a memória e os afetos são mais do que materiais para o trabalho pré-criativo de preparação para a cena, mas, a razão mesma pela qual a cena tem a possibilidade de existir. Em vista disso, para Grotowski, o ator ao enfrentar seu trabalho acaba enfrentando a si próprio, ou seja, se encontra na situação de desenvolver capacidades técnicas que garantam a possibilidade dele poder gerenciar a transformação de seus impulsos pessoais em objeto estético passível de significação. Mesmo que a significação no teatro contemporâneo - que tem se afastado cada vez mais de certos referenciais tradicionais de dramaticidade – seja menos pautada por elementos de fixidez e mais por uma multiplicidade de proposições de sentidos.

Uma primeira aproximação da noção de “corpo inteligente” pode ser pensada no sentido de uma integridade tensa do indivíduo, composta pelos corpos físico e psíquico. Uma integridade tensionada entre essas duas instâncias e não uma unicidade. No segundo capítulo discutirei a noção de organicidade em Grotowski problematizada pelo viés da crítica de arte contemporânea, mas a princípio, estou me referindo a uma união tensa entre corpo e mente, na qual, está implícita modos distintos de apreensão em simultaneidade.

O pressuposto da chamada “via negativa” de Grotowski cria uma tensão na idéia de “corpo inteligente”, na medida que se trata de um processo inverso do aprender por acúmulo de conhecimento. Por um lado, quando usamos a palavra inteligente para qualificar alguém pensamos em sagacidade e habilidade, mas por outro lado e ao mesmo tempo, a palavra inteligência nos remete à faculdade de entender, de pensar e de raciocinar. Ora, a “via negativa” como uma disposição anímica para aprender pelo desvio do aprendizado positivo e objetivo coloca em jogo processos mentais que procuram se deslocar dos nossos automatismos. A noção que se estabelece é a da possibilidade de uma forma de conhecimento que se constitui por meio de vazamentos, de pequenos lampejos. Essa é a forma filosófica do fragmento que discutirei no segundo capítulo como semelhança à estrutura do *TF*. O fragmento é um modo de conhecer a partir do pequeno, do mínimo e que congrega duas noções complementares de sentido:



uma, por meio da imanência e, outra, pela noção alusiva a um outro contexto, para além do objeto.

É importante entender algo dos conceitos de corporeidade e de fisicalidade no teatro. Segundo Romano<sup>36</sup> os dois termos são bastante próximos e complementares, se vistos analiticamente. Corporeidade e fisicalidade são dois elementos que compõem uma ação física. O primeiro “é uma característica da existência material do humano, um atributo comum aos membros da espécie” e a “fisicalidade é o componente físico e mecânico da ação física”. A corporeidade antecede a fisicalidade e tem uma maior complexidade porque “é a junção, a integração profunda entre a pessoa do ator e a forma do corpo” (ROMANO. 2005: p. 180-181).

A abordagem da corporeidade nos processos de treinamento atorial articula a noção de corpo-imanente (potencias e virtualidade) e corpo-manifesto (corpo material cênico), segundo Romano. Na perspectiva desse trabalho, ambos são atravessados pela imanência e se dão a ver como instâncias que transitam entre um e outro.

Para José Gil, o corpo na dança (que associo ao corpo em performance de movimento no *TF*) está em um plano de imanência em termos de recusa dos referentes externos ao movimento, como os sentimentos ou representações. O corpo não se faria mais guiar pelo pensamento, mas antes se tornaria um corpo-pensamento. Se nada exterior ao corpo poderia se impor, ele seguiria unicamente suas próprias tendências. Segundo Gil, o que acontece é como se fossem “vacúolos de tempo no interior do movimento. O que se obtém por meio de um procedimento semelhante ao da meditação ioga ou zen” (GIL, 2004: p. 35).

Para a minha pesquisa, o corpo imanente entra em uma relação de univocidade com o corpo manifesto, ou seja, não se manifestam como duas entidades separadas que organizam elementos que possam ser identificados como de uma ou outra. Constituem-se como experiências corpóreas que se dão de modo imanente.

Em Grotowski a relevância do corpo está em seu entendimento como o lugar do “ato espiritual”. Para Grotowski, a idéia de ator é a de um homem que trabalha em público com o seu corpo, porém, se esse corpo limita-se a aspectos puramente demonstrativos não pode se configurar como um instrumento de um “ato espiritual” (GROTOWSKI, 1992: p. 29). Como já discutimos, o ator de Grotowski é aquele que realiza um trabalho de “autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de

---

<sup>36</sup> Lúcia Romano in *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*.

si mesmo” (ibid: p. 19) e que se dá a ver ao espectador por meio de um encontro entre ambos. Se aproximarmos “ator santo” e “corpo-memória”, termos já discutidos como eliminação de estereótipos, desrecalque e desbloqueio do corpo estão implicados aqui na ideia de um corpo que se mostra em ato como um processo de reflexão.

#### **1.2.4 Uma interlocução entre aspectos de Grotowski e Laban na direção do “corpo inteligente”**

O que me fez pensar em uma aproximação entre Laban e Grotowski foi o modo como os dois se acercaram das noções de interior e exterior. Uma parte da leitura de Grotowski que conheci ao longo dos estudos práticos nas Escolas de Teatro, sempre me pareceu equivocada. Elas davam conta de que para Grotowski deveria existir uma esfera interior do ator, como um relicário religioso da essência dos indivíduos que deveria ser trabalhado para poder ser expresso em partituras cênicas. Então, o que seria visível era uma pessoa (ator) executando certas ações que me pareciam vazias e sem conexão com o espaço, com os outros atores ou com os espectadores. Esse ator mantinha uma espécie de olhar “para dentro” que nada via e não tecia a mínima intenção de comunicabilidade. Mas se o “ator santo” de Grotowski deve ser um profanador, certamente, a relação entre interioridade e exterioridade não pode ser pensada nesses termos.

O contato com a estrutura do *TF* promoveu uma experiência de constante fraturamento dos nexos físicos mais tradicionais de causa e efeito que, resultou em uma apreensão do mundo em seu movimento mais cambiante e atravessada pelos variados afetos cotidianos. A experiência da relação entre interior/exterior se transformou radicalmente forjando uma corporalidade que é formalização da substância do pensamento, onde verso e reverso se combinam todo o tempo.

Gostaria de pensar uma aproximação entre as noções a respeito do ator, presentes no trabalho de Grotowski e no de Rudolf Laban que, colaboram para a composição da ideia de “corpo inteligente”. A relação entre Laban e a linguagem teatral é lícita na medida em que configura seu trabalho prático e seus escritos teóricos a partir das noções de “drama falado e dança musical” (LABAN. 1978: p. 23). Grotowski preconiza um corpo que não oferece resistência aos processos psíquicos (GROTOWSKI. 1971: p. 18). Laban defende que o gesto que se dá a ver (externo) está subordinado a uma intenção interna (LABAN. 1978: p. 22). Os dois autores ressaltam que existem dois tipos de atores, ou seja, um que trabalha mais estreitamente a partir de uma consciência de seus estados emocionais configurando suas escolhas gestuais e

outro que trabalha a partir de suas facilidades e virtuosidades físicas. Para Grotowski, esse segundo tipo de ator é uma espécie de cortesão que constrói suas ações no espetáculo mais na intenção de uma comunicabilidade fácil com o público. Laban não se nega também a reconhecer que pode existir comunicação por meio do virtuosismo no teatro, porém, o que ele discute é a qualidade dessa comunicação:

Aqui surge o problema da qualidade do contato [...] O artista que prefere utilizar movimentos habilidosamente executados situa-se certamente mais alto na escala da perfeição. Em sua representação, o teatro se torna puro entretenimento, espelhando a felicidade, a loucura e a miséria humanas, situação na qual a audiência pode encontrar conforto e alívio do seu pensar cotidiano (LABAN, 1978: p. 27).

“Qualidade do contato” nos diz que o que interessa não é exatamente a comunicação, mas o tipo de comunicação que se estabelece e o lugar originário no ator do material comunicado. O contrário do ator virtuoso para Grotowski é, como já abordei, o que ele denomina de “ator santo” que configura seus gestos a partir de impulsos internos por meio da “via negativa”. Para Laban, o ator que o interessa é aquele que:

Concentra-se na atuação dos impulsos internos da conduta, que precedem aos seus movimentos, dando pouca atenção, em princípio, à habilidade necessária à apresentação (LABAN, 1978: p. 27).

Do modo como percebo, para o trabalho fundamentado “impulsos internos” é necessário que o ator possa percebê-los e captá-los de algum modo. Os dois autores são consensuais em relação à importância de um treinamento. Para Grotowski a relevância está na desconstrução de aspectos da própria personalidade do ator:

Todos os exercícios mantidos por nós eram dirigidos sem exceção ao aniquilamento das resistências, dos bloqueios, dos estereótipos individuais e profissionais. Tratavam-se de exercícios-obstáculo (GROTOWSKI, 1993: p. 22).

Na visão de Laban, o treinamento deve ser capaz de possibilitar o livre fluxo de uma movimentação espontânea e a penetração nos “processos ocultos do ser interior” (LABAN, 1978: p. 28).

Os “Exercícios-obstáculo” podem ser considerados uma forma de “via negativa”, como já discuti. Essas noções se referem a um movimento de autoconhecimento, a uma transformação dos aspectos pessoais quando estão mobilizados para a ação criadora. Se essa mobilização interna alcança vias de

externalidade no mundo, como no caso da arte, o sujeito atuante sofre transformação também. Neste sentido, podemos falar em uma articulação de inteligências – corpo/arte ↔ corpo/vida cotidiana – em um estado dialético de afetação.

Laban não infere na eliminação da relação entre as noções de interioridade e exterioridade como Grotowski, mas argumenta que, para o homem contemporâneo, a penetração profunda nos recessos mais íntimos do seu interior, quando trazida à tona, pode colaborar para a recuperação de “algumas de suas qualidades essenciais perdidas” (ibid).

Azevedo ressalta que a intenção pela realização do trabalho e toda a energia libidinal já estão empregados na fase de pré-criação do ator e que essa intenção acaba por direcionar de modo inteligente todas as referências para o que se está criando. Laban nos ajuda a compreender essa questão quando se refere à economia de esforço, pois quanto maior essa economia, maior a eficácia do gestual que se dá no livre fluxo das intenções internas. Para Laban cada um dos movimentos que executamos se origina de “uma excitação interna dos nervos” (LABAN, 1978: p. 49), que, por sua vez é provocada por uma impressão sensorial. A sensoriedade aqui é tanto aquela imediata que temos em um evento, quanto a das impressões que guardamos na memória. Esta articulação de impressão e excitação nervosa resulta no que ele chama de *esforço* que pode ser voluntário ou involuntário. Em um mesmo movimento podemos ter a atuação desses dois tipos de esforços. A escolha por trabalhar a partir do sistema *esforço / forma*, proposto por Laban, se deve principalmente ao fato de que, nele, as dinâmicas de movimento são trabalhadas enfatizando seus aspectos qualitativos. São oito as *ações básicas de esforço*: socar, empurrar, torcer, chicotear, flutuar, espanar, deslizar e pontuar.

As *ações básicas* ou *impulsos de ação* são compostas pelas combinações entre três fatores de movimento: peso (forte e leve), tempo (súbito e sustentado) e espaço (direto e indireto). O movimento humano é, sem dúvida, gerado por leis físicas, mas também por elementos subjetivos. Por meio das leis mecânicas o percurso de uma pedra que cai só pode ser alterado por elementos dessa natureza, porém, a movimentação de um braço vai seguir impulsos instintivos ou reflexivos de um indivíduo. É possível ter consciência das escolhas de movimento, saber por que se realizam tais escolhas e investigar este mecanismo. No treinamento de Laban, o ator-dançarino investiga a origem do movimento, a mecânica motora que constitui o movimento vivo, o *esforço*.

O termo *esforço* está relacionado ao processo natural de recuperação do gasto de energia empregados em uma determinada atividade por meio de qualidades complementares ou diferentes com que são realizadas. Em suas observações, Laban constatou que o movimento humano se constitui sempre pelos mesmos princípios tanto na vida cotidiana, quanto no trabalho ou nas linguagens artísticas.

Tradicionalmente, o ator deve ser capaz de articular da melhor forma possível os esforços de seus movimentos e de sua voz no sentido de suscitar a apreensão estética do espectador: “as faces e as mãos dos adultos humanos podem ser consideradas como tendo sido moldadas por seus hábitos de esforço” (LABAN, 1978: p. 34). Aqui percebemos a natureza “inteligente” da proposição da corporeidade do ator-dançarino de Laban.

Existe uma relação quase matemática entre a motivação interior para o movimento e as funções do corpo; e o único meio que pode promover a liberdade e a espontaneidade da pessoa que se move é ter uma certa orientação quanto ao saber e quanto à aplicação dos Princípios gerais de impulso e função (ibid: p. 11).

É possível pensarmos em uma associação da noção de *esforço* de Laban com o princípio fundamental do *training* de Grotowski movido pela unidade tensa entre físico e psiquismo. No *training*, o ator deve ser responsável por investigar uma espécie de expressão de corpo inteiro em um canal de comunicação com seu mundo imaginativo corroendo os limites entre o que é interno e o que é externo. Uso a palavra corroendo por que entendo que Grotowski e Laban não querem acabar com uma noção de interioridade, mas sim, como já sinalizei, entendê-la em tensão com o que é do âmbito externo.

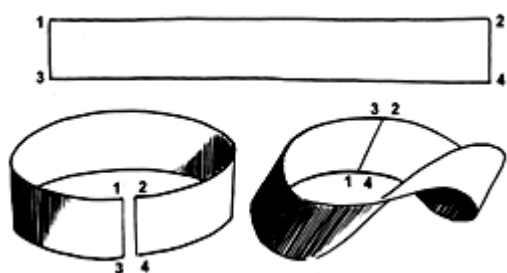
Regina Miranda no livro *Corpo-Espaço* (2008) repensa as relações entre corpo e espaço no Sistema Laban, compreendido como um campo psicofísico, com uma aproximação da filosofia e da teoria psicanalítica de Lacan como leitor Freud. Miranda ressalta as setas dessa investigação apontadas para o estudo topológico<sup>37</sup> envolvendo a geometria para perceber como o campo de estudos do movimento em Laban no diálogo com discursos contemporâneos, incorpora lógicas concorrentes e contraditórias. Essa

---

<sup>37</sup> Augustus Möbius (1790-1868) definiu de modo preciso *transformação topológica* que veio a permitir identificar a topologia como o ramo das matemáticas que estuda as propriedades das figuras que permanecem invariantes em face das transformações topológicas: “Uma transformação topológica é uma transformação de uma figura numa outra de tal maneira que dois quaisquer pontos que se encontrem juntos na figura original permanecem juntos na figura transformada” (PINTO, Joaquim António P. *Notas sobre História da Topologia*, Porto, 2004: p. 3).

visada e escolha de Miranda colaboram para a compreensão de que sua pesquisa procura pela criação de uma linguagem ondulante e transversal, a partir da topologia que é algo em movimento.

Uma representação que instiga a criação de uma linguagem em comum entre Grotowski e Laban no que diz respeito a relação entre interior e exterior pode ser proposta a partir da Corêutica<sup>38</sup> de Laban onde ele se interessa pela *Fita de Moebius* : “criada a partir da junção de duas extremidades invertidas de uma faixa, um lado e seu reverso se encontram em uma relação de continuidade, as faces passando a ser simultaneamente externas e internas. O que diferencia um lado do outro é apenas o tempo necessário para se efetuar a volta adicional. Assim, nela não há mais do que uma única margem, a qual traça uma figura semelhante a um oito, que se dobra sobre si mesmo” (GRANON-LAFONT apud MIRANDA, 2008: p. 58).



*Fita de Moebius*

A *Fita de Moebius* emprega uma operação transgressora do espaço cambiando os sentidos originais de verso e reverso e indicando o olhar para um “entre” que é próprio das noções de Grotowski, como por exemplo, do acontecimento teatral como sendo o que acontece “entre” ator e espectador, da “via negativa” como sendo algo que flutua “entre” o que se deseja e o que se deixa fazer, das partituras atorais como sendo algo construído na intercessão entre corpo e mente. A expressão da “via negativa” encontra-se particularmente privilegiada aqui, pois ela se refere a um estágio em que os limites corporais se desvanecem (GROTOWSKI) e o corpo é matéria “espiritual” – podemos ler, intelectual. A fita torna-se um percurso estimulante para repensar nossa visada tradicional das dualidades como oposições e ilumina a estrutura de

---

<sup>38</sup> A Corêutica é o estudo da organização dos movimentos que Laban desenvolveu e é também nomeada de harmonia espacial. O estudo prático da Corêutica consiste em exercícios espaciais ou escalas executadas em um treino corporal diário (fonte: Dicionário Laban *Google Books*).

fragmento/montagem/colagem do *TF* como um lugar de predisposição prática de reversão dessas dualidades.

Outra topologia utilizada por Miranda para revisitar as noções de interno/externo em Laban é a representação do *toro*: “figura topológica sem margem, cuja especificidade e especialidade – envolvendo um espaço interno, destacado do externo com um centro que tem a particularidade de ser, além de *central*, também externo -, articula dois espaços [vazios]: o de dentro do pneu e o que o envolve tanto por dentro como por fora” (MIRANDA, 2008: p. 60). Ela ressalta que, na topologia, o furo faz parte da estrutura que nos faz perceber o centro simultaneamente como interno e externo. Essa figuração nos propõe a positivação dos “espaços negativos” (aqueles entre as pessoas) como elementos palpáveis de uma relação mais porosa de seus espaços internos e externos. Segundo Lacan o furo central do *toro* está associado ao sentimento de vazio interno que permite e estimula a formação de nós e entrelaçamentos que possibilitam as relações.

Miranda também aproxima a figuração do *toro* do Rizoma de Deleuze e Guattari, cujo modelo de representação esquemática compreende uma esfera furada “onde a organização dos elementos não é constante nem segue linhas hierárquicas de subordinação (...) e onde todos os pontos se interligam e intercambiam informações” (ibid: p. 61).

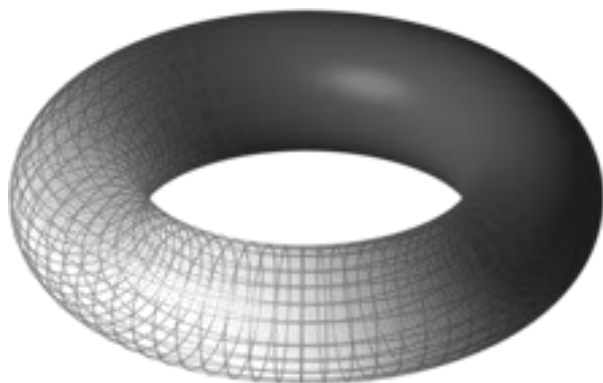


Figura topológica do *Toro*.  
Fonte: *Google images*.

As figurações de *Fita de Moebius*, do *Toro* e de Rizoma são, na linguagem de Miranda, setas que apontam para o *TF*, no que diz respeito a relação que este cria para o ator quanto às percepções de interioridade e exterioridade. Essas setas repercutem na noção de “corpo inteligente”. Essas figurações surgem por meio da estrutura do *TF* conforme discutida neste trabalho. No treinamento de Grotowski, o ator nunca faz exercícios de modo mecânico ou no “vazio”, mas sim estabelecendo uma relação com

seu corpo e com o contexto dos outros atores e do espaço como positivamente. Sua noção de corpo é a de um corpo-memória, ou seja, um corpo constituído por meio de sua memória que fica impressa de modo mesmo inconsciente. Se, como nos diz Grotowski, o objetivo de seu treinamento é o de eliminar o tempo entre o surgimento de um impulso e sua realização exterior, podemos pensar que se trata de um processo de descobrimento da relação corpo/memória. E também é possível dizer que há uma busca pelo que seria o *esforço* correto do movimento de que Laban nos fala, pois a via do treinamento de Grotowski é a da eliminação do que não é necessário para a realização dos exercícios.

Para Grotowski, o ator desenvolve uma anatomia especial relacionada com seu corpo-memória e localiza o trabalho a partir de pontos que, segundo ele, são especialmente responsáveis pela energia em circulação no corpo: a região lombar, o abdômen e o plexo solar (AZEVEDO, 2004: p. 27). Isso nos faz pensar em uma materialidade corporal que se transforma por meio dos exercícios e que vai se explicitar no modo do ator atuar e na noção de presença.

Tentarei destrinchar o que estou considerando como “uma materialidade corporal que se transforma por meio dos exercícios”. Renato Ferracini chama a atenção para a diferença estabelecida por certos mestres de teatro entre o corpo cotidiano e o corpo em cena. Stanislavski elaborou um treinamento para atores tentando criar certas condições de uso para a musculatura que pudessem ser deflagradas em situações de extrema afecção do ator. Ele partiu da observação do comportamento corporal de pessoas em situações limite, procurando pela relação com os sentimentos daquele momento. É possível encontrar certa semelhança com o que nos diz Artaud em seu texto “Um atletismo afetivo”:

É preciso admitir no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo. (ARTAUD. 2006: p. 151).

Já Grotowski, precisa esta interação falando em organismo psíquico, ou seja, procurou criar uma noção que, ao mesmo tempo, falasse da implicação do corpo biológico, orgânico, com a capacidade de pensar. O trabalho sobre a noção de *esforço* em Laban parece propor também uma possibilidade de operar uma transformação visível dos corpos, ou seja, as diferentes qualidades de esforço ficam imprimidas nos



corpos. Acredito que aqui temos uma possível relação entre os treinamentos dos dois criadores – Laban e Grotowski - pois se Grotowski procura por meio dos exercícios o desvencilhamento de automatismos, a proposição de Laban de trabalhar sobre as qualidades do *esforço*, pode nos indicar um sentido de construção de elementos que facilitem a livre expressão do fluxo interno e externo.

Em seu livro *O papel do corpo no corpo do ator*, Sônia Azevedo fala da pré-criação do ator como uma instância na qual os signos estão sendo gerados em estado de latência e a possibilidade destes se transformarem em elementos de cena vai depender da viabilidade de um corpo disponível do intérprete. Essa disponibilidade está diretamente ligada ao uso constante dos recursos pessoais deste último. A memória corporal (ou como diz Grotowski, o corpo-memória) é de fundamental importância e o treinamento vai garantir a fixação de determinadas coordenadas, sensações e estruturas das partituras físico-psíquicas. Por isso o ator precisa enfrentar seu próprio corpo, suas dificuldades e sua rigidez.

Durante este período pré-criativo, de extrema complexidade, os elementos intuitivos, as percepções, as emoções, os sonhos e devaneios são manifestações do próprio processo criador que precisarão entrar em articulação com o material da encenação. Esses componentes internos da criação não ocorrem de forma ordenada e obedecem mais à pulsão do indivíduo que se vê com a tarefa de ordená-los e os fazerem de certo modo inteligíveis. A arte de um modo geral é uma condição de inteligibilidade para processos que já tiveram suas leituras – a experiência artística quer propor novas condições de possibilidade de sentidos para o estabelecido. Se o ator não reunir certas condições técnicas, é possível que alguns sentidos permaneçam em estado de pura latência e não incorram na cena.

Azevedo fala ainda de um estado de prontidão interna, uma motivação, uma intencionalidade que vai, pouco a pouco, a partir das leituras, da vida cotidiana, das conversas e encontros com as pessoas e dos sonhos gerando o já mencionado estado de latência criativa. O treinamento é ferramenta que colabora no processo de trabalhar esses elementos ainda pouco claros, pois “para que a intenção criadora exista de fato, urge que o material ao qual se dirige (em nosso caso o corpo do ator) tenha condições de sofrer a transformação exigida, a metamorfose que o tornará obra” (AZEVEDO, 2004: p. 174-175).

Talvez uma das possibilidades de se pensar na noção de “corpo inteligente” seja a relação que os autores estudados nesse trabalho sinalizam entre a mobilização interna

do ator e sua capacidade (por meio do treinamento) de transformá-la em objeto estético exteriorizado e a transformação pessoal do sujeito dessa ação. Azevedo fala em um processo dialético entre a intencionalidade exteriorizada e os processos pessoais, ou seja, existiria, por meio dessa concepção, uma via de mão dupla entre os processos pré-criativos e autotransformação.

Acredito também que a noção de “corpo inteligente” possa ser pensada quando levamos em consideração a reflexão e a síntese que o ator precisa elaborar dos seus processos mentais. É necessário, como disse Grotowski, que se opere uma espécie de montagem dos conteúdos internos para se estruturar uma partitura atorial. Não estaria aqui implícita uma noção de corpo pensante, um corpo que no seu atuar exterioriza a complexidade desses processos? Ou ainda o corpo pensante não seria aquele que direciona e executa suas ações com menos resistência ou com o esforço necessário? Inteligência corporal não seria justamente dar a ver o resultado dos processos onde estão imbricadas a cultura e nossa apreensão particular dela, processo esse que só pode ocorrer em devir como apontam as figurações topológicas?

## CAPÍTULO II

### O *Training físico* como estrutura para formação de uma linguagem alegórica

A literatura é um agenciamento, ela nada tem a ver com ideologia, e, de resto, não existe nem nunca existiu ideologia. Falamos exclusivamente disto: multiplicidade, linhas, estratos e segmentaridades, linhas de fuga e intensidades, agenciamentos maquínicos e seus diferentes tipos, os corpos sem órgãos e sua construção, sua seleção, o plano de consistência, as unidades de medida em cada caso (DELEUZE e GUATTARI, 1995: p. 11-12).

Citar Deleuze e Guattari é uma indicação do sentido que a linguagem desse capítulo deve tomar. O corpo se faz problema. É no corpo que os agenciamentos contemporâneos se materializam – todas as questões se mimetizam ao corpo: a social, a virtual, a dos processos inconscientes e conscientes, a da virtualidade, a do espírito, a da mente, a da saúde, a da vida e da doença. São muitas outras ainda as questões que encontram o corpo como suporte. Portanto, a escrita de uma prática de trabalho corporal materializa atravessamentos de ordens distintas e cria uma linguagem em experimentação com as práticas.

A investigação sistemática sobre o *TF*, que é objeto desse estudo, me levou a considerar o procedimento da **colagem**, que o estrutura, como um **microcosmo particular de formação de sentido**, ou seja, como produção de um modo de conhecimento. Minha tentativa de análise se dá como um movimento de extrair a reflexão da materialidade dessa prática, de tentar flagrar os modos de captura da subjetividade promovida pela forma com que se organiza o *TF*. A possibilidade de construção de sentido no *TF* se abre pela operação analítica constante que o ator realiza com a quebra dos movimentos em pequenos fragmentos, conjuntamente com a estrutura maior que também é fragmentada. O ator precisa realizar cada micro movimento da sua partitura composta (exercício) até seu limite máximo e então muda imediatamente para outra postura que dá início a uma nova série de movimentos da mesma partitura. Nesta incursão, o tempo do pensamento se transforma, ou então, não acompanha a mudança. A imagem corporal deve ser apreendida em ato pelo próprio ator. O entendimento dessa operação, em minha pesquisa, levou a uma interlocução com um conjunto de ensaios de Walter Benjamin que discutem modos de transmissibilidade constituídos a partir da modernidade, dos quais saliento aqui: “Experiência e Pobreza” (1933) e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935/36).

Esses ensaios foram importantes quando os relacionei às técnicas de colagem/montagem/fragmento que o próprio Benjamin havia compreendido como

formalização dos modos modernos de produção de conhecimento. Na esteira desses ensaios surgiu o pensamento a respeito do conceito de Alegoria em Benjamin e aqui a possibilidade de uma nomeação dos procedimentos do *TF* em termos contemporâneos. Neste sentido, um fato interessante e importante em meu estudo se deu em uma das sessões do laboratório de pesquisa prática quando perguntei aos participantes como se dá o surgimento das imagens nesse momento de mudança repentina das partes do exercício. Um deles relatou que o que acontece é que, ao invés de surgir uma imagem como um filme interior ou mesmo se imaginar em outra situação diferente daquela no espaço em que está, ele observou que “vê o corpo como outra matéria”, ou seja, interferida pelas sensações e imagens mentais.

Essa percepção me fez pensar que as figurações que eu imaginava como fruto da minha experiência com o *TF*, juntamente com meus estudos em Teoria do Teatro, poderiam se configurar como uma linguagem própria daqueles que entram em contato com o *training*. A estrutura em semelhança com a colagem/montagem e a insistência nos pormenores, nos detalhes, encontra uma analogia com a noção de fragmento. O sentido da frase do referido participante, nos remete à noção das figurações alegóricas na qual uma coisa dá a ver outra. A presença em combinação dos procedimentos de colagem, de montagem, de fragmentarização e a noção de alegoria indicam uma característica da arte contemporânea. Mas quais seriam os possíveis motivos que levavam os atores que eu conhecia e que haviam trabalhado sobre a estrutura do *TF*, a ainda estarem ligados aos modos mais tradicionais de representação no teatro? Por que esses atores, por exemplo, têm tanta dificuldade em se distanciar da ideia mais tradicional de personagem? Se a estrutura do *TF* pode ser entendida como uma formação interdisciplinar que congrega procedimentos das artes visuais, das artes plásticas e da dança, quais seriam os fatores que dificultariam a apreensão dos elementos de disciplinas diferentes em simultaneidade? As sessões de trabalho com o *TF* foram importantes justamente para minha compreensão de que os atores participantes, de um modo geral, não estavam nem mesmo familiarizados com os saberes e discussões das disciplinas relacionadas. Isso de algum modo prejudicava o alargamento da percepção.

Iniciei então uma série de encontros que priorizaram a abordagem de conceitos e procedimentos artísticos que surgiram na arte moderna com o objetivo de formar um espaço para discutir uma compreensibilidade que participasse da constituição dos sentidos. Portanto, o percurso deste capítulo é pensado em relação à análise da estrutura

do *TF* para a elaboração de um modo de nomear próprio que surge com essa experiência. Tratarei, por meio do exame de categorias crítico-genéricas (montagem, fragmento, colagem) ligadas a práticas simultaneamente conceituais, reflexivas e artísticas, de propor a investigação de uma linguagem a partir do *TF* que, no âmbito da produção moderna e contemporânea, aponta, de modo distinto, para formas metodicamente potenciais de figuração, para a exposição de uma exigência de performatividade, para construções estruturalmente marcadas pela interrupção, pela repetição diferencial, pela (auto) problematização.

A investigação levou ao entendimento do conceito benjaminiano de alegoria como um atravessamento que garante uma das perspectivas provisórias para olhar a estrutura do *TF* e os sentidos que derivam dela. Por fim, faço um exercício alegórico que tenta imobilizar o particular criando figurações possíveis.

## **2.1. O *Training físico* como colagem e montagem**

Todas as questões que surgiam a partir da experimentação com o *TF* deslocavam meu olhar para a problemática que advém das micro-estruturas que o configura. Grotowski, como já discutido, ressaltou a **contradição** como uma técnica fundamental para a revelação dos impulsos originários das estruturas simbólicas. Esse aspecto casava com a minha apreensão do *TF* como um procedimento de colagem, porém, a intenção geral para que este fosse realizado na direção de obter um fluxo gerou uma tensão interna que acabou por apontar simultaneamente para a técnica da montagem. Neste desdobramento, procurei pensar as diferenciações e aproximações entre os dois conceitos, de montagem e de colagem, no sentido de encontrar um percurso inicial de pensamento a partir da experiência prática do *TF*.

Antes de entrar nas discussões propriamente ditas sobre colagem e montagem, gostaria de dar a ver o sentido da palavra “como” que utilizo no título deste tópico e em outros momentos da minha escrita, demonstrando que o termo não foi escolhido sem uma conversa com o processo empírico. Minha intenção foi a de criar uma expressão – o *training* como colagem e montagem – no sentido de que se trata de pensá-lo exercendo o seu potencial crítico. Didi-Huberman se refere ao “como” juntamente com sua significação no dicionário: “*como* exprime a comparação, mas também a adição e a complementaridade; *como* exprime a maneira, mas também a qualidade própria”. A conjunção “*como* nos dirá um modo de mimetismo”, pois ela impõe o sentido de que a

obra analisada (criticada) seja portadora de seus modos de transformação, pois somente onde a obra aponta para outra é que pode surgir a crítica e também uma nova obra e não um rebatimento da primeira (DIDI-HUBERMAN, 2005: p. 187).

Marjorie Perloff em um texto intitulado “A Invenção da Colagem” do seu livro *O Movimento Futurista* (1999), menciona a montagem como um procedimento cognato à colagem. Em uma nota do referido texto a autora alude à problemática existente entre os dois termos e aponta que no primeiro estão implicadas relações temporais e no último, relações espaciais. De modo consecutivo, o termo colagem está associado aos procedimentos das artes visuais e montagem a arte verbal. Como ressaltou Keiserman em discussões de orientação, essa afirmação é bastante discutível. A montagem associada ao tempo traz a música, o movimento: a dança e o teatro. A colagem associada ao espaço traz todas as visualidades e não só o que se entende por “artes visuais”. Essa última observação colabora para o entendimento e aproximação das instâncias cotidianas e da arte. Desdobrarei esse aspecto em outro tópico, porém, cabe uma referência aqui a noção de que tudo o que vemos está atuando como signo e que todo o processo de visualização está relacionado com as percepções sensoriais.

Indo adiante, Perloff cita a argumentação de Jean- Jacques Thomas para quem, em princípio, a colagem “é caracterizada pela apresentação explícita e deliberada da natureza heterogênea de diversos componentes, enquanto a montagem objetiva a integração dos diversos constituintes combinatórios e, como tal, dá-lhe uma unidade”. Localizo aqui, nesta relação entre partes distintas e a ideia de unidade, o problema fulcral do *TF*. Quais seriam as formas de pensamento que os procedimentos de colagem e de montagem suscitam? Estas poderiam ser antagônicas, ou complementares? Ou nada disso e teriam ambas, resultados autônomos e separadamente classificáveis? Seria possível falarmos em unidade aqui sem problematizarmos essa unidade como unicidade? Por fim, Perloff argumenta que o sentido mais possível para cada um dos dois termos é o de que colagem é o procedimento principal e que as técnicas de montagem resultam como efeito conseqüente da prática anterior. Levando essa problemática adiante procurarei por uma visão mais precisa desses dois procedimentos.

Perloff discute que um dos sentidos principais que a colagem provoca é justamente a quebra na linearidade dos discursos. Investigando a origem do termo *collage*, esclarece que este vem do verbo francês *coller* e “significa literalmente ‘afixar’, ‘pregar’, ‘colar’”. A inovação da colagem cubista estaria nas estruturas de justaposição, cuja distinção fundamental é o “fato de que sempre implica a transferência de materiais

de um contexto para outro, ainda que o contexto original não possa ser apagado” (PERLOFF. 1999: p. 102). Neste sentido, o elemento colado produz uma **dupla leitura**, pois

cada elemento citado quebra a continuidade ou a linearidade do discurso e conduz necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido em relação ao seu texto de origem, e a do mesmo fragmento como incorporado em um novo conjunto, uma totalidade diferente. O estratagema da colagem consiste também em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunidos em uma composição temporária (Grupo Um, Eds., *Collages, revue d'esthétique*, n.3-4.Paris: Union Générale d'Éditions, 1978: 34,35. In PERLOFF. 1999: p. 103).

Acredito que aqui está um ponto de conciliação: justamente a natureza inconciliável que a colagem provoca onde sempre enxergamos contextos diferentes em simultaneidade. Isso nos permite uma interlocução com o fragmento que discutirei mais adiante, mas no momento, cabe relacionar a dupla leitura com o duplo vínculo temporal que o fragmento formaliza quando não realiza completamente o passado nem o futuro (LICHTESTEIN, 2009: p. 322). Neste sentido é possível pensar que existe uma performance, um movimento que é executado nas materialidades e que o fruidor também opera. Mas qual seria a característica desse movimento pensando mais propriamente no cubismo? Seria um movimento em direção à velocidade ao modo dos futuristas? Ou seria um movimento constantemente bloqueado por meio dos recortes?

Gostaria aqui de realizar uma breve digressão que considero importante para a discussão apontada acima, tendo em vista a estrutura do *TF*. Octavio Paz (2004) tece uma relação de oposição entre Pablo Picasso e Marcel Duchamp. Por suas atitudes no mundo da arte, o primeiro é a imagem do movimento, da metamorfose em mais de cinquenta anos de atividades. O segundo deu a ver sua genial inatividade. Em termos de formalização pictórica, Picasso encarnou na visualidade de sua produção o espírito moderno das mudanças, “o próprio tempo, na sua urgência brutal, a iminência imediata do agora” (PAZ, 2004:p. 8). Duchamp construiu um movimento oposto à vertigem da aceleração: o retardamento. Ele refutou o movimento com o *retard*. O movimento para Duchamp é a crítica da pintura como possível instância de fixidez, o que ele formaliza em quadros como, *Retrato de Jogadores de Xadrez* e *Rapaz triste no trem* de 1911 e *Nu descendo uma escada* de 1912 que podem ser entendidos como versões pessoais da linguagem cubista cujo conteúdo verdadeiro é o próprio pensamento (TOMKINS, 2005: p. 89). A pintura é posta como crítica do movimento e seu processo evidencia-se por meio do *retard*, da decomposição e da análise.

Duchamp relata que suas intenções em *Rapaz triste no trem* estavam no sentido de investigar o movimento a partir da repetição de linhas esquemáticas do cubismo e em direção da técnica que ele denominou de “paralelismo elementar”. A ideia da técnica é uma inspiração nas fotografias em movimento realizadas por Etienne-Jules Marey e que eram divulgadas em revistas francesas. Os futuristas italianos também adotaram essa ideia de Marey, porém, de modo quase em antítese do cubismo pregando “a beleza velocidade”. A crítica de Duchamp ao procedimento da visada futurista era a de que este ainda estava preso a acepção “retiniana” (puramente visual) da arte ou a “pintura-pintura”. O iconoclasta francês estava interessado em investigar a “pintura-ideia”, uma arte mental que “nasce e termina “em uma zona invisível” (PAZ, 2004: p. 9).

Em uma reflexão posterior datada de 1946 Duchamp ressaltou que o objetivo de seus quadros, supostamente enquadrados como cubistas e, sobretudo em relação ao *Nu*, era a **redução** do movimento em uma representação estática deste: “uma composição estática de indicações das posições diversas tomadas por uma forma em movimento” (DUCHAMP apud TOMKINS, 2005: p. 93).

Minha perspectiva é que a ideia de *retard* de Duchamp aliada à colagem cubista edifica uma tensão entre o movimento e a análise, entre o olhar e o pensamento que vem da coisa observada. Essa tensão pode ser percebida na estrutura do *TF* por meio da interrupção constante da direção dos movimentos. Existe em sua constituição a conjugação dos recortes dos exercícios que, por sua vez, estão também segmentados e simultaneamente inseridos em uma estrutura que tem início, meio e fim. Ainda neste sentido deve-se trabalhar em um fluxo, ou seja, equivale a dizer que existe uma intenção de que as micro-estruturas dos exercícios sejam realizadas de modo orgânico. Podemos pensar aqui em uma estrutura dialógica em que um movimento conduza ao seguinte, alguma coisa semelhante à noção de causalidade. Porém, como já observei, este movimento causal é rompido (interrompido) por elementos de improvisação que surgem na prática em confronto constante com o outro, com o espaço, com o tempo, com a escuta, com as percepções e a sensoriedade. A ruptura também acontece pela mudança dos exercícios e a exigência do constante ajuste em diferentes direções no espaço. É possível dizer **que o movimento sofre uma série de interrupções que se dão como processo analítico para o ator**. Fica implicada aqui uma impossibilidade de elaboração de um processo narrativo extensivo das imagens, mas sim, a investida em um movimento analítico.



Esses elementos que surgem espontaneamente provocam uma tensão na organicidade fazendo também, simultaneamente, parte dela. Eles quebram a linearidade da execução do *TF*, assim como as partes que o compõem, provocando um ruído na formação de sentidos. Se o improviso promove deslocamentos no sentido original dos processos imaginativos, também continuam mantendo uma conexão com a imagem original, com as motivações que surgiram anteriormente sem que necessariamente possamos considerar uma linha de ação contínua dessas imagens. Quais seriam as consequências desta prática para a formação do pensamento e a imbricação nos processos subjetivos dos atores?

Peter Bürger colabora para esta reflexão. Ele enfatiza em seu livro *Teoria da vanguarda* (2008) que o conceito de montagem desempenha papéis distintos nos diversos meios, como, no cinema, na literatura e nas artes plásticas. No cinema, a montagem é um procedimento técnico, ou seja, não pode ser considerada como uma técnica artística específica, mas sim, como uma técnica que por natureza estrutura o próprio meio. O autor ressalta que, diferentemente à montagem de imagens que constitui a técnica cinematográfica, na pintura o conceito possui um *status* de procedimento artístico. Ele considera que a montagem, que aparece historicamente no cubismo, opera o primeiro desmonte significativo do sistema de representação artística desde o Renascimento<sup>39</sup>. O que podemos tirar dessa reflexão em relação ao *TF*? Para Grotowski e Stanislavski, a técnica é elemento fundamental para o trabalho do ator, mas esta precisa ser uma base que deve desaparecer, ou em outras palavras, não deve estar visível na performance. Tal como no cinema ela deve ser elemento formador e como no Cubismo é ela – a colagem – que propicia o desmonte dos paradigmas de concepção visual de entendimento do mundo. É possível inferir o juízo de que a colagem no *TF* é forma que suscita novas reorganizações de inteligibilidade (conteúdo em formação).

Segundo Bürger os *papiers collés* inseridos na pintura por Picasso e por Braque formalizavam a tensão (contraste) entre duas técnicas fundamentais: o ilusionismo e a abstração, tensão esta que parece se aproximar do que Perloff considera como dupla leitura. Na tentativa de destrinchar esse ponto podemos recorrer à Clement Greenberg que evidencia um problema nas iniciativas desses dois artistas ao começaram a fixar

---

<sup>39</sup> A mais forte consequência [do Renascimento, foi] a idéia para a representação do espaço artístico foi a introdução das regras da perspectiva linear que procuravam representar o mundo físico conforme ele era visto. Não mais um mundo espiritual ideal, mas um mundo de formas geométricas perfeitas (SILVA, Adriana de Sousa e, “Ciberidea 3D – por uma construção do espaço digital, <http://souzaesilva.com/Website/portfolio/webdesign/siteticiberidea/adriana/research/phd/3d.pdf>).

“pedaços de materiais estranhos à superfície de uma pintura”, como os papéis de parede, pedaços de jornal, inscrições ou mesmo um oleado (GREENBERG. 1996: p. 84). Os elementos aplicados criavam um problema para a representação pictórica e revelavam sua natureza forjada na relação tensa entre o que é o real e o ficcional. Podemos dizer que se tratava, no caso do fragmento colado, de uma realidade “falsificada”, ou seja, um pedaço de oleado imitando a palha de uma cadeira não pode ser considerado mais real do que a pintura da palha da cadeira. O processo acabava revelando sua propriedade ilusionista na medida em que se investia em um objeto concreto como recurso e revelava “o [ilusionismo] dos fragmentos de realidade colados” (BÜRGER. 2008: p. 149). Podemos ainda entender essa tensão com Greenberg que ressalta a diferenciação dos planos na pintura cubista, como recurso que pudesse superar, de certo modo, sua planaridade física, permitindo uma ilusão, por menor que fosse, de uma tridimensionalidade. Deveria haver uma diferença entre planaridade física literal e a planaridade pictórica, o que eles buscavam com o uso desses recursos, como o da colagem.

A problemática da abstração dos objetos cubistas levada às últimas consequências, ou seja, a exibição cada vez mais analítica dos objetos em franco processo de desconstrução do olhar unitário do ponto de fuga da representação renascentista criava um desconcerto entre o real e sua representação. Porém, os objetos não deixavam de ser reconhecidos na pintura cubista, mas exigia do espectador uma capacidade de “juntar os cacos” em uma operação que pressupõe a abstração<sup>40</sup>. O que parece ainda mais transformador em relação ao olhar não é tanto que a apreensão do objeto pictórico dependa do ponto de vista do observador, mas principalmente, de uma relação entre duas realidades: a pictórica e a empírica. O objeto da realidade empírica não aparece na superfície do quadro do modo como o vemos no cotidiano, mas mesmo assim nós o vemos. No cubismo, uma guitarra, um jarro, ou um cesto de frutas, por exemplo, aparecem transformados pelo esfacelamento dos planos, mas podemos reconhecer cada um dos objetos. Esta perspectiva nos permite pensar na colagem

---

<sup>40</sup> Encontramos no Micionário Michaleis da Língua Portuguesa as seguintes definições para a palavra abstração que servem para nossa reflexão: **1** Ato ou efeito de abstrair ou abstrair-se. **2** Consideração das qualidades independentemente dos objetos a que pertencem. **3** Idéia metafísica, teoria demasiado vaga que não pode receber aplicação. **4** Concentração, meditação; alheamento do espírito. **5** *Psicol* Processo pelo qual se isolam atributos de um objeto, considerando os que certos grupos de objetos tenham em comum. **6** *Filos* Operação pela qual o espírito considera separadamente coisas inseparáveis na natureza. **7** *Quím* Extração ou separação por meio de evaporação, de princípios que estavam unidos quimicamente a outra substância. *sf pl* Conjeturas sem fundamento real; devaneios, quimeras, sonhos, utopias; descuidos, esquecimentos.

cubista como uma nova “direção” na arte, onde coisas em conflito produzem um novo estatuto do ver. Segundo Greenberg, a intenção principal da colagem cubista não era a de ajustar a pintura, por meio da inserção de fragmentos colados à uma visão ilusionista, mas sim criar na planaridade do meio pictórico uma impressão escultural sem negar necessariamente a tal característica plana do suporte.

Em termos do *TF* cabe salientar que a percepção do olhar está imbricada pelo corpo do ator, o que significa que este realiza a interlocução entre os fragmentos do observado. Sendo assim, os processos de percepção criam uma tensão na própria corporalidade do ator que suscita a impregnação de possibilidades alargadas entre sentido e movimento, dando margem aos processos que imbricam ficção e realidade, fluxo e recorte, organicidade e fragmentação.

O corpo do ator, em performance semelhante à colagem no *TF*, desestabiliza os territórios mais conhecidos de assimilação dos objetos. Jose Gil afirma que o trabalho do bailarino o coloca em um espaço próprio diferente do espaço objetivo. Sua evolução é que cria o espaço. O autor compara a operação do bailarino com a do ator de teatro, que transforma o espaço em cena. Ele denomina esse espaço que surge, como “espaço do corpo” – um espaço paradoxal, diferente do objetivo que está, ao mesmo tempo, totalmente imbricado a esse, em uma medida que não se pode distinguir corpo e espaço. A cena transfigurada pelo ator está investida de afetos e de forças que seguem os percursos dos corpos. A invisibilidade do espaço e do ar, ganha texturas por meio da corporeidade do ator: “o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. Daí a extrema proximidade das coisas e do corpo” (GIL, 2005: p. 47).

### **2.1.1 Uma questão que surge por meio da pela técnica – uma instância de fissura no pensar**

Enfrentar o problema do *TF* como colagem/ montagem, implica necessariamente em discutir os modos como se dão as representações mentais em conexão com as concretudes dessas técnicas. Peter Bürger afirma a diferenciação do *status* da montagem no cinema e nas artes plásticas, porém, ao mesmo tempo, o autor apontou para um problema em relação à primeira quando sinaliza sua relação com a segunda. O próprio Bürger salienta o fato de que existem diferenças na utilização da montagem, como por exemplo, quando “o leão que salta no Encouraçado Potemkin, editado a partir de um leão de mármore que dorme, de um outro que desperta e de um terceiro que se levanta”

(BÜRGER, 2008: p. 148). Nesta cena do filme de Sergei Eisenstein não existe a impressão ilusionista que as cenas montadas do cinema provocam.

Esse exemplo de Bürger provocou um problema se comparado a estrutura do *TF*, na qual o ator trabalha justamente na direção de quase anular o tempo de pensamento quando executa as partes dos movimentos, ou se preferirmos, entre as partes compósitas dos exercícios. Eugenio Barba descreve no livro *Em busca de um teatro pobre* uma série de exercícios realizados em sessões de trabalho em que ele participou como assistente. Ele observou como Cieslak conseguia captar a dinâmica da realização dos exercícios entre o particular e o conjunto:

Todos os exercícios, que foram praticados em **detalhes e separadamente**, durante as últimas aulas, são agora executados por Cieslak, **num movimento coordenado**. Ele os liga num ciclo completo. Todo o seu corpo se adapta a cada movimento, a cada mínimo detalhe. Com uma concentração total e um controle de todos os músculos [...] trabalha o ciclo inteiro, improvisando em torno dele (BARBA, 1992: p. 163). O grifo é meu.

A exatidão dos detalhes incorporados em um fluxo provoca, para Cieslak, a possibilidade de improvisar. Leio este espaço de improvisação como o devir do movimento, ou seja, possibilidades ocultas na forma que vão se dando a ver. Ora, a possibilidade de transformação do que está dado (o exercício) está justamente na combinação dos detalhes (combinação de colagens) inseridos em um fluxo (a montagem), sem que as partes desapareçam. Se as partes estão lá milimetricamente colocadas existe um tempo entre elas, mesmo que a montagem torne este tempo aparentemente abstrato, como ressalta Deleuze em relação à montagem cinematográfica

Durante muito tempo, enquanto realizava o *TF*, a impressão visual que eu tinha do meu corpo era justamente como a de uma lupa sobre cada um dos seus micro-movimentos, ao mesmo tempo em que tinha a propriocepção dos blocos autônomos das posturas que finalizavam cada um dos mesmos inseridos em uma visão total do *TF*. O processo imagético que derivava deste modo de trabalho não tinha uma característica estanque, mas sim a de um movimento de imagens aparentemente sem intervalos. Como complemento esclarecedor, cito Grotowski

Todo nosso corpo deve se adaptar a cada movimento, por menor que seja o movimento. Todo o mundo deve seguir seu próprio caminho. Nenhum exercício estereotipado deve ser imposto. Se pegarmos uma pedra de gelo no chão, todo o corpo deve reagir a este movimento e ao frio. Não só as pontas dos dedos, nem somente a mão, mas todo o corpo deve revelar a frieza deste pequeno pedaço de gelo (GROTOWSKI, 1992: p. 163).

Grotowski descreve aqui um processo imagético corporal em que a sensação concreta está imbricada com a sensorialidade. Nas palavras de Nara Keiserman, o processo de surgimento de imagens no trabalho de preparação de atores de Grotowski torna “clara a imprescindível participação da sensorialidade do ator nos atos de aparente pura fisicalidade (...). Esta pode ser a visualização do próprio movimento, ou seja, o pensamento se ocupa da tarefa de compreender, de acompanhar o movimento que está se processando no corpo do ator” (KEISERMAN, 2009: p. 8). Keiserman não faz uma referência direta à diminuição ao tempo entre o pensar e o agir, no entanto, existe em sua argumentação uma apreciação em relação à direção do pensamento para um sentido concreto da corporalidade. Do modo como eu percebo, por meio da explicação da autora, o *TF* está operando um processo dialético, sempre originário, entre imagens e corporalidade.

Minha inquietação teórica aqui foi justamente em tentar perscrutar as possibilidades de formulação e apreensão da montagem como processo de formação de sentidos considerando, do mesmo modo, que as imagens fragmentadas que compõem a técnica cinematográfica podem ser entendidas como colagem, apreendidas por meio de uma abstração do tempo existente entre elas.

Keiserman ressaltou que a palavra abstração é problemática quando utilizada para definir o modo com o qual lidamos internamente com as construções mentais e o cinema. É justamente isso que entendo e que discuto mais adiante: a máquina realiza uma operação semelhante ao funcionamento do cérebro, pois é este que faz as ligações do que vemos (fora, na tela) e cria a ilusão de movimento. O que Deleuze vai afirmar com Bergson é que este movimento abstrai o tempo existente entre os fragmentos. É importante esclarecer que as observações a seguir não pretendem dar conta exaustiva do seu objeto, mas tão somente, articular alguns pontos para nossa reflexão.

### **2.1.2 Montagem mental – opacidade do signo e tempo capturado**

Retomarei o início da minha argumentação para seguir com a discussão da transformação do tempo de percepção das imagens na montagem. Lembremos que a questão da montagem norteou o trabalho de Grotowski todo o tempo, seja na construção da dramaturgia cênica, seja em sua hipótese da sede da montagem na mente dos espectadores que, na fase da *Arte como veículo* passa a estar nos atuantes. O que chama a atenção da pesquisa é justamente o fato de que o *TF* é estruturado pela mesma técnica

de montagem, como se equivalesse a dizer que havia uma aposta quase que irrestrita de um modo de produzir conhecimento por meio dessa técnica.

Expressamente, para Grotowski, o *training* opera sobre a constituição de sentidos por meio da interferência nos processos das representações mentais individuais. Sua intenção, desde o início das pesquisas, era a de congregar duas noções caras ao trabalho artístico - técnica e criação, sendo que a intenção do treinamento atorial que ele buscava deveria ser a de criar um *modus operandi* que incluísse “objetivamente” as associações pessoais. Está claro que Grotowski tinha o conhecimento de que todo o processo de representação mental é cunhado pelas singularidades do indivíduo em tensão com a cultura e sua procura era por algo que incidisse na constituição desse processo. Ele defende que a composição artificial é um elemento que contribui para a quebra de limites intelectuais e das barreiras do comportamento distraído que temos no cotidiano. Em suas palavras: “a tensão tropística entre o processo interior e a forma fortalece ambos” (GROTOWSKI, 1992: p. 15).

Gilles Deleuze, em seu livro *A imagem-movimento*, faz um esforço no sentido de caracterizar as imagens e os signos cinematográficos em conversa com as três teses de Henri Bergson sobre o movimento. O discurso filosófico estabelecido procura refletir que as imagens cinematográficas formam um espaço para a análise das complexas relações entre passado e presente, memória e acontecimento.

A câmera, segundo Deleuze, funda uma consciência que se define não pelos movimentos que é capaz de captar, mas pelas relações mentais que constitui. Bergson nomeia o cinema como fórmula ilusória, no sentido de que as imagens (cortes instantâneos) desfiladas por meio do aparelho que subtrai o tempo existente entre elas, tornam o tempo abstrato, criando uma falsa aparência de realidade. Existe uma transformação irremediável do tempo que está capturada pela relação indissociável entre imagem e aparelho. Porém o que é problemático no próprio Bergson é sua consideração do corte cinematográfico como algo natural da nossa apreensão e, portanto, não haveria uma modificação da percepção com o cinema. Diferentemente de como pensou Benjamin a apreensão cinematográfica estaria em conformidade com as formas humanas já existentes. Mas então por que a realidade do cinema, para Bergson, seria falsificada? Vejamos uma citação que o próprio Deleuze faz de Bergson em *Matière et Mémoire* problematizando a dita falsificação do real:

Temos visões quase instantâneas da realidade que passa, e como elas são características desta realidade, basta-nos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento... [Percepção, intelecção, linguagem procedem em geral assim]. Quer se trata de pensar o devir, ou de o exprimir ou até de o perceber, o que fazemos é apenas acionar uma espécie de cinematógrafo interior (BERGSON apud Deleuze 1985: p. 7).

Deleuze argumenta ainda que o que o cinema faz é apresentar um corte em movimento e não a fórmula que advém da observação bergsoniana de um corte imóvel + movimento abstrato. O curioso, para Deleuze, é que Bergson já havia descoberto a característica da imagem como movimento antes mesmo do estabelecimento oficial do cinema em *Matière et Mémoire* (1896), como atesta a citação anterior. Deleuze conclui que a primeira tese sobre o movimento está carregada de uma complexidade crítica no sentido de aceitarmos que as representações mentais se dão por meio da percepção de que recompomos o movimento com o espaço percorrido sem levar em conta o tempo existente (“às nossas costas”) entre os cortes imóveis. O cinema seria o lugar por excelência dessa ilusão. Mas a tese de *Matière et Mémoire* profetiza o futuro cinematográfico que surgirá por meio da imagem-movimento que será evidenciada nos diferentes tipos de montagem.

### **2.1.3 Noção de fragmento e apontamentos do caráter da forma inconclusa – relação com a colagem/montagem e procedimento alegórico**

A referência do *TF* como montagem/colagem remete a noção de fragmento. Trata-se aqui de assumir o fragmento como linguagem que é capaz de identificar os processos em operação na sua prática. A dinâmica que a ideia de fragmento contém envolve não só um esforço de conceituação, como também um esforço de análise do específico, de como se realiza aquele processo artístico específico que podemos chamar de fragmento.

Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy no texto “A exigência fragmentária” apontam para uma apresentação filológica que revela o fragmento enobrecido como uma definição de emergência do gênero no século XVIII e que ainda se relaciona com estruturas do século XVI e XVII. Ambos elaboram tal definição em tensão temporal até para estabelecer os seus limites que, tem diferenças em relação ao fragmento moderno.

Eles dizem que o romantismo põe em obra (*met l'oeuvre*) de um modo diferente. A diferença desse “obrar” é índice de um pensamento de crise relativo mesmo ao

pensamento das estruturas das obras. Entendo que o fragmento aparece como estrutura de significação crítica do próprio modo de significar. Em sua análise, o fragmento pode ser caracterizado por, pelo menos, três traços: o relativo inacabamento ou ausência de desenvolvimento discursivo de cada uma de suas peças; a variedade e a mistura dos objetos que podem ser tratados por um mesmo conjunto de peças e a maneira de se constituir como obra, ou seja, a unidade do conjunto é constituída de certa maneira fora da obra, no sujeito que se dá a ver aí ou no juízo fornecido por suas máximas.

Então podemos dizer que a mesma operação que a estrutura de fragmento do *TF* exige dos atores – que eles estejam em performance – é exigida do sujeito em contato com o fragmento: que ele esteja em obra, que ele trabalhe para elaborar a significação, assim como Grotowski se refere à sede da montagem de seus espetáculos no fruidor. Há que se pensar em uma relação de semelhança aqui. Duas poéticas, a do fragmento e a de Grotowski (materializada na estrutura do *TF*) que implicam na figuração de um sujeito em construção, em inacabamento. Essa é a primeira condição do fragmento. Se, na estrutura do *TF* nos detivermos na precisão dos detalhes como uma espécie de mônada, de aforismo ou de máxima, não podemos perder de vista que esses detalhes apontam para um problema em termos de criação de uma unicidade do sujeito. A ideia dominante sobre o romântico é a do sujeito hipertrofiado e absolutizado, mas a dialógica das tensões internas desmancha a divinização. A tensão fragmentária é a de apresentar um pedaço que simula um todo a qual pertence, configurando assim, uma relação orgânica e não orgânica:

Se o fragmento assinala assim o seu pertencimento profundo à ordem do orgânico é em primeiro lugar, com toda evidência, porque o próprio orgânico deve engendrar-se do fragmento e pelo fragmento e porque o orgânico é essencialmente a *auto-formação*, ou a forma verdadeira do sujeito. No eu, já o vimos acima, “tudo toma forma orgânica”. O fragmento, a este título, é tanto a forma da subjetividade – para retomar a palavra de Heidegger – quanto o é o discurso especulativo, tal qual ele se completa em Hegel (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 1978: p. 12).

A citação conversa diretamente com a noção de organicidade em Grotowski que discutirei mais adiante. O que se destaca como orgânico é o próprio processo de construção das verdades e dos sujeitos. Se entendermos a estrutura do *TF* em semelhança com a noção de fragmento, tal como desenvolvo aqui, observamos uma forma de experiência de produção de conhecimento compatível com a noção de devir, ou por outra, em termos de organicidade o que se forma é um não parelramento de sentidos, mas uma organicidade ruidosa, cujo sentido é fornecido pelo movimento



performativo, necessário ao lidar com o fragmento, que precisa encontrar sentido pelo diferente que é característica do vindouro, em contraponto com a totalidade. O movimento performativo do conhecimento figura o de uma constelação. Se a totalidade está presente assim em cada parte e o todo não seja a soma, mas a co-presença das partes, é possível dizer que a necessidade da essência que se desdobra do fragmento é a de uma individualidade problemática – “o todo separado é o indivíduo” (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1978: p. 12).

Para Jacqueline Lichtenstein o fragmento moderno não é enobrecido, pois é como aquele que trabalha com o que está à mão. Ela inicia a identificação do fragmento pela fisicalização do espelho estilhaçado em *The lady from Shanghai* de Orson Welles (1947) e segue com o entendimento de uma operação temporal constituinte do fragmento presente nas obras escultóricas clássicas que tem alguma parte do conjunto faltando, como um nariz, uma lasca da face, um braço etc (LICHTENSTEIN, 2009: p. 116). Reforça-se assim a organicidade do fragmento vista por Lacoue-Labarthe e Nancy como “a fragmentação do *organon*, e – em vez do puro processo de crescimento – a necessidade de reconstituir a individualidade orgânica assim como de constituí-la”. O modelo fica indelevelmente problematizado em sua condição de arquétipo e permanece sendo ainda aqui a “antigüidade em fragmentos, a paisagem em ruínas. O indivíduo – Grego, Romano, Romântico – é, antes de tudo, a ser reconstruído” (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1978: p. 9).

Lichtenstein ainda ressalta que a tensão do fragmento é a motivação da obra moderna que figura o sentimento da ordem da perda de uma incompletude, porém, de uma perda positiva com potencial de geração de sentidos, na medida em que está investida de seu devir. Essa figuração se desdobra dos processos históricos da Revolução Francesa de destruição dos ícones de poder e da guilhotina que fragmenta os corpos. Mas essa destruição aponta para a construção de um novo ideal. O mesmo movimento pode ser conferido na intenção do *TF* de materialização de um trabalho sobre os dispositivos recalcados dos indivíduos, propondo uma constante transformação. O positivo é encontrado em meio às ruínas, aos traços dos sujeitos. Uma das indicações precisas de Grotowski é que quando um exercício se torna facilmente realizável ele deve ser transformado ou substituído. Essa é a intenção dos chamados exercícios-obstáculos, já discutidos, na qual existe uma alegria (positividade) no desmembramento, no estruturalmente inacabado. A falta é constitutiva como característica do horizonte de produção moderna contemporânea.

A discussão do fragmento em Lacoue-Labarthe e Nancy privilegia como característica do pensamento do fragmento, o espírito (*Witz*), que se produz como uma espécie de faísca muito rápida. Algo que se revela, não propriamente por um processo argumentativo, mas quase como um jogo dentro de uma narrativa, uma tensão de elementos que produz conhecimento que não opera na mesma linha, mas produz um jogo em que desloca a operação de uma linha de continuidade. O deslocamento segue na noção de Gênio como expoente do saber acabado - ideia que está intimamente ligada com a noção de cultura como arcabouço de conhecimento e práticas sócio políticas – para algo da ordem do deslocamento do relâmpago, alguém que sabe pensar sem esse acabamento. O gênio implicaria, como o “*Witz*, uma infirmitade, senão disformidade como potência de formalização” ((LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1978: p.15). O que caracteriza para os autores a noção de gênio é o informe, mas não o informe que não consegue ter forma e sim, aquilo que tem mais potência de formalização do que força de coesão. Uma forma que se alinha com o caráter operatório do sujeito e com o caráter de obra em progresso: como fragmento que não se fecha.

Mas o fato é que o fragmento sobrevive, se petrifica. A sobrevivência temporal é de um tipo que vê o presente de forma distinta, quer dizer, o constitui como um atrito onde se percebe o passado. O conhecimento surge por meio do **atrito** que provoca uma **chispa**. O momento presente aparecendo no fragmento como um jogo ondulante de presença e ausência formula um sentido que não se constitui em si mesmo como tal, mas aponta para outra coisa, um sentido metonímico como o sentido de desconstrução do “eu” que Grotowski procura na estrutura do *training*. Conforme comentei no primeiro capítulo, Grotowski localiza a importância de devir como ponto fundamental de sua noção de “via negativa” que se materializa na noção de “contato”. O que falta aponta para desse todo, ou seja, o todo de uma falta.

### **2.1.5 Mundo material e fragmento – tensão da imagem dialética**

A formulação desses autores sobre o procedimento de sentido que o fragmento emprega pode ser entendida em semelhança com a *imagem dialética* de Benjamin. A imagem é categoria central no pensamento benjaminiano que necessitaria de um trabalho inteiro dedicada ao seu estudo. Tomo a licença de usá-la como *quotetion*. A noção de *imagem dialética* aparece como elemento construtivo e depositário das formas cognitivas em Benjamin, pois estabelece um vínculo no limiar entre o real e o imaginário. Os casos de Baudelaire em relação ao século XIX projetado no século XX,

a escritura alegórica do Teatro Barroco Alemão e a estrutura mesmo de *Passagens* são exemplares desta aplicação.

A observação de Benjamin do Surrealismo o faz descrevê-lo como o último “clarão de imagem” da consciência européia, pois aproxima realidades temporais distintas em sua formulação. Essa estrutura imagética da experiência surrealista e a noção de que ela tem um potencial crítico capaz de gerar transformação nos modos de conhecimento da realidade, são nomeados por Benjamin como uma “iluminação profana”. Mas, grosso modo, Benjamin se diferencia do Surrealismo (como movimento geral) na medida em que compreende o potencial crítico das imagens mais no momento do “despertar”, do que na desconstrução onírica. As imagens que resultam do atrito entre o sono e o despertar é que podem congrega temporalidades distintas, que podem sugerir momentos de petrificação – como os flashes fotográficos – que revelam a tensão dos eventos entre acontecido e o agora que se dá a conhecer por meio da chispa. Para Benjamin “o que já foi” (*Von-jeher-Gewesen*) da história está intimamente ligado à imagem da memória (*Gedächtnisbild*), como para o narrador das *Recherches* de Proust – um despertar:

O momento do despertar seria idêntico ao do 'agora da cognocibilidade' em que as coisas assumem a sua verdadeira – surrealista – face. Igualmente em Proust, é importante o esforço da vida inteira no ponto de ruptura, dialético em grau extremo, da vida, o despertar. Proust começa com uma representação do espaço do desperto (BENJAMIN. 2006, N3a, 3: p. 505-506).

Retomando a citação de Proust que utilizei no primeiro capítulo para início da discussão a respeito da noção de “corpo inteligente”, ela, revitaliza os processos de reificação dos objetos quando a subjetividade de Marcel surge em atrito com os móveis de seu quarto e com sua corporalidade. Objeto e corpo são colocados em um mesmo patamar subjetivo e da maneira como compreendo, precisam guardar sua característica de parte, de fragmento para se constituir um processo crítico como o da montagem e não entrar em metamorfose. Suas referências, tanto originárias quanto projetivas, devem ser consideradas dialeticamente. O conceito de *imagem dialética* formula uma imagem capaz de se relacionar com a memória “capaz de se lembrar sem imitar, capaz de repor em jogo e de *criticar* o que ela fora capaz de repor em jogo”. Sua vocação de reminiscência realiza uma crítica do presente por meio de sua configuração mesma, seu aspecto material, seu modo de exposição. Critica ao mesmo tempo toda nostalgia – artística, metafísica ou religiosa. Essa crítica que emerge no pressuposto de uma relação

de leitura com o passado implica um diálogo constante com “um trabalho extremamente elaborado da língua e do pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2005: p.116).

Retomando o fragmento, é preciso diferenciar a alusão da metamorfose. O problema da metamorfose dos objetos pode ser compreendido quando Liechtenstein diferencia a montagem de Picasso como sendo algo que sempre intenciona e reafirma a ideia de obra por meio de uma forte organização da forma fragmentada ligada à cultura. Ela dá o exemplo de *Seat and handles of a bicycle* de 1943 onde a bicicleta fornece a imagem do touro – o touro espanhol, o touro Picasso - mas não nos faz ver a bicicleta de outra maneira, não provoca uma iluminação crítica da bicicleta, diferentemente da ondulação do duplo sentido entendido por Perloff em relação aos processos de montagem/colagem. Encontramos a citação de Picasso sobre o problema da metamorfose nessa obra no início de um texto de David Rosand:

Você se lembra da cabeça de touro que eu exibi recentemente? A partir do guidão e do assento da bicicleta eu fiz uma cabeça de touro que todo mundo reconheceu como uma cabeça de touro. Então a metamorfose se completou e agora eu gostaria de ver outra metamorfose se realizar em direção oposta. (...) Talvez algum dia uma pessoa vai chegar perto e vai dizer: tem alguma coisa diferente no guidão da minha bicicleta. Então uma dupla metamorfose teria sido conquistada (PICASSO apud ROSAND, 1981: p. 17).

É como se Picasso percebesse que sua cabeça de Touro é uma cabeça unívoca que não foi capaz de produzir o processo inverso de voltar a bicicleta pela cabeça de touro. É uma composição coesa reconhecida por todos por que não operou uma montagem e sim uma metamorfose. Teria que ser um touro mais ambíguo do que aquele nítido que ele ofereceu. A noção que se forma é de cultuação ao touro assim como o culto a personalidade que Grotowski quer confrontar e desmontar com o *training*. Se está em jogo na discussão da crítica da cabeça de touro de Picasso uma injunção aurática que privilegia um lugar de culto para os objetos, podemos fazer uma contra associação com o modo de pensamento de Grotowski sobre a desconstrução, no trabalho de treinamento do ator, dos elementos de personalidade operados por meio da contradição.

A incompletude da estrutura do *TF* está materializada nos espaços de improvisação e sobretudo, na noção de contato. O modo de trabalho no *TF* que está materializado em sua estrutura de conexão com o espaço e com os outros participantes, assim como o fragmento, acaba apontando para a existência deste no interior de outras coisas. Lembremos aqui da noção de corporeidade que se completa pelas relações

espaço temporais. Daí a montagem ser um jogo que repensa o fragmento no interior de um *corpus* em que esse fragmento vai estar em co-presença com outros elementos que teoricamente estão fora de um pedaço, ou estão inseridos dentro de alguma coisa que constitui um outro todo.

Por outro lado, também supõe uma compreensão do fragmento, não idêntica mas distinta desta: o fragmento no interior de uma série, de uma sequência. Tanto ele pode funcionar em termos de fragmento do idêntico, ou seja, o múltiplo no sentido de repetir aquela gravura mil vezes ou repetir no interior de uma mesma obra várias vezes a mesma coisa em um formato, trabalhando exatamente a tensão do idêntico se repetindo e então já não é mais idêntico e, por outro lado, tem a série que trabalha com uma estrutura de semelhança no interior de uma produção de diferença. A série trabalhando com o que estaria dentro de alguma coisa. Pode-se associar a um mesmo conjunto cuja repetição serial, na verdade, significa alguma coisa e cada elemento precisa do seguinte ou do anterior para ele ser lido, para ser pensado.

Corpo específico em *training* é percebido como autônomo no interior de outros corpos, produzindo sentido nesse jogo com os outros corpos (atrito que produz a faísca), assim, como os exercícios e suas partes em conexão. Outro elemento de “atrito” no *TF* pode ser aferido pela colagem dos movimentos executados – atrito das partes constituintes dos exercícios. Pensar as categorias ligadas ao fragmento, a série a ao múltiplo é justamente para escapar de um pensamento ligado ao estilo de época, ligado a esse tipo de raciocínio e principalmente relacionado a um raciocínio conceitual estreito em que sua definição está divorciada de uma prática conceitual que é também variada de práticas de produção específicas do fragmento. Para Lichtenstein, pensar o fragmento significa definir uma crítica da sua própria produção. Pensar a estrutura do *TF* constituída como fragmento é pensar em uma arquitetura corporal em obra.

Em reforço a relação com a “imagem dialética” benjaminiana, Lichtenstein aponta a conjugação entre a ideia da epifania e fragmentação. Uma das noções que o fragmento ganha na produção do século XX é a de epifania, quer dizer, a produção de algo que se afasta de um contexto (originalmente próprio) e cria uma tensão onde aquilo se destaca como sentido justamente por esse procedimento tenso. A epifania pode ser negativa ou positiva. Baudelaire quase que vê uma carcaça onde deveria aparecer uma bela jovem no XIX, no caso de Joyce uma figura próxima do mar quase sintetiza toda a beleza do mundo, em Bandeira “eu a vi toda nua,toda nua” , ou seja, aquela figura nua que se destaca do contexto cotidiano como epifania da beleza reiterando a

desconstrução da noção do belo já empregada desde, pelo menos, Victor Hugo. O belo é quase como uma faísca, alguma coisa que faz parte, mas ao mesmo tempo não faz, como em Bandeira, coisas que irrompem do cotidiano e se deixam perceber enquanto o cotidiano continua.

Sabemos que a epifania tem uma origem religiosa como o espírito que se apresenta e que se manifesta em um universo laico. Isso se produz como uma ideia de chispa na tensão que emerge em relação a uma matéria a qual aquilo faz parte e, ao mesmo tempo, não faz. Porém, aquela determinada ordem (divina) precisa estar presente para que ela exista como um contraste em relação ao contexto laico.

Lacoue-Labarthe e Nancy ainda recorrem à Blanchot para formalizar o fragmento como uma interrupção, uma totalização móvel na qual a produção de conhecimento – leia-se também de beleza – se faz por meio de um jogo de interrupções, de quebras, de relâmpagos de sentido que vão se apresentando em meio a elementos heterogêneos que se avizinham, onde se produz vizinhança em quem não é vizinho. Isso nos remete a visão de “imagem dialética” em Benjamin e ao Cubismo - estátuas africanas servindo para pensar a produção daquele momento moderno produzindo a tensão do descompassado historicamente, uma espécie de fragmento de compreensão da própria figura em relação a outra coisa (contato). Aponta para dados como interrupção e disseminação. Interrupção no sentido de que em meio a pequenas composições existe uma potência intervalar, mesmo que elas não sejam totalmente lacunares. Elas (pequenas composições) têm uma capacidade de elas mesmas produzirem intervalo como uma coisa que não está de todo oferecida e que obriga a releitura.

Uma obra operatória calcada por uma qualidade “desobstante” dela mesma, ou seja, ela se opera e se apresenta como potencial de se desfazer, se formaliza e se desfaz. É quase em apenas um instante que ela é capaz de ser captada por forma pictórica estrita por exemplo quadros do Klee e o uso da seta que parece apontar sempre para outro lado. A concentração estritamente ali é dissolvida. O mesmo se dá no processo de composição do Miró que ele aponta núcleos de desenvolvimentos distintos no interior de uma forma.

### 2.1.5 Uma forma de conhecimento por meio da desestruturação dos discursos lineares

Uma elaboração possível para minha discussão, pelo o que foi exposto até aqui, é o fato de que, o pensamento constituído a partir da estrutura do *TF* é criado por meio de uma tensão que desestrutura o discurso linear dramático. Entendendo que a problemática do drama é a *mimese* - ocultação do poeta que fala como se fosse outra pessoa por meio do diálogo - e que este desenvolve a linha de ações compatíveis causalmente (Aristóteles). Neste sentido a estrutura do *TF* pode ser comparada ao livro *O camponês de Paris* de Louis Aragon que problematiza a visualidade verbal por meio da sua escrita. O procedimento utilizado por Aragon é a colagem como problematização do que é real. É importante salientar que podemos falar de uma característica surrealista que procura por uma inflexão onírica, pois entende criticamente a sociedade quase que no encantamento produzido por suas formas-mercadoria. Sendo assim, a colagem funciona aqui como elemento formal que abre a crítica:

A noção de colagem é a introdução [na pintura] de um objeto, uma substância, tirada do mundo real e pela qual o quadro, quer dizer o mundo imitado, se acha totalmente posto em questão (ARAGON apud PERLOFF, 1999: p. 103).

Em *O camponês de Paris*, Aragon recorre à colagem, por exemplo, quando integra à narrativa diversas placas comerciais das lojas da *Passagem da Ópera*, reproduz o menu do *Café Certa* e as inscrições do *Théâtre Moderne*. Esse procedimento estava ligado a um movimento que colidia com a modernização da cidade de Paris efetivada por Haussmann. A idéia central é que o indivíduo que flanava pelas ruas pudesse encontrar formas de pensar a si mesmo por meio da irrupção dos restos que sobraram da antiga cidade e que surgiam repentinamente. Flávia Nascimento aponta que esses restos eram entendidos pelo autor como ruídos que surgiam comprometendo um entendimento de sentido mais linear (NASCIMENTO, 2003). Mas, é importante ainda ressaltar que o sentido não linear se dá pelo fato de que se trata de um passante, de alguém que apreende as imagens por meio de seu deslocamento corporal. A apreensão das imagens cinematográficas encontra um ponto em comum com a apreensão do passante (corporalidade), pois sua dinâmica está dada pela intermediação do aparelho.

A colagem literária se define por um processo de escrita onde estão abolidas todas as relações sintagmáticas<sup>41</sup>. Perloff nos fornece o exemplo do texto de Marinetti de 1913, *Destruição da sintaxe – imaginação sem fio – palavras em liberdade*<sup>42</sup>, que apresentou uma elaborada proposta de organização estética em relação ao discurso literário. Marinetti propunha a destruição da sintaxe com o uso livre das palavras, com o verbo sempre conjugado no infinitivo, com a abolição do adjetivo, do advérbio e da pontuação, com o emprego de substantivos duplos. Perloff ressalta o contexto de identificação filosófica do futurismo de destruição dos métodos artísticos tradicionais com a destruição material e humana da primeira Grande Guerra Mundial. O apego ao novo, no Futurismo, chega a cunhar um ideal higienizante do mundo.

Entendo que Perloff, longe de querer atribuir a um procedimento artístico qualquer determinismo histórico ou mesmo, um significado fixo, aborda a complexidade existente entre pensamento e materialidade artística. Podemos relacionar a subtração sintagmática de Marinetti à uma proposta de representação mental que tenta dissolver velhas formas psicologizantes de significar. Perloff reproduz Charles Olson, para se referir a um dos resultados de *Palavras em liberdade* que seria o de provocar uma desorganização da noção de sujeito mais tradicional:

Destruir o eu na literatura: isto é, toda a psicologia. {...} Substituir a psicologia humana, hoje exaurida, pela obsessão lírica com a matéria. Ter cuidado em não forçar sentimentos humanos para dentro da matéria. Em vez disso, descobrir os seus diferentes impulsos governantes, as suas forças de compressão, dilatação, coesão e desagregação, suas multidões (PERLOFF, 1992: p. 118).

Voltando a Lehmann detectamos que ele se refere a um certo reajuste das poéticas contemporâneas - de contextos comunicacionais e com a ampla difusão da tecnologia da informação no século XX – com as vanguardas históricas. A argumentação teórica de Lehmann é importante para a compreensão dos processos de significação derivados do nosso enfoque da colagem. A radicalidade da perspectiva desse autor parece ser a de pensar os fatores que constituem as poéticas implicados na

---

<sup>41</sup> "Chama-se sintagma uma seqüência de palavras que constituem uma unidade (sintagma vem de uma palavra grega que comporta o prefixo *sin-*, que significa *com*, que encontramos, por exemplo, em simpatia e sincronia). Um sintagma é uma associação de elementos compostos num conjunto, organizados num todo, funcionando conjuntamente. (...) sintagma significa, por definição, organização e relações de dependência e de ordem à volta de um elemento essencial" (Dubois-Charlier, *Bases de Análise linguística* <http://acd.ufrj.br/~pead/tema16/aclasedossintagmas.html>).

<sup>42</sup> *Le parole in libertà e l'immaginazione senza fili*.



percepção social de reificação que não reitera o processo de construção de fetiches, mas desloca nossas formas de percepção.

Com já abordei em outros momentos dessa dissertação, Lehmann percebe uma operação na poética teatral contemporânea na qual a potência de significação do corpo está menos em sua capacidade de revelar conflitos psicológicos e mais na exposição da sua materialidade. A citação acima põe em evidência que este deslocamento do lugar do sentido recria novas possibilidades de percepção para o mundo das coisas/mercadoria. O mundo da matéria, o mundo dos objetos aparece redimensionado e ainda mais, está justamente no dito lugar culturalmente privilegiado de significante artístico. Em uma descrição ligada à perspectiva de semiótica teatral, este autor explica que nesta forma que ele denomina de pós dramática, a síntese está abertamente combatida e suprimida. Um dos traços estilísticos do teatro pós dramático é a parataxe reconhecida anteriormente aqui no texto de Marinetti. Nas palavras de Lehmann:

Um princípio geral do teatro pós dramático é a des-hierarquização dos recursos teatrais. Essa estrutura não hierárquica contraria nitidamente a tradição, que para evitar a confusão e produzir a harmonia e a compreensibilidade privilegiava um modo de concatenação por hipotaxe, normatizando a sobreposição e a subordinação dos elementos. Com a *parataxe* do teatro pós dramático os elementos não mais se concatenam de modo inequívoco (LEHMANN, 2007: p. 143).

A estrutura recortada do *TF* se assemelha à parataxe, pois não permite ao ator uma multiplicação linear de signos. O corpo é o lugar de agenciamentos de sentidos. Do mesmo modo, rejeita uma apreensão hierarquicamente lógica na media que infere em uma percepção sinestésica implicada na visualização e na experiência com a arquitetura. Neste sentido o ator também sofre a ação como a de um espectador de si quando precisa operar uma compreensão que não é imediata. Lehmann comprara essa apreensão à da hermenêutica psicanalítica e sua “escuta flutuante por igual”, onde o significado fica suspenso a princípio e surge em determinados pontos onde se pode estabelecer alguma conexão (ibid: p. 145).

### **2.1.6 Experiência do choque – formação de sentidos pela montagem**

Após as discussões sobre colagem/montagem/fragmento, considero importante retornar a Walter Benjamin na intenção de criar uma “escrita em desejo” que nomeie, mesmo que de modo provisório, as formas de conhecimento promovidas pela estrutura

do *TF*. Benjamin, em seu famoso texto intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935/36) tece uma relação de oposição entre a imagem pictórica e a cinematográfica, na qual, a última, diferentemente da primeira, não é oferecida ao espectador nenhuma apreensão por fixação. O princípio dessa apreensão se baseia no efeito de choque, o que Benjamin relaciona ao modo de apreensão do homem contemporâneo. Em suas palavras, o choque

Corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (BENJAMIN, 1996: p. 192).

A citação permite particularizar o efeito de choque da montagem das imagens no cinema como uma materialização técnica de um modo de pensar que também estava sendo configurado a partir das impressões da visualidade que surgem para o homem na era moderna. Em um dos fragmentos reunidos em seu livro *Rua de mão única* (2000), Benjamin reforça a insatisfação do homem moderno diante da incongruência, para este, dos elementos fixos: “A expressão das pessoas que se movem dentro da galeria de pinturas mostra um mal dissimulado desapontamento com o fato de que ali estão pendurados apenas quadros” (BENJAMIN in “Quinquilharias”, 2000: p. 61).

Voltando à colagem propriamente dita, a relação conflitual e tensa entre as partes que compõem o espaço pictórico quebram a homogeneidade da representação do mundo pensado como um todo e um dos resultados possíveis é a apreensão do mundo por meio do efeito de choque

Se um pedaço de jornal pode se tornar uma garrafa, isso nos dá algo que pensar também em relação a jornais e garrafas ao mesmo tempo. Esse objeto deslocado penetra num universo para o qual não foi feito e no qual retém, em certa medida, a sua estranheza. E essa estranheza foi o que nós quisemos fazer as pessoas pensarem porque estávamos totalmente conscientes de que nosso mundo estava se tornando muito estranho e não propriamente tranquilizador (PICASSO apud PERLOFF. 1999: p. 96).

Ainda pensando a respeito do efeito de choque na experiência moderna gostaria de fazer alusão, mesmo que brevemente, ao ensaio de Benjamin escrito em 1933, intitulado “Experiência e pobreza”. Nesse ensaio Benjamin sinaliza que a experiência está em baixa. Experiência aqui tem o sentido de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana (sentido desenvolvido pela filosofia clássica). Diz ainda que a própria transmissibilidade está abalada, prejudicada pela descontinuidade das relações

da era moderna. Ele parte de uma parábola em que um velho moribundo revela aos seus filhos que existe um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, cavam, mas não acham nada, porém, garantem uma excelente safra por terem revolvido aquela terra dura. Ao final eles compreendem que o pai tinha-lhes transmitido que o verdadeiro tesouro era o trabalho. Mas Benjamin não se utiliza da fábula para realçar nenhum teor moralizante, ele nos faz perceber a sua estrutura para pensar em como tempo e espaço dizem respeito às condições de transmissão da experiência.

A perda da transmissibilidade da experiência acarretou também o desaparecimento das formas tradicionais de narrativa. Esse duplo desaparecimento está relacionado a processos históricos, que culminaram com a Primeira Guerra Mundial. Segundo Benjamin, os sobreviventes das trincheiras voltaram mudos. Esse autor observou uma inadequação entre a experiência histórica e o modo de comunicabilidade, por assim dizer, disponível, até então. A humanidade teria ficado com um forte conteúdo traumático a ser transmitido, porém, sem transmissibilidade (AGAMBEN, 1999: p. 107).

A partir desse ponto Benjamin desenvolve uma reflexão sobre as transformações das forças produtivas capitalistas e a experiência do choque, ou do trauma, nos termos de Freud, que por definição, separa, barra ao sujeito o acesso ao simbólico (em particular à linguagem)<sup>43</sup>. Se o modo tradicional de transmitir experiências estava impossibilitado, quais seriam os novos formatos em que a experiência poderia ser transmitida? Benjamin então vai pensar as conseqüências dessas transformações da pobreza de experiência para a arte, sobretudo nos processos de ruptura empreendidos pelas vanguardas artísticas, onde a experiência do choque pode ser traduzida, por exemplo, pela colagem. O autor pensa em uma reversão positiva da perda da transmissibilidade tradicional da experiência. Essa perda (pobreza) possibilitou uma construção crítica do próprio mundo. Os artistas de vanguarda criam uma nova

---

<sup>43</sup> Estou me referindo de modo sucinto às acepções de Freud de que os traumas psíquicos - causas primeiras dos sintomas histéricos - seriam desencadeados por experiências que evocassem emoções aflitivas - afetos penosos - impedidas de descarga. Isto é, haveria uma impossibilidade de se reagir energeticamente ao acontecimento. As palavras são identificadas por Freud como elemento capaz de reação ao trauma, porém, elas foram impedidas no momento apropriado do trauma propriamente dito. Freud elabora o método catártico na direção da superação do trauma onde a linguagem é percebida com elemento capaz de reativar o afeto obliterado. A linguagem é ponto de partida das experiências de livre associação (PADRÃO, Camila Braz, "O Trauma em Freud: subsídios para uma clínica contemporânea", [http://www.fundamentalpsychopathology.org/8\\_cong\\_anais/MR\\_375b.pdf](http://www.fundamentalpsychopathology.org/8_cong_anais/MR_375b.pdf)).

**linguagem** onde é decisiva “a dimensão arbitrária e construtiva, em contraste com a dimensão orgânica” (BENJAMIN, 1996: p. 117).

Se no *TF* essa nova dimensão é constituída por meio do corpo, ou mais precisamente da corporalidade, a relação com Benjamin pode ser vista na figura do *flanêur* - uma forma de apreensão moderna que executa sua montagem no fluxo de sua performance pelas ruas da Paris moderna.

O movimento arbitrário da colagem confere uma nova autenticidade aos objetos quando retirados de um fluxo, pois quando são alienados do seu contexto pode-se conferir uma nova historicidade para esse objeto no presente. Então, a colagem é destrutiva e construtiva, retira do contexto chamado original, para reinventar o objeto em um novo contexto, que resulta da montagem de temporalidades e espaços distintos.

A linguagem da vanguarda toma um aspecto econômico que Benjamin enxerga na citação e faz dela uma categoria de sua própria escrita: “Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passante a convicção” (BENJAMIN, 2006: p. 61). A colagem cubista é também uma interrupção do trabalho propriamente da pintura do artista, assim como Duchamp pensava seus *readymades* associados a ideia de *retard*. Citação e colagem destroem as noções mais tradicionais de autenticidade e autoridade. Citação também é um processo de alienação (separação), é pertinente a um mecanismo econômico e social da modernidade como mercadoria<sup>44</sup>, ao mesmo tempo em que sua autoridade está fundada pelo paradoxo de ser um procedimento de destruição da noção tradicional de autoridade. A citação opera a quebra da temporalidade do discurso, é um laço de abandono do presente da escrita para se vincular ao passado, ao já escrito.

O filósofo italiano Giorgio Agamben recupera o olhar sobre a figura do “Colecionador” em Benjamin como aquele que participa em uma relação particular com o passado. O colecionador faz uma operação semelhante à citação (*quotation*), ele “cita” o objeto fora do seu contexto e destrói dessa maneira o interior da ordem das coisas

---

<sup>44</sup> O ponto de vista de Marx é o de que o valor de riqueza dos objetos transformados em mercadoria no capitalismo foi transferido do seu valor de uso para o seu valor de troca. Essa transferência reduz a mercadoria a signo, ou seja, o signo do valor pelo qual será vendida. O valor arbitrário das coisas no regime do mercado torna-se seu emblema. “Esse [caráter místico], que o produto do trabalho adquire logo depois que assume a força de mercadoria, depende, segundo Marx, de um desdobramento essencial na relação com o objeto, pelo qual ele já não representa apenas um valor de uso (ou seja, a aptidão para satisfazer uma determinada necessidade humana), mas tal valor de uso é, ao mesmo tempo, o suporte material de algo diferente que é seu valor de troca. Enquanto se apresenta sob essa dupla forma de objeto de uso e de porta-valor, a mercadoria é um bem essencialmente material e abstrato, cujo gozo concreto só é possível através da acumulação e da troca” (AGAMBEN. 2007: p. 67).

quando “suspende” um objeto de sua paixão. Ele realiza um trâmite entre objetos originalmente inseridos em séries distintas. Na esfera da arte, o “Colecionador” toma a tarefa de transfigurar as coisas simples, privando-as de seu valor de uso e do seu significado ético social que a tradição tinha adotado (AGAMBEN, 1999: p. 105). A figura do “Colecionador” ainda executa o procedimento do alegorista que, mais adiante discuto em relação às faturas da arte de vanguarda (montagem) e do caráter não-orgânico das obras.

Citação para Benjamin é uma parte da experiência histórica que pode ser usada como parte de uma experiência. Sua potência não está em restituir, mas em “varrer” o passado histórico, ganhando uma força agressiva que destrói a noção de autenticidade e emprega forças no vindouro (AGAMBEN, 1999: p. 104). A colagem opera um sistema semelhante de significação.

### 2.1.7 Redimensionamento

A importância de incluir a figura do “Colecionador” de Benjamin nas reflexões sobre as relações entre fragmento, colagem, montagem e o *TF* está, do modo como eu percebo, justamente por ser um ponto de inflexão do pensamento material benjaminiano. Esse pensamento foi, ao longo de minha graduação em Teoria do Teatro na UNIRIO, fonte de pesquisa para minha prática de escrita monográfica<sup>45</sup>. O “Colecionador” é uma figuração do sentimento de melancolia em Benjamin que, “enfermo com o pormenor” (BENJAMIN, apud BÜRGER, 2008: p. 142) retira o elemento de seu desejo do fio narrativo e o imobiliza em uma coleção. Mais adiante discutirei o conceito benjaminiano de alegoria dando a ver essas e outras relações. Por enquanto, gostaria de tomar o “Colecionador” como figuração do pensamento a partir dos procedimentos que estou discutindo.

Benjamin escolhe uma citação precisa para iniciar seu esboço sobre o colecionador em *Passagens* (2006): “Eu creio...em minha alma: a Coisa” (2006: 237,

---

<sup>45</sup> Iniciei meus estudos sobre Walter Benjamin e Giorgio Agamben nas disciplinas: *Estética do Teatro*, *Seminários de Estética*, *Seminário de História da Arte*, ministradas pela professora Angela Materno, na graduação do curso de Teoria do Teatro na UNIRIO e *Estética Contemporânea*, ministrada pelo professor Luís Camillo Osório. Um primeiro desdobramento desses estudos deu-se na realização de minha monografia final de conclusão do curso de Teoria do Teatro, na qual fiz um estudo da instalação da grife Daspu na Bienal de São Paulo em interlocução com as noções de Benjamin a respeito da moda, da arte e da prostituição.

citação de Léon Deubel, *Euvres*, Paris, 1929: p. 193). A citação a seguir pode ser encontrada no mesmo esboço e é intrigante:

O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas). (Assim procede o colecionador e também a anedota). As coisas, assim representadas, não admitem uma construção mediadora a partir de “grandes contextos”. Também a contemplação de grandes coisas do passado – a catedral de Chartres, o templo de Paestun – (caso ele seja bem sucedida) consiste, na verdade, em acolhê-las em nosso espaço. Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida (BENJAMIN, 2006: p. 240).

Do trecho acima se pode retirar dois aspectos importantes para a discussão. Um deles, diz respeito a um modo de representação mental, cuja operação é recortar as coisas do espaço em que estão inseridas e deslocá-las para o espaço interno de representação. Essa afirmação cria um vínculo entre o que está fora e o dentro a partir da medida do indivíduo. O que estou considerando como medida do indivíduo pode ser entendido por meio das imagens efetuadas por nosso pensamento. Quando fazemos a representação mental, por exemplo, da estátua do Cristo Redentor, nós evidentemente a redimensionamos. E mesmo assim parecem caber em nossa imagem mental os vários tempos distintos em que estivemos lá, os momentos diversos que a avistamos de longe, ou mesmo, as narrativas sobre ela e suas representações por meio da mídia. Se pensarmos no espaço representacional pictórico da colagem, conforme configurado até aqui, interferido por essa ideia – de que só podemos perceber a coisa se ele estiver retirada de seu contexto e inserido em outro reconhecidamente nosso – podemos ver a representação cubista, por exemplo, como a materialidade expressa de um modo de apreensão mental.

Outro aspecto, que é notadamente complementar ao primeiro e que não necessariamente aparece nesta ordem, é a sensorialidade da representação. Todas nossas representações mentais estão acompanhadas, senão precedidas, por uma sensação corporal (Neurociência). Ora, tomando a primeira afirmação de Benjamin que utilizo no início do parágrafo acima, é possível relacioná-la a nossa própria imagem corporal constituída, assim, por nossos processos sensoriais. A definição de Mataruna sobre imagem corporal é esclarecedora para nós:

é a figuração do próprio corpo formada e estruturada na mente do mesmo indivíduo, ou seja, a maneira pela qual o corpo se apresenta para si próprio. É o conjunto de sensações sinestésicas construídas pelos sentidos (audição, visão, tato, paladar), oriundos de experiências vivenciadas pelo indivíduo, onde o referido cria um referencial do seu corpo, para o seu corpo e para o outro, sobre o objeto elaborado (MATARUNA, 2004).

Mataruna sinaliza ainda que o termo “imagem corporal” também é utilizado hibridamente com o termo “esquema corporal” que procura dar conta de uma experiência em ato de uma unidade do corpo que, para além de ser uma percepção, cria uma imagem tridimensional que todo indivíduo tem do seu próprio corpo “não abordando sob a ótica de uma mera sensação ou imaginação, mas da apercepção corporal, mesmo que a informação tenha chegado através dos sentidos” (MATARUNA, 2004). Podemos aqui voltar à Keiserman que nos chama a atenção para o fato de que o processo de conhecimento está investido na sensorialidade (KEISERMAN, 2009).

## **2.2 O natural paradoxo –*Training físico* e a questão da organicidade contemporânea**

O pensamento inicial que estou propondo é o seguinte: a problemática que a noção de organicidade apresenta no pensamento de Grotowski sobre o trabalho do ator, nos leva a algumas considerações de Benjamin sobre a configuração da linguagem que encontra sua melhor formulação na alegoria. Contribuí para esta formulação, sobretudo, o fato de estarmos nos referindo à linguagem artística, ou seja, ao desejo de nomeação nesse referido campo.

Peter Bürger afirma que a tarefa fulcral da obra de arte de vanguarda é a de desenvolver um conceito de obra de arte não orgânica. Sua argumentação parte do conceito benjaminiano de alegoria que, por método, permite separar analiticamente aspectos relativos à produção das obras e ao efeito estético por elas produzidos, porém, essa esquematização confere utilidade na análise principalmente no âmbito da produção, o que favorece associações com a estrutura do *TF*. Seguindo a composição híbrida da minha escritura, que visivelmente trabalha no mesmo sentido da estrutura do meu objeto de estudo, gostaria de discutir a questão da organicidade, segundo Grotowski, tecendo uma relação com as noções de obra de arte orgânica e não orgânica, incluindo o conceito de alegoria em Benjamin.

Em primeiro lugar, cabe diferenciar que não tratarei de pensar a obra teatral, como naturalmente não demanda o meu foco e nem a dimensão desse trabalho, mas tão somente pensar a tensão orgânico/não orgânico em termos do trabalho de pré composição atorial, no caso aqui, o *TF*. A intenção que guiou minha investigação prático/teórica inclui a historicidade constituída pelos estudos do teatro contemporâneo. A problemática que emerge quando se intenta discorrer sobre organicidade no teatro

contemporâneo não esbarra simplesmente em precisões terminológicas. A meu ver, essa complexidade se dá pela própria característica que a linguagem teatral foi tomando a partir da modernidade ao ser compreendida como escritura material<sup>46</sup>. Meu recorte, sem dúvida, são as composições corporais do ator.

Lehmann argumenta que em nenhuma outra linguagem artística o corpo humano ocupa um lugar tão fulcral como no teatro, “com sua realidade vulnerável, brutal, erótica ou [sagrada]” (LEHMANN, 2007: p. 331). A vocação do teatro moderno operou um trabalho disciplinar e modelador do corpo que o projetou para além das suas funções nas modalidades em que este é objeto particular de valor, como por exemplo, no esporte e nas relações de produção de bens de consumo ou de serviços de utilidade pública. Esta operação moderna treinou o corpo do ator para ser material de significação dramática, investindo na significação subentendida de seu repertório de ações. A operação do *TF*, conforme minha discussão, promove o deslocamento do entendimento do corpo como objeto disciplinado, mesmo nas Artes Cênicas.

A argumentação de Lehmann sobre o lugar do corpo no teatro contemporâneo o compreende como elemento de uma nova poética de formalização teatral em resposta às transformações artísticas operadas desde as vanguardas históricas em conjunto com os contextos comunicacionais e com a ampla difusão da tecnologia da informação no século XX. O deslocamento de paradigmas de organicidade aparece no corpo que contrasta sua sobrevivência como sistema autônomo por meio de diferentes fragmentos, como, por exemplo, das idades da vida, dos estados de doença, das deformações corporais e do “casamento do homem-máquina” [vanguardas] que “perdurou sob a influência das novas tecnologias, passando a abarcar o corpo humano [...] conectado a sistemas de informação” (LEHMANN, 2007: p. 332-333).

Ora, Lehmann aglutina elementos interferentes na organicidade (dramática) de origens distintas, ou seja, elementos gerados no sistema do organismo e elementos gerados mais explicitamente pela cultura. Seria o caso de pensarmos uma primeira aproximação do problema orgânico/não orgânico tentando problematizar a noção de organicidade situada na esfera do trabalho de Grotowski, para posteriormente recorrer ao conceito de alegoria de Benjamin, na medida em que ressalta a fragmentação da obra como elemento de renovação de sentido em relação à ideia de símbolo.

---

<sup>46</sup> Digno de nota para este assunto é o livro *Teatro contemporâneo no Brasil* de José Da Costa.



### **2.2.1 Organicidade em Grotowski – manifestação de uma fratura original e técnica como meio que desabriga**

Grotowski, em seu texto intitulado “Resposta a Stanislavski” (1993), se acerca da noção de organicidade a partir do treinamento de atores elaborado pelo mestre russo. Stanislavski criou um treinamento que reunia diferentes tipos de exercícios direcionados para a obtenção de um fim comum, a sinceridade pessoal. Esta, deveria se dar a ver por meio da fisicalidade do ator. Isso seria o elemento de precisão no seu trabalho, já que as emoções não podem ser controladas. A eficácia do treinamento estaria em promover um lugar de experimentação profissional dos elementos corporais, material possível de ser trabalhado pelo ator. Daí deveria surgir sua sinceridade. Congregava-se então a precisão e a espontaneidade, sendo esta última a vida, o frescor com que devem ser executadas as ações. O treinamento parte da necessidade de o ator tomar consciência de determinadas leis do funcionamento do físico, que estaria cumprindo assim, um ato psicofísico.

O problema que esta perspectiva revela, segundo Grotowski, estaria na diversidade que existe entre uma ação e a natureza interna da referida ação que está constantemente permeada por elementos inconscientes. Existe aqui uma consonância com as idéias de Freud pelas quais não se pode dizer que o agente está movido por iniciativas estritamente conscientes. O inconsciente está regendo nossos atos e qualquer noção de integridade humana precisa levar em conta, não o aspecto dual entre consciente e inconsciente, mas a característica de cesura originária, na medida em que não é possível ter consciência de tudo o que se faz, “segundo a definição de que o que é inconsciente não é consciente”, mas que a integridade do homem está constituída por essa cesura<sup>47</sup>. Esse é um ponto chave do pensamento de Grotowski em que articula dois termos fundamentais: precisão e espontaneidade. Entendo que Grotowski assume a cesura ontológica dos sujeitos:

Aquela contradição entre espontaneidade e precisão é natural e orgânica. Por que ambos os aspectos são pólos da natureza humana, por este motivo quando se cruzam estamos completos. Em um certo sentido a precisão é o campo da ação da consciência, a espontaneidade, ao contrário, do instinto. Em um outro sentido a precisão é o sexo,

---

<sup>47</sup> Na linguagem corrente, o termo inconsciente é utilizado como adjetivo, para designar o conjunto dos processos mentais que não são conscientemente pensados. Pode também ser empregado como substantivo, com uma conotação pejorativa, para falar de um indivíduo irresponsável ou louco, incapaz de prestar contas de seus atos. Em psicanálise, o inconsciente é um lugar desconhecido pela consciência: uma “outra cena”. Na primeira tópica elaborada por Sigmund Freud, trata-se de uma instância ou sistema constituído por conteúdos recalçados que escapam às outras instâncias, o pré consciente e o consciente (Pcs-Cs). Na segunda tópica, deixa de ser uma instância, passando a servir para qualificar o isso e, em grande parte, o eu e o supereu ( Fonte: <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/roudi.htm>).

enquanto a espontaneidade é o coração. Se o sexo e o coração são duas qualidades separadas, então estamos desmembrados. Somente quando existem juntos, não como a união de duas coisas, sim, como uma coisa única, então estamos inteiros [...] Então resulta atual, ao mesmo tempo, a herança social, o homem enquanto *homo sapiens*. Porém, não se trata de dualismo. É a unidade do homem. (GROTOWSKI, 1993: p. 23).

A citação esclarece um pensamento que compreende o paradoxo e a contradição da unidade dual do homem. Revela uma unidade problemática e a utilização da palavra “natural” por Grotowski pode causar equívocos se não levarmos em conta o pensamento que estou desenvolvendo. Esta unidade reúne temporalidades distintas – a integração de nossos diferentes contextos de acontecimentos sociais, históricos, culturais e econômicos, que, potencializada pode produzir um ato estético. Não se pode simplesmente eliminar nosso histórico cotidiano para que surja um ato estético, não se pode desmembrar o indivíduo, isto seria um dualismo. O que estaria em sentido contrário ao das palavras de Grotowski. Mas, o que transparece é a fratura original do homem. Grotowski usa a expressão “a dialética do comportamento humano” para se referir a essa cisão. Pensar em organicidade a partir de Grotowski, a meu ver, precisa levar em consideração a fratura entre consciente e inconsciente, inclusive em nossos comportamentos cotidianos.

Grotowski preconiza, juntamente com Stanislavski, que o ator deve ter um trabalho constante orientado pela técnica e pela práxis da vida. Só o ator que decide realmente incidir em uma transformação da vida cotidiana é que estará apto a realizar o que ele chama de “ato total”, o ato de revelação, o único com potência para provocar conflitos psíquicos no espectador. A busca de um trabalho integrado à vida era um aspecto forte das vanguardas artísticas que pretendiam subtrair a separação entre arte e a práxis vital (BÜRGER) <sup>48</sup>. Para Peter Brook, na terminologia Laboratório utilizada por Grotowski ele quer justamente inserir um campo de pesquisa humana de que não se

---

<sup>48</sup> O ano de 2009 foi declarado *Année Grotowski* pela Unesco em comemoração aos 50 anos da criação da companhia polonesa *Teatr Laboratorium*, 25 anos da sua dissolução e 10 anos da morte de Grotowski, seu criador. Em outubro de 2009 estive em Paris onde acompanhei cinco dias de conferências, filmes e debates. Uma das conferências que instigaram meu pensamento a respeito da relação entre as vanguardas históricas e Grotowski era intitulada *Grotowski et la contre-culture des années '60-70'*. Como relata Celina Sodré em seu artigo “Grotowski était un mystique”: “Foram 27 palestras [...] a data foi comemorada com seminários, colóquios, palestras, congressos e mostras, nos EUA, na University of New York e Tisch School of the Arts, e na University of Califórnia, em Wroclaw, no Instytut Jerzego Grotowskiego, na Inglaterra, na University of Kent, na Itália, na Universit  ‘La Sapienza’, na Turquia, na University of Istanbul, em Cuba, no Centro Teórico-Cultural Crêterios, no Rio de Janeiro, na UNIRIO, e, em outros países e universidades pelo mundo. Em Paris, em outubro, o evento, *2009 Année Grotowski   Paris*, foi organizado pelo The Grotowski Institute, da Polônia, a Universit  Paris Sorbonne, Centre Pompidou, Th atre des Bouffes du Nord e outros organismos estatais e diplomáticos” (SODRÉ, 2009).

poderia, na época da repressão pela qual passava a Polônia, falar abertamente. Mas que visava conferir ao trabalho sua missão de fazer convergir aspectos vitais dos indivíduos e da arte (BROOK, 2010).

Quando falamos na aproximação arte e vida operada pelas vanguardas surge uma questão inerente ao seu contexto histórico. Bürger chama a atenção para a tentativa de desmonte da categoria de obra de arte que as vanguardas históricas operam a partir de certas atividades que não poderiam ser consideradas sob essa categoria, como, por exemplo, as manifestações públicas dos dadaístas. Porém, o que estava em jogo nessas manifestações provocativas era menos a liquidação da categoria de obra de arte do que a subtração dos limites impostos tradicionalmente entre a atividade artística e a práxis vital.

Renato Ferracini salienta que é preciso ter cautela para não produzirmos um pensamento dual quando nos referimos à questão arte e vida e que essa divisão seria apenas didática e abstrata. Sua visada sobre o trabalho atorial privilegia a noção de que essas duas instâncias estão imbricadas e que podem ser lidas sob as condições de técnica insuflada de vida (organicidade). Mas, ressalta que não existe uma hierarquia nem uma cronologia entre a técnica e a vida e sim uma diagonalização dessas faculdades, que

Não são pólos distantes e contraditórios entre si, mas são centros, pontos, que podem ser trabalhados, na prática cotidiana, de maneira conjunta, mesmo que, no plano conceitual, eles sejam pólos opostos. Na verdade, na dimensão prática do trabalho, não há oposição, mas complementaridade. No corpo, “ponto” por excelência de confluências, não existe polaridade, mas uma multiplicidade dimensional (formal, vital, técnica, relacional, etc) (FERRACINI, 2006: p. 79).

Concordo com Ferracini quando afirma que o movimento entre técnica e vida é de atravessamento e produzido conjuntamente pelas faculdades intelectivas e sensórias. E essa é uma premissa do *TF* como técnica revelada por meio da sua estrutura de colagem/montagem/fragmento. Uma visão sobre técnica que favorece a discussão formal do *TF* como instância material de um pensamento está em *A questão da técnica* de Heidegger. Em sua perspectiva existe a noção de que o meio a fim – o meio pelo qual algo é efetuado e alcançado – tem como consequência um efeito o qual chamamos causa. Mas a relação entre fim/causa é complexa e circular pois “onde fins são perseguidos, meios são empregados e onde domina o instrumental, ali impera causalidade” (HEIDEGGER, 1997: p. 45-47).

Heidegger discorre a respeito das quatro causas filosóficas que constituem a causalidade: a *causa materialis*, o material; a *causa formalis*, a forma que se aloja na matéria; a *causa finalis*, a finalidade e a *causa efficiens* que ele diz ser o forjador que dá o real de tudo acabado. O exemplo utilizado pelo filósofo é o de uma taça sacrificial de prata. Ora, não podemos deixar de pensar que a taça sacrificial como este todo que é, que as causas mais que determinam, compõem, é objeto de decisão histórica. O material nobre, a forma de receptáculo, a finalidade de conversa com os deuses e o todo legível/ilegível que é taça, tudo isso é modo de estar no mundo de uma determinada temporalidade. Mundo, a partir desse autor, pode ser percebido como uma forma de estar no tempo. Então, parafraseando Heidegger, a técnica está na raiz de um todo que mundo é, pois técnica mundifica.

A origem das quatro causas remonta à Aristóteles. A etimologia da palavra “causa” para os gregos significa o que “efetua”, porém, no pensamento ocidental romano quando nos referimos à causa tem o significado de “comprometimento”. Então – “as quatro causas são os modos de comprometimento relacionados entre si” (HEIDEGGER, 1997: p. 47). Esse comprometimento opera uma relação entre “as causas” de modo que cada “causa” não pode ser vista como uma causa em si e o comprometimento unifica as causas. Esclarecendo ainda mais, Heidegger diz que o comprometimento forja um estar disposto e estar preparado que, na referida taça libatória seria estar disposta e preparada para o sacrifício. O comprometimento nos deixa ver uma presença mesmo que esta não se apresente e quando a vemos, ataca (mesmo sem atuação) - vemos a disposição para sua função.

Por onde atua, entretanto, o jogo conjunto dos quatro modos de ocasionar? Eles deixam vir à presença o que ainda não se apresenta. Por isso, são unitariamente dominados por um levar, que leva à luz o que se apresenta. (ibid: p. 51).

“Levar a luz o que se apresenta” não seria a produção de um desvelar de algo que está oculto? Por que é isso o que a luz faz - ilumina o ambiente e deixa ver o que no escuro não poderíamos distinguir. A palavra técnica para os gregos também tem o sentido de conhecer, dar explicação. E o que associamos ao conhecer senão a verdade das coisas? Heidegger diz ainda que Aristóteles observa que conhecer é o como e o quê a técnica desabriga. Então, Heidegger conclui: “Técnica é um modo de desabrigar” – um desocultamento.

Entendo que a técnica para Grotowski é um meio que “desabriga”, que não pretende unificar uma dualidade, pois a dualidade não é um dado *a priori* do humano, é

uma tensão que deve ser trabalhada. No *TF* essa dualidade é atravessada pelos elementos do treinamento no intuito de uma “superação das meias medidas da vida cotidiana, do conflito interno entre corpo e alma, intelecto e sentimento, prazeres fisiológicos e aspirações espirituais”. Como já foi dito, Grotowski utiliza a palavra “revelação” para se referir ao ato do ator que “encontra-se fora do semicompromisso e do conflito que caracterizam nossa vida cotidiana” (GROTOWSKI, 1992: p. 105). Pelos paradigmas discutidos até aqui, o *TF* se mostra como uma técnica que precisa incidir na quebra dos bloqueios e das resistências geradoras dos estereótipos pessoais e profissionais - bloqueadores do fluxo de vida (Grotowski e Ferracini) - que, como podemos identificar, geram um real falsificado. Um real homogêneo que subtrai (oculta) a fratura original. Em outras palavras, a máscara social nos torna homogêneos e tenta abstrair a cesura original por meio da fixidez dos comportamentos.

### **2.2.2 Obra orgânica e não orgânica**

A noção de uma organicidade problemática em Grotowski ilumina a estrutura do *TF*, assim também como o seu inverso. Todas as análises e discussões elaboradas até aqui visaram a compreensão das possíveis relações entre a estrutura de colagem/montagem/fragmento do *TF* e os processos de formação subjetivos. Minha intenção é a construção de uma linguagem que possa nomear essa experiência que tem a ver com um procedimento imbricado nas noções contemporâneas de obra.

Bürger defende fundamentalmente a ideia de que a vanguarda apresenta uma crítica que reflete sobre os seus próprios recursos em um contexto histórico em que está em evidência a autonomia da arte burguesa. A autonomia da arte diz respeito a uma independência em relação aos processos sociais e econômicos mais identificados com uma prática da vida. As vanguardas históricas que, trataram de operar uma reação ao esteticismo da arte, se formalizaram como expressão de três fatores fundamentais relacionados à instituição arte e à categoria de obra. Um destes fatores é o *readymade* de Duchamp que rompe com o princípio tradicional de criação artística, com a noção de gênio e ainda questiona a arte como forma instituída pela recepção. O outro fator, compreende a produção em série, o modelo das mercadorias e a recepção coletiva que desestabiliza os modos de percepção individualista. O terceiro fator estaria mais propriamente no modo de formalização da arte menos como obra em termos tradicionais e mais como fato artístico, ou manifestação.

Por meio desta visada, a montagem seria um procedimento fundamental para a arte de vanguarda, o que distingue dois modos de realização das obras. O primeiro modo seria a obra de arte orgânica, cujas partes se harmonizam com o todo, apagando seu caráter de objeto produzido. O segundo modo seria a obra de arte não orgânica, de fatura vanguardista, que se apresenta como produto artificial, a ser reconhecido realmente como artefato e não como fruto da espontaneidade criadora:

Na obra de arte orgânica (simbólica), a unidade do geral e do particular é estabelecida sem mediação; na obra não-orgânica (alegórica), ao contrário – é o caso das obras de vanguarda – trata-se de uma unidade mediada. Aqui, o momento da unidade é, por assim dizer afastado para infinitamente longe; em caso extremo, não é produzido, afinal, senão pelo receptor (BÜRGER, 2008: p. 118).

A unidade seria o sentido da obra. O momento da significação em que significante encontra o significado. Adorno esclarece que a unidade da obra não é simples e se constitui mesmo por um princípio formal dissonante que inclui a noção de temporalidades distintas: “Ainda onde a arte [...], em sua constituição, chega em termos de desacordo e de elementos dissonantes, seus momentos são, ao mesmo tempo, de unidade; sem esta, eles nem sequer seriam dissonantes” (ADORNO apud BÜRGER, 2008: 118). Então, o que caracterizaria a obra de arte de vanguarda não seria a negação da unidade se significação, mas sim, a negação de uma certa unidade em que a parte e o todo estão relacionados de modo orgânico. Este é, por excelência, o procedimento técnico da montagem:

A montagem pode ser considerada como o princípio básico da arte vanguardista. A obra 'montada' aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade. Assim, a intenção vanguardista de destruição da instituição arte, paradoxalmente, é realizada na própria obra de arte. Do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte (ibid, 2008: p. 118).

A montagem aponta para o alegórico como primeiro procedimento da fragmentação e descontextualização, na medida em que o alegorista arranca um elemento do seu contexto original, isolando-o e retirando sua função primeira que só vai encontrar sua nova finalidade pelo contexto novo em que é inserida: “o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista” (BENJAMIN, 1984: p. 205). Temos aqui uma conversa com as relações entre fragmento, colagem, montagem e o *TF*, que foram desenvolvidas no primeiro tópico deste capítulo.

### 2.2.3 A Alegoria segundo Walter Benjamin – um modo de linguagem

Bürger considera que o conceito de alegoria benjaminiano é a categoria crítica que melhor pode ser utilizada para a compreensão da obra de vanguarda. Benjamin desenvolveu seu conceito de alegoria sobre a obra do Barroco Alemão<sup>49</sup>, ou, de modo igualmente oposto: “a experiência de Benjamin no trato com as obras da vanguarda é que possibilita tanto o desenvolvimento da categoria como sua aplicação à literatura alemã” (BÜRGER, 2008:140). Benjamin inicia sua tese com o alerta da utilização problemática da ideia de símbolo feita pelos românticos: “a busca, pelos estetas românticos, de um saber absoluto, brilhante e em última instância inconseqüente, conferiu direito de cidadania, nos mais simples debates sobre a filosofia da arte, a um conceito de símbolo que exceto no nome nada tem em comum com o conceito autêntico” (BENJAMIN, 1984: p. 180). Esta investida tem o objetivo fundamental de realizar um exame nos equívocos do entendimento do simbólico para elevar a alegoria como categoria crítica autônoma fundamental para a compreensão dos fenômenos estéticos.

O conceito de alegoria teria surgido no período clássico em contraposição ao símbolo, porém, não se constitui em uma verdadeira teoria por uma total inadequação ao seu modo de representação, pois “o pensamento simbólico do século XVIII era tão alheio à expressão alegórica original, que as poucas tentativas isoladas de tratar teoricamente o tema são desprovidas de qualquer valor para a investigação, e por isso mesmo são ilustrativas da profundidade do antagonismo” (BENJAMIN, 1984: p. 183).

Em sua teoria da linguagem, Benjamin afirma que toda terminologia, toda expressão deve ser entendida como linguagem e que esta deve ser investigada sempre em relação à “essência espiritual de que ela é expressão imediata” (BENJAMIN, 1992: p. 178). Assim, a evidência que a natureza íntima transmite na expressão não é a língua em si, mas algo que devemos diferenciar dela. O pensamento simbólico é visto por Benjamin, em sua teoria da linguagem, como uma transparência do mundo divino, sendo, portanto, manifestação deste no mundo humano. A diferenciação entre a essência lingüística e a linguagem é primordial para análise do que é comunicável nesta última, que se funda por um indelével paradoxo.

A linguagem é aquilo que nela é comunicável e esta é sua real essência, ou seja, sua característica de *médium* da comunicação. Assim, toda a expressão das coisas na

---

<sup>49</sup> *Origem do drama barroco alemão (Ursprung des deutschen Trauerspiel)* escrito entre maio de 1924 e abril de 1925.

linguagem precisa compreender a diferenciação delas em relação a qualquer busca por sua essência e conter o seu potencial de revelação por meio da imanência dos objetos. Repito aqui uma citação realizada anteriormente: “Comunica o homem a sua essência espiritual através dos nomes que dá às coisas? Ou *nelas*?” (BENJAMIN, 1992: p. 182). Este, a meu ver, é o pressuposto presente no entendimento da obra de vanguarda como formalização de sua própria crítica que, Bürger visualiza *a priori* como procedimento material da montagem.

Quando Benjamin opõe, em sua tese sobre o Barroco Alemão, alegoria ao símbolo, está em consonância com a oposição nome/signo em sua teoria da linguagem. A crítica desse autor à característica transparente do simbólico visa à compreensão de que este subtrai a degradação das imagens divinas após a queda e expulsão do homem do paraíso e, portanto, o símbolo interfere negativamente no fator instrumento de comunicação pelo qual deve ser constituída a linguagem.

Benjamin aproxima o entendimento de Schopenhauer do alegórico – o de ser a expressão de um conceito - a uma primeira formulação que vai identificá-la com uma categoria crítica. Enquanto Schopenhauer vê a alegoria como elemento de ilustração de conceitos que não servem ao intuito artístico pois é “uma diversão frívola que consiste em construir uma imagem que sirva também como inscrição, à guisa de hieroglifo”, Benjamin a enxerga como materialização constituinte do paradoxo inerente à linguagem e ainda denuncia sua verdadeira natureza, que é a de ser escrita. O efeito da alegoria para o espectador seria o mesmo efeito das palavras e os homens se expressam por meio delas. A afirmação da alegoria como expressão e não simplesmente como ilustração (como viam os clássicos), significava, para Benjamin, confirmar no âmbito da filosofia da arte a relação indissociável entre o sensível e o supra-sensível, ou [...] entre fenômenos e idéias, segundo Kátia Muricy: “O conceito teológico de Revelação articula a indissolubilidade do sensível e do supra-sensível – toda obra de arte seria “revelação”. Compreender a alegoria como expressão não cindiria – como seria o caso na sua compreensão como ilustração o sensível e o supra-sensível” (MURICY, 1998: p. 163), ou nos termos que nos interessam para pensar meu objeto de estudo, imanência e transcendência.

Retomando o símbolo, Junkers afirma que Benjamin detecta a afinidade entre símbolo e nome em concordância com Creuzer, para quem “a medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante”, o que colabora para negar a presença do



sujeito como constituidor de sentido, pois se o sentido é intrínseco, apaga-se a subjetividade daquele que é o criador, já que existe um criador a princípio que nomeou todas as coisas (JUNKERS apud BENJAMIN, 1984: p. 128). A formalização simbólica tende a aniquilar o sujeito na operação de sentido que, é o contrário do que preconiza Grotowski em relação aos processos atorais, e contrário também à estrutura do *TF*, conforme as análises dos procedimentos do fragmento/colagem/montagem:

Em termos de técnica formal, não trabalhamos por meio da proliferação de símbolos ou pela soma deles (como nas repetições formais do teatro oriental). Pelo contrário, subtraímos, procurando a quintessência dos símbolos pela eliminação daqueles elementos do comportamento “natural” que obscurecem o impulso puro. Outra técnica que ilumina a estrutura recôndita dos símbolos é a *contradição* (entre gesto e voz, voz e palavra, palavra e pensamento, vontade e ação, etc.) – aqui, também, tomamos a *via negativa* (GROTOWSKI, 1992: p. 16).

Existe na citação a denúncia da impropriedade do simbólico, na medida que sua característica de fixação de sentido se opera para além da presença dos sujeitos. O individual, ou a leitura, que é a linguagem segundo Benjamin, só pode aparecer por meio da subtração (proponho relacionar com via negativa) do que foi aceito como natural no homem: “Para o ator comum, teatro é, acima de tudo, ele mesmo, e não o que ele é capaz de conseguir através dos seus meios técnicos”. Esta natureza, na verdade, é um dado que foi impregnado na individualidade sem levar em conta os processos fraturados da linguagem: “tal atitude origina a imprudência e a auto-satisfação, que o tornam (o ator) capaz de apresentar ações que não exigem nenhum conhecimento especial, que são banais e comuns, como andar, levantar-se, sentar-se, acender um cigarro, colocar as mãos nos bolsos, e assim por diante. Na opinião do ator, nada disto destina-se a revelar alguma coisa, mas basta em si, porque, como já disse [...] ele é o teatro” (GROTOWSKI, 1992: p. 25). Nos termos em que discuto, técnica para Grotowski pode ser compreendida como linguagem pela perspectiva benjaminiana, ou em outras palavras, a linguagem de Grotowski é a técnica, pois entendida como instrumento revelador da comunicabilidade de conteúdos subjetivos.

Grotowski afirma que a santidade defendida para o ator de seu *Teatro pobre* é secularizada, ou seja, a revelação que se dá por meio deste ator está imbricada com a profanação. Se a palavra sagrada significa o que está separado da presença dos homens, a idéia de profanação é pautada por um movimento que tem a intenção de restituir à esfera humana o que estaria suspenso e, portanto, inacessível. Postula, portanto, um treinamento para o ator que possa criar condições de possibilidade de levá-lo à

eliminação dos bloqueios que o impedem de realizar suas próprias formulações lingüísticas – suas partituras de ações entendidas como linguagem psíquica.

O trabalho da via negativa, como já discutido, só pode ser efetivado em relação ao espaço e à alteridade que nos capacitam a sair de um incerto projeto de interioridade. A ideia de profanação, que vejo no *TF* é justamente a de eliminar certos pressupostos tradicionais mais psicologizante ligados à representação dramática (Lehmann). O trabalho que o ator realiza é sobre os detalhes corporais em conjunção com a materialidade do espaço e dos outros participantes na intenção de criar condições para lidar com o material do qual será feita a obra teatral. Relevância da imanência, ou como disse Muricy a respeito da alegoria benjaminiana, indissolubilidade entre o sensível e o supra-sensível. As premissas apresentadas até aqui sobre alegoria e símbolo desenvolvidas por Benjamin nos levam ao entendimento das investigações sobre os processos de representação mental que o *TF* possibilita em conversa com os escritos de Grotowski desenvolvidos no primeiro tópico. Defendo que o *TF* possibilita a experiência do corpo como suporte para uma linguagem alegórica.

#### **2.2.4 O procedimento do alegorista - montagem**

Bürger desmonta o conceito de alegoria benjaminiano em um esquema esclarecedor:

O alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida. Ele o isola, priva-o de sua função. Daí ser a alegoria um fragmento e se situar em oposição ao símbolo orgânico [...]. O alegorista junta os fragmentos de realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido. Benjamin interpreta a atividade do alegorista como expressão da melancolia (BÜRGER, 2008: p. 141).

A estrutura de fragmento/colagem/montagem do *TF*, conforme minha argumentação, possibilita ao ator perpassar por essa experiência. Uma experiência em semelhança com a atitude do alegorista que se dedica ao particular e o retira da narrativa contínua para inseri-lo em outro contexto, no qual terá um significado distinto do original e dado pelo alegorista. Cria-se assim, no *TF* uma esfera de experimentação de um originário que surge em cada momento da estrutura.

Gostaria ainda de tomar um exemplo da estrutura do *TF* que é a abertura ao acaso promovida pelos momentos de improvisação. A relação com os devires do acaso podem encontrar figuração no *objet trouvé* revelado pelo *readymade* de Duchamp, ou seja, a ‘coisa’ (objeto) que não é produto objetivo de um processamento artístico, é

colocada, por assim dizer, na condição de arte por meio do acaso. Este pode ser considerado a formalização da indissociação entre arte e vida pleiteada pelas vanguardas históricas, inclusive no que diz respeito aos seus modos de produção. Ora, evidencia-se assim, a meu ver, que o cotidiano é redimensionalizado por meio da leitura artística, ganhando uma significação gerada justamente pelo deslocamento do objeto de um contexto para o outro.

A leitura inversa também é possível, o que pode ser considerado como sendo arte não prescindindo das nossas produções cotidianas. De modo semelhante podemos pensar que o *TF*, segundo o conjunto de considerações realizadas até aqui, promove a resignificação dos corpos cotidianos como elemento para novas significações. O corpo é entendido ele mesmo como um objeto que não existe sem o sujeito. Em outras palavras, só por meio da precisão em relação ao corpo como objeto de conhecimento é que se pode dar a ver o nível de improvisação, da surpresa e de novidade que ele é. O que é inovador não é o que fazemos dele. Indissocia-se sujeito e objeto. Assim como acontece no processo de produção e de recepção do *objet trouvé*: “assim como é distinta a postura frente ao material, a constituição da obra também o é” (BÜRGER, 2008: p. 145). Acredito que para tornar mais claro meu pensamento, seja necessário que se tenha em mente que não estou me referindo ao trabalho estético gerado pelo Teatro Laboratório, mas sim, a premissa do *TF* em ser um instrumento (linguagem) para a expressão de conteúdos subjetivos do ator.

### **2.2.5 Interrupção como morte que cria o novo – figuração da caveira**

Antes de propor figurações alegóricas propriamente ditas para minha discussão, apresento mais detalhes sobre o conceito benjaminiano, a fim de revelar sua possível relação com os momentos de interrupção que constituem o *TF*. É na exposição teórica de Creuzer e de Gröes sobre o símbolo que Benjamin encontra uma característica fundamental da alegoria que irá relacionar ao seu conceito de história. É a inserção da categoria de tempo na semiologia realizada por esses autores românticos que contribui para o esclarecimento da visão alegórica.

Na acepção do primeiro, o símbolo é “o momentâneo, o total, o insondável quanto à origem, e o necessário” que o próprio Creuzer destaca como uma capacidade de concisão que aparece de repente como um relâmpago “que subitamente iluminasse a noite escura”. Este instantâneo surge em situações importantes da vida, “em que cada instante contém um futuro rico em consequências” mantendo a alma em estado de

tensão. Para Grões não existe uma distinção definitiva entre símbolo e alegoria. Esta última é uma cópia das idéias autárquicas do primeiro, porém, “em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo”. Benjamin soluciona a questão inferindo que o instante místico é a medida temporal da experiência simbólica, mas a alegoria está constituída por uma dialética correspondente a essa – o caráter momentâneo e permanente. Benjamin conclui:

A alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como paisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio (BENJAMIN, 1984: p. 188).

Benjamin relaciona essa visão da história com o mito, articulando a significação com a morte (MURICY, 1999: p. 166):

Quanto maior a significação, tanto maior à sujeição à morte, porque é a morte que grava a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica (BENJAMIN, 1984: p. 188).

A elaboração do conceito de história de Benjamin procura articular a noção de experiência, com novas categorias de temporalidade que valorizam o presente em relação a um passado imobilizante. Longe de querer levar a cabo a noção de experiência (*Erfahrung*) como alicerce para o conceito de história benjaminino, cabe para minha reflexão a notação de que se trata de uma nova estrutura de experiência que constitui o “par conceitual” (MURICY) das suas análises da modernidade. É a barbárie positiva, incluindo a consciência de choque, já discutida anteriormente, que nasce junto com a perda da aura. O mundo que emerge é declinizado dessa experiência, surgindo como fantasmagoria. O choque “é o potencial de estranhamento de que se carregam os objetos quando perdem a autoridade que deriva do seu valor de uso e que garante a sua inteligibilidade tradicional” (AGAMBEN, 2007: p. 75). O olhar arcaico, mítico, que acredita nas correspondências originárias e na aura das coisas é um olhar que não revela senão que padece de uma ilusão, carecendo de lucidez.

Para Benjamin, a lírica de Baudelaire é a materialização da reificação nos versos, ou seja, é a construção material dessa reificação que aparece como denúncia e

comentário. O *spleen* é o estado da alma na reificação que denuncia o tédio e a melancolia no mundo fantasmagorizado pela mercadoria<sup>50</sup>. É que o estranhamento em face dos objetos que perdem sua utilidade para o valor imanente da coisa como mercadoria, provoca um estado de melancolia que Agamben relaciona com o luto freudiano: “Deve-se admitir – escreve ele com certo desapontamento – que se produziu uma perda, mas sem que se consiga saber o que foi perdido” (ibid: p. 44). A melancolia advém da perda de um território de experiência conhecido, impossível de ser resgatado pelos/nos objetos modernos.

O sobressalto de Benjamin com a poesia de Baudelaire é encontrar nela o sentimento de catástrofe permanente, o *spleen*, a poesia como “mimese da morte”, uma percepção radical de transitoriedade. Na modernidade, ressurgem o contexto possível de articulação do efêmero com o eterno que, ressignifica a alegoria barroca da morte corporificada no cadáver, em um agora (de cognoscibilidade)<sup>51</sup> interiorizado na lembrança que está barrada pelo desaparecimento da experiência em termos tradicionais. Muricy trata assim o problema:

O que Benjamin quer enfatizar, a serviço da teoria da experiência, é como beleza moderna, ligada à busca do novo, está paradoxalmente ligada à morte. Esta morte é a da memória – o desaparecimento da experiência – em benefício da descontinuidade das “lembranças”, que se multiplicam e se desligam da linearidade da memória como instantâneos “fotografados” nas alegorias da poesia de Baudelaire (MURICY, 1999: p. 206).

Analisando a citação, transparece o caráter visual da alegoria de Baudelaire compreendida por Benjamin. Gostaria de pensar essa afirmação em consonância com o que já apontei como o duplo *status* do ator de teatro, ou seja, ele se dá a ver como uma presença carnal e ao mesmo tempo remete sempre para uma outra cena que extrapola o

---

<sup>50</sup> O ponto de vista de Marx é o de que o valor de riqueza dos objetos transformados em mercadoria no capitalismo foi transferido do seu valor de uso para o seu valor de troca. Essa transferência reduz a mercadoria a signo, ou seja, o signo do valor pelo qual será vendida. O valor arbitrário das coisas no regime do mercado torna-se seu emblema. “Esse [caráter místico], que o produto do trabalho adquire logo depois que assume a força de mercadoria, depende, segundo Marx, de um desdobramento essencial na relação com o objeto, pelo qual ele já não representa apenas um valor de uso (ou seja, a aptidão para satisfazer uma determinada necessidade humana), mas tal valor de uso é, ao mesmo tempo, o suporte material de algo diferente que é seu valor de troca. Enquanto se apresenta sob essa dupla forma de objeto de uso e de porta-valor, a mercadoria é um bem essencialmente material e abstrato, cujo gozo concreto só é possível através da acumulação e da troca” (AGAMBEN. 2007: p. 67).

<sup>51</sup> “Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade” (BENJAMIN, 2006).

visível (PAVIS, 2003: p. 53)<sup>52</sup>. Meu pressuposto, sem dúvida, é a imanência corporal delimitada pelo meu objeto de estudo. A imagem do corpo do ator de teatro carrega uma noção não presencial contraposta no que Benjamin determina como tensão interna da lembrança. Didi-Huberman faz uma distinção entre visibilidade e visualidade. A primeira compreende uma zona de desaparecimento que desaparece no visível, ou seja, a imagem é da ordem do desaparecimento. O que sobrevive na visualidade é uma articulação com aquilo que desaparece: “devemos fechar os olhos para ver” (DIDI-HUBERMAN, 1988: p. 31)<sup>53</sup>.

O corpo, em seu potencial de vida biológica carrega a crítica em relação à sua vida subjetiva. A imagem do corpo saudável – lê-se aqui também, treinado - está tensionada pelos mecanismos de poder que o domesticam. O sentimento de melancolia, de perda de um sentido de experiência, pode ser expresso pela tomada de consciência de como a subjetividade não pode se configurar como um processo autônomo do sujeito enquanto essência imobilizada, desarticulado dos elementos culturais, “o *spleen* transforma todo o presente em antiguidade, em realidade frágil da qual, no próximo instante, só subsistem as ruínas” (MURICY, 1999: p. 208). Porém, na medida em que instaura uma cisão no tempo presente, abre espaço para a iluminação. O seguinte comentário ratifica minha proposição:

A modernidade definiria-se então, pela oposição entre a consciência aguda da dissolução da experiência, no sentido enfático do termo, pelas condições de vida em uma grande cidade (*spleen*) e a necessidade de rememoração desta experiência impossibilitada (*ideal*). Se no *spleen*, Baudelaire deu forma à angústia de uma existência ameaçada pela estranheza do mundo e pela temporalidade que, a cada segundo corroia a vida. No *ideal*, esse ritmo destruidor é suspenso em favor da evocação de uma felicidade primeira e original, na qual o sujeito poético ainda se reconheceria no mundo à sua volta (GATTI, 2008: p. 127).

O *ideal* não aparece como recurso de fuga de um presente impossibilitado de resgatar o modo tradicional de experiência e sim, como uma representação plena desta, em um estado de crise permanente instaurado na modernidade. *Spleen* e *ideal*

---

<sup>52</sup> Segue uma citação do livro de Pavis a respeito desse duplo status do ator de teatro que considero importante para a compreensão da discussão que desenvolvo mais adiante: “O primeiro “trabalho” do ator (...) é o de estar *presente*, de se situar aqui e agora para o público, como um ser transmitido ao vivo, sem intermediário. (...) É uma marca do ator de teatro que eu o perceba “de cara” como materialidade presente, como “objeto” real (...) e que depois eu o imagine em um universo ficcional” (PAVIS: 2003: p. 53). O sublinhado é meu e chama a atenção para o que discutirei em relação a uma presença que porte ao mesmo tempo essa duplicidade, ou seja, que dá a ver o paradoxo.

<sup>53</sup> Para esta questão ver o capítulo intitulado “A Inelutável Cisão do Ver” do livro *O que vemos, o que nos olha* de Didi-Huberman.

configuram uma posição crítica perante a modernidade. A heroicização em Baudelaire – seu caráter clássico - está na apropriação desses elementos que figuram uma temporalidade perdida para instaurar uma poética nova, como um clássico do moderno. Sua própria obra *As flores do mal* reivindica na forma a tensão entre destruição e instauração do novo. O poema *Correspondances* situa-se logo no início do livro, é o número IV da primeira parte:

#### Correspondências

A natureza é um templo em que vivas pilastras  
deixam sair às vezes obscuras palavras;  
o homem a percorre através de florestas de símbolos  
que o observam com olhares familiares.  
Como longos ecos que de longe se confundem  
numa tenebrosa e profunda unidade,  
vasta como a noite e como a claridade,  
os perfumes, as cores e os sons se correspondem.  
Há perfumes saudáveis como carnes de crianças,  
doces como os oboés, verdes como as campinas,  
e outros, corrompidos, ricos e triunfantes,

tendo a efusão das coisas infinitas,  
como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso,  
que cantam os êxtases do espírito e dos sentidos.  
(BAUDELAIRE, apud Gatti, 2008).

O templo de vivas pilastras é o que corresponde antes a uma natureza artificial clássica, do que a uma natureza empírica. O caráter dominante da mercadoria é (co) respondido por Baudelaire transformando a obra de arte também em mercadoria e em fetiche<sup>54</sup>. Assim, a atitude crítica diante da aura<sup>55</sup> que recobre as obras de arte - fronteira elaborada desde o Renascimento que separa e atribui valor superior artístico em relação ao trabalho do artesão – é a noção destrutiva de utilidade que permeia tanto uma quanto outra (arte e mercadoria). Este é o gesto significativo da poesia de Baudelaire que, segundo Benjamin, “sabia como se situava, em verdade, o literato: como *flâneur* ele se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas na verdade, já é para procurar um comprador” (BENJAMIN, 2000: p. 30).

---

<sup>54</sup> Giorgio Agambem explica a noção de fetiche: “Segundo Freud, a fixação fetichista nasce da recusa do menino em tomar consciência da ausência do pênis na mulher (na mãe). Diante da percepção dessa ausência, o menino recusa (...) a admitir sua realidade, pois isso faria pesar uma ameaça de castração sobre o próprio pênis. O fetiche não é, portanto, senão [o substituto do pênis da mulher (da mãe), em cuja existência o menino acreditou e a que agora (...) não quer renunciar” (AGAMBEN, 2007: p. 59).

<sup>55</sup> A noção de aura em Benjamin é bastante complexa mas o seguinte trecho traz uma luz para minha reflexão: “A experiência da aura se baseia [...] na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza do homem” (BENJAMIN, 1989: p. 137).

O modelo de temporalidade que Benjamin propõe para a história é o das obras de arte que operam um caráter destrutivo (artificial) ao “interromper o curso do mundo”, como em Baudelaire para inaugurar sua própria tradição. Fazer da destruição, seu clássico. A temporalidade descortinada por Benjamin nas obras de arte é intensiva, em contraponto com o modelo histórico extensivo:

O elo essencial das obras de arte entre si se dá de modo intensivo [...] a historicidade específica das obras de arte...não se descobre em uma história da arte mas somente em uma interpretação. Uma interpretação...faz jorrar conexões que são atemporais, sem serem por isto desprovidas de importância histórica (BENJAMIN apud Muricy, 1999: p. 195).

Benjamin ainda constitui a temporalidade intensiva em uma notável síntese de Baudelaire: “O *spleen* é o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência”. O conceito de catástrofe é que refaz o curso da história, assim como “o caleidoscópio na mão da criança, para a qual, a cada giro, toda a ordenação sucumbe ante uma nova ordem” (BENJAMIN, 2000: p. 154).

## **2.2.6 Corpo e sua contra imagem – desdobramento da contradição estrutural do *TF***

O caráter destrutivo nos remete à alegoria da morte como horizonte de significação. Essa relação proporciona uma articulação com o *TF* que, proponho conversar com a acepção do corpo no teatro contemporâneo. Como já discuti anteriormente, Lehmann salienta uma qualidade ambígua do corpo no teatro de dar a ver sua própria porção de morte. A presença viva, carnal do corpo, associada com a noção de *hybris* que permeia as origens das manifestações teatrais, configuram ambas, um estado de perigo permanente para este corpo que estaria sempre na iminência de ser transformado, de revelar outra condição, de arriscar por meio de seus gestos a sua própria visibilidade para dar lugar à outra imagem que de certo modo deve se insurgir contra a primeira.

Podemos levar em conta que qualquer noção que permeie a construção de estruturas de treinamento para atores tem em sua forma esse horizonte duplo. Horizonte esse que parece descortinar um corpo que aponta paradoxalmente para um devir de sua própria inexistência, ou em outras palavras, um corpo que sinaliza seu potencial de morte. Se a idéia de treinamento extrapolar o lugar mais comum de corpo treinado e dar lugar, ao que parece ser de direito, que seria a evidência do corpo, podemos pensar que



esse corpo em sua visibilidade aponta para o que todos os corpos têm em comum: sua condição de matável.

Partindo dessa perspectiva bifurcada, da condição de vivente que o corpo treinado (biológico) dá a ver e por isso mesmo exposto à morte, esse corpo constitui uma noção de imagem que inclui um não presencial. A obra do corpo (partitura corporal da cena) por meio do *TF*, partindo do que foi exposto sobre sua estrutura, nos deixa ver o “esqueleto” destinado ao olhar alegórico. Sua condição de vivente dá a ver sua condição de cadáver. Esse esqueleto é uma imagem dialética violenta do corpo, como é o abismo alegórico profundo reconhecido por Benjamin na forma do barroco alemão (BENJAMIN, 1984: p. 188). O gesto alegórico é espacial (abismático) e, por isso mesmo, simultaneamente temporal. Articulando essa visão com a de Lehmann, o corpo no teatro pós dramático pode exibir sua condição alegórica de cadáver. Como pensar e ver este estatuto problemático do corpo? Minha exposição permite pensar que os processos de subjetivação incluem a desubjetivação – ao tentar fazer-se sujeito, torna-se em alguma medida, objeto.

Gostaria antes de terminar este tópico de fazer algumas considerações complementares a partir do que foi exposto. A estrutura do *TF* é mais intensidade que surge nos recortes do que extensividade de um fluxo contínuo. Sua característica é estar tensionada por estes dois pólos. Seu processo imaginativo reside na montagem dos recortes, portanto, a subjetivação está sendo interrompida simultaneamente pelo devir do fluxo da estrutura que tem início, meio e fim. Se sua estrutura é constituída por esse paradoxo, como o da alegoria de ser composto por instantâneos permanentes, é possível dizer, alegoricamente, que a imagem corporal que advém dela situa o corpo em um lugar de indeterminação entre sua potência de vida e sua porção de morte.

Lembrando o que defende Grotowski como objetivo do *training*, ou seja, a diminuição do lapso existente entre o impulso interior e a ação exterior tornando esta última um ato psíquico, a noção de uma essência humana fica problematizada pelo processo mecânico que compõe a estrutura. Tomando a intenção de Grotowski de modo afirmativo e inferirmos o efeito de choque por meio da estrutura de colagem/montagem do *TF* é possível pensar nos processos de subjetivação correspondentes aos da arte como artificialidade. Este olhar analítico sobre as potencialidades do corpo em relação ao que se dá a ver na cena contemporânea nos indica a nomeação de sua figura paradoxal – a criatura.

A poética capaz de fazer surgir o novo na modernidade, imiscuída na noção de mercadoria, deve conter como fundamento sua autodestruição. Isso foi levado às últimas conseqüência por Baudelaire, que se propôs à mercadorização absoluta da obra de arte e assim, à abolição mais radical da mercadoria. Esta seria uma condição essencial para o artista, segundo Agamben: “A condição de sucesso dessa tarefa sacrificial consiste em que o artista leve às últimas conseqüências o princípio da perda e do desapossamento de si”, alegorizado na figura do *dandy*: “da mesma maneira que a obra de arte deve destruir e alienar a si própria para se tornar uma mercadoria absoluta, também o artista-*dandy* deve transformar-se em cadáver vivo, tendendo constantemente para um *outro*, uma criatura essencialmente não-humana e anti-humana” (AGAMBEN, 2007: p. 85). Não estariam nos termos utilizados por Agamben e nas idéias que eles suscitam uma correspondência com o “ator santo” de Grotowski que profana o mito ou os mitologemas que o configuram, para dar lugar a um outro despersonalizado? Defendo que, é justamente por meio da investida que o *TF* opera no corpo, é possível criar deslocamentos para além das amarras do biopoder compreendidas por Foucault e gerar instâncias do corpo como potência de significação, como fonte indomável de vida (Deleuze).

### **2.3 Figurações em desdobramento no *Training físico* - alegorias contemporânea em interlocução com noções e atravessamentos do *Training Físico***

As figurações que desenvolvo a seguir têm a intenção de dar a ver um exercício de pensamento possível, ligado a prática da estrutura do *TF*. Em outras palavras, o *TF* está sendo entendido, não como suporte que esconde atrás de si um modo hermenêutico de significar, mas o próprio objeto que se apresenta como potência criadora.

#### **2.3.1 Via negativa como dobra**

Fator essencial neste processo é a elaboração de um controle da forma, a artificialidade. O ator que cumpre um ato de auto-penetração empreende uma viagem que é registrada através de vários reflexos sonoros e gestos [...]. Mas tais sinais devem ser articulados. A falta de expressividade está sempre relacionada com certas contradições e discrepâncias. Uma auto-penetração indisciplinada não é uma libertação, mas é percebida como um caos biológico (GROTOWSKI, 1992: p. 33).

Acredito que cabe uma diferenciação importante existente na citação e que abre caminho para incluirmos outra perspectiva sobre meu objeto de estudo e que conflui para a organização da linguagem que venho desenvolvendo aqui. O trabalho de

autopenetração precisa ser elaborado, articulado e disciplinado. O conceito de “via negativa” requer “a eliminação daqueles elementos do comportamento [natural] que obscurecem o impulso puro” (GROTOWSKI, 1992: p. 16). O objetivo fundamental do *training* é :

Eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico [consciente/inconsciente]. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre o impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma “via negativa”, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios (GROTOWSKI, 1992: p. 14-15).

A conceitualização do modo negativo não pretende apagar a simultaneidade e o atravessamento da cisão que compõe o homem. Esta seria a condição natural do humano (humano já cindido pelo consciente e inconsciente) e a técnica, para o ator, “é a busca de seu fluxo de vida intensivo” (FERRACINI, 2006: p. 81). A estrutura do *TF* é elaborada como imagem de um estrato da vida. Estão colocadas na citação de Grotowski, mesmo que de modo ainda inicial, as intenções de exercício de uma prática constituída na direção de eliminar as noções mais tradicionais de interioridade. Na formulação da noção de “via negativa” entra o conceito de impulso. Na citação, impulso e ação concomitantes equivalem a dizer que o gesto visível é, ao mesmo tempo, gesto psíquico e, portanto, que a matéria é pensamento que se dá a ver. Entendo que quando Grotowski se refere ao corpo que “se desvanece, queima”, o que se extingue é o limite (barreira), o envoltório que encobre o interior. Como poderíamos representar pictoriamente este corpo desvanecido? Uma das possibilidades seria abandonarmos a linha divisória (dualidade) e escolher o traço. A palavra traço traz o significado de passagem.

Essas reflexões sobre a questão da quebra da noção mais tradicional de interioridade, de impulso visível e fisionomia interior, encontram um ponto de conversa no pensamento de Deleuze. Pensando o envoltório físico, ou melhor, o continente que dá forma à cada indivíduo por meio da ideia de traço, algo que não impõe um limite fixo, mas cambiável, mutante, cheguei à noção de “dobra”. Deleuze afirma em *A dobra*: “O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (Deleuze, 1991: p. 13), sendo “as redobras da matéria e as dobras da alma” (ibid). Com Deleuze é possível dizer que o visível do ator (o corpo físico) é ao mesmo tempo performance do invisível (a chamada interioridade), pois,

embaixo a matéria é amontoada como um primeiro gênero da dobra, sendo, depois, organizada de acordo com um segundo gênero, uma vez que suas partes constituem órgãos [dobrados diferentemente e mais ou menos desenvolvidos]. No alto, a alma canta a glória de Deus, uma vez que percorre suas próprias dobras, sem chegar a desenvolvê-las inteiramente, [pois elas vão ao infinito] (Deleuze, 1991: p. 13).

O ator não deve procurar pelo o que pode executar, “pelo contrário, subtraímos, procuramos a (...) eliminação daqueles elementos do comportamento [natural] que obscurecem o impulso puro” (GROTOWSKI, 1992: p. 16). A delimitação dos contornos cotidianos deve ir se apagando, a “via negativa” é um apagamento não em direção da morte do indivíduo propriamente dito, mas sim da morte de certos paradigmas duais mais tradicionais como ator/personagem, dentro/fora, corpo/alma ou vida/arte. Grotowski ainda se refere ao estado propício para a criação, e que fundamenta *training*, como um estado de desistência “uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, um não estado pelo qual *queremos fazer aquilo, mas desistimos de não fazê-lo*” (GROTOWSKI, 1992: p. 150). Assim sendo, é possível irmos adiante e nos referirmos à apreensão da matéria como um tipo de organização do pensamento que conversa diretamente com a imanência nos termos de Deleuze em *A dobra*:

Uma correspondência e mesmo uma comunicação entre os dois andares, entre os dois labirintos, entre as redobras da matéria e as dobras da alma. Uma dobra entre as duas dobras? E a mesma imagem, a das veias do mármore, aplica-se às duas, sob condições diferentes: ora as veias são as redobras de matéria que rodeiam os viventes agarrados na massa, de modo que a placa de mármore é como um lago ondulante cheio de peixes, ora as veias são as idéias inatas na alma, como as figuras dobradas ou as estátuas em mármore. A matéria é marmoreada e a alma é marmoreada, mas de duas maneiras diferentes (Deleuze, 1991: p. 13).

Dobra é entendida como algo que se abre por meio dos sentidos, que vaza pelos lados da obra, que não se enquadra porque não tem medida, que extrapola os limites, que não se limita porque não é finita e porque seu limite é infinito. Na plasticidade desta imagem, esta dobra de matéria ou textura, esta maleabilidade da estrutura, que independe do suporte é também a mesma do sentimento que se depara com a instabilidade constante do movimento, que é a própria instabilidade do ser. A velocidade do homem moderno está balizada pela fugacidade do momento em que a imagem se renova:

O que é propriamente barroco é essa distinção e repartição de dois andares. Conhecia-se a distinção de dois mundos em uma tradição platônica. Conhecia-se o mundo de

inúmeros andares, composto segundo uma descida e uma subida que se enfrentam em cada andar de uma escada que se perde na eminência do Uno e se desagrega no oceano do múltiplo: o universo em escada da tradição neo-platônica. Mas o mundo com apenas dois andares separados pela dobra que repercute dos dois lados segundo um regime diferente, é a contribuição barroca por excelência. Ela expressa (...) a transformação do cosmo em *mundus* (Deleuze, 1991: p. 13).

Longe de qualquer intenção de esgotar a *dobra* em Deleuze, estou antes, propondo uma imagem como índice transformado do *training*. Entendo com esse autor que a cosmovisão barroca desestrutura a tradição ocidental (platônica) que sempre viu mundos separados, e mesmo que a dobra separe os mundos em dois andares, ao mesmo tempo, ela os repercute dos dois lados, atuando como elemento problemático de coesão. Defendo que a estrutura do *TF* deve ser compreendida em sua característica de ser forma e conteúdo, ou, materialização de um pensamento que encontra uma possível disposição em semelhança com a dobra barroca que transborda e subtrai a noção do dentro e fora.

Grotowski em seus escritos assinalou a referência dos procedimentos escultóricos na noção de “via negativa” trabalhada com disciplina, associando o trabalho criativo à elaboração de sons e gestos como ideogramas. Porém, ao contrário dos ideogramas do teatro oriental, estes seriam ideogramas únicos, subjetivos e individuais, como se criassem a cada momento uma forma que pudesse ser codificada e decodificada em ato. A técnica necessária para a elaboração destes ideogramas seria semelhante à ao

trabalho do escultor num bloco de pedra: o uso consciente do martelo e do cinzel. Consiste, por exemplo, na análise do reflexo da mão durante o processo psíquico, o seu sucessivo desenvolvimento através do ombro, do cotovelo, do punho, dos dedos, a fim de decidir como cada fase desse processo pode ser expressa através de um sinal, de um ideograma, que transmite instantaneamente as motivações escondidas do ator ou a luta contra elas (GROTOWSKI, 1992: p. 34).

Sodré ressalta a relação entre a “via negativa” e a escultura de Michelangelo em seu texto “Grotowski était un mystique!”, relato de conferências realizadas em Paris:

:

O primeiro dia do colóquio tinha como tema *Grotowski, la scène, la France, la contre-culture* (1) e foi aberto por Jack Lang, ex-Ministro da Cultura da França, que no seu discurso de abertura construiu uma analogia entre o dito de Michelangelo, a respeito do fato de que ele não esculpia, mas, sim, que retirava os excessos de mármore para que aquilo que estava oculto lá dentro do bloco pudesse ser visto, e, a ação do trabalho de Grotowski sobre os atores. A formulação desta analogia traz a questão da *via negativa*, que sempre foi, e é, uma articulação determinante no processo de formação do ator *grotowskiano*. (SODRÉ, 2010).

Os estudos dos escrito/ditos de Grotowski em consonância com a tese de Tatiana Motta Lima reiteram minhas experiências do que consiste o procedimento da “via negativa” no *training*. Grotowski desenvolveu a noção de “contato” em oposição à introspecção que possibilita o risco de narcisismo por parte do ator. “Contato”, portanto, pode ser entendido como um procedimento na direção do deixar agir da “via negativa” e que nos faz transitar pelo âmbito expresso na noção de dobra de Deleuze. Lima ilumina a transformação da noção do termo ao longo do trabalho de Grotowski. Segundo essa autora, a palavra contato possui várias camadas de compreensão, “mas que, de forma geral, estar em *contato* significava estar *em relação com*”, (LIMA, 2008: p. 171). O aparecimento desta terminologia se dá concomitantemente às experiências da montagem teatral *O Príncipe Constante* e, conclui, ligada à noção de “ato total”. O termo está ligado à “doação, oferta de si e confissão” e implica noções de percepção e de reação. A reação é base do impulso, do ato originário, por assim dizer, pois surge no momento, como um marco zero em devir (infinito da dobra). É importante o questionamento se poderíamos existir fora do devir, segundo esta perspectiva diz Luiz Fuganti<sup>56</sup>:

Eu diria que a idéia de um corpo em devir de um ponto de vista de quem exerce certo tipo de liberdade seria até uma redundância porque, existiria alguma coisa fora do devir? O corpo estaria fora do devir? O pensamento estaria fora do devir? Diríamos nós que é impossível estar fora do devir, que o devir não é um acidente na existência, mas que o devir é constitutivo da própria essência, sem o que, sem o qual, não haveria nem a existência, muito menos a auto-sustentabilidade. O devir é um campo constitutivo, não só da experiência vivida, como da produção da eternidade (FUGANTI, 2007).

Ora, o problema que a citação acima coloca para minha reflexão é em que medida é possível separar o devir do mundo (extrínseco) do devir do corpo. Este devir, a meu ver, está em relação ao contato em Grotowski. Podemos entender que o ato originário (impulso) nasce em uma relação de alteridade, ou seja, sempre em conexão com o “fora”, seja este outro ator, seja um objeto, sejam os sons, seja o espaço ou o texto teatral. Fica patente no *training* que não existe uma hierarquia na qual o “interior” prevalece sobre o “exterior”. Algumas indicações de Grotowski sugerem que o ator produza uma imagem externa que interfere em seus movimentos e no centro do impulso. Outras indicações estão na direção de considerar algo do espaço como gerador do impulso no corpo.

---

<sup>56</sup> “Corpo em devir”, palestra de Luiz Fuganti no ciclo sobre Arte e Poder no CCSP em junho de 2007.

### 2.3.2 Bartleby e a revelação dos mecanismos de poder sobre a vida biológica

Outra relação possível com a “via negativa” conforme conceituada por Grotowski é com o personagem **Bartleby** de Herman Melville<sup>57</sup>. Bartleby é um escrivão, que a partir de um dado momento se recusa a ter qualquer modo de atuação positiva. Ao pedido de trabalho de seu chefe sempre responde com um “acho melhor não”. Bartleby expressa a força da “via negativa”, do não fazer. É uma espécie de rebelião surda contra os mecanismos de poder que inferem sobre a vida dos indivíduos no sentido que investigou Foucault<sup>58</sup>. Ao se recusar às concepções do mundo produtivo capitalista ele cria uma situação ativa no outro a partir da materialidade de seu ser – o corpo que intriga por meio de sua acepção biológica levada às últimas conseqüências. Seu chefe, diante de um homem tão simples, porém, com tamanha não ação, acaba passando por um processo intenso de reflexão que transforma seus modos mais íntimos de pensar e agir. Bartleby transforma o mundo por enviezamento provocando desfazimento de estruturas já fixadas. Paradoxalmente, sua negação provoca a positivação no outro. Sua corporalidade ao extremo de presença (imobilidade) proporciona um movimento da vida qualitativa (AGAMBEN) de seu chefe.

Peter Pál Pelbart realiza uma associação entre o conceito de “vida nua” do filósofo italiano Giorgio Agamben e o personagem Bartleby que interessa para a reflexão sobre a noção de linguagem material que esse trabalho procura desenvolver. Antes de revelar essa associação apresentarei a referida noção de Agamben sem, no entanto, ter a pretensão de esgotar um conceito que rendeu e ainda rende exaustivas discussões do autor e de outros pensadores.

Agamben cunhou a noção de “vida nua” (AGAMBEN, 2002) a partir da concepção dos gregos que designavam a vida por meio de dois termos semanticamente distintos: *zoé*, que exprimia o fato comum de todos os seres vivos e *biós*, que significava a forma específica de cada grupo ou indivíduos de seres vivos. No primeiro termo está implícita seguramente apenas a vida natural que, no segundo termo é diferenciada por uma instância qualitativa. O filósofo atesta que essa separação sobrevive no imaginário do ocidente como herança de uma diferenciação problemática,

---

<sup>57</sup> *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. Tradução de Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

<sup>58</sup> Refiro-me a ideia de *Biopolítica* de Foucault: “O termo biopolítico foi forjado para designar uma das modalidades de exercício de poder sobre a vida. Referia-se às estratégias que, a partir do século 18, se dirigiam à vida da população desde a perspectiva da espécie. Centrada prioritariamente nos mecanismos do ser vivo e nos processos biológicos” (PELPART: 2002: p. 256).

não resolvida em suas partes, mas que foi de certa forma reduzida a um denominador comum.

Agamben notadamente localiza a constituição das formas jurídicas ocidentais e, assim, resgata uma obscura figura direito romano arcaico que parece materializar a tensão entre *zoé* e *biós*. Essa figura é a do *Homo Sacer* que será a chave que permitirá uma releitura crítica de toda nossa tradição política. O *Homo Sacer* é um ser humano que podia ser morto por qualquer um, impunemente, mas que não devia ser sacrificado segundo as normas prescritas pelo rito. Sua concessão de morte estava determinada por algum delito que o fazia matável. Essa concessão era para morrer, mas ao mesmo tempo, estava investida de um problema tal que o fazia impróprio para ser sacrificado e oferecido aos deuses. Portanto, o *Homo Sacer* é aquele cuja “vida nua”, isto é, sua vida biológica (*zoé*), tornou-se eliminável, desqualificando qualquer possibilidade de um direito legal de sua vida política (*biós*).

Agamben também sinaliza que Foucault elabora sua definição de *biopolítica* ao final de *Vontade de saber* referenciado na *Política* de Aristóteles que diferencia o *oikonómos* (o chefe de um empreendimento) e o *despótes* que se ocupa da reprodução da vida e da subsistência. Essa diferenciação acabou sendo a fundamentação das relações de poder do ocidente moderno que tratou de apagar a dialética presente no fundamento de um poder que, ao invés de preservar a vida como um problema de *zoé* e *biós* a investiu apenas de sua instância natural. Nas palavras de Foucault:

Por milênios, o homem permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivente e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal em cuja política está em questão a sua vida de ser vivente (FOUCAULT, 1976: p. 127).

Pelbart alerta que o poder entendido a partir de Foucault “tomou de assalto a vida”, penetrando em todas as áreas de apreensão e subjetivação dos indivíduos respaldados pelo poder do Estado desdobrado nas ciências, no capital, na mídia. Segundo esse autor o poder se tornou também ele “pós moderno, ondulante, acentrado, reticular, molecular” (PELBART, 2008). Todo o funcionamento humano está modulado pelos mecanismos externos de controle e monitoramento que anulam nossas possibilidades de diferenciar nossa vitalidade como qualificação individual, pois o *biopoder* não quer barrar a vida, pelo contrário, a otimiza e a incita, porém, capturada por uma dinâmica de cunho anônimo.



Um dos eixos das reflexões de Pelbart coloca uma luz justamente na questão do corpo, “o superinvestimento” nele que caracteriza nossa atualidade. Ele salienta “Hoje, o eu é o corpo” (ibid). Encontro aqui uma associação com a noção de *training* que norteou as pesquisas e a poética de Grotowski. Conforme venho desenvolvendo a discussão até este momento, entendo o processo do *training* como uma procura por exercícios que mobilizam os bloqueios do “eu” e o entendimento do investimento desse trabalho por meio do físico (Dramaturgia física, Poética do espaço, Ação física, Corpo memória, a noção de pobreza dos meios). Grotowski percebe o lugar do corpo, sua influência como instância epistêmica dos processos de percepção e representação. A ideia de desbloqueio dos recalques do físico pode ser comparada ao desejo de libertar o indivíduo das acepções que emergem do corpo disciplinado, sujeitado à máquina panóptica, o corpo exército, o corpo escola que, assim alentados, permite Pélbart a pensar em uma constituição identitária, uma “bioidentidade”.

Na apreensão de nós mesmos por meio do investimento de ser corpo, Pélbart faz coro com Agamben para denunciar uma obsessão pela perfectibilidade física baseada em modelos artificiais (midiáticos) que nos são vendidos como naturais. O corpo é o lugar identitário e do que Foucault denominou de “estética da existência”, com os cuidados de saúde, beleza, boa forma e felicidade. Também se tornou o aporte apropriado das inculcações dos mecanismos de poder da ciência, da medicina, das informações de dos agrupamentos genéticos como, hipertensos, soropositivos, cardíacos etc. Esta redução ao domínio do corpo é uma redução à “vida nua”, desqualificando a vida subjetiva.

Pélpart argumenta de modo provocador, assim como Agamben, que viver na instância da “vida nua” é uma espécie de sobrevivida, “vivemos como escravos da sobrevivência” (PÉLPARD, 2008: p. 6) e muitas outras implicações que, infelizmente, não cabem no espaço dessa discussão e procurarei continuar com as associações que servem como trama de sustentação da linguagem que esse trabalho procura desenvolver. A homogeneização dos valores circulantes na cultura do corpo e a bóia fria que se tornou a vida qualitativa dão margem para que Pelbart veja em Bartleby a encarnação da “vida nua” às últimas conseqüências. O processo de radicalização da cultura do corpo natural criou uma espécie de esgotamento revelado por um estado de letargia e lassidão desse corpo que não agüenta mais ser coagido. A redução chegou ao limite de mortificação das forças do corpo e Bartleby é aquele que chegou a este “limite do corpo morto, da imobilidade, da greve branca” (ibid: p. 12).

A noção de *training* de Grotowski propõe uma operação dialética da noção de físico disciplinado quando investe em sua potência psíquica. Lembrando ainda que esse investimento está sendo regido todo o tempo pela lei da contradição, assim como o *Homo Sacer* problematiza, por sua condição paradoxal entre matável e não sacrificável, a separação entre a “vida nua”, natural e a vida qualitativa, única vida dos viventes que deveria servir aos deuses. Grotowski investe na vida natural como potência, assim como Bartleby. O *Homo Sacer* pode ser entendido como uma figura limiar em semelhança com o ator de Grotowski. Sua compleição figura um paradoxo - diferencia ao mesmo tempo sua vida natural e sua vida qualitativa, ambos são identificados pelos seus atributos que teimam em se dar a ver em simultaneidade criando um problema para a divisão mais tradicional entre corpo e psiquismo.

Grotowski reverte essa questão ao denominar seu ator de “santo”, posto em sacrifício para que algo se crie por meio do encontro com o espectador. Grotowski reverte o mito, o profana, quando assume que sua figura limiar (o ator) é justamente sacrificável por ser um paradoxo, enquanto a tradição aponta para o lugar do paradoxo como um profano, mas que não pode ser sacrificado – o *Homo sacer*.

### **2.3.3 Ritual laico como modo de profanação e sua relação com a estrutura do *TF* - minha brincadeira de *Shiva***

O ritual da religião é uma espécie de magia, o “ritual” do teatro, uma espécie de jogo (GROTOWSKI, 2007: p. 43).

A citação acima figura a relação que farei entre Grotowski e a noção de profanação de Agamben tendo o jogo como elemento material desse procedimento e ainda entendendo a estrutura do *TF* como um rito esvaziado do mito. Na poética do *Teatro Pobre*, como já sinalizei, Grotowski defende que o confronto com o mito é um dos modos para encontrar um estado de coisas no âmbito estético do teatro que se contraponha às apreensões tradicionais e que possa inferir novos modos de percepção nos atores e espectadores. No período da gênese do TL ele já defendia a ligação do teatro com o “misterioso” na medida em que é uma arte que se destacou do mito em sua origem. Grotowski afirma que o teatro é um ritual laico e deve então procurar por suas formas na direção de proporcionar o mesmo estado de revelação que o ritual conferia aos participantes, porém, por meios laicos. Os procedimentos do teatro devem se fundamentar pela matéria.

Como já afirmei, a técnica da contradição é o elemento defendido por Grotowski para permear as ações de sua poética. No seu entendimento, o mito deve ser confrontado, profanado, para que ganhe significação na nossa atualidade de “perda de um céu comum”. Essa profanação deve existir na malha que compõe o ator em “seu organismo vivo”, para ativar formas de quebrar tabus e fronteiras.

Gostaria de propor aqui, neste estágio final de minha reflexão, uma conversa teórica com a noção de **Profanação** que atualiza nosso entendimento da atuação do mito como Grotowski defende. A discussão não pretende esgotar o assunto, mas durante a minha pesquisa esse entendimento foi fundamental para relacionar a estrutura do **TF com uma espécie de rito transformado do mito e que proporciona uma vivência de profanação para o ator.**

Procurarei pensar uma interlocução entre a noção de Profanação, de Giorgio Agamben, no capítulo “O elogio da profanação” do livro *Profanações* (2007), e o pensamento de Walter Benjamin a respeito da infância, no conjunto de fragmentos que compõe “Infância em Berlim por volta de 1900” do volume II das *Obras escolhidas* (2000). A escolha de Benjamin testemunha um duplo esforço. O primeiro se trata de um esforço metodológico e consiste em tentar perceber em um único fragmento, matéria suficiente para iluminar categorias críticas do pensamento de Benjamin que corroboram com a noção de Grotowski de desestruturação dos tabus, operada pela profanação do mito, tendo como horizonte a estrutura de montagem/colagem do *TF*. O segundo, diz respeito a procurar no jogo infantil exemplificado a ideia de imanência que suporta a mesma noção na estrutura do *TF* na medida em que Agamben se refere ao jogo como uma espécie de redenção (nos termos benjaminianos) do rito.

Ora, a direção ao *training* dada por Grotowski (composição de um organismo vivo em latente contradição dando a ver/ser a unidade dual do homem) é pensada por mim como uma instância material de um pensamento que conjuga imanência e significado. A profanação como procedimento dessa ideia de imanência é que está em discussão a seguir. Minha intenção não é de levar a questão a exaustão, mas tão somente, dar a ver o estado da minha investigação a respeito da criação de uma linguagem em conformidade com a experiência do *TF*.

Agamben entende o significado da palavra profanação como oposição complexa a sacralização. Esse autor recorre ao direito romano e esclarece que sacralização significa separar, retirar algo do uso comum e levá-lo para uma esfera específica. Coisas sagradas: “eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser

vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em uso fruto ou gravadas de servidão” (AGAMBEN, 2007: p. 65). Profanação é o movimento contrário que restitui ao uso comum o que foi separado, o que foi retirado da esfera pública. Um primeiro aspecto esclarecedor para a tensão da estrutura do *TF* é que ela é baseada em movimentações extra-cotidianas, mas que estão imbricadas nos nossas formalizações corporais pessoais (personalidade).

Se Agamben está norteado pela utilização dos termos - profanação e sacralização - a partir do direito romano, podemos pensar, portanto, que existe um esforço do autor em tentar mostrar que os conceitos de profanação e sacralização participam de uma tendência predominante de regulamentação e racionalização da vida moderna. Neste mesmo sentido, trabalha com a noção de dispositivos, ou seja, de mecanismos que funcionam como elementos de normatização, baseados na separação (sacralização) do homem de sua própria autonomia. O homem estaria, por meio dos mecanismos forjados na esfera social, cada vez mais apartado de sua própria vida, alienado dos processos de significação dos próprios meios que produz. A tarefa política da profanação seria a de profanar o que foi determinado como legal (improfanável), quer dizer, desativar os mecanismos que detêm as coisas no âmbito do sagrado, do intocável, daquilo que não pode sofrer a ação transformadora da história.

Na estética de Grotowski o dispositivo profanatório pode ser entendido como a “estética da derrisão e da apoteose” que procura destilar o mito por meio da contradição. A tarefa do *training* é desconstruir os mitos da personalidade por meio da contradição formal entre os fragmentos da montagem.

### **Restituição do que foi sacralizado**

Segundo Agamben, todas as religiões possuem momentos de sacralização, nos quais objetos são transformados em relíquias intocáveis, ou mesmo, subtraídas da visão dos comuns, como é o caso, por exemplo, da hóstia já consagrada, no catolicismo, que permanece em uma espécie de cofre com uma luz vermelha acesa na parte externa avisando que a porta do cofre sagrado só pode ser aberta pelo homem que representa Deus na terra, o padre. Os fiéis só podem ver o objeto sagrado, o próprio corpo de Deus transfigurado, no ritual da missa no qual a palavra dita pelo padre restitui este direito “aos convidados para a ceia do Senhor” como diz o texto da Homilia.

O elemento sacralizado, retirado da esfera dos homens, passa para a esfera divina de uso exclusivo do Deus e só pode ser restituído ao seu lugar de origem por

meio do ritual. Qualquer concepção de sagrado tem o mito e o rito, o mito está no início, é elemento ativador, constitui a própria razão da elaboração do rito. O mito corresponde ao conteúdo e o rito à forma. Mas o rito tem por objetivo lembrar o mito. O ritual da comunhão atualiza a morte de Cristo para os fiéis, então é possível dizer que, o mito está no início e no fim dos processos de sacralização.

Mas o ritual, ao restituir o lugar original do objeto (a hóstia aos fiéis), não realiza a volta para uma condição anterior, porém, já tendo passado por estados diferentes que pressupõem uma relação espaço temporal. Assim o objeto sagrado se modifica pela relação complexa no tempo (dos deuses) e no espaço (dos homens) o que o carrega de historicidade e este pode apontar para um novo uso. Faz parte da distinção entre profanação e sacralização a questão do uso, que Agamben diferencia também de consumir. O valor de uso pode ser um elemento desativador do mecanismo do consumo. O consumo tem uma finalidade determinada e faria parte, no capitalismo, dos mecanismos sacralizados fabricantes da separação. O uso aqui defendido é o de poder manipular as coisas, poder brincar com elas, e o jogo tem potencialmente a capacidade de destruir os mecanismos sacralizadores, isto é, desativar um sistema com fins instituídos. A operação que o capitalismo realiza quanto a transformação do valor de uso em valor de consumo impede a profanação, já que, nesta operação ocorre “a perda irrevogável de todo o uso” (AGAMBEN, 2007: p. 74).

No texto de Agamben intitulado “No país do brinquedo” (2005), esse autor esclarece a relação de certas estruturas do brincar infantil com as estruturas dos ritos, assim como a de certos rituais que compõem o calendário ocidental, como os jogos de futebol, as comemorações de natal e de carnaval etc, com os rituais tradicionais. O rito hoje perdeu seu conteúdo (mito), mantendo apenas sua forma. O rito contemporâneo é a forma sem o mito. O filósofo parece propor, com o seu conceito de profanação, uma nova forma de conhecimento, na qual, a memória das atividades lúdicas produz um novo modelo de relação de conhecimento.

Benjamin, nos fragmentos de “Infância em Berlin” (2000), fala da infância como uma constelação de gestos que sinalizam uma perspectiva e uma forma de manipulação e de percepção do mundo distinta das formas já estabelecidas de aproximação dos objetos e da linguagem. Se o jogo brinca com o mundo, é possível dizer que o jogo contém uma instância de crítica do mundo, o brincar contém a crítica em sua forma. A forma é a aparência, o que pode ser visto, é a superfície com a qual a criança brinca, pois seu brincar é eminentemente corpóreo e plástico. A atividade do brincar utiliza a

disponibilidade formal do objeto mais do que de seu sentido determinado, assim como, o corpo da criança no brincar é plasmado de acordo com as superfícies de contato no momento, como se pode observar no fragmento de Benjamin em *Infância em Berlin* intitulado “Esconderijos”.

De início, se pode perceber que o título do fragmento aponta para um lugar onde se fica separado dos demais, a criança escondida não pode ser vista, mas o jogo está justamente no fato de se esconder para ser procurado. A sensação do escondido descrita por Benjamin é a de um deslocamento material: “Ficava encerrado num mundo material que ia se tornando fantasticamente nítido, que se aproximava calado. Só assim é que deve perceber o que é corda e madeira aquele que vai ser enforcado (BENJAMIN. 2000: p. 91)”. A apreensão é a de que novas estruturas de articulações dos fenômenos vão se formando por meio do jogo, ou seja, ao brincar escondida, separada do mundo, a percepção de si se transfigura em diferentes formas plásticas e a criança passa a fazer parte da matéria dura:

A criança que se posta atrás do reposteiro se transforma em algo flutuante e branco, num espectro. A mesa sob a qual se acocora é transformada no ídolo de madeira do templo, cujas colunas são as quatro pernas talhadas. E atrás de uma porta, a criança é a própria porta; isto é como se a tivesse vestido um disfarce pesado e, como bruxo, vai enfeitiçar todos que entrarem desavisadamente (BENJAMIN. 2000: p. 91).

Ora, este espectro no qual, em sua percepção, a criança se transforma, sugere que Benjamin aponta para o fato da infância possuir um estatuto diferente do adulto na sua relação significativa com o mundo. Se a percepção infantil é plasmada de acordo com a materialidade, os sentidos resultantes da brincadeira não são definitivos, se dão a cada momento, a cada novo brincar, a cada novo esconderijo. A relação da infância com a história (com o transcorrer dos fatos/coisas) então, não é a de uma sucessão ou de acúmulo, mas de instabilidade que gera renovação de sentidos atravessados pela experiência corporal com o material.

É possível fazer uma relação desta concepção do brincar com as premissas de Benjamin para pensar uma concepção da história, como podemos perceber no ensaio “A vida dos estudantes”:

Existe uma concepção da história que, confiante na infinitude do tempo, somente diferencia o ritmo dos homens e das épocas, que caminha depressa ou devagar na estrada do progresso... Este trabalho, ao contrário, busca um estado de coisas determinado, em que a História repousa como ponto focal [...] Os elementos da condição terminal não estão expostos à luz do dia como tendências amorfas do progresso, mas embutidas em cada presente, como criações e pensamentos ameaçados, denegridos e ridicularizados (BENJAMIN, apud HABEMAS, 1980: p. 180).

Considerando, como já foi dito, que, para Agamben, a profanação consiste em desarticular os mecanismos sociais que mantêm a sacralização, e que estes mecanismos são geradores e mantenedores dos mitos, se pode tecer uma relação com a idéia do presente que se imobiliza, a partir do fragmento analisado.

A noção de imobilidade de Benjamin se relaciona com o que pára o curso histórico em direção à catástrofe que o progresso representa. Na imobilidade do esconderijo surge uma nova forma de inteligibilidade do mundo que o brincar infantil proporciona. O próprio corpo da criança perde seu contorno e substância definidos que, passam a representar significantes instáveis, desarticulando uma mitologia que figura a idéia de uma essência humana. A criança vira a coisa. É preciso prestar atenção em cada novo estado do ser, do ser/coisa. Como no caso do fragmento acima, em que a desarticulação promovida “em cada presente” pode ser pensada como algo que destrói o mito da história como progresso.

É possível comparar a acepção da inteligibilidade infantil de Benjamin com a forma como lugar de conhecimento segundo Grotowski:

A forma não funciona aqui como um fim em si, nem como um meio de “expressão” ou para “ilustrar” algo. A forma – a sua estrutura, a sua variabilidade, o seu jogo dos opostos (em uma única palavra, todos os aspectos tangíveis e técnicos da teatralidade de que se falou) – é um singular “ato de conhecimento” (GROTOWSKI, 1992: p. 26).

Ainda segundo Benjamin, o ritmo cotidiano é suspenso no brincar, e com ele, as formas cognitivas convencionais de tendência racionalizante que compreende os fatos do mundo numa relação diacrônica, sustentada pelo motor causa/efeito. Se a imobilização interrompe o fluxo das coisas (história), constrói um panorama descontínuo de fatos, onde não é possível a volta para o mesmo lugar de origem. Encontramos aqui um princípio de semelhança com a estrutura de colagem/montagem/fragmento do *TF*.

Por esse pensamento, no ato de brincar e no *TF*, a noção de extensão fica comprometida, assim como na noção sobre a história de Benjamin, e revela um sentido de intensidade em sua atuação. É verdade que a criança faz de novo, brinca sempre outra vez, faz algo infinitamente, pára e recomeça, mas não recomeça igual, passou pela experiência histórica de transformação das formas. Na imagem que Benjamin toma para pensar o movimento da história, ele substitui o conceito de evolução pelo de origem, sendo que o tradicional leito do rio, invocado em várias imagens evolucionistas da história, é substituído pelo turbilhão. No turbilhão do rio, as águas se misturam, no da

história, se misturam os tempos. A noção de origem, então, não está no início, mas sim a cada momento no turbilhão. A estrutura do brincar infantil contém o turbilhão na tensão máxima das transformações das formas (corpo e coisa), nesta instabilidade dos significantes e também na relação temporal do recomeçar, que forma sempre uma origem na sua repetição, na repetição de um mesmo que é sempre diferente por que foi transformado pela própria experiência do brincar. Grotowski também se refere ao *training* como uma estrutura para se encontrar o momento originário de cada gesto

Segundo Habermas a visão de Benjamin sobre a história retira uma unicidade “espacial-temporal” mas agrega uma “autenticidade documental” na qual está em jogo a destruição da aura, “as coisas desprovidas de sua aura perdem uma unicidade e uma durabilidade” (1980:177). Tendo consciência da complexidade da noção de aura em Benjamin, minha intenção não é esgotá-la aqui, mas encontrar um ponto de contato com minha discussão. Benjamin afirma que a característica da aura está em ser “uma aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1996: p. 170). Os processos de reprodutibilidade técnica promoveram a degradação desse sentimento aurático, na medida em que disponibilizam o objeto de arte por meio da cópia. A esfera sensorial passa a ganhar, na modernidade, uma crescente importância como lugar de experiência do fenômeno único promovido anteriormente pela distância que o objeto de arte guardava de seu público.

A instabilidade dos significantes produzida pelo brincar pode ser vista como uma fragilização da idéia de aura das coisas. Creio que a instância documental pode ser percebida, nesta relação, como a experiência e o caráter material do brincar. E este brincar que desaturiza o mundo, sugere a valorização do homem como agente no mundo das coisas, no mundo dos fatos, em detrimento dos mecanismos ideológicos que funcionam, sustentados e sustentando, a noção de aura das coisas e, conseqüentemente, a separação destas coisas do mundo disponível para o homem, ou seja, a profanação segundo Agambem.

E se o risco do brinquedo seria o de continuar indefinidamente naquele estado de coisas, de unir o ritual ao mito (ponto trabalhado por Agamben no texto “O país dos brinquedos”), a estrutura do próprio brincar contém a solução do problema:

Quem me descobrisse era capaz de me fazer petrificar como um ídolo debaixo da mesa, de me urdir para sempre às cortinas como um fantasma, de me encantar por toda a vida como uma pedra pesada [...] Por isso expulsava com um grito forte o demônio que assim me transformava, quando me agarrava aquele que me estava procurando. Na



verdade, não esperava sequer esse momento e vinha ao encontro dele com um grito de autoliberação (BENJAMIN, 2000: p. 91).

É possível dizer que a criança libertada de seu esconderijo traz para o mundo uma atividade renovada quando perpassa o encantamento (imobilidade), de onde é retirada pelo contato com aquele que a procura. O elemento crítico, reforçado pela transformação fisionômica, a petrificação (fixação de formas) nas coisas, possibilita uma imagem dialética que critica aquilo que ela dá a ver. Então, segundo Benjamin, a matéria com a qual o brincar trabalha é de onde se pode retirar categorias críticas, como podemos observar no desenrolar do mesmo fragmento:

Uma vez por ano, porém, em lugares secretos, em suas órbitas vazias, em suas bocas hirtas, havia presentes; **a experiência mágica virava ciência**. Como se fosse seu **engenheiro**, eu desencantava aquela casa sombria a procura de ovos de Páscoa. (BENJAMIN, 2000: p. 91). O grifo é meu

A experiência mágica pode ser entendida, pelas associações que estou desenvolvendo, como o “mistério” de Grotowski que se alcança quando “brincamos de Shiva”, ou seja, damos formas coreografadas (partituradas) ao mundo. Depois de passar pela experiência do brincar/jogo a criança pode realizar o desencantamento dos esconderijos, pode restituí-los à arquitetura percebida cotidianamente, que constitui o mundo que se dá a ver. O ator que passa pelo *training* diário reestrutura os significantes que utiliza, sobretudo, seu próprio corpo.

Esta capacidade de apreensão infantil, que modifica as estruturas de inteligibilidade em relação ao mundo, pode ser pensada como fator fundamental da capacidade de jogar e ao mesmo tempo a predisposição para ela. Jogar, na concepção aqui pensada inclui uma operação com a aparência. Explico. No texto “Elogio da profanação”, Agambem faz uma interlocução com o fragmento de Benjamin a respeito do capitalismo como religião. Nesta interlocução o capitalismo é pensado como religião na modernidade pelo seu mecanismo incessante de produção de separações, um sistema que produz e que se sustenta, como as religiões, pela interdição e separação do uso. No capitalismo, estas separações assumem uma visibilidade cotidiana, na medida mesmo que, tudo que existe, todas as coisas, estão inseridas numa função ideológica de culto (mercadorias). As separações estão na superfície das coisas, em sua aparência visível.

No brincar infantil, para Benjamin, a criança realiza operações com o mundo em sua superfície, em sua aparência. Muda a aparência das coisas, assim como sua própria

aparência durante o esconderijo. Realiza uma ruptura que não recusa a aparência, mas se usa dela, joga com ela, para transformá-la em novo brinquedo. Há um jogo de aparências quando o carretel se transforma no avião, ou quando o corpo se amalgama com a cortina. Podemos pensar que, para Benjamin, a profanação da história seria menos a recusa dos mecanismos produzidos pelo capitalismo e mais a transformação destes no sentido de interrupção do fluxo das coisas. A transformação da noção da aparência do ator implicada no *training* dá a ver seu interior, ou mais precisamente, elimina a barreira entre interior e exterior tornando, este último, fisionomia de seu psiquismo (dobra de Deleuze).

O alvo da crítica do brincar não é a mercadoria em si, mas o modo como ela se auto-representa, como valor de bem-estar, ela (a mercadoria) faz a abstração do fato que a produz. O alvo da crítica (análise) do mito em Grotowski não é o mito em si, mas o modo de percepção moderna dele. Na interrupção do fluxo é que abstração dos mecanismos produtores das mercadorias pode dar lugar a visão da máscara, ou seja, do modo pelo qual a sociedade se mascara. Os cenários falsos ao gosto de Baudelaire é que podem revelar a falsidade, uma profundidade estampada na superfície das coisas.

Profanar, para Agamben, não significa acabar com os mecanismos de separação, não significa, como também para Benjamin, uma recusa, mas uma desativação dos valores ideológicos. Grotowski nos propõe a renovação das ideologias, ou mesmo, a percepção de que elas não são possíveis em termos de comunidade. A criança não recusa o mundo, serve-se dele, e o transforma na medida em que o utiliza, que o aproxima de si, por novas maneiras de lidar com este mundo nas estruturas do brincar, assim como o ator aproxima-se ao máximo de seus componentes culturais para transformá-los.

## **Conclusão**

### **Uma linguagem crítica**

Gostaria de retomar aqui alguns pontos discutidos ao longo do trabalho que revelam novas inflexões do olhar sobre a estrutura do *TF*. A relação de semelhança entre a estrutura do *TF* e os procedimentos de colagem, aportada pela noção de dupla leitura de Marjorie Perloff, insere a questão de uma realidade “simulada” por meio de um jogo de diferenças. A estrutura é entendida como a dramatização de um conflito entre a pobreza de informação contida em uma visão parcial dos objetos e a ideia de totalidade. O processo de conhecimento, disponibilizado para o ator, se dá por meio dessa tensão que a forma fragmentária materializa.

A perspectiva que a corporeidade do ator dá a ver, por meio da experiência do *TF*, ganha uma complexidade para além do exercício da função de uma significação. A estrutura de colagem, a mudança constante de ritmo, de direção e o contato com o espaço e com o outro determina que o ator se dedique ao detalhe. O detalhe é elemento concreto que incide na formação de uma rede de intensidades e fluxos de energia. A conjugação de uma performance pautada por esses elementos contraditórios - concentração e expansão – tende à construção de uma corporeidade, cuja qualidade principal é a diversidade. Na argumentação de Lehmann, o corpo no teatro praticado a partir da modernidade é sítio de uma transformação que desloca o eixo de uma abstração dramática para o de uma atração. A transformação terminológica discutida por Josette Féral, na qual a palavra *training* ganha espaço, demonstra a complexidade que a noção de treinamento adquire no contexto moderno dos Reformadores do Teatro.

Pensar a imanência do corpo significa discutir novas formas de presença que evitam um significado transcendental e representacional. O fenômeno imanente da presença do corpo tem um efeito desterritorializante em relação à arte do ator, que desfocaliza os processos atoriais dos modos mais tradicionais pelos quais entendemos uma experiência pessoal. O domínio do entendimento não está mais pautado na pessoalidade, mas na matéria se experimentando a si mesma em relação à desterritorialização. Essa experiência de um sensível puro fortemente imanente – livre das harmonizações das regras da arte – opera na estética (estesis), mas também nas poéticas, engendrando novos modos de fazer.

A figura de Bartleby, personagem de Herman Melville, referido no segundo capítulo de minha dissertação, dá a ver a resistência do corpo ao papel transcendental de um significado para além do suporte, bem como revela a contradição da ação humana

em seu teor de construção passiva. Sua ação desterritorializante do lugar do corpo rompe com as hierarquias das formas constitutivas do regime representativo da arte (Rancière) e da visão hierárquica do mundo também. Na noção de “via negativa” de Grotowski, o que parece estar se quebrando é a ideia de ação como princípio de organização ética dos indivíduos. Bartleby injeta a vitalidade da greve branca, a potência vivificante da não ação e ilumina o caráter alegórico de seu gesto. O princípio da não ação objetiva no *TF* pode ser revelado pela estrutura constituída por meio da descontinuidade e interrupção – só que a suspensão do percurso natural (linha de continuidade) é operada pelo corpo biológico, sítio da própria natureza. O lugar natural fica problematizado e desloca os possíveis sentidos já estabelecidos para noções de corpo e da noção de indivíduo.

A transformação da noção de *training*, ao longo dos anos de trabalho de Grotowski, manteve sempre uma importante relação com sua poética. A técnica da contradição, que Grotowski considera como fundamento para a reverberação do mito na contemporaneidade, constitui igualmente um princípio estrutural que deu forma ao treinamento que elaborou com os atores do TL. A leitura que Massoud Saidpour realizou desse *training* privilegiou esse elemento – a contradição - por meio da incidência no aspecto da colagem. As transições da estrutura do *TF* são como espaços de evidenciação de devires do movimento, já empreendidos pelos recortes que configura, não somente a estrutura, como as micro-estruturas que compõem os exercícios individuais. Os exercícios com as articulações, que na estrutura estão alocados logo após a improvisação da dança pessoal, promovem a atenção ao detalhe e ao desmembramento da corporalidade. Esses exercícios são também denominados de “plásticos”. Isso traz a ideia de que promovem a imbricação entre o corpo do ator e o espaço, por meio de uma performance na qual um interfere na forma do outro.

A imbricação entre corpo e espaço recoloca a questão da dupla leitura como forma que possui força de ação transformadora na percepção dos objetos – claramente implicados nos mecanismos de subjetivação. Aqui advém a relevância da vida natural (corpo biológico) que, em situação de performance (pela colagem) edifica o próprio lugar de novas significações. Segundo Suely Rolnik, uma importante atitude política da arte na contemporaneidade está justamente enraizada nas operações que combatem a exploração invisível de um bem visível, que é a vida. A autora afirma que as subjetividades no regime capitalista são prontamente transformadas em matéria-prima de identidades *prêt-à-porter*. O aspecto de resistência da arte hoje em dia não estaria

mais situado em uma suposta oposição à esse regime vigente, criando uma realidade paralela. O alvo dessa resistência é o princípio que fundamenta os processos de criação e a estratégia é a de se colocar no âmago dos investimentos capitalistas, porém, “negociando para manter a vida como princípio ético organizador” (ROLNIK, 2009: p. 81).

Defendo que a estrutura do *TF* é uma forma estratégica de revigorar o investimento atual na vida natural, preconizado no capitalismo. O estatuto contemporâneo da potência criadora assinalado pela ambigüidade de valorização da vida submetida ao regime do capital, ganha uma problematização quando o corpo se dá a ver como subjetividade. Ainda mais quando denuncia a necessidade de transformar a jurisprudência do espaço objetivo por meio de novos modelos que incluem outras possibilidades normativas, imbricadas nos sentidos do regimento de uma visualidade sensível. Assim, a estrutura do *TF* pode ser vista como um modo de resistência à noção de corpo treinado. Esse pensamento também tem o potencial de revelar as sessões de trabalho sobre o *TF* como uma esfera onde novas proposições políticas estão sendo experimentadas.

Para Benjamin, as obras de arte de vanguarda são constituídas por um teor alegórico próprio da transmissibilidade surgida na edificação da modernidade. A qualidade da expressão alegórica está pautada por uma tal inadequação em relação ao seu objeto, que o sentido final fica sempre adiado. Giorgio Agamben afirma que as obras de arte na cultura européia alternam épocas de oposição entre um modo próprio e um impróprio, justamente devido à duplicidade que está na origem do significar. O filósofo atesta que a característica do impróprio é exaltada na mística medieval e “na obsessão emblemática da Renascença e do Barroco”. A obra de arte contemporânea está baseada pelo mesmo “princípio de incongruência”, por uma representação inferida por desvios e negações que permite que a instabilidade da significação dos objetos (matéria) ganhe alguma contemplação inteligível (BENJAMIN, 2007: p. 225).

Na abordagem ampla que Benjamin faz da linguagem, ele desenvolve um pensamento que alarga suas fronteiras para além da fala e da escrita. A linguagem se mostra como um médium capaz de revelar a verdade das coisas por que estas mesmas comunicam-se ao homem que, a partir de uma nomeação própria, comunica-se a Deus. Em sua compreensão tudo possui uma linguagem; tudo se apresenta em uma forma que não se dissocia do conteúdo. Esta forma é a sua linguagem. A linguagem se estende a tudo, sendo a linguagem humana da palavra apenas um caso particular. A apresentação

da verdade operada por meio da linguagem se deve ao fato de que ela percebe o existente na materialidade que está todo o tempo comunicando sua essência espiritual ao homem. Se a linguagem apresenta a verdade das coisas está implícita sua dimensão sensível.

A noção de essência do indivíduo que a estrutura do *TF* opera, em consonância com o objetivo defendido por Grotowski que é o de desestruturar os comportamentos e sentidos determinados pela cultura e colocar a questão dos indivíduos “em obra”, se assemelha com a noção de origem de Benjamin. Ela não se relaciona com a gênese das coisas, mas com o que está em vias de surgir. Não é “nem uma ideia de razão abstrata, nem uma fonte da razão arquetipal (...) mas um *turbilhão no rio*”. A origem é uma espécie de formação crítica que, perturba o fluxo natural das coisas e, ao mesmo tempo, “faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio”. Ela é movimento reflexivo. A origem se mostra histórica por que ligada ao declínio, à transformação – cuja alegoria é a caveira. È também histórica por que se faz no devir. A estrutura do *TF* é uma leitura do rito em profanação, por que se caracteriza por um movimento de crítica de seu próprio fluxo. A colagem provoca a interrupção, provoca a análise, uma espécie de *retard*. Para Benjamin, a ambigüidade é a forma sensível da imagem dialética que “produz formas em formação, em transformação, portanto efeitos de perpétuas deformações” (DIDI-HUBERMAN, 2005: p. 171).

Articular, na conclusão, a noção de linguagem em Benjamin vinculada à noção de presença do ator, pode viabilizar o pensamento de que a linguagem apresenta a verdade das coisas que está implícita em sua dimensão sensível. Isso pode ainda apontar para um desdobramento na definição do “bloco de sensações” de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os autores afirmam que o que a arte impregna e conserva é um “bloco de sensações”, ou, um “composto de *perceptos* e *afectos*”. Sua conservação é diferenciada da efetuada pela indústria que adiciona substâncias. O *percepto* não pode ser confundido com a percepção, ele é a sensação mesma – constituído por variações sutis, imperceptíveis, que são acoplagens de forças imaterias. Os *afectos* são forças que modulam as sensações, alheios aos estados imaginários ou sentimentais – compõem os devires e movem os desejos. A sensação é um fenômeno fisiológico de inteligibilidade sensível, uma correspondência psíquica às excitações físicas. O sentimento é aferrado ao tempo do vivido da fenomenologia, dramático em tempo extensivo. A sensação é um acontecimento absolutamente intensivo, incomunicável, intransmissível por ser enigmática.

A característica visível do “bloco de sensações” é que ele se mantenha “de pé sozinho” e, para isso, é preciso que tenha um importante teor de “inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto” (DELEUZE e GUATTARI, 2004: p. 216). A tarefa da arte está localizada no trato do que é imanente e seu objetivo “é arrancar o *percepto* das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o *afecto* das afecções, como passagem de um estado ao outro” (ibid: p. 217).

Defendo, com este trabalho, que a estrutura do *TF* é constituída por um teor alegórico que possibilita a criação de um campo de sentidos para o ator, semelhante aos processos existentes na fatura da arte contemporânea. Os processos de autopenetração estão desestruturados de um sentido linear que propõem uma reinvenção dos mesmos. O que “fica de pé sozinho” como “bloco de sensações”, se dá a ver por meio de uma operação de auto-investimento constante, que está reincidentemente interferida por categorias instáveis e inconclusas como espaço e tempo, substanciados pelas noções de colagem, montagem e fragmento. A presença que o corpo do ator sinaliza é a de um suporte de significações próprias, um significante que não esconde uma hermenêutica para além dele, por que ele mesmo é inconcluso e deixa ver seus traços. Neste sentido, o corpo é também matéria de transcendência, construído por meio da técnica. A estrutura do *TF* é a materialização de um pensamento pautado pela alegoria, conforme entendida por Benjamin. Neste sentido é possível conceber o *TF* como médium, como linguagem, justamente por ser uma construção, por ser um intermediário entre o teor alegórico - deformado, descompassado, recortado - da contemporaneidade e o ator. E essa linguagem é alegórica, por que é crítica, que significa abertura; é dialética, por que significa passagem e processo. A crítica se evidencia na materialidade ambígua da estrutura do *TF*, que suscita o choque e nenhuma intenção devocional à fixidez. Os impulsos do movimento precisam ser rememorados em ato, a cada vez, sempre passíveis de novas leituras.

## BIBLIOGRAFIA

### Livros, artigos em revistas, traduções e teses e publicações online

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Trad: Selvino j. Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Trad: Selvino j. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007 A.

\_\_\_\_\_. *Estado de exceção*. Trad: Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Homo Sacer*. Trad: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

“*The melancholy Angel*” in *The man without content*. Translate by Georgia Albert. Stanford, Califórnia: Stanford Univerity Press, 1992.

ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. Trad: Alexandre Krug e Valter Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBA, Eugenio. “Rumo a um teatro santo e sacrílego” . In *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESC-SP/Perspectiva, 2007 [1964].

\_\_\_\_\_. “O treinamento do ator” in *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992 [1966].

BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem em geral e sobre a teoria da linguagem humana”: *Relógio d’água*, 1992.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad: Sergio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.



\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas vol II*: Trad: Rubens Rodrigues. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Trad: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. UFMG e Imprensa Oficial, 2006.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco Alemão*. Trad: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Éditions: Actes Sud – Papiers, 2009.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad: Joé Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2008

CONRADO, Aldomar. *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

COSTA, José Da. *Teatro contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad: Luiz B.L.Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1, Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad: Paulo Neves. São Paulo: Ed: 34, 2005 (Coleção Trans).

FÉRRAL, Josette. “Vous avez dit [training]?” in *Le training de l’acteur*. Paris. Centre National Du Théâtre, 2000.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Aderaldo&Rothschild, ED: Fapesp, 2006).

FLASZEN, Ludwik. “De mistério a mistério: algumas observações em abertura” in *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESC-SP/Perspectiva, 2007 [2001].

FRANCASTEL, Pierre. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1998.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2007.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade – aula de 17 de março de 1976*. Trad: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GATTI, Luciano Ferreira. “O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin”.

*Trans/Form/Ação* São Paulo, 31(1): 127-142, 2008.

GIL, José. *Movimento total*. Trad: Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GREENBERG, Clement. *Estética doméstica - observações sobre a arte e o gosto*. Tradução André Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

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

\_\_\_\_\_. *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESC-SP/Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia*, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3,1993 B.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Trad: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2010.

GUSMÃO, Henrique. *Fronteiras do sujeito, fronteiras do corpo, fronteiras do teatro. Subjetividade e uso do corpo no trabalho do ator proposto por Constantin Stanislavski*. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, Dissertação de Mestrado, 2006.

HABERMAS, Jürgen. "Crítica conscientizante ou salvadora – a atualidade de Walter Benjamin" In *Habermas: Sociologia*. Org: Freitas e Rounet. São Paulo: Ática, 1980.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2007.

\_\_\_\_\_. "A questão da técnica". São Paulo: Cadernos de Tradução número 2: DF/USP, 1997.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Trad: Júlio Fischer. São Paulo: Martins fontes, 2001.

KUMIEGA, Jennifer. "Training" in *Jerzy Grotowski. Laricerca nel teatro e oltre Il teatro 1959-1984*. Traduzione di Leonardo Gandini. Firenze: Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera. La casa Usher, 1989.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LACOUÉ- LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *L' Absolu Littéraire*. Paris: Ed. du Seuil, 1978.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Trad: Pedro Sussekind. São Paulo: CosacNaif, 2007.

LIMA, Tatiana Mota. *Les Mots Protiqués: ralação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. PPGAC,Unirio, Rio de Janeiro: 2008.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. "The fragment: elements of a definition" in *The Fragment: An Incomplete History*. Edited by William Tronzo Los Angeles : Getty Research Institute, 2009.

MADUREIRA, José Rafael. *François Delsarte: personagem de uma dança (re)descoberta*. Dissertação do programa de pós-graduação da Universidade Estadual de Campinas, 2002.

MARINIS, Marco De. *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona: Paidós, 1988.

\_\_\_\_\_. “Teatro rico y teatro pobre” in *Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia*, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3,1993.

MATARUNA, Leonardo. “Imagem corporal: noções e definições” in *Revista Digital*: Buenos Aires – ano 10 – Número 17, 2004.

MIRANDA, Regina. *Corpo-espaco. Aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética. Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: 1999.

NASCIMENTO, Flávia. “Paris pós guerra” in *Revista Letras*, Curitiba, n. 59, p. 61-76, jan./jun. 2003. Editora UFPR.

OSINSKI, Zbigniew. “Grotowski traza los caminos: del drama objetivo (1983-1985) a las artes rituales (desde 1985)” in *Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia*, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3,1993.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: perspectiva, 2004.

PELBART, Peter Pál. “Vida nua vida besta uma vida” in *Trópico/Documenta* (online), São Paulo: 2008.

PENKALA, Ana Paula. “Eisenstein e os ideogramas Japoneses. Analisando a montagem intelectual em *Outubro*” in: <http://www.bocc.uff.br/pag/penkala-ana-paula-eisenstein-ideogramas-chineses.pdf>

PERLOFF, Marjorie. “A invenção da colagem” in *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1999.

PRADIER, Jean-Marie. “Eugenio Barba: l’exercice invisible” in *Le training de l’acteur*. Paris. Centre National Du Théâtre, 2000.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed 34, 2005.

RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. Nova York: Routledge, 1995.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad: Andréa S.M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROLNIK, Suely. “Despachos de museu: sabe-se lá o que vai acontecer” in *Cadernos VIDEOBRASIL*, Vol: 1. São Paulo: Associação cultural VIDEOBRASIL, 2005.

ROSAND, David. “Composition/Decomposition/Recomposition: Notes on the Fragmentary and Artistic Process,” in *Fragments: Incompleteness and Discontinuity*, ed. Lawrence Kritzman New York: New York Literary Forum, vol. 8-9 1981.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

\_\_\_\_\_. *Um discurso sobre a ciências*. São Paulo: Cortez, 2006.

SODRÉ, Celina. *Grotowski était un mystique!* Artigo sobre o colóquio 2009 *Année Grotowski*, realizado em Paris em outubro de 2009 in *Revista Questão de Crítica*, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Trad: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

TOMAZ, Carlos e GUILIANO, Lilian G. “A razão das emoções: um ensaio sobre *O erro de Descartes* in *Estudos de psicologia*. Universidade de Barsília: 1997.

TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*. Trad.: Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac&Naif, 2005.

**Sites:**

<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/artescenicas/teacontemp/teacontemp03.html>

<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v2n2/a13v02n2.pdf>

<http://souzaesilva.com/Website/portfolio/webdesign/siteciberidea/adriana/research/phd/3d.pdf>).

<http://escolanomade.org/>

## Anexo

### Relatório do Laboratório Prático do *training* I

Relatório do primeiro laboratório de trabalho sobre o *training* físico. Realizado nas instalações do Instituto do Ator, sede da Companhia Studio Stanislavski em setembro/dezembro de 2008.

Laboratório Experimental – Planilha Diária

Data: 15/9/2008
Atores presentes: Felipe, Mariana, Anderson e Carolina
Objetivos do encontro: apresentação do trabalho. Nesta apresentação: falar a respeito da visão de Grotowski a respeito do treinamento para atores no sentido de ser algo que pretende conjugar ação e pensamento.
Material teórico apresentado: fragmentos de “Los ejercicios” de Jerzy Grotowski in <i>Revista máscara</i> , 1993.
Exercícios propostos: trabalho sobre a corrida.
Observações: <ul style="list-style-type: none"><li>• Principais noções do texto lido: treinamento como um elemento para desenvolver a expressão íntima do indivíduo, relação entre precisão e espontaneidade, busca dos centros de tensões no corpo – aqui existe uma relação com o <i>training</i> de Stanislavski, a necessidade e ao mesmo tempo a falta do trabalho diário para o ator, a luta contra os clichês, trabalho com força e agilidade, relação entre corpo e psiquismo.</li><li>• No trabalho sobre a corrida: inicialmente buscar um andar mais neutro possível, estender o esforço de neutralidade para a corrida, observar os músculos em ação durante a corrida, fazer exercícios para as pernas do tipo – saltos, agachamentos, de equilíbrio, de alongamento. Na corrida, experimentar passos largos, correr a partir da articulação coxo femoral, soltar a bacia, pousar os pés completamente no chão com leveza, trabalhar com a base.</li><li>• Usamos música na corrida como estímulo, o que funcionou como para soltar mais o corpo e manter a atenção no espaço. Em outro momento foi pedido que a música funcionasse como contra fluxo e que a tensão que ela provocasse fosse interna. Isso provocou maior dificuldades para os participantes, porém, deu uma qualidade diferente aos movimentos e corpo inteiro pareceu mais engajado.</li><li>• No final desta seção os participantes anotaram a estrutura do <i>training</i>:</li><li>• colocar-se no espaço, andar, correr, dança pessoal, exercícios plásticos, transição, primeiro exercício, transição, segundo exercício, transição, exercício dos pés, transição, terceiro exercício, transição, quarto exercício, transição, segunda corrida, rolamentos e saltos acrobáticos, transição, quinto exercício, transição, sexto exercício, transição, rolamentos finais com paradas de mão, finalização.</li></ul>

- Sobre os atores: Mariana tem um corpo leve, com certa massa muscular e estrutura óssea pequena. Possui flexibilidade e menos força. Trabalha com imagens, o que significa que não realiza os exercícios automaticamente. Felipe é alto, musculoso, estrutura óssea grande. Sua maior dificuldade parece ser a rigidez e fluxo de ações. Anderson tem estatura mediana, corpo magro, pouca massa muscular dividida harmoniosamente, é bastante resistente ao trabalho e possui certa tendência de trabalhar procurando algo transcendental. Dificuldade na imanência corporal. Carolina já faz o *training* comigo há algum tempo. Sua maior dificuldade parece ser o trabalho com as imagens, tem tendência a realizar tudo de modo mais mecânico.

Data: 22/9/2008

Atores presentes: Felipe, Mariana, Anderson e Carolina

Objetivos do encontro: Elaborar exercícios para serem inseridos no treino.

Material teórico apresentado: comentário sobre o material do primeiro encontro.

Exercícios propostos: continuar o trabalho sobre a corrida e elaboração de seis exercícios individuais.

Observações:

- No trabalho da corrida foi possível perceber a dificuldade dos participantes de utilizar o corpo inteiro, na verdade, se corre a partir exclusivamente das pernas. Estimulei então, que a cada momento a corrida fosse impulsionada por uma parte do corpo. Essa experiência permite a vivência corporal de seccionar e de fluxo, garantido pelo executar da corrida.<sup>59</sup>
- Uma questão que surgiu para mim foi a investigação da proposta de fluxo da estrutura do treino em contraponto com a idéia de montagem. Será que o fluxo e a montagem são antagônicos, ou em que medida esta tensão mesmo é que abre as possibilidades de sentido para a criação de uma espécie de organicidade. De que organicidade estamos falando, de que organicidade Grotowski está falando. Muito tempo mais tarde depois destas investigações e desta questão entre fluxo e a tensão colocada pela colagem é que comecei a compreender uma possibilidade de pensamento aqui. Em que medida o elemento fluxo na estrutura do *training* compromete o pensamento do ator para o aspecto alegórico da obra de arte contemporânea. Esta questão está desenvolvida no capítulo II desta dissertação. Porém, segue um pequeno trecho de Peter Bürger, presente o livro *Teoria da Vanguarda*, que foi encontrado como um norteador das questões que a experimentação levantava: **“O desenvolvimento de um conceito de obra de arte não orgânica é tarefa central para uma teoria da vanguarda (...) A obra orgânica intenciona uma impressão unitária. Na media em que apenas possuem significado em relação ao todo da obra, seus momentos individualmente percebidos, apontam sempre para esse todo. Na obra de arte vanguardista, ao contrário, os momentos individuais possuem**

<sup>59</sup> Falarei mais especificamente a respeito deste ponto no relato modelo de laboratório.



**um grau mais elevado de autonomia e podem (...) ser lidos e interpretados também individualmente ou em grupos, sem que o todo da obra tenha que ser apreendido” (BÜRGER, 2008: 147).**

Meu primeiro entendimento deste orgânico repartido remeteu a percepção de que pode se tratar de uma autonomia do fragmento.

- Decidi no próximo encontro apresentar o **treino plástico** que acredito irá possibilitar essa experimentação da autonomia das partes do corpo. Esse *training* trabalha com as partes do corpo a partir das articulações em uma relação constante de precisão e espontaneidade.
- Trabalho com música na corrida como estímulo de fluxo e contra fluxo.
- Os participantes encontram dificuldades de elaborar exercícios próprios, mesmo tendo todos já realizado várias aulas de corpo na escola de teatro. Na maioria dos casos os exercícios são de alongamento, são leves demais e não conhecem tempo ritmo. Então, eu mostrei alguns exemplos de saltos, exercícios com o abdômen e também a sequência do gato que está no livro *Em busca de um teatro pobre* de Grotowski. Segue o fragmento que explica o exercício: “Este exercício baseia-se na observação do gato quando acorda e se espreguiça. O ator estende-se no chão, com o rosto para baixo, completamente relaxado. As pernas estão separadas e os braços juntos ao corpo, as palmas viradas para o chão. O [gato] acorda e puxa as mãos em direção ao peito, mantendo os cotovelos para cima, de forma que as palmas das mãos formem uma base de sustentação. Os quadris levantam-se, enquanto as pernas [andam} nas pontas dos pés em direção às mãos. Levantar e estender a perna esquerda para o lado, erguendo e estendendo ao mesmo tempo a cabeça. Recolocar a perna esquerda no chão, apoiada nas pontas dos dedos. Repetir o mesmo movimento com a perna direita, a cabeça ainda levantada. Estender a coluna vertebral, colocando o centro de gravidade primeiro no centro da coluna e depois mais acima, na nuca. Então, voltar à posição primeira e cair de costas, relaxando” (GROTOWSKI, 1992: 109 e 110).
- Para a realização dos exercícios solicitei que cada um pensasse nas partes do corpo onde eles percebiam que existiam mais tensões, partes menos flexíveis.

Data: 29/9/2008

Atores presentes: Felipe, Mariana, Anderson e Carolina

Objetivos do encontro: Trabalhar sobre os exercícios construídos no sentido da precisão, do limite e do tempo ritmo. A precisão aqui foi pensada em relação à qual parte do corpo o exercício trabalha mais objetivamente. Inserir os quatro exercícios em uma estrutura.

Material teórico apresentado: Capítulo sobre o trabalho atorial do livro *Análise dos espetáculos* de Patrice Pavis.

Exercícios propostos: estrutura primeira do treino: ocupar lugar no espaço, andar, correr, explosão em uma dança pessoal, primeiro exercício, transição, segundo exercício, transição, exercício dos pés, transição, terceiro exercício, transição, quarto exercício, rolamentos no chão e pausa.

Observações:

- Foi preciso trabalhar individualmente sobre os exercícios no sentido comentado na sessão anterior. A dificuldade de tempo ritmo pode ser associada de certa forma a uma dificuldade de fazer escolhas no tempo da ação, ou seja, pensar e agir ao mesmo tempo. Aqui eu considerei possível fazer uma relação com a epistemologia de Walter Benjamin: estudar investigativamente a citação em Benjamin inserida sem aspas no texto e sua auto citação e todo o caminho para o conhecimento com, por exemplo, no capítulo “Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso” do livro *Passagens*: “Este trabalho deve desenvolver ao grau máximo a arte de citar sem aspas. A teoria desta arte está em correlação muito estreita com a alma da montagem” (BENJAMIN. 2006: p. 474). O caráter de tomar de assalto o pensamento ver “Quinquilharias” in *Rua de mão única* p. 61. Como isso se relaciona com a estrutura de montagem experimentada pelo participante.
- Investigar idéia benjaminiana de alegoria, portanto, esfacelamento – aporia da valorização da *zoe* (vida biológica) em detrimento da *bios* (vida quantitativa) e a noção de vida matável. A noção de vida parece ser atuada alegoricamente, partes diferentes que resistem a uma significação una, totalizante.
- Falei para os participantes da idéia de pensamento material – ler Proust no próximo encontro. Ler também *O que vemos o que nos olha* de Didi-Huberman.

Data: 6/10/2008

Atores presentes: Felipe, Mariana, Anderson e Carolina

Objetivos do encontro: Fixar a estrutura do treino trabalhada na sessão anterior.

Material teórico apresentado: leitura do início de *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann* pgs: 10-14. Ver Benjamin “O momento do despertar seria idêntico ao Agora da recognoscibilidade no qual as coisas adquirem seu verdadeiro rosto, seu rosto surrealista. Assim Proust dá uma importância particular ao engajamento da vida inteira ao ponto de ruptura, no mais alto grau dialético, da vida, ou seja, do despertar” (BENJAMIN. *Passagens*: p. 497).

Leitura do relato da operação mental criativa do artista plástico minimalista Tony Smith no livro *O que vemos o que nos olha* de Didi-Huberman p. 98.

Exercícios propostos: inserção das paradas de mão – *asanas*. Mostrei a de três pontas (de cabeça para baixo, usando a testa e as mãos como apoio), a do escorpião (de cabeça para baixo, apoiado no ombro esquerdo ou direito, na face e no braço) e a vela (apoiado nas costas com as pernas para cima). Trabalho sobre os rolamentos e saltos acrobáticos. Inserção dos novos exercícios na estrutura do treino.

Observações:

- Dificuldade de relembrar a estrutura, associada à dificuldade de precisão nos exercícios. Anderson, por exemplo, não consegue entender que existe uma estrutura, nem que deve repetir os exercícios elaborados por ele.
- A noção de pensar materialmente parece totalmente desconhecida dos participantes, porém, existe uma percepção de que faz sentido para cada um. Seus relatos giram em torno da percepção de que o fluxo exigido no *training* dificulta um pensamento separado da ação. E ainda que a ação está relacionada ao espaço, aos objetos na sala e a arquitetura.
- Os participantes entendem melhor e ficam mais seguros quando eu realizo o treino junto com eles, mas para mim é melhor poder observar de fora.
- Todos ficam curiosos com o texto de Smith – alguma similaridade com seus próprios processos criativos. Isso me deu a chance de investir de que é preciso tirar os excessos dos movimentos, buscar a precisão, a limpeza de movimentos, o foco no sentido de aumentar o lastro criativo.
- Durante o training observamos que os atores tem muita dificuldade com as noções dentro e fora. Existe uma espécie de mito de interioridade, de verdade e, portanto, o olhar dos atores parece procurar por algo que não está no espaço, não é imanente.

Data: 13/10/2009

Atores presentes: Felipe, Mariana, Anderson e Carolina

Objetivos do encontro: retrabalhar o que foi feito na última sessão e inserir os movimentos plásticos.

Material teórico apresentado: discussão do material anterior e releitura de Tony Smith.

Exercícios propostos: Exercícios plásticos – movimentação das articulações: pescoço, ombros, cotovelos, braço e ante-braço, peitoral, bacia, joelhos e pés.

Observações:

- Insisti em um trabalho eminentemente prático.
- A questão do olhar vazio referida na sessão anterior melhorou bastante com o

trabalho dessa sessão.

- A observação dos participantes é que a demanda de realizar os exercícios plásticos contribuiu para uma melhor visualização do espaço e do outro.
- A decupagem dos movimentos corporais fortaleceu o estar no aqui e agora.

Data: 20/10/2008

Atores presentes: Felipe, Mariana, Anderson e Carolina

Objetivos do encontro: criar mais dois exercícios e inserir na estrutura do treino.

Exercícios propostos: Investigação de partes menos flexíveis do corpo e criação de exercícios próprios para estas partes. Estrutura integral do treino.

Observações:

- O *training* plástico parte dos movimentos das articulações: pescoço, cabeça, ombros, braços, punhos, mãos, dedos etc. A ideia é tentar desobstruir as articulações, procurando pelo movimento mais essencial delas. Deve-se procurar por um fluxo e, como nos exercícios do primeiro *training*, faz-se a passagem de um movimento para o outro sem intervalo.
- Pela primeira vez fizemos o treino integralmente e foi possível sentir uma espécie de conjunto entre os participantes.
- Esse conjunto ainda se apresenta de modo frágil, a movimentação no espaço não é fluida.
- O lugar foi melhor utilizado e experimentado como espaço material.

Data: 27/10/2008

Atores presentes: Felipe, Mariana, Anderson e Carolina

Objetivo do encontro: Realizar o treino inteiro e realizar o treino plástico.

Exercícios propostos: Trabalho em duplas com os exercícios.

Observações:

- No trabalho em dupla eu propus que eles alternassem a ação e a reação entre intenções a favor e contra movimento. Dificuldade de ver o a favor de forma diferente da do espelhamento. Iniciou-se uma experiência de contato entre os participantes, o que mudou a qualidade do olhar que antes parecia não ver o espaço e os outros participantes.
- Quando propus o mesmo trabalho de ação e reação estimulado por música, a resposta dos participantes foi mais imediata. A música criou uma esfera de percepção do exterior.
- Músicas utilizadas: Beatles.

Data: 3/11/2008
Atores presentes: Felipe, Mariana e Anderson.
Objetivos do encontro: Realizar o treino inteiro e apresentar a estrutura do <i>watching</i> .
Exercícios propostos: estrutura do <i>watching</i> – colocar-se no espaço, ganhar o plano baixo apoiado nas pernas (imobilização), perfazer o espaço com os olhos, incluir o movimento da cabeça, incluir o movimento do tronco, incluir deslocamento no espaço, ganhar o plano alto, desenhar pelo movimento as linhas da <i>web</i> , desenhar pelo movimento os semi círculos da <i>web</i> , corrida anti-horária, corrida vai obedecendo à uma força centrífuga, explosão na dança pessoal, nova <i>web</i> , corrida em S passando pelo meio da sala, ganhar o plano baixo e perfazer o treino ao contrário a partir desse ponto, ou seja, deslocamento, torção, pescoço e olhos, finalizar em pé.
Observações: <ul style="list-style-type: none"> <li>• O <i>training</i> serviu de preparação para a realização do <i>watching</i>, no sentido da formação de um conjunto, de condicionamento, de ganho do espaço e de relação entre os participantes.</li> <li>• Os participantes tiveram muita dificuldade de visualização do espaço durante a realização do <i>watching</i>.</li> </ul>

Data: 10/11/2008
Atores presentes: Felipe, Mariana, Anderson e Carolina.
Objetivos do encontro: Trabalhar sobre os aspectos da estrutura junto com os exercícios.
Material teórico apresentado: fragmentos do capítulo “Signos teatrais pós dramáticos” – “Eliminação da síntese”, “Imagens de sonho” “Sinestesia” e “Parataxe” do Livro <i>Teatro pós dramático</i> de Hans-Thies Lehmann.
Exercícios propostos: realizar o <i>training</i> com foco na estrutura de colagem. Trabalhamos inicialmente os exercícios separadamente tentando perceber todos os movimentos exigidos e a localização de cada parte do corpo. Trabalho realizado sem apoio da música.
Observações: <ul style="list-style-type: none"> <li>• O trabalho com foco pré determinado funcionou como ponto de atenção e, inicialmente, provocou um alargamento das estruturas dos exercícios e do fluxo geral das corridas e do <i>training</i> como um todo. A estrutura que leva mais ou menos 25 minutos para ser realizada passou para 32 minutos aproximadamente.</li> </ul>

Data: 17/11/2008
Atores presentes: Felipe, Mariana, Anderson e Carolina.
Objetivos do encontro: Trabalhar o <i>training</i> com foco nas transições.
O trabalho teórico foi comentar os textos lidos na sessão anterior.
Exercícios propostos: execução de rolamentos e saltos.
Observações: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Detalhar modos de transição, como rolamentos e saltos, proporcionou maior</li> </ul>

liberdade nas transições. Acredito que esmiuçar exemplos de transições deixou os participantes com um leque de possibilidades de movimentos mais precisos e colaborou para sentirem-se mais confiantes e, principalmente, não precisar objetivar uma lógica para as transições.

- Sempre que criamos um foco, os outros elementos parecem mais difíceis de serem executados. Foi preciso realizar a estrutura de *training* duas vezes para que os participantes “entrassem” no trabalho. Isto também evidenciou para o grupo que o *training* é um modo de concentração mental.

Data: 24/11/2008

Atores presentes: Felipe, Mariana, Anderson e Carolina

Objetivos do encontro: Trabalhar o *training* com foco nos exercícios.

Exercícios propostos: Realizar o *watching* como preparação para o *training*.

O Trabalho “teórico”, por assim dizer, foi a observação de pinturas de Botticelli e Michelangelo no sentido de escolher certas posturas corporais, detalhes de mãos, cabeças, pernas, tronco. Também sugeri que os atores trabalhassem no *training* com a junção imaginativa do espaço físico com as paisagens imagéticas das pinturas.

Observações:

- Nesta sessão, propus uma espécie de trabalho final para cada participante. Pedi que elaborassem em casa uma estrutura de ações baseadas na estrutura de colagem e montagem do *training*. Essa estrutura não deveria conter nenhum teor narrativo, ou seja, não deveria contar uma história. O sentido deveria partir das imagens corporais realizadas. Sugeri que cada um escolhesse imagens de pinturas, posições, ou mesmo certas atmosferas presentes nos trabalhos dos pintores citados. Em seguida utilizassem também certas posturas dos exercícios do *training*, porém, que estas estivessem imbricadas na ação geral. A estrutura deveria ter início meio e fim e não durar mais de 5 minutos.

Data: 01/12/2008

Atores presentes: Felipe, Mariana, Anderson e Carolina

Objetivos do encontro: Trabalhar o *training* e suas partes isoladamente com música.

O trabalho teórico foi o de discutir o que realizamos até então.

Exercícios propostos: Exercícios locais para musculatura e alongamento.

Observações:

- Quando trabalhamos com música os participantes conseguem estabelecer conexões com o outro e com imagens próprias também. O *training* fica mais fluido e agradável de se ver, pois tem mais leveza, tem menos uma procura pelo o eu fazer em seguida. A música parece colaborar para não pensar logicamente.

Data: 08/11/2008

Atores presentes: Felipe, Mariana, Anderson e Carolina.

Objetivos do encontro: Trabalhar o contato e noção de espaço no *training*.

O trabalho teórico foi assistir o vídeo do *Training* realizado por Ryszard Cieslak.

Exercícios propostos: Realizar o *training* em duplas.

Observações:

- Mesmo realizando o *training* em dupla foi possível perceber que o trabalho serve como pesquisa individual.
- Cada participante realiza as ações de modo diferenciado.
- Trabalhamos sem música, o que gera uma certa resistência, porém, chegamos à

conclusão que sem o apoio da música desenvolvemos um outro (diferenciado) nível de atenção ligado à escuta.

Data: 15/12/2008

Atores presentes: Felipe, Mariana, Anderson e Carolina.

Objetivos do encontro: Tecer relações entre o *training* e as estruturas individuais.

A discussão teórica gerou em torno da observação das estruturas individuais apresentadas.

Exercícios propostos: realizar o *training* mostrar as estruturas individuais.

Considerações finais: o resultado deste primeiro laboratório evidenciou a relevância do corpo físico na concepção das partituras. Foi preciso repensar o modo de trabalho e de abordagem para o próximo laboratório. Os atores passam muito tempo para memorizar a estrutura do *training* físico. Parece que neste primeiro momento, o que está acontecendo é um “acordar do corpo”. E isso acontece mesmo com aqueles que fazem atividades físicas regularmente. O relatório que segue são momentos de várias outras sessões. Ao longo deste segundo laboratório, a necessidade de perseguir objetivos se transformou para uma experimentação mais de “contato”.

## Relatório do Laboratório Prático do *training* II

Relatório do segundo laboratório. Realizado nas instalações do Instituto do Ator, sede da Companhia Studio Stanislavski em julho/agosto de 2009.

Laboratório Experimental – Planilha Diária

Data: 08/07/2009

Atores presentes: Carolina e Rubens.

Objetivos do encontro: apresentar a estrutura do *training* para o novo participante e construir seis exercícios individuais.

Material teórico apresentado: vídeo do *training* e vídeo de entrevista com Romeo Castellucci.

Exercícios propostos: exercícios de oposição – duas partes do corpo que se deslocam simultaneamente em direções opostas procurando a expressão de força e vigor. Exercícios de paralelismo – duas partes do corpo se deslocam na mesma direção – do ponto de vista físico geram sensação de fraqueza. Exercícios de sucessões – movimentos que passam pelo corpo todo, impulso que perpassa cada minúcia óssea e muscular. (Exercícios inspirados em Delsarte)

Observações:

- O primeiro elemento que trabalhamos foi a entrada no espaço. Pedi que os atores visualizassem o espaço e que o percorressem sem ainda nenhuma intenção de treinar, tentando o mais perto possível de uma neutralidade ativa. Este foi um exercício que realizei com diversas turmas de alunos atores em épocas diferentes do meu trabalho. Na verdade, esse é um exercício que tive a oportunidade de observar a atriz Silvia Pasello<sup>60</sup> aplicando com participantes de workshops que ela ministrou no Brasil. Sempre fiquei intrigada pela insistência da neutralidade para os atores e sua possível relação com um modo de estar no

<sup>60</sup> Silvia Pasello é uma atriz italiana que trabalhou com certos treinamentos em conjunto com o ator Ryszard Cieslak.

mundo. Durante a disciplina da Professora Kátia Muricy li um texto de sua autoria que foi determinante para a compreensão teórica desta neutralidade. O texto em questão intitula-se “Metafísica da Juventude” do livro *Alegorias da dialética*, também de sua autoria. Nesse texto Muricy disserta sobre os textos da juventude de Walter Benjamin e mais especificamente sobre “A vida dos estudantes”. Benjamin fala de uma espécie de resistência dos jovens aos elementos da cultura engendrada por elementos caros aos “mais velhos” e desenvolvem uma “cultura da juventude”. O ideal em torno dessa comunidade é uma “espera atenta” às manifestações espirituais da época, portanto, não uma atitude de realização ativa, mas de uma espera qualitativa, um deixar ser para deixar acontecer.<sup>61</sup>

- Em princípio trabalhamos com a corrida junto com música.

Data: 15/07/2009
Atores presentes: Carolina e Rubens.
Objetivos do encontro: Trabalhar sobre os exercícios individuais como colagem
Material teórico apresentado:
Exercícios propostos: fazer os exercícios de trás para frente
Observações: <ul style="list-style-type: none"> <li>• A proposta possibilitou aos atores o entendimento de que cada pequena parte dos exercícios individuais tem uma autonomia na medida em que puderam trabalhar com imagens para cada postura e precisar cada movimento.</li> <li>• Percebi que a precisão das posturas em um mesmo exercício abriu novas possibilidades de improvisação dos mesmos.</li> <li>• Uma das dificuldades foi justamente a percepção do corpo e do espaço conjuntamente.</li> </ul>

Data: 22/07/2009
Atores presentes: Carolina e Rubens.
Objetivos do encontro: Trabalhar sobre as facilidades
Material teórico apresentado:
Exercícios propostos: Realizar o <i>training</i> com música.
Observações: <ul style="list-style-type: none"> <li>• A música imediatamente suscita um canal mais aberto com as imagens.</li> <li>• Quando os atores trabalham a partir de algo prazeroso eles conseguem gerar mais fluxo e também mais conexão com o outro e o espaço. Por exemplo, na corrida, conseguiram equilibrar o espaço da sala e manter as distâncias. Foi nítido que quando faziam as curvas os vetores estavam em ação, pois havia equilíbrio, mais graça e leveza.</li> </ul>

Data: 29/07/2009
Atores presentes: Carolina e Rubens.
Objetivos do encontro: Compreender a noção de fluxo.
Material teórico apresentado:
Exercícios propostos: Realizar o training de trás para frente.
Observações:

<sup>61</sup> MURICY, Kátia. 1999: p. 41.



- Inicialmente, quando os atores realizaram o training do modo proposto na sessão, o que aconteceu foi o fato de se movimentarem com atenção redobrada. Mostraram conhecimento da estrutura, mas, é claro, tudo ficou ralentado e cada movimento, pensado, por assim dizer.
- O primeiro *training* foi um processo mais lógico e depois quando pedi que realizassem o *training* novamente em sua ordem normal tudo correu com mais fluidez. De um certo modo, conversamos que para obtermos um fluxo satisfatório é preciso que cada parte esteja compreendida em suas conseqüências máximas, ou seja, novamente apareceu a questão da autonomia das partes gerando um fluxo de imagens.
- Aqui conversamos sobre o que Grotowski fala a respeito da organicidade, se não seria um fluxo de vida a própria autonomia das partes.

Data: 05/08/2009
Atores presentes: Carolina e Rubens.
Objetivos do encontro: Trabalhar sobre o acaso.
Material teórico apresentado:
Exercícios propostos: Fazer o training com foco nas imagens, uso de música.
<p>Observações:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Rubens apresentou durante o training certa dificuldade com a proposta sobre as imagens. Ele trabalhou mais fechado “em si”. Parecia nítido que tinha prazer com o que estava fazendo, com as imagens que encontrava e que experimentava durante todo o trabalho. Porém, pude observar que havia dificuldade de conexão com Carolina e também com o espaço. Ele não conseguia equilibrar o espaço, corria de modo não harmonioso e mesmo tendo um corpo musculoso e aparentemente “preparado” se mostrou rígido e com pouca base nas pernas. Em um determinado momento tropeçou em Carolina e ela se machucou. A sessão precisou ser encerrada.</li> <li>• Acredito que Carolina apresentava dificuldade similar. Seu olhar parecia mais abstrato do que nunca. Eu me perguntei como isso podia acontecer, já que ela trabalha comigo há muito tempo. Qual seria o ponto para ela. Lembrei que quando pedia, em nossas sessões de trabalho anteriores e que não fizeram parte especificamente deste laboratório, eu pedia para que ela trabalhasse a partir de suas facilidades, de seu prazer, seu olhar se tornava mais presente e o mecanicismo quase desaparecia e dava lugar a uma maior criação.</li> <li>• Mais tarde, este mesmo dia, Rubens falou que pode compreender algo do que eu falava do interior ser uma dobra do exterior. Disse que estava tão para dentro de si que não via o fora e por isso tropeçou em Carolina. Evidentemente este incidente demonstrou que o processo criativo é uma investigação do contato.</li> <li>• Este incidente e a fala de Rubens deu margem para comentarmos que o que Grotowski fala a respeito de uma criação que transcende nossos comportamentos cotidianos, que precisa liberar o indivíduo dos bloqueios cotidianos, parte e esta imbricado com a potencialização do nosso dia a dia. Ora, se andarmos pela rua com atenção apenas para nós, para nossos passos, certamente nem conseguiremos ir muito adiante, esbarraremos nas pessoas, nos obstáculos etc. A questão que surgiu como possibilidade teórica foi justamente a relevância dos elementos culturais que nos formam e que a partir deles é que o processo de criação pode se dar.</li> </ul>

Data: 12/08/2009
Atores presentes: Rubens.
Objetivos do encontro: Trabalhar a conexão
Material teórico apresentado:
Exercícios propostos: Realizar o <i>training</i> com foco no movimento de conexão e desconexão. Inicialmente fizemos isso apenas com os rolamentos e paradas de mão que finalizam o <i>training</i> .
Observações: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Carolina estava machucada e não compareceu ao trabalho, de modo que eu fiz o <i>training</i> com Rubens. Minhas observações partiram do fazer em conjunto e precisei exercitar estar fora e dentro todo o tempo.</li> <li>• Li para Rubens o trecho abaixo: <i>Levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passara em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o amor, enchendo-me de preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo.</i> (PROUST. <i>Em busca do tempo perdido – no caminho de Swann</i>: 49).</li> <li>• A citação de Proust de seu <i>Tempo perdido</i> é esclarecedora das intenções desse trabalho. Como nos diz Proust a essência não é um “como se”, mas sim, o próprio ser que existe na sua essência. Se sua obra é reconstituir um passado em um presente, está pois, recheada de tensões temporais e de indelével leituras e traduções da perspectiva da atualidade da escrita. A madalena é a coisa material que não é “mera” coisa, não é um doce qualquer, mas o doce capaz, a mistura de natureza e técnica capaz de aludir para fora da coisa. E esse fora dá ao autor a noção e presença de uma essência que é ele próprio. E nessa relação entre matéria/coisa que dá mundo, é que se dá a ver a formação histórica de Proust. Memória é essência material da obra e abre passagem para o acontecimento de verdade como algo menos no sentido de verificação e mais de significação.</li> <li>• Foi por acaso que eu estava com o livro de Proust.</li> <li>• Falamos a respeito de como o acaso nos trouxe uma possibilidade luminosa para a compreensão da relação entre matéria e pensamento. A madalena foi entendida como matéria de um pensamento que existia e que foi rememorado. Aqui partiu também a possibilidade de discutir a memória do trabalho de Grotowski como um rememoração e novamente surge a questão da nossa formação dentro da cultura.</li> </ul>

Data: 19/08/2009
Atores presentes: Rubens.
Objetivos do encontro: Trabalhar sobre as posturas finais.
Material teórico apresentado:
Exercícios propostos: Realizar as <i>asanas</i> em conexão com o espaço e com o outro.
Observações: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Resolvi que diante do acontecido nas duas últimas sessões, deveríamos fazer um trabalho de precisão e valorização da autonomia dos movimentos.</li> <li>• Um tempo inicial apenas em contato com o chão e visualizando o espaço foi importante, um tempo de chegar, de observar, de deixar tensões e de criar uma esfera de atenção.</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Noto que as dificuldades que existem para se realizarem os movimentos de parada de mão são amenizadas pela proposta de conexão.</li> <li>• Conversamos novamente em como a atenção com o que está fora de nós nos forma interiormente. Não estaria aí uma relação inalienável?</li> <li>• Optei por trabalharmos sem música para abrir outras possibilidades de escuta.</li> <li>• Foi possível percebermos os sons de fora da sala, da rua e como nos relacionamos com estes. Algumas vezes o som externo parece nos distrair e algumas vezes nos coloca na situação do lugar em que estamos. Funciona como um instrumento da imanência e ao mesmo tempo nos remete à outras imagens.</li> </ul>
--

Data: 26/08/2009
Atores presentes: Rubens.
Objetivos do encontro: Trabalhar sobre um <i>training</i> individual.
Material teórico apresentado:
Exercícios propostos: Realizar os seis exercícios do <i>training</i> dentro de um fluxo próprio.
Observações: <ul style="list-style-type: none"> <li>• A proposta construiu um pequeno fragmento de <i>training</i> para o ator que ele pode realizar sozinho.</li> <li>• Subvertemos o início, meio e fim das sequencias de exercícios, o que contribuiu para criar uma maior atenção e ao mesmo tempo criou espaços de improvisação.</li> </ul>

## Relatório do Laboratório Prático do *training*

### Relatório modelo de um encontro de trabalho para o *training*

Neste encontro estavam presentes os seguintes atores: Carolina, Tuini, Guilherme e Branca. Realizado em junho de 2009 no Instituto do Ator.

As indicações de pontos teóricos surgiram a partir do objeto.

O primeiro elemento trata-se da roupa mais adequada para treinar. Solicito previamente que os atores usem o menos possível de roupa para que a musculatura apareça e que o corpo possa entrar em contato com o ar: as meninas vestiram um maiô com um short e os meninos devem usar sunga.

Em primeiro lugar realizamos exercícios de aquecimento. É importante anotar que mesmo durante estes exercícios preparatórios os atores devem tentar realizá-los com imagens. Todos devem procurar motivações para estes exercícios. Nas palavras de Grotowski:

*O exercício só é corretamente executado se o corpo não opuser nenhuma resistência durante a realização da imagem em questão. O corpo deve parecer sem peso, tão maleável quanto plástico aos impulsos, tão duro quanto o aço quando atua como suporte, capaz até de vencer a lei da gravidade (GROTOWSKI, 1992: 109).*

Coloquei então, alguns obstáculos no espaço e solicitei que os exercícios fossem realizados em relação com os objetos. Os obstáculos servem como realidade palpável para a construção de imagens corporais. Grotowski diz que dentro das condições essenciais à arte de representar está a eliminação dos bloqueios do indivíduo (corpo e psiquismo) que não permitem o processo de auto revelação<sup>62</sup>. Percebo que investir em os obstáculos estarem fora do corpo, serem objetos concretos, oferece a possibilidade dos atores perceberem a imanência corpórea de suas ações como pensamento latente. Digo que o pensamento é latente por que no *training* trabalhamos com a mudança repentina de posturas e ações, diminuindo o tempo entre o pensar e o executar.

Noto que os atores procuraram primeiramente uma relação de distância, aos poucos fui propondo que eles, mesmo sem tocar os objetos, empreendessem as formas do corpo de acordo com as formas materiais externas como, por exemplo, se vou realizar uma “ponte” eu a faço em relação ao assento de uma cadeira, ou desço minha coluna paralelamente à parede. Neste momento peço que todos façam isso: desçam na “ponte” com as mãos apoiadas na parede da sala.

Após esse exemplo o entendimento da relação entre os exercícios e o espaço foi melhor desenvolvido. Exercícios feitos em conjunto:

1. Caminhar mudando de direção e tempo ritmo.
2. Saltar sobre os dois pés e alternado com o caminhar. Os saltos devem procura pela leveza partindo da ideia de que deve-se descer na base para poder subir e que ao pisar no chão deve-se fazer isso usando toda a alavanca dos pés.
3. Caminhar elevando os joelhos e provocando pequenos saltos.
4. Enrolar a coluna até as mãos tocar o chão e balançar o quadril para a esquerda e para a direita, abrir as pernas e descer o quadril com sustentação da musculatura interna e externa da coxa.
5. Intensificar o caminhar.
6. Em diagonal, realizar rolamentos para frente e para trás a partir do abdômen.
7. Realizar pequenos saltos acrobáticos sobre obstáculos.
8. Caminhar novamente.
9. Caminhar e realizar os rolamentos, os saltos acrobáticos, salto “tigre” e introduzir as paradas de mão.
10. O mesmo acima e introduzir exercícios abdominais.
11. Correr na ponta dos pés. O impulso da corrida deve vir dos membros superiores para provocar leveza.
12. Exercícios com os pés. Esses exercícios foram tirados diretamente do livro *Em busca de um teatro pobre* e adaptados: no chão com as pernas levantadas flexionar e estender o tornozelo, girar para frente e para trás. Flexão para os lados e movimento rotativo com os pés. Em pé: flexionar os joelhos com os braços abertos, mantendo a planta dos pés no mesmo lugar. Andar sobre os

---

<sup>62</sup> GROTOWSKI, 1992: 102.

- lados dos pés. Andar com as pontas dos pés voltadas para dentro. Andar sobre os calcanhares.
13. Salto “peixinho” – saltar em direção ao chão aparando simultaneamente com as mãos e com a região peitoral.
  14. Execução do “gato”.
  15. Caminhar e ir parando lentamente.

Em seguida, cinco minutos de descanso e iniciamos o *training*. Como todos os participantes já conhecem a estrutura do *training* e possuem seus seis exercícios, eu observo e anoto. O *training* durou 28 minutos.

**Notas:** Entrada no espaço: foi um pouco solene.

**Corrida:** Tuini precisa abrir mais as pernas e usar a base, na verdade, esta última é uma nota que serve para todos. É preciso usar mais a coluna e Guilherme está muito pesado, pois tem um corpo com bastante massa muscular, um tanto acima do peso. Deve procurar a leveza correndo a partir do peito, usando a coluna, a base das pernas e as articulações da coxa. Carolina precisa trabalhar um olhar que vê realmente o espaço e se conecta com este. Não pude ver o impulso na corrida que levou à dança, ou seja, não existia algo latente, individual no fragmento anterior (autonomia da obra Peter Bürger, alegoria Walter Benjamin)

**Dança pessoal:** Carolina – sair mais do chão, Tuini – dança se assemelha à certas posições orientais (ver livro Eugenio Barba Antropologia Teatral), sugeri à Tuini que procurasse posturas neste livro e que passasse por elas durante a sua dança investigando colagem e fluxo, Guilherme – usar menos os braços e mais a coluna, Branca – usar mais o vetor interior na altura do peitoral para procurar a leveza.

**Isolamentos:** Branca – realizar a ação até o final e então partir para outra articulação, Carolina – não fazer movimentos repetidos e unilaterais, Guilherme – não vejo impulso dos movimentos, parecem sair da superfície, o que quero dizer é que na superfície não está o interior dela (ver dobra de Deleuze).

**Primeiro exercício:** Tuini – foi boa a tentativa de levar algo da energia dos isolamentos para o primeiro exercício, isso pode ser uma transição, esta deve ser pesquisada como um entre, como um momento sempre originário (clareado como improvisação) mais explícito no *training* (Deleuze e Artaud), Carolina – o exercício está muito fácil e o de Guilherme muito estacato.

**Segundo exercício:** Branca deve ativar o movimento da coluna, Carolina deve trabalhar sobre cada parte do exercício precisando os movimentos e perceber qual a relação disso

com o olhar, Guilherme deve seguir a indicação anterior, Tuini deve trabalhar a base junto com leveza, sugeri dar pequenos saltos.

**Exercício com os pés:** estes seguem os padrões que foram trabalhados durante o aquecimento com liberdade de improvisações. Foi boa a entrada de Carolina para este exercício peço que ela pense por que, eu considere que havia um fluxo, uma origem que se desdobrava em uma novidade que aparecia no primeiro movimento dos pés integrado com toda sua fisicalidade. Guilherme deve ir mais às últimas conseqüências neste exercício. Branca criou boas imagens para a assistência.

**Terceiro exercício:** Carolina fez boa transição tirando esta de uma quase colisão com Tuini. A primeira girou o tronco e entrou imediatamente no exercício, a colagem está colocada na troca entre corrida (fluxo) e exercício no chão e a transição foi um entre que se deu pelas condições materiais (quase colisão e evitar a mesma).

**Quarto exercício:** Branca deve descer mais a bacia, o que pode colaborar para um corte entre as partes, Carol deve ter mais intensidade ao realizar o exercício, Tuini deve ter cuidado com os pés que parecem participar pouco, Guilherme precisa trabalhar mais com a coluna.

**Segunda corrida:** Chamamos essa corrida de “segundo vento”, seria um momento de buscar novo fôlego para o *Training*, deve-se trabalhar no sentido de apreender um modo de descanso enquanto corre. Para isso é preciso ter os músculos abdominais contraídos, em trabalho, correr com espaço entre as pernas, trabalhar com a articulação coxo femoral, com os pés, com o olhar que abrange toda a sala e “sai” para além dela e, sobretudo, perceber como esses elementos transformam a respiração. Nesta sessão fizemos um exercício que já experimentei outras vezes: o de cantar em voz alta enquanto corremos. Tuini disse que a canção parece dar mais fôlego ainda para a corrida, o mesmo foi compartilhado por Branca. Um dos possíveis motivos para esse fato é que o fluxo de ar começa a se equilibrar para dar conta das duas ações e não passa por bloqueios lógicos.

**Rolamentos e saltos acrobáticos:** São realizados juntamente com a segunda corrida quando esta já está efetivamente acontecendo. Carolina deve olhar mais adiante antes do salto, Tuini deve controlar mais as pernas com os músculos abdominais. Guilherme precisa evitar as colisões e Branca ainda precisa treinar os rolamentos em separado.

**Quinto exercício:** Carol deve trabalhar com os pés no chão, Branca deve abrir mais as pernas para compor uma base e o exercício precisa ser melhor definido, Guilherme descer o quadril, Tuini fez um bom caminho trabalhando em direções diferentes.

**Sexto exercício:** Branca cuidado com a forma, todos devem trabalhar melhor o limite, ou seja, precisam explorar o limite dos movimentos. Isso é um caminho para detonar a troca do movimento, ou do fragmento do movimento, está inserido na experimentação da colagem da estrutura.

**Rolamentos finais e *asanas*:** Aqui o *training* vai chegando ao fim. Deve-se partir do chão, do movimento da bacia, deve-se, antes de fazer a *asanas*, rolar pelo espaço.

Final do *training*, nos reunimos para uma conversa. Passo minhas anotações para os participantes.

Reproduzo as observações de Carolina Caju:

A minha grande dificuldade em expor aquilo que eu percebo é o julgamento interno, a vontade de estar sempre buscando o acerto. Vou fazer esse exercício também pra tentar quebrar isso. Nesse dia nós trabalhamos primeiramente em dupla, buscando trabalhar em conexão com o outro. Trabalhamos sobre os exercícios em todas as duplas. Algumas questões surgiram quando eu estava vendo e depois quando eu fiz:

1. Como deixar surgir os elementos da conexão sem produzi-los?
2. Como não perder os detalhes com a conexão?
3. Como não confundir tensão com prontidão?(essa foi até uma questão levantada pela Tuini) O trabalho com a conexão em dupla também me trouxe dentro dos meus exercícios a atenção maior aos detalhes. Uma descoberta de vários detalhes que estão nas estruturas e que passam despercebidos. Na estrutura do *training* as questões principais foram: Como se dá o fluxo?(essa questão surgiu porque teve durante o *training* uma dificuldade de todos de perceber e equilibrar o espaço. Surgiu a questão de se é "função" do líder estabelecer um fluxo.
4. Como trabalhar também a questão do cansaço - percebi as pessoas muito cansadas e um pouco pesados acho que por conta desse cansaço. Fiquei então me perguntando como eu posso trabalhar com isso. Nas transições - essa é a grande questão para mim. Na minha cabeça é uma espécie de contraponto a questão do recorte e da transição. Não sei como trabalhar com esse recorte mais ao mesmo tempo não ter uma quebra brusca entre os elementos?