



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

EVELIN REGINALDO

“O corpo não tem memória: o corpo é memória”

(Uma análise teórico-prática sobre a questão da memória no trabalho do ator)

Programa de Pós-Graduação: Estudos Contemporâneos das Artes

Linha de pesquisa: Estudos de processos artísticos

Orientador: Tato Taborda

Niterói

2016



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES - PPGCA

“O corpo não tem memória: o corpo é memória”

((Uma análise teórico-prática sobre a questão da memória no trabalho do ator.))

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa Estudos de Processos Artísticos como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Tato Taborda

Niterói,

2016

EVELIN REGINALDO

“O corpo não tem memória: o corpo é memória”

((Uma análise teórico-prática sobre a questão da memória no trabalho do ator.))

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa Estudos de Processos Artísticos como requisito para a obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pretextato Tabora Junior (orientador) – UFF

Prof. Dra. Celina Maria Sodré Fonseca (examinadora) – UFF

Prof. Dr. Henrique Buarque de Gusmão (examinador) – UFRJ

Niterói,

2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiro aos meus pais, por todo amor, carinho e apoio que me deram nesse momento e também em toda a minha vida. Pai, obrigada por ter lido a minha dissertação e corrigido os erros de português. Mãe, obrigada por ter financiado meus livros.

Aos meus irmãos, Fabio e Simone, que sempre me amaram e apoiaram. Simone, obrigada por ter deixado sua viagem na Itália em segundo plano, para me ajudar a correr atrás do Flaszen. Fabio, obrigada por me emprestar seu escritório, que foi extremamente importante para que eu conseguisse concluir minha dissertação.

Ao meu marido Juan Carlos, que foi muito paciente durante todo esse processo. E que esteve do meu lado em todas as minhas escolhas.

Ao meu orientador Tato Taborda, que desde o início colocou seus ouvidos a minha disposição, tornando-se um ótimo interlocutor.

À examinadora Celina Sodré, amiga e parceira, foi de extrema importância nesse processo. Minha mestra, a quem eu devo grande parte do meu conhecimento sobre Grotowski, e também a escolha do meu tema.

Ao examinador Henrique Gusmão, meu companheiro de cena, e agora meu companheiro de armas. Esteve presente desde o início do processo, foi a primeira pessoa a ler meu projeto.

  examinadora Andrea Copeliovitch, que esteve presente na qualifica o, dando contribui es muito generosas e que foram importantes na finaliza o do trabalho.

As amigas Carol Caju e Amanda Brambilla, que foram fonte de estímulo e criação. Posso dizer, sem dúvidas, que existe entre nós um encontro real, não só em cena, mas também na vida.

As amigas Barbara Damasco e Carol Maíra, que estiveram do meu lado como irmãs todo o tempo. Se preocupando com os pequenos detalhes.

Aos amigos Josafá Veloso e Karine De Bacco, meus companheiros de mestrado, que fizeram este caminho se tornar mais divertido e prazeroso.

A Ludwik Flaszen, que foi extremamente generoso comigo, e me proporcionou uma das conversas mais interessantes de toda a minha vida. Espero sinceramente reencontrá-lo, se não nessa vida, em alguma outra.

A Rena Mirecka, por ter me proporcionado uma experiência inesquecível, e por mostrar que é na purificação dos canais e no fluxo de energia que podemos encontrar o amor puro.

A Mario Biagini, que foi muito generoso ao conversar comigo. Foi quem abriu meus olhos para a importância do contato no trabalho do ator. Cantando com ele pude sentir na pele a transformação da energia.

A Thomas Richards, que me proporcionou momentos memoráveis, sua presença e seu canto transcendem.

Ao Instituto do ator, lugar de ensaio, troca e experiência. Onde tudo começou.

Resumo: A dissertação aborda o termo *corpo-memória*, desenvolvido por Jerzy Grotowski. O termo veio à público pela primeira vez em uma conferência no ano de 1969. No entanto a pesquisa sobre memória já vinha sendo lapidada por ele em seus estudos sobre as *ações físicas*, herdados de Stanislavski. E mesmo depois que Grotowski deixou de fazer teatro a relação com a memória continuou a ter grande importância dentro de sua pesquisa. Assim, durante o percurso de Grotowski podemos encontrar outras terminologias referentes ao uso da memória no trabalho do ator. O objetivo desta dissertação é, portanto, aprofundar a investigação sobre memória, com o intuito de criar subsídios para uma prática pessoal e torná-lo também acessível a outros estudiosos.

Palavras-chave: Grotowski, corpo-memória e ator.

Résumé: La thèse porte sur le terme *corps-mémoire*, développé par Jerzy Grotowski. Le terme est venu au public pour la première fois lors d'une conférence de l'année 1969. Cependant, la recherche sur la mémoire a déjà été étudié par lui dans les *actions physiques* hérités Stanislavski. Et même après arrêt de Grotowski faire du théâtre, la mémoire est encore très important dans votre recherche. Ainsi, au cours du chemin de Grotowski, nous pouvons trouver d'autres terminologies concernant l'utilisation de la mémoire dans le travail de l'acteur. Le but de ce thèse est la recherches sur la mémoire, afin de créer des subventions pour une pratique personnelle et rendre accessible également à d'autres chercheurs.

Mots-clés: Grotowski, corps-mémoire et acteur.

LISTA DE IMAGENS:

Fotos:

Foto 1 – Ryszard Cieslak em Príncipe Constante.	32
Foto 2: Ryszard Cieslak e Rena Mirecka no espetáculo Príncipe Constante	36
Foto 3: Maja Komorowska e Ryszard Cieslak em Príncipe Constante.	51
Foto 4 : Grotowski e Cieslak durante os ensaios de Príncipe Constante em 1965.	54
Foto 5: Grotowski e Cieslak durante os ensaios de Príncipe Constante em 1965.	54
Foto 6: Ryszard Cieslak em Príncipe Constante.	56
Foto 7: Espetáculo Príncipe Constante.	57
Foto 8: Espetáculo Príncipe Constante.	57
Foto 9: Ryszard Cieslak em Príncipe Constante.	60
Foto 10: Ryszard Cieslak em Príncipe Constante.	64
Foto 11: Os exercícios plásticos de Rena Mirecka.	118
Foto 12: Training.	119
Foto 13: Ryszard Cieslak ensinando o Training.	121
Foto 14: Training.	122

Desenhos:

Desenho 1: Maja Komorowska e Ryszard Cieslak em Príncipe Constante.	51
Desenhos 2, 3 e 4 : Desenho de Serge Ouaknine inspirados no Príncipe Constante.	52
Desenho 5: Jerzy Grotowski	76

ÍNDICE

(Todos os capítulos foram intitulados com frases de Jerzy Grotowski)

Prólogo: “Se eu começar a explicar para vocês certos termos, eu poderia chocar muito”	1
Ato 1 – A história	
1.1 Como Profissional, me formei dentro do Sistema Stanislavski	8
1.2 Stanislavski estava sempre a caminho	9
1.3 Eu comecei meu trabalho, ali onde Stanislavski parou	18
1.4 A essência do teatro é o encontro	22
1.5 Quando trabalhamos sobre impulsos tudo fica enraizado no corpo	27
1.6 Você pode chegar muito longe, para trás, como se a memória despertasse	35
1.7 Quando penso em Ryszard Cieslak, penso em um ator criativo	40
1.8 Se eu falo de Ato Total, é por que tenho a sensação de que há uma alternativa ao teatro da crueldade	44
Ato 2 – Corpo- memória	
2.1 O corpo não tem memória: o corpo é memória	54
2.2 Meus companheiros de armas	63
2.3 Não sabemos nem mesmo como acontece, mas é o corpo-memória	82
2.4 O que devem fazer é desbloquear o corpo-memória	95
Ato 3 – Uma experiência	
3.1 O conhecimento é uma questão de fazer	104
Epílogo: “A questão é do seu desenvolvimento como pessoa e não somente artístico. E este tipo de coisa não se pode manipular”	118

Prólogo

“Se eu começar a explicar para vocês certos termos, eu poderia chocar muito”¹

Tudo que direi nas próximas páginas se localizam na ponta do iceberg. Descobri durante a pesquisa que este tema possui questões muito profundas que ainda estão imersas em águas escuras e meu intuito de iluminá-las não fez mais do que deslocar essa escuridão para mais adiante. Chegou no entanto o momento de terminar este ciclo e tive que colocar um ponto. Mas não é de maneira nenhuma o ponto final.

Quando iniciei a minha pesquisa o meu objeto era o corpo-memória. Termo criado por Jerzy Grotowski e que veio a público mais precisamente em 1969. No entanto, percebi que a questão da memória já estava presente desde o início do Teatro Laboratório e que permaneceu mesmo depois de seu fim.

O problema é que a terminologia “corpo-memória” mudou no decorrer da trajetória. Grotowski utiliza nomenclaturas distintas em diferentes fases do seu percurso. São elas: associações, corpo-memória, corpo-vida e corpo-essência.

Segundo suas próprias indicações contidas no texto “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo”, Grotowski dividiu seu percurso em quatro fases: Teatro dos Espetáculos, Parateatro, Teatro das Fontes e Arte como Veículo.

A primeira delas foi a fase em que se dedicou aos espetáculos e ao aprimoramento da arte do ator. Grotowski apontou ter sido “uma fase muito importante, uma aventura extraordinária com efeitos de longo prazo” (GROTOWSKI, 2010 [1993]: 230). Talvez por ter iniciado uma pesquisa profunda sobre o trabalho do ator, o que o levou a ser um artesão dos comportamentos humanos.² Esta fase vai de 1959 a 1969. Não acredito que as fases possam ser delimitadas tão severamente por datas, mas neste caso, essa fase se define pelo início do Teatro Laboratório até o início das atividades parateatrais.

¹ Este trecho foi retirado da aula inaugural do Collège de France. Transcrição e Tradução feita por Celina Sodré em sua tese de doutorado. Pág.: 22

² É assim, que Grotowski se denomina no fim de sua vida. Ele diz isso na primeira conferência do Collège de France.

O Parateatro se iniciou com encontros chamados de Holiday, que se prolongou por toda a década de 1970. As atividades parateatrais ocorriam em paralelo às apresentações de *Apocalypsis cum figuris*, último espetáculo do Teatro Laboratório. O foco desta fase está no encontro, na reunião entre pessoas de diferentes interesses com o objetivo de ultrapassar seus limites pessoais.

O Teatro das Fontes corresponde ao período de 1976 a 1982, quando Grotowski inicia uma investigação antropológica e histórico-religiosa. Período que se propõe a pesquisar fragmentos performativos de diferentes grupos étnicos, que já existiam antes da separação da arte dos outros campos da vida. Neste período, Grotowski criou o *motions*³.

Em 1982 Grotowski começa o *Objective Drama Program* na Universidade da Califórnia em Irvine. Ministrou workshops com participantes de diferentes culturas. Foi neste momento que aconteceu o encontro com Thomas Richards, que se tornou o principal herdeiro da Arte como Veículo.

A Arte como Veículo é a etapa final da pesquisa, que se inicia em 1986 e vai até a morte de Grotowski em 1999. Peter Brook deu o nome a esta fase depois de observar o trabalho. O trabalho está baseado em canções vibratórias ligadas a práticas rituais afro-caribenhas, visando transformar energia pesada em energia fina.

Fiz este breve comentário sobre as fases do percurso de Grotowski, pois utilizo os nomes das fases durante todo o trabalho, pois é uma forma de situar a pesquisa em relação ao momento vivido por Grotowski. No entanto, as nomenclaturas referentes ao trabalho com a memória não correspondem cada uma a uma fase diferente. O processo de mudança de nomenclatura acompanha sim a pluralidade de significados decorrentes da mudança de trajetória, mas o processo de mudança muitas vezes começa antes e termina depois da datação. E algumas vezes a nomenclatura muda por uma necessidade de recepção, não tendo nada a ver com as necessidades de Grotowski.

Tatiana Motta Lima tem uma importante pesquisa sobre as continuidades e descontinuidade das terminologias criadas por Grotowski. Ela fez um levantamento de todos os textos para saber em que épocas surgiram e em que época deixaram de ser usados.

³ O *motions* é uma estrutura com posições e deslocamentos que Grotowski encontrou nos rituais mais antigos da humanidade. Essas posturas são de estiramento e relaxamento, que se repetem em diferentes rituais. O trabalho principal do *motions* é a sincronia entre os participantes.

Ela apontou que muitos estudiosos sem pensar na temporalidade das terminologias acabam fazendo confusão. Utilizando termos de outra fase para explicar algo que Grotowski não trabalhava mais, ou utilizar terminologias do início do trabalho para entender a Arte como Veículo. Pensando nisso se eu quisesse trabalhar só com a nomenclatura do corpo-memória era melhor fazer um recorte temporal mais específico.

Mas não fiz. Para o bem e para o mal. Não fazer um recorte me colocava em risco de selecionar todos os textos sobre memória, juntá-los e criar assim uma grande confusão.

Tomei muito cuidado para que isso não acontecesse. Não fazer um recorte específico, não significa que eu não estava atenta para a temporalidade das terminologias, significa apenas que preferi entender como Grotowski desenvolveu tal termo e até onde ele chegou. Assim, o recorte se definiu sozinho. Li todos os textos que pude desde o início do Teatro Laboratório em 1959 até suas últimas conferências no Collège de France que terminaram em 1998.

Outro motivo de não ter feito um recorte menor, se dá pelo fato de que alguns textos e conceitos escritos em épocas diferentes dialogam entre si. Uma nova nomenclatura surge sempre em diálogo com algo que já foi praticado anteriormente. Grotowski disse: “As pessoas chocadas pela mudança da minha terminologia, gritaram: ‘Mas ele mudou tudo!’ Na verdade, eu não mudei a prática.”⁴

Além disso, Grotowski estava sempre atento à recepção de seus textos. Ele acompanhava todas as traduções e transcrições de conferências, conversas e entrevistas, fazendo correções e intervenções quando necessário. Quando a recepção de alguma terminologia era errônea ou não abarcava todo o significado era o momento de mudar.

Imaginem que eu mudei toda a minha terminologia várias vezes, sem mudar a prática. Somente observei que minhas palavras foram apropriadas por outras pessoas e que foram manipuladas de uma maneira amadorística e então eu fiz, rapidamente, uma mudança [...] ⁵

⁴ Esta citação pertence ao texto da Conferência dada por Grotowski no Sesc-SP em 1996. Foi traduzida pela Tatiana Mota Lima, mas nunca foi revisada por Grotowski. Retirei essa citação de seu livro *Palavras Praticadas*. Pág.: 51

⁵ Idem ao 2

Assim, um olhar focado sobre o corpo-memória, eliminando a nomenclatura que deu sua origem e as que surgiram a partir dela. Poderia não abarcar todo o sentido do termo.

Em um primeiro momento, aconselhada por uma fala de Grotowski, não quis prender minha atenção às diferentes nomenclaturas. “Não devemos escutar os nomes dados às coisas – é preciso mergulhar na escuta das próprias coisas. Se escutarmos os nomes, o que é essencial desaparece e permanece apenas a terminologia.” (GROTOWSKI, 2001 [1969]: 17)

O meu objetivo era mergulhar na questão da memória, e isto encarnava na experiência do corpo-memória. Para mim, essas nomenclaturas faziam parte da evolução do trabalho. De certa maneira, possuíam o mesmo significado dentro de uma cadeia evolutiva. Assim, seria óbvio que o corpo-essência traria a questão da memória muito mais aprimorada do que quando se tratava apenas de associações.

Hoje, vejo que esta ideia possui alguns problemas imbricados. Essas nomenclaturas possuem sim, uma continuidade se colocada em uma perspectiva macro, onde se deduz que a questão da memória faz parte da pesquisa de uma vida, onde o que se aprendeu anteriormente não se joga fora depois.

Por exemplo, durante o período de trabalho da Arte como Veículo, Grotowski trabalhava com estruturas no mesmo caminho que havia descoberto anteriormente, que possuíam, sobretudo, precisão e espontaneidade.

Entretanto, em uma perspectiva micro, não se pode ignorar o fato de que durante a trajetória existe uma pluralidade de significados para cada ação executada. Esses significados estão sempre relacionados com o momento que a pessoa está vivendo. Pode ser um momento histórico, pessoal ou espiritual, qualquer mudança afeta diretamente sua obra.

Nessa perspectiva, entendo que não dar atenção às diferentes nomenclaturas seria um erro. Pois cada fase do percurso possui características diferentes. Não elimino totalmente a ideia de continuidade, mas acredito ser também importante focar as diferenças. Para mim, um novo termo aparece no momento em que o anterior não dá conta de toda a significação exigida.

Isso acontece, por exemplo, com a ideia de contato e encontro. Nos primeiros textos, Grotowski fala de contato, de uma forma muito prática e teatral. No entanto, nos últimos textos, acontece uma transformação, o interesse de Grotowski não está mais voltado para o

ator, e sim para o homem. Por isso, o termo contato não é mais capaz de definir tudo o que uma relação real pode trazer, como ele próprio diz possui “um quê de espiritual”. Assim ele passa a utilizar a palavra encontro.

O mesmo se dá no caso das associações. Era um termo usado nos primeiros anos do Teatro Laboratório, e em textos posteriores não é mais encontrado. Pois, a partir dos ensaios do espetáculo *Príncipe Constante*⁶, acontece uma transformação em relação a questão da memória, e então surge o termo corpo-memória.

Já em relação aos termos corpo-vida e corpo-memória não há uma substituição. Em alguns textos esses nomes aparecem lado a lado. O termo corpo-essência aparece mais especificamente na Arte como Veículo, não que essa noção não tenha começado a ser desenvolvida anteriormente.

Vou explorar a definição de corpo-memória e as diferentes terminologias no segundo ato.⁷ Desenvolvo o termo, primeiramente a partir dos textos de Grotowski. E depois, relaciono com outros autores que foram indicados por Flaszen como pensadores que influenciaram Grotowski.

A pesquisa está dividida em três atos: A história, Corpo-memória e Uma experiência. No primeiro ato descrevo o caminho percorrido por Grotowski até a construção do termo. Neste caminho existem dois colaboradores muito importantes. Um deles é Constantin Stanislavski, pois Grotowski só chegou ao termo corpo-memória porque resolveu dar continuidade a pesquisa sobre as ações psicofísicas do ponto em que Stanislavski havia parado quando faleceu. E o outro é Ryszard Cieslak, o ator que virou símbolo do Teatro Laboratório. E foi o principal exemplo objetivo do que é corpo-memória, tendo encarnado este conceito no seu trabalho de ator no papel título de Príncipe Constante.

Neste primeiro momento surgem outros termos que estão intimamente ligados ao corpo-memória e sem eles seria impossível seu entendimento, tanto no nível teórico quanto prático. O primeiro deles é o binômio essencial da arte: precisão e espontaneidade. Não existe nenhuma possibilidade de dar luz ao corpo-memória sem trabalhar com rigor e precisão todos

⁶ O espetáculo *Príncipe Constante*, foi dirigido por Grotowski e estreou na Polônia em 1965. Tornou-se um marco na história do teatro mundial. Em uma carta a Eugenio Barba, Grotowski se refere a este espetáculo como a experiência artística mais importante que havia realizado até então. Foi um divisor de águas no Teatro Laboratório. Falarei melhor sobre esta questão no Ato 1, capítulo 1.7.

⁷ Chamei de Atos as diferentes partes da dissertação para fazer uma pequena referência ao trabalho teatral.

os detalhes da estrutura. Ao mesmo tempo, é necessário que essa estrutura seja espontânea, só assim o fluxo de associações e memórias podem passar pelos detalhes da partitura.

Outro termo essencial é o contato, pois é de extrema importância que o ator mantenha contato com o outro, ou com o espaço, ou com o tempo, para manter a estrutura espontânea e afastar qualquer vestígio de mecanicidade. É com o contato que o ator se mantém presente. A presença é essencial ao corpo-memória. Só com o corpo presente é possível que as memórias encarnem nos impulsos.

Chegamos a outro termo: Impulso. Toda ação psicofísica ainda invisível aos olhos, já nasceu nos impulsos. Quando o corpo-memória está presente é o impulso que canaliza todo o fluxo de memórias. É uma espécie de intenção muscular, que impulsiona toda a história de dentro para fora, pois, a memória está gravada no corpo.

Entrando em contato com esses termos, me deparei várias vezes com as palavras auto-exposição, desnudamento ou auto-revelação. É importante ficar bem claro que nenhuma dessas palavras se refere à algum tipo de sofrimento. Ao contrário, se referem à um ato de sinceridade. Quando o ator está presente, sem nenhuma máscara social, ele torna-se transparente revelando as memórias que estão inscritas em seu corpo.

Enfim, todas essas terminologias foram desenvolvidas para falar de uma prática. E isto é muito importante. As terminologias só fazem sentido se analisadas ao lado de uma prática. Grotowski as utilizava para falar da sua experiência. E aqueles que ouviram ou leram seus relatos, devem se questionar se isto serve ou não ao seu trabalho.

A tentativa de conceituar essas terminologias acaba por mistificar o trabalho de Grotowski. Ou como apontou Mario Biagini⁸ numa conversa⁹ que tivemos, de criar uma dogmatização sobre o tema. Biagini disse: “Cuidado para você não dogmatizar as coisas, o ator pode trabalhar com memória se isso for bom para ele, não existe uma resposta certa, cada ator é de um jeito. Não tem regra.”

⁸ Mario Biagini trabalhou com Grotowski como ator desde 1986, período em que pesquisavam a Arte como Veículo. Ele fazia parte do grupo de artistas que trabalharam no Downstairs Action, uma das obras mais significativas do período. Hoje possui um trabalho de pesquisa sobre canções ainda no Workcenter.

⁹ Fui ao encontro de Mario Biagini no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, durante o *Summer Intensive Program* em Julho de 2015, para conversarmos sobre o corpo-memória e o trabalho de ator. Parte desta conversa está transcrita no Ato 2.

Para fugir da canonização pesquisei a terminologia não só na teoria, mas também na prática. No terceiro ato da dissertação faço um relato sobre o processo de construção de uma partitura. E lá digo apenas o que não deve ser feito, pois o que se deve fazer é mutável, depende de cada um.

No fundo não são nunca as respostas que são criativas, mas as questões. As respostas, nos domínios artísticos e culturais, não são únicas. Elas podem ser canônicas: deve-se fazer isso. Sim, um pouco podemos dizer o que não se deve fazer, mas o que se deve fazer depende das circunstâncias. (GROTOWSKI in LIMA,[1998] 2012: XXII¹⁰)

O trabalho prático foi indispensável nesta pesquisa, pois foi a partir do fazer que elaborei a hipótese de que corpo-memória é o corpo presente. Não é possível buscar uma memória que está fora do corpo, as memórias são reações físicas. E quando o corpo está presente ele canaliza um fluxo de memórias e associações, simplesmente por ser e estar no momento. Então, o único caminho é desbloquear o corpo-memória com um trabalho de autoconhecimento, e, cada um pode escolher o seu.

O objetivo desta pesquisa é, portanto, aprofundar a investigação sobre memória, tanto no campo teórico quanto prático, fazendo com que esses campos conversem, com o intuito de criar subsídios para uma prática pessoal.

¹⁰ Esta citação foi retirada da introdução do livro de Tatiana Motta Lima. E a introdução está numerada com números romanos, a paginação só começa a partir do primeiro capítulo. Por isso a referência está com números romanos.

Ato 1

1.1 “Como Profissional, me formei dentro do Sistema Stanislavski”.¹¹

Jerzy Grotowski foi um grande especialista no trabalho de Stanislavski. Nos anos de formação era chamado pelos seus colegas de “discípulo fanático de Stanislavski”. Em 1969, numa Conferência em Nova Iorque, ele fala de seu fanatismo e como o superou.

Quando comecei meus estudos na escola de arte dramática, fundei toda a base do meu saber teatral sobre os princípios de Stanislavski. Como ator, era possuído por Stanislavski. Era um fanático. Achava que ele era a chave que abre as portas da criatividade. Queria compreendê-lo melhor que os outros. Trabalhava muito para chegar à saber todo o possível sobre o que ele tinha dito e o que tinham dito a respeito dele. Isto levou - segundo as regras da psicanálise - do período da imitação ao período da revolta, ou seja, à tentativa de encontrar o meu próprio lugar. (GROTOWSKI, 2001 [1969]: 6)

Freud já havia dito: “É necessário matar o mestre para se tornar um deles”. Grotowski não precisou matar Stanislavski para se tornar um mestre, pelo contrário, sempre foi grato a ele, e é possível encontrar várias referências a Stanislavski em diferentes textos de Grotowski. Ele precisava dar sua resposta às questões que Stanislavski havia levantado. Mas, para criar suas próprias respostas era preciso deixar o fanatismo e tornar-se um aluno verdadeiro.

Os verdadeiros alunos não são nunca alunos.... Por este motivo, sempre que posso, repito que não quero ter alunos. Quero companheiros de armas. Quero uma fraternidade de armas. Quero pessoas afins, até aquelas que estão distantes de mim e que – talvez – recebam impulsos da minha parte, mas que são estimuladas pela sua NATUREZA. Outras relações são estéreis: produzem só domadores que domesticam os atores em meu nome, ou diletantes que se cobrem com meu nome. (GROTOWSKI, 2001 [1969]:6)

¹¹ Esta frase foi dita por Jerzy Grotowski em 1969. Ela foi retirada do texto *Resposta a Stanislavski*, esse texto foi organizado por Leszek Kolankiewicz, baseado no encontro entre Grotowski e atores da Brooklyn Academy em Nova York. Foi traduzido para português por Ricardo Gomes e editado na Revista Folhetim.

Grotowski, como um bom companheiro de armas, continuou a pesquisa de Stanislavski do ponto em que ele havia parado, de maneira a superá-la, chegando a novas conclusões.

Por que você pergunta se Stanislavski é importante para o novo teatro? Dê a sua resposta a Stanislavski – que não seja baseada na ignorância, mas no conhecimento prático. Ou você é criativo ou não é. Se for, de alguma maneira vai superá-lo, se não for, será fiel, mas estéril. (GROTOWSKI, 2001 [1969]:4)

A resposta não é filosófica ou teórica, mas sim prática: a criação como revide às experiências da vida. Não existe um sistema ou método ideal, mas sim um desafio, uma espécie de pergunta, a partir da qual cada um deve dar sua própria resposta. “De qualquer modo, a experiência da vida é a pergunta, enquanto a criação é, na verdade, simplesmente a resposta.” (GROTOWSKI, 2001 [1969]: 7).

Grotowski foi tão criativo e avançou de tal forma na pesquisa de Stanislavski, que desenvolveu novos termos: corpo-memória, corpo-vida, corpo-essência, contato, impulso, ato total. Para isso se faz necessária uma retrospectiva para compreender como Grotowski desenvolveu a ideia de corpo-memória, e o início dessa investigação se dá em Constantin Stanislavski

1.2 “Stanislavski estava sempre a caminho”¹²

Quando Stanislavski e Nemirovitch Dantchenko fundaram o Teatro de Arte de Moscou, em 1898, buscavam acabar com uma rotina teatral dominante e encontrar novos caminhos para o teatro.

Nos primeiros momentos a quebra da rotina se dava em instaurar novas formas de pensar os espetáculos, por exemplo: os figurinos deveriam ser criados a partir de uma pesquisa histórica, ou a música deveria ser composta para cada espetáculo... Mas no que diz

¹² Idem ao 1

respeito à atuação o Teatro de Arte não conseguiu se desprender rapidamente dos padrões da época.

Anteriormente, os atores se formavam a partir de códigos e manuais pré-estabelecidos, porém esses manuais de representação tiravam a credibilidade do ator e mecanizavam a cena. Stanislavski precisava criar um método para o trabalho do ator, para isso observava minuciosamente os grandes atores do período, mas foi no contato com os novos textos teatrais que começou a desenvolver seu sistema.

A luta contra a forma teatral predominante acontecia tanto no sentido do fazer teatral quanto no sentido literário/dramatúrgico. O Teatro de Arte se formou sob a influência de grandes escritores como, por exemplo, Anton Tchekhov. Essa influência causa ainda hoje um equívoco, relacionando sempre Stanislavski à estética realista.

O realismo foi importante para a construção de seu método, pois Tchekhov criou personagens com questões humanas muito desenvolvidas que incitavam o ator a buscar uma justificativa interna para as ações de tais personagens. “Melhor do que qualquer outro, Tchekhov provou que a ação cênica devia estar esclarecida no sentido interior, e que sobre ele, somente sobre ele, ela seria purificada de toda a falsidade na cena.” (STANISLAVSKI, 1935: 246)

Mas, não podemos, entretanto, achar que o método de Stanislavski está aprisionado à estética realista. É preciso diferenciar a técnica da estética.

Um dos mal-entendidos preliminares relativos a esta problemática deriva do fato de que, para muitas pessoas, é difícil diferenciar a técnica da estética. Considero que o método de Stanislavski foi um dos maiores estímulos para o teatro europeu, em particular na formação do ator; ao mesmo tempo, me sinto distante da sua estética. (GROTOWSKI, 2001 [1969]:4).

O principal objetivo de Stanislavski era a criação de um personagem realmente vivo, ele “explicou que a coisa mais valiosa em atuar é ser capaz de encontrar uma pessoa viva, para encontrar a si mesmo” ¹³(TOPORKOV, 2004:16). Não se trata de representar

¹³ Stanislavski explained that the most valuable thing in acting is to be able to find a living person in every part, to find oneself.

personagens ou tipos, mas sim seres humanos com toda sua complexidade. Entretanto, a execução de códigos e manuais pré-estabelecidos resultava no oposto daquilo que Stanislavski estava buscando. Para resolver isto, tentou desenvolver um sistema em que os atores adotassem as características psicológicas dos personagens.

Na temporada de 1906 do Teatro de Arte de Moscou, já é possível detectar uma terminologia relativa ao desenvolvimento desse sistema. Alguns elementos são muito importantes na primeira fase de pesquisa de Stanislavski¹⁴ para se entender como o sistema funcionava, como por exemplo, o "Se" e as "circunstâncias dadas".

O "Se" está relacionado à capacidade de imaginação do ator, colocando-o na situação em que o personagem vive. Serve como um estímulo ao ator para que ele crie uma justificativa interior quando realiza uma ação. É o elemento capaz de impulsionar a passagem da realidade do ator para a ficção, para a realidade do personagem. Por exemplo: Se eu entrasse na casa do meu ex-namorado escondida, sendo que a família dele está na sala e não pode me ver. Como eu falaria com ele? Qual o tom de voz eu usaria? Qual é o meu sentimento em relação a ele e a família? A criação dessas hipóteses ajudaria a atriz a se colocar na situação de Nina, personagem da *Gaiivota*¹⁵ de Tchekov, na cena em que conversa com Treplev.

Com o "Se" o ator dá início à criação, pois é uma provocação ao agir, à ação. O ator não responde com a razão, ele responde com o corpo, como numa brincadeira de criança.

No teatro toda ação deve ter uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e real. Segundo: o 'se' atua como uma alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos fatos, erguendo-nos ao reino da imaginação. [...]

Isto me leva a outra qualidade: ele desperta uma atividade interior e real e o faz com recursos naturais. Porque são atores, vocês não se concentraram em responder simplesmente à pergunta, tiveram a necessidade de responder ao desafio da ação. (STANISLAVSKI, 2005: 76-7)

¹⁴ A primeira fase começa com a inauguração do Teatro de Arte de Moscou em 1898 até 1918 com a experiência no Estúdio de ópera.

¹⁵ A *Gaiivota* é uma peça de teatro do dramaturgo russo Anton Tchekhov. A peça se desenrola a partir dos conflitos psicológicos de vários personagens. A história trata da vida de um jovem escritor chamado Treplev, filho de Arcadina, uma atriz famosa. Treplev fracassa, pois tem sua peça rejeitada pela elite da arte. E fracassa novamente no amor, Nina, sua grande paixão se envolve com Trigorin, um escritor famoso e namorado de Arcadina.

As “circunstâncias dadas” são todas as informações com as quais os atores têm que lidar durante a composição de um personagem, sejam elas referentes à história dada pelo autor, ou fornecidas pelo espaço cênico, ou mesmo criadas pelos atores na construção de uma vida anterior ao personagem. Por exemplo: Voltando à *Gaivota*: quem é Nina? Qual a sua história? Por que ela volta para conversar com Treplev? Onde ela estava antes da cena acontecer? Para onde ela vai? Etc.

“Circunstâncias dadas” são os exercícios complementares ao “Se”. Um não pode existir sem o outro, juntos eles ajudam a criar o estímulo interior, isto é, as “emoções verdadeiras” e servem para aproximar o ator do personagem que ele está representando. As circunstâncias podem ser retiradas da própria experiência de vida do ator tornando-se, assim, pontos de contato entre o ator e o personagem.

Para obter esse parentesco entre o ator e a pessoa que ele está retratando, acrescente algum detalhe concreto, que preencherá a peça, dando-lhe sentido e ação absorvente. As circunstâncias que servem de complemento ao Se são tiradas de fontes próximas aos próprios sentimentos do ator e exercem forte influência na sua vida interior. Uma vez estabelecido este contato entre as suas vidas e o seu papel, vocês experimentarão aquele impulso ou estímulo interior. (STANISLAVSKI, 2005: 79)

Com o “Se” e as “circunstâncias dadas” o ator é capaz de construir uma vida interior para o personagem. Stanislavski sabia que o objetivo imediato da cena não poderia ser despertar um sentimento, mas, uma vez construído internamente o que precede a ação, a emoção chega por si só. Stanislavski sabia que as emoções eram ariscas e, por isso, era preciso criar um método para capturá-las. Assim, começou a estudar o que ele chamou de memória emotiva.

Nossas emoções artísticas são, a princípio, tão ariscas quanto os animais silvestres e ocultam-se nas profundezas de nossa alma. Se não vierem à tona espontaneamente, não se pode ir atrás delas e achá-las. O máximo que se pode fazer é concentrar a atenção no tipo de isca mais eficaz para atraí-las. E para servir a seu propósito não há como estes estímulos de memória emocional que acabamos de discutir. (STANISLAVSKI, 2005: 230)

Nesse momento da pesquisa, Stanislavski ainda acreditava que a melhor “isca” para capturar as emoções era a memória emotiva. E esta era condição necessária para o trabalho do ator. Em uma conversa ele explica o que é a memória emotiva:

- O que sente, física ou espiritualmente, quando se lembra da morte trágica daquele amigo íntimo de que me falou?

- Procuro evitar essa lembrança porque me deprime muito.

- Esse tipo de memória, que faz com que reviva as sensações que teve outrora, vendo Mosvkin representar ou quando seu amigo morreu, é o que chamamos de memória das emoções ou memória afetiva. Do mesmo modo que a memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também a memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. Podem parecer fora do alcance da evocação e eis que, de súbito, uma sugestão, um pensamento, um objeto familiar os traz de volta em plena força. (STANISLAVSKI, 2005: 207)

A memória emotiva acontece quando um ator utiliza uma memória pessoal, isto é, lembra-se de algo que o emociona, que o comove, e coloca esta memória em cena no momento que o personagem exige certo tipo de emoção. Mais tarde, Stanislavski vai descobrir que isso não é eficaz.

Para ele, era suficiente encontrar uma memória emotiva e transformá-la em ação. Porém, à medida que o ator repete sua cena, a memória emotiva se desgasta e perde o viço. Então, Stanislavski percebeu que havia se equivocado em relação à captura de emoções durante sua pesquisa. Ele mesmo dizia durante seu último trabalho: “Não me fale de sentimentos. Não podemos fixar os sentimentos. Só podemos fixar as ações físicas.”¹⁶ (TOPORKOV, 2004: 111)

Não podemos dominar a nossa emoção, e, portanto, a emoção não pode ser o instrumento de trabalho do ator. Stanislavski percebeu que a vontade não controla os sentimentos, mas, pode dominar o corpo. O ator deve ter consciência de seu corpo, do seu

¹⁶ Don't talk to me about feeling, you cannot set feeling. You can only recall and set physical action.

funcionamento, e assim, transformá-lo no seu instrumento de trabalho, através do domínio das suas ações. A partir daí Stanislavski começa uma nova fase de sua pesquisa: as ações físicas.

O momento que marca o deslocamento de Stanislavski das memórias emotivas para as ações físicas foi o trabalho com os cantores-atores do Estúdio de Ópera¹⁷, em 1918. É partir dessa experiência que Stanislavski começa a pensar outra maneira de capturar os processos internos do ator. Somente em 1930, com o plano de direção de Otelo aparecem as primeiras formulações do que viriam a ser as ações físicas.

Não houve uma quebra brusca em relação ao sistema que havia desenvolvido anteriormente. Ao contrário, alguns pesquisadores acreditam que as ações físicas eram catalisadores de elementos pensados anteriormente. No entanto, os elementos passaram a ocupar um novo lugar dentro do sistema, pois as ações físicas se tornaram a base de tudo que ele havia pesquisado. Mas durante todo o período de estruturação do novo pensamento, Stanislavski continua a falar sobre o Se, as circunstâncias dadas, objetivos, imaginação, ritmo. Grotowski observa a diferença, entre eles dois, no momento de lidar com as ações físicas.

Quando Stanislavski trabalhava sobre as ações físicas, superou, mas também prolongou, a sua velha ideia de “memória emotiva”. Perguntava ao ator: “O que você faria, se estivesse nas circunstâncias dadas?” Estas circunstâncias são as circunstâncias do papel: a idade, o tipo, a corporeidade, um certo tipo de experiência. Na sua perspectiva, era muito lógico e muito eficaz. (GROTOWSKI, 2001[1969]: 16)

O importante é observar que todos os elementos da pesquisa anterior foram necessários para que Stanislavski chegasse à definição de ação física. Porém, mesmo observando a continuidade de seu trabalho, é inegável que a pesquisa sobre as ações físicas leva o trabalho do ator para outro caminho, principalmente quando se pensa em memória.

Ainda na primeira fase de seu trabalho, Stanislavski faz a distinção entre memória das sensações e a memória das emoções. A memória das sensações é baseada nas experiências ligadas aos cinco sentidos, ou seja, o embrião da memória física. Ele explica a diferença entre elas, dando um exemplo:

¹⁷ O Estúdio de Ópera nasce em 1918, fruto de uma colaboração entre o Teatro de Arte de Moscou e o Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi.

Quando lhe pediram que explicasse a expressão, respondeu:

- Creio que a melhor forma de ilustrá-la é contar-lhes uma história, como fez Ribot, que foi o primeiro a definir esse tipo de lembrança:

“Dois viajantes ficaram encalhados em uns rochedos por causa da maré alta. Depois que foram salvos, narraram suas impressões. Um deles lembrava-se de tudo o que fizera, nos melhores detalhes: como, por que e aonde fora; onde subira e onde descera; onde pulara para cima e onde pulara para baixo. O outro homem não tinha a menor lembrança do lugar. Só se recordava das emoções que sentira. Sucessivamente, surgiram: encantamento, apreensão, medo, esperança, dúvida e, por último, pânico. (STANISLAVSKI, 2005: 205)

Neste exemplo, fica claro que uma memória decorre da ação e a outra somente de sentimentos. Naquele momento preferiu trabalhar sobre a memória das emoções, pois pensava que o fato de trabalhar sobre as ações era o mesmo que repetir exercícios, técnica, ações mecânicas. Ele ainda não havia atentado para o fato de que a repetição de uma ação proveniente de memória faz com que aquela memória reviva e os sentimentos surjam sem que o ator tenha que fazer esforço para isso. Já trabalhar com a memória de um sentimento é muito difícil, porque os sentimentos são generalizados, isso faz com que o ator trabalhe sobre tipos, bombeie uma emoção e se afaste de si mesmo. Quando percebeu isso Stanislavski parou de usar memórias emotivas. E começou a trabalhar com ações físicas.

Ação física é a criação de uma linha continua de ações precisas, repetíveis e detalhadas ao máximo, onde ator abre a possibilidade de atingir os sentimentos verdadeiros. Em toda ação física acha-se oculta alguma ação interior. Por isso, as ações físicas, na verdade deveriam ser denominadas como ações psicofísicas. Alguns estudiosos a chamam assim.

É a partir de uma ação consciente que o ator pode expressar os mistérios guardados no seu inconsciente. Vakhtângov, ator importante desta nova fase de Stanislavski, relata sobre as suas últimas investigações:

Stanislavski ensinava que o ator deve pensar antes de tudo no que vai fazer, não no que vai sentir. A imaginação é gerada no subconsciente, espontaneamente, no processo de executar ações dirigidas ao alcance de um desejo. Portanto o ator vai para a cena não para sentir ou experimentar emoções, mas para agir. (VAKHTÂNGOV in JIMENEZ, 1990: 61)

As ações psicofísicas foram melhor explicadas durante a montagem de *Tartufo*. Peça de Molière escolhida por Stanislavski para passar todo o seu conhecimento sobre as ações físicas a um grupo seletivo de atores e diretores. Não houve estreia, o importante foi o processo de ensaios, ele queria ensinar o significado de ação física praticamente e não teoricamente. Logo no início dos ensaios, Stanislavski conversou com os atores e pediu que eles fossem honestos na escolha de ficar ou não no trabalho, pois ele não tinha a intenção de ter mais uma estreia gloriosa.

Se tudo que vocês querem é desempenhar um novo papel com uma técnica um pouco melhor, eu vou decepcioná-los com antecedência. Eu não tenho nenhuma intenção de fazer mais uma performance, eu não estou mais interessado em glória teatral. Colocar-me em mais uma produção ou menos uma produção não tem qualquer significado para mim. O que é importante para mim é comunicar meu conhecimento a vocês.¹⁸ (TOPORKOV, 2004: 105)

Stanislavski começou o trabalho fazendo com que os atores abandonassem tudo aquilo que era conhecido, foi como começar do zero. Toporkov diz que tudo o que Stanislavski falava, suas direções pareciam simples, mas quando começavam os ensaios que se percebia o quão longe estavam daquilo que Stanislavski almejava. “Ninguém conhece realmente essa técnica que eu desenvolvi. Mas vocês devem trabalhar em direção a ela, ele dizia nos ensaios.”¹⁹ (TOPORKOV, 2004: 113)

O princípio da ação psicofísica é criar uma estrutura de ações detalhadas ao máximo, que porte uma justificativa interior, e, sobretudo, que seja crível e compreensível. Quando se trabalha sobre uma ação psicofísica duas perguntas são essenciais: A partitura é crível ou não? É compreensível ou não? A primeira pergunta diz respeito à verdade da ação. A segunda diz respeito à razão, ao entendimento.

Durante os ensaios de *Tartufo*, Stanislavski buscou principalmente a verdade da ação. Frisou que a criação artística é a busca da verdade sobre si e do encontro com o outro.

¹⁸ If all you want is to play a new role with a slightly more up-to-date technique, then i am going to disappoint you in advance. I have no intetion of putting on a performance, I am no longer interested in theatrical glory. For me to put on one production more or one production less has no meaning for me. What is important for me is to communicate my store of Knowledge to you.

¹⁹ Nobody really Knows this technique which I have developed. But you must work towards it’, he said in rehearsal.

Tente descobrir a verdade das mais simples ações físicas que são óbvias para você. A verdade das ações físicas vai levar você a credibilidade e, em seguida, ao "Eu estou sendo" e, finalmente, a inundação da ação criativa. Estou abrindo as portas à criação artística para vocês. (TOPORKOV, 2004: 112)²⁰

Não é o personagem que executa a ação, é o ator, é a pessoa, é o ser humano, sou “eu”. Uma verdadeira ação começa quando o “eu” é colocado nas circunstâncias dadas. Se não é feito assim, então se perde o contato consigo mesmo e acontece a representação²¹ de um papel.

‘Quando você está ensaiando’, Stanislavski disse, ‘primeiro, você deve começar consigo mesmo e quem você é; em segundo lugar, você deve obedecer às leis da criatividade; terceiro, você deve se curvar à lógica de uma outra pessoa, que é o personagem como um ser humano’ (TOPORKOV, 2004: 109)²²

Stanislavski avançou sobre suas pesquisas até os últimos momentos de sua vida. Avançou seu conhecimento técnico, mas também seu conhecimento sobre o ser humano. Quando trabalhava com um ator, mostrava os caminhos para criação artística, mas também caminhos para seu desenvolvimento social e espiritual. “Ame a arte em você mesmo, e não você mesmo na arte”.²³ (TORPOKOV, 2004: 1)

Grotowski sentiu necessidade de dar uma resposta à Stanislavski. Ele também estava interessado no ser humano quando escolheu ser diretor de teatro. Ele disse: Quando jovem me

²⁰ Try to discover the truth of the simplest physical actions which are obvious to you. The truth of physical actions will lead you to belief and then to the "I am being" and finally to flood of creative action. I'm opening the gates to artistic creation for you.

²¹ Quando estudamos Stanislavski ou Grotowski, estamos falando de apresentação pois o ator está presente no momento da ação, o ator não “Re” apresenta. A palavra apresentação carrega com ela uma espécie de mentira ou falsidade, quando o ator finge ser o personagem, mas não é.

²² When you are rehearsing, Stanislavski said, first, you must start with yourself and who you are; second, you must obey the laws of creativity; third, you must bow to another person's logic, that is to the character as a human being

²³ We must love the art in ourselves, not ourselves in art.

perguntava qual seria o *métier* possível para procurar, como ser humano, o outro, e a mim mesmo. (GOTOWSKI in SODRÉ, 2014: 9)

Stanislavski não chegou a terminar sua pesquisa. Grotowski continuou a pesquisa do ponto em que Stanislavski havia parado, parou unicamente porque morreu.

1.3 “Eu comecei meu trabalho, ali onde Stanislavski parou.”²⁴

Quando Stanislavski trabalhava sobre as ações físicas, superou, mas também prolongou, a sua velha ideia de “memória emotiva”. Perguntava ao ator: “O que você faria, se estivesse nas circunstâncias dadas? [...]

Quando eu trabalhava com um ator, não refletia nem sobre o “se”, nem sobre as “circunstâncias dadas” [...] O ator apela para a própria vida, não procura no campo da “memória emotiva”, nem do “se”. Dirige-se ao corpo-memória, não à memória do corpo, mas justamente ao corpo-memória. E ao corpo-vida [...] (GROTOWSKI, 2001[1969]: 16)

Grotowski seguiu o caminho que Stanislavski havia trilhado, mas não se voltou para pesquisa inicial baseada no “Se” e nas “circunstâncias dadas”. Aprofundou a pesquisa sobre as ações psicofísicas, e entendeu que o ator não precisa buscar uma memória. O corpo é memória, e traz à tona seu passado, somente pelo fato de estar presente e exposto.

É essa coisa que é tão difícil, frequentemente de obter no teatro, que a presença esteja o tempo todo. [...]. Esta presença ela é. O ser humano, o ator não está vazio. Alguma coisa.... Do fluxo de vida, da energia, das associações, elas passam através dele. (GROTOWSKI in SODRÉ, 2014: 112)

Em um primeiro momento, pode-se pensar ação psicofísica como a partitura de um músico, é uma sequência de ações que devem ser trabalhadas e memorizadas no detalhe. De tal forma que o ator não precise pensar na ação que vem depois, o corpo já sabe o que fazer, pois a partitura está inteiramente absorvida, enraizada dentro do corpo.

²⁴ Ibidem ao 1

Entretanto, não é somente uma sequência de movimentos, deve se passar um fluxo de vida por essa sequência de ações. Como já havia explicado Stanislavski, a ação é psicofísica.

Seria errado considerar a ação física só como um movimento plástico que expressa à ação. Não; é uma ação autêntica, logicamente fundada, que persegue uma finalidade concreta e que no momento da sua execução, se converte em uma ação psicofísica. (TOPORKOV, 2004: 110)²⁵

O ator deve ser capaz de repetir a sequência de ações psicofísicas precisamente, diversas vezes, e cada vez deve ser realizada com “vida”. O que chamo de “vida” é o processo interior do ator, que só existe enquanto materialidade através da partitura. O processo interior só pode fluir se o ator não precisa mais pensar na partitura, só assim o corpo está livre para ser espontâneo.

Na terceira conferência do Collège de France, Grotowski fala sobre a questão da espontaneidade e diz que quando Stanislavski era perguntado sobre o assunto, respondia da seguinte maneira:

Podemos ser espontâneos se conhecemos tão bem a nossa partitura, que não pensamos, no momento em que fazemos um pedaço da partitura: o que tenho que fazer depois? É melhor em inglês: What to do next? What to do next? Ele não pensa, ele conhece what to do next. Ele conhece sua partitura e absorveu com o seu espírito, com o seu corpo, com todas as suas disposições... O fluxo mesmo das disposições está liberado. (GROTOWSKI in SODRÉ, 2014: 113).

O processo interior do ator só pode fluir se houver uma partitura extremamente precisa e absorvida pelo ator. Ao mesmo tempo, a partitura só é ação psicofísica se possuir uma chama de processo interior. Na ação psicofísica esses processos são justapostos.

A partitura é como um vaso de vidro dentro do qual uma vela queima. O vidro é sólido, está ali, podemos confiar nele. Retém e guia a chama. Mas não é a chama. A chama é meu processo interno de todas as

²⁵ It would equally be mistaken to see physical action as no more than expressive movement representing action. No, it is genuine, properly goal directed, justified action, which, at the moment it is being performed, becomes psychophysical.

noites. A chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. (CIESLAK in BARBA, 2009: 206-7)

A ação psicofísica possui um binômio muito importante para o processo criativo. São eles: a precisão representada pelo vaso de vidro, e a chama de processo interior que Ryszard Cieslak menciona na citação acima. Esses são os dois aspectos do processo criativo: precisão e espontaneidade. Thomas Richards²⁶ conta sobre a primeira vez que sentiu a união desses dois polos com os cantos haitianos no Objective Drama Program:

Naquele momento, eu não me dava conta de que estava testemunhando os dois aspectos mais importantes do processo criativo no teatro, os dois polos que dão a um espetáculo o seu equilíbrio e a sua plenitude: de um lado, a forma; do outro, o fluxo da vida – as duas margens do rio que permitem que ele flua tranquilamente. Sem essas margens só haveria inundação, pântano. Esse é o paradoxo do ofício do ator: o equilíbrio da vida cênica só pode aparecer a partir da luta entre essas duas forças opostas.

Precisão/ Forma | Fluxo da vida (RICHARDS, 2012: 22)

A precisão é uma constante no trabalho do ator, independente da estética, todo ator tem que ser capaz de repetir sua cena do mesmo modo a cada dia de espetáculo. O problema é que a repetição traz com ela a mecanicidade das ações. Por isso muitos atores não acreditam na precisão e na partitura, e preferem inventar a cada vez uma ação nova. Porém, isso acarreta outro problema, como não existe partitura, o ator sente a necessidade de se emocionar, e corre atrás das emoções. Mas as emoções, como já havia estudado Stanislavski, não podem ser dominadas.

Normalmente, quando um ator pensa nas intenções, ele pensa que é uma questão de “bombear” um estado emocional dentro de si. Não é isso. O estado emocional é muito importante, mas não depende da vontade. Não quero estar triste: estou triste. Quero amar essa pessoa: odeio essa pessoa, porque as emoções não dependem da vontade. Então, quem tenta condicionar

²⁶ Thomas Richards é o principal herdeiro dos conhecimentos de Grotowski. Trabalhou com Grotowski durante a fase da Arte como Veículo até a sua morte. Hoje é o diretor artístico do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

as ações através dos estados emocionais, faz confusão. (GROTOWSKI in RICHARDS, 2012: 39)

Como resolver esta questão? Para Grotowski todas as ações devem ser detalhadas ao máximo, e devem ser passíveis de repetição. Para ele não existe a possibilidade de ter fluxo de vida sem estrutura, o processo interior do ator precisa de uma forma para existir e para expandir, como um canal ou como o vaso de vidro que Cieslak mencionou. Thomas Richards faz uma metáfora com a água do rio para explicar a relação entre esse fluxo de energia e a estrutura:

A força da água descendo da montanha, caindo, pela força da gravidade, em direção ao oceano enorme. Se a água desce da montanha sem as bordas de um rio, ela vai dispersar-se um pouco aqui, um pouco lá. É preciso que existam margens – que devem também ter sua força, diferente da força da água, para canalizá-la. Assim, a força dessa mesma água canalizada, torna-se ainda maior e aparece um rio. [...] Não é que a água queira escorrer como um rio, não é que as margens garantam o rio, mas são necessários os dois para que a margem possa aparecer. (RICHARDS, 2001: 236-7)

Muitas vezes a precisão das margens faz com que os atores confundam e queiram que todas as emoções que ocorreram em um dia de espetáculo, ocorram no outro como se a estrutura possuísse emoções fixas, mas não podemos fixar as emoções. Se tentarmos fixar os sentimentos e a energia, ocorrerá à mecanização da estrutura. Cieslak fala sobre o seu papel em *Príncipe Constante* e explica que a estrutura é precisa, mas o processo interior é espontâneo, e por isso diferente a cada dia.

Começo todas as noites sem antecipar-me nada. Isso é o mais difícil de aprender. Não me preparo para sentir algo. Não digo: “Esta cena foi extraordinária na noite passada, tentarei fazê-la assim outra vez”. Quero apenas ser receptivo ao que sucederá. E estou pronto para absorver o que sucede se estou seguro na minha partitura, sabendo que, ainda não se sintam nada, o vidro não se romperá, e a estrutura, trabalhada por meses, ajudar-me-á até o final. Mas, quando, em uma noite, estou pronto para arder, iluminar, viver, revelar, sinto-me pronto para isso sem que o tenha antecipado. A partitura permanece a mesma, mas cada coisa é diferente porque eu sou diferente. (CIESLAK in BARBA, 2009: 207)

Foto 1 – Ryszard Cieslak em *Príncipe Constante*.



Fonte: Foto retirada do livro *Ksiazę Niezłomny*²⁷ de Serge Ouaknine, página 93.

Quando Cieslak fala na citação acima, “Quero apenas ser receptivo ao que sucederá. E estou pronto para absorver o que sucede...”, ele está dizendo que está presente no momento da ação e em contato com tudo o que poderá acontecer. E por esse motivo a partitura de Cieslak nunca seria mecânica, pois ele não antecipa nada, ele não sabe o que vai acontecer, porque ele está em contato com o presente. Para resolver a questão da mecanicidade, Grotowski começa a trabalhar com a ideia de “contato”.

1.4 “A essência do teatro é o encontro.”²⁸

²⁷ Este livro “*Ksiazę Niezłomny: Studium i rekonstrukcja spektaklu Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*” foi escrito em polonês por Serge Ouaknine e não possui tradução em nenhuma outra língua. Este livro possui muitas fotos do espetáculo *Príncipe Constante* e também os desenhos do espetáculo criados por Ouaknine durante o estágio que fez no Teatro Laboratório em 1966.

A ideia de contato começa a aparecer nos textos de Grotowski meados da década de 60. O contato é essencial para manter a espontaneidade da partitura. Com o contato o ator tem a necessidade de colocar a estrutura em relação com o que acontece no presente. Isso faz com que a partitura se transforme ligeiramente a cada dia, para se adaptar ao outro, ou ao espaço, ou a si mesmo, pois ninguém é igual todos os dias.

Quando uma partitura de ações chega a ponto de ficar mecanizada significa que o ator não está colocando a estrutura em contato. A repetição da estrutura pode levá-la a mecanização. Porém, a estrutura deve ser repetível em todos os seus detalhes. O que não pode ser precisado é o que perpassa a estrutura, isto deve ser livre, e transformado a partir do contato. É assim que a estrutura se mantém viva.

Quando uma linha de ações físicas “morre”, uma das causas possíveis é que o ator tenha se esquecido do contato com seu parceiro. Após muitas repetições, o ator já tem certeza do que seu parceiro irá fazer, então não presta mais atenção nele. Simplesmente repete sua partitura as cegas, e suas ações perdem a vida que tinham no início. [...] Todo dia seu parceiro será um pouco diferente, e se de fato você estiver prestando atenção nele, cada vez terá que se adaptar a sua maneira de fazer, que é sempre levemente diferente, sem romper com a sua própria linha de ações físicas. É dessa adaptação sutil que surge a vida fresca de um determinado momento de uma ação. Essa é a estratégia principal, disse Grotowski, para impedir que uma linha de ações caia no “geral”. O tempo todo temos que manter o contato com o nosso parceiro. (RICHARDS, 2012: 93)

Na prática, estar em contato é perceber o outro e reagir, estar presente, criar relações com o outro e com o espaço. Durante algum tempo, atores confundiam uma relação verdadeira com o fato de apenas olhar para o outro. Não é preciso olhar para manter relação, muitas vezes o olhar não enxerga realmente o que o outro está fazendo. Quando perguntei a Mario Biagini o que era contato, ele disse “é quando essa relação causa uma transformação em você, e então você reage e assim cria uma ação com a outra pessoa.”

²⁸ Trecho retirado do discurso final feito por Grotowski em um seminário na Escola de Drama de Skara, em janeiro de 1966. “O Discurso de Skara”

O contato é uma das coisas mais essenciais. Muitas vezes quando um ator fala de contato, ou pensa em contato, ele acredita que se trata de olhar fixamente. Mas isso não é contato. É apenas uma posição, uma situação. Contato não é encarar, e sim enxergar. (...) Isso modifica as minhas ações, é contato, me força a modificar meu modo de atuar. (GROTOWSKI, 2011[1966]: 177)

O contato transforma as reações do ator. Não é possível ter reações pré-definidas. Se o ator colocar a partitura realmente em contato, ele será receptivo ao que sucede no momento da apresentação. Isso não significa que o ator pode mudar a partitura. Grotowski diz que “O perigo consiste no fato de o ator poder modificar a sua partitura fixa. Ou seja, ele altera sua partitura fazendo mudanças em situações e ações. Isso é falso. É fácil. Você deve preservar a partitura e renovar o contato todos os dias.” (GROTOWSKI, 2011[1966]: 178) A partitura será sempre a mesma, o que muda é a energia que a perpassa, transformando-a cada dia, porque ela não está cristalizada, ao contrário, está viva.

Grotowski em um seminário para atores na Escola de Drama Skara, ele exemplifica, como acontece a transformação na partitura sem modificar as ações, como essa transformação se dá por dentro da partitura. Nenhum detalhe deve ser modificado, mas a forma de executar a partitura é minuciosamente diferente a cada vez. Ele dá o exemplo de como falar “Bom dia”.

Todos os dias ele diz “bom dia” com a mesma entonação, como o seu vizinho, em casa, que sempre lhe diz “bom dia”. Um dia ele está de bom humor, outro dia está cansado e no outro está com pressa. Ele sempre diz “bom dia”, mas com uma leve diferença a cada vez que diz. Isto você deve ver, não com a mente, mas simplesmente ver e ouvir. Na verdade, você sempre dá a mesma resposta, “bom dia”, mas se você realmente o tiver escutado será um pouco diferente a cada dia. A ação e a entonação são as mesmas, mas o contato é tão minucioso que é impossível analisá-lo racionalmente. (GROTOWSKI, 2011[1966]: 177)

O fato de realmente escutar como o vizinho deu “bom dia”, modifica totalmente a entonação da resposta. É o jogo de entonações que faz a relação entre os homens ser harmônica. Quando um homem diz ”bom dia” e o outro responde existe uma harmonia vocal entre os dois que é orgânica. Mas se o ator não escuta o outro e simplesmente diz o seu texto

da mesma forma, automaticamente, sempre com as mesmas entonações, ele quebra uma harmonia natural existente entre as pessoas. Não adianta pesquisar diferentes tipos de entonações para cada situação, porque se não houver contato com o presente, com o que acontece no “aqui e agora”, a entonação vai estar sempre em desarmonia.

No palco, muitas vezes detectamos certa falta de harmonia porque os atores não se escutam uns aos outros. O problema não é escutar e se perguntar qual é a entonação, trata-se apenas de escutar e responder. (GROTOWSKI, 2011[1966]: 177)

Escutar e responder significa presença. Não está somente no plano das entonações e falas, mas sim escutar e responder fisicamente. Escutar e responder com seu ser inteiro. Se o ator não entrar em contato, ele acarreta uma desarmonia no todo do espetáculo.

Até aqui, Grotowski tratou o contato de maneira prática e concreta. Mas existe no contato algo mais profundo do que só manter uma partitura viva. Na medida em que precisava estabelecer um procedimento técnico para combater mecanização das estruturas, Grotowski percebeu que colocar-se em contato gera consequências psíquicas auto-reveladoras, pois não permite que o ator minta.

A essência do teatro é o encontro. O homem que faz um ato de revelação é, digamos assim, aquele que estabelece contato com ele mesmo. Isto é, uma confrontação extrema, sincera, disciplinada, exata e total – não simplesmente uma confrontação com seus pensamentos, mas a que envolve todo o seu ser, desde seus instintos e seu inconsciente até seu estado mais lúcido. (GROTOWSKI,[1967] 2011: 44)

O processo de auto-revelação é um ato de sinceridade. Não significa ser crível para a plateia, pois essa é uma condição fundamental para a construção de uma partitura, desde Stanislavski. Aqui se trata de outra coisa, é ser sincero consigo mesmo, trata-se de uma revelação onde o ator entra em contato a sua verdade.

A auto-revelação é um processo de desnudamento. Grotowski compreendeu que isso só poderia acontecer se o ator fosse verdadeiro, e quando o ator se coloca em contato, existe a

necessidade de ser verdadeiro com os outros. Então, “estar em contato” é um modo de estabelecer um regime de verdade que extrapola nossa personalidade.

São esses os motivos pelos quais o ator deveria recusar-se a agir com sua personalidade conhecida pelos outros: elaborada, calculada, preparada para os outros, como uma máscara. [...] Pela mesma razão pude descobrir que ele deveria procurar aquilo que – com Teófilo de Antioquia – eu chamava de “o teu Homem”: “mostra-me o teu Homem e eu te mostrarei meu Deus”. (GROTOWSKI, [1969/70] 2010: 182)

Grotowski começa a falar “mostra-me o teu Homem”, final da década de 1969 durante *Apocalypsis cum figuris*, sua última peça. Depois disso, 1970, Grotowski para de fazer teatro e entra em outra fase: o Parateatro. Acontece uma transformação durante a peça *Príncipe Constante*, depois dali, não se fala de ator, mas do homem. Os termos relação e contato não possuem definição precisa porque há, como ele próprio diz: “um quê de espiritual”. Não se trata somente de manter uma partitura viva, mas da possibilidade de um encontro.

Foto 2: Ryszard Cieslak e Rena Mirecka no espetáculo *Príncipe Constante*.



Fonte: Foto retirada do livro *Książe Niezłomny* de Serge Ouaknine, página 109.

Na medida em que nos expomos verdadeiramente para o outro, acontece um encontro. Não um encontro comum, mas sim o encontro entre Homens, entre cada essência, ou cada mistério. “Cada um de nós é em certa medida um mistério. Em teatro pode acontecer algo criativo justamente quando ocorre o contato entre dois mistérios.” (GROTOWSKI, [1969/70] 2010: 181). Além disso, quando se entra em contato com outro mistério, conhece-se o próprio. Existe uma espécie de troca, uma revelação a partir do retorno que os outros nos dão de nossos próprios atos. É a partir da relação com o outro, que nos colocamos em processo de autoconhecimento. Isso não significa que o outro nos conhece melhor do que nós mesmos, mas, assim como na psicanálise, quando se diz algo ao psicanalista, e pode haver uma revelação somente pelo fato daquela questão ter sido colocada em relação. A revelação acontece a partir da relação.

Grotowski afirma que o ator não deve trabalhar para si mesmo, se quiser obter uma revelação verdadeira. Pois pode cair em suas próprias armadilhas e obter o exato oposto. Quando o ator está trabalhando com algo muito íntimo, corre o risco de perder-se em emoções se não colocar sua estrutura em contato. E assim entra numa espécie de narcisismo.

Através de uma partitura de detalhes fixos, busque o que é pessoal e íntimo. Aqui, um dos grandes perigos é que você não atue de comum acordo com os demais. Nesse caso, quando você está se concentrando no elemento pessoal como uma espécie de tesouro, se estiver procurando a riqueza das suas emoções, o resultado será uma espécie de narcisismo. (GROTOWSKI, 2011[1966]: 180-181)

Narciso, na mitologia grega, era um rapaz muito bonito e por causa de sua beleza despertava muitas paixões, mas ao mesmo tempo era extremamente arrogante, e ninguém conseguia quebrar sua arrogância. As moças que foram desprezadas por ele pediram aos deuses para vingá-las. Assim, Narciso foi condenado a se apaixonar por sua própria imagem. Encantado por sua própria beleza, Narciso definhou admirando seu reflexo na lagoa de Eco.

Existe uma patologia baseada no mito. No comportamento narcisista há uma exagerada preocupação com a aparência, uma forte necessidade de ser amado, uma busca constante por aceitação e admiração, e se é criticado sente-se inferior e infeliz.²⁹

Todas essas características levam o ator a uma espécie de “putanismo”. Torna-se o que Grotowski chamou de “ator cortesão”, pois tem a necessidade de agradar o espectador. Além disso, esse tipo de ator que se apaixona pelo seu próprio trabalho, isto é, seu próprio reflexo, tende a fazer tudo com muita perfeição em troca de admiração, torna-se um virtuose do próprio trabalho. “A diferença entre o ator cortesão e o ator sagrado é a mesma entre a habilidade de uma cortesã e a atitude de dar e receber que brota do amor verdadeiro: em outras palavras, autossacrifício” (GROTOWSKI, [1964] 2011: 27)

O virtuosismo vai em direção oposta ao ato de revelação à que me referia anteriormente. Quero deixar claro que o virtuosismo não possui nenhuma relação com a precisão da partitura. A precisão é rigor. Virtuosismo é a acumulação de habilidades.

A auto-revelação é um ato sincero e disciplinado, onde o ator entra em contato com ele mesmo. Mas não se pode concentrar no elemento pessoal como se este fosse uma espécie de tesouro, por isso a concentração deve ser desviada, a concentração do ator está no outro, em colocar a sua partitura de ações precisas e sinceras em contato com o outro. O contato é a possibilidade de fazer com que o fluxo de associações e memória flua sem nenhuma espécie de narcisismo.

Colocar o corpo-memória em contato com o outro e com o espaço é dar a chance de uma encarnação da vida em impulso.

O ator que, mergulhando em si mesmo, se sacrifica e revela seus aspectos mais íntimos, deve estar pronto a manifestar o menor dos impulsos. Ele deve ser capaz de exprimir, através de sons e movimentos, aqueles impulsos que oscilam na fronteira entre sonho e realidade. (GROTOWSKI, 2011: 27)

²⁹ O narcisismo não constitui por si só uma patologia, ele é um integrador e protetor da personalidade e do psiquismo. Em Psicanálise, narcisismo representa um modo particular de relação com a sexualidade.

1.5 “Quando trabalhamos sobre os impulsos, tudo fica enraizado no corpo.”³⁰

“In/ Pulso” – Empurrar de dentro. Os impulsos vêm antes das ações físicas sempre. O impulso: é como se a ação física, ainda praticamente invisível de fora, já tivesse nascido no corpo. É isso, o impulso. (GROTOWSKI in RICHARDS, 2012: 108).

O impulso é uma pequena parte da ação física. Antes mesmo que a ação ganhe forma no corpo, o impulso já existe. Mas não podemos considerar o impulso somente fisicamente. Pois tanto a ação quanto o impulso são psicofísicos. Por isso as partituras de ação física estão intimamente relacionadas aos impulsos, pois a partitura sem impulso é somente forma, sem vida.

... é mesmo difícil dizer o que é impulso.... Será que é puramente físico? Eu acredito que não. Mas, é muito mais fácil de captar a percepção dos impulsos se olharmos de maneira fria de um ponto de vista quase físico, mesmo se não é apenas físico. (GROTOWSKI in SODRÉ, 2014: 26)

Quando Grotowski fala da dificuldade de explicar o que não é físico no impulso, ele se refere à dificuldade de nomear o fluxo de vida, a espontaneidade e a organicidade necessária a uma ação. Mas também aquilo que é espiritual. O trecho acima foi retirado da conferência do Collège de France, seus últimos textos. Nas últimas fases de Grotowski, não é possível ler seus textos sem levar em consideração sua relação com o espiritual.

Este fluxo interno (orgânico, espiritual, ou até ancestral) é empurrado para fora e faz com que a ação psicofísica contenha o paradoxo essencial ao trabalho do ator: estrutura x espontaneidade. Esse paradoxo não existe sem impulso. Pois é a corrente de impulsos que transforma uma ação mecânica em ação orgânica.

...para Grotowski, organicidade indica algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que vem de dentro e que vai terminar numa ação precisa. (RICHARDS, 2012: 107)

³⁰ Esta é uma fala de Grotowski retirada do livro “Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas” de Thomas Richards.

Somente a ação psicofísica é criada a partir do impulso. Aquela ação que não possui impulso é considerada movimento, atividade ou gesto. Grotowski diferencia cada uma delas de ação. Ele cria essa diferenciação para que o ator entenda a qualidade da ação que realiza em cena.

Para Grotowski, o movimento é feito sem nenhum investimento psíquico. Se um diretor de teatro pedir uma “movimentação cênica”, o ator deve ser capaz de dar sentido a essa movimentação, transformar esse movimento em ação. Se ando, pulo ou danço sem psiquismo isso é simplesmente um movimento, mas estes movimentos podem se transformar em ciclos de pequenas ações, se forem realizados com psiquismo.

É fácil de confundir ações físicas com movimentos. Se eu estou caminhando em direção à porta, não é uma ação é um movimento. Mas se estou caminhando em direção à porta para contestar “suas perguntas estúpidas”, para ameaçá-lo de interromper a conferência, então haverá um ciclo de pequenas ações... (GROTOWSKI in RICHARDS, 2012: 86)

As atividades também não são ações físicas. O fato de se estar limpando o chão, lavando a louça, ou descascando batatas, não garante em nada a ação física, essas são apenas atividades. As atividades são mecânicas e por isso desinteressantes.

Para ser ação psicofísica, é preciso ir além de uma construção lógica. É preciso que toda ação psicofísica nasça do interior do corpo, deve ser a encarnação da vida em impulsos. Se não for assim, são apenas gestos.

Segundo Grotowski, os gestos são movimentos periféricos. Os gestos não nascem do interior do corpo, mas sim na periferia. São pequenos movimentos de mãos e rosto, como sujeiras, que servem para esconder a ação verdadeira.

Na verdade, a ação física, se não parte de um impulso, torna-se algo convencional, assim como um gesto. Quando trabalhamos sobre os impulsos, tudo fica enraizado no corpo. (GROTOWSKI in RICHARDS, 2012: 109)

Essa diferenciação feita por Grotowski é muito útil para entendermos o que é realmente uma ação física. A ação que lhe interessa, não é qualquer deslocamento no espaço, ela tem características específicas como: nascer de um impulso.

Mas é preciso chamar atenção para o fato de que outros autores, como Hubert Godard³¹, por exemplo, não seguem essa nomenclatura. No entanto, quando Godard fala de gesto também não está falando de qualquer gesto periférico ao corpo. Não podemos ficar presos às nomenclaturas é preciso entender o que esses pensadores estão falando para além delas.

Os autores que utilizarei aqui estão falando de uma ação que vem de dentro do corpo. Cada um de uma forma e uma terminologia diferente. Mas estão todos falando do que Grotowski denominou de impulso.

Do ponto de vista de Grotowski, o ator busca uma corrente essencial de vida; os impulsos estão enraizados profundamente “dentro” do corpo e depois se estendem para fora. O desenvolvimento desse trabalho sobre o impulso tem lógica se tivermos em mente que Grotowski busca os impulsos orgânicos em um corpo desbloqueado que se orienta para uma plenitude que não pertence à vida cotidiana. (RICHARDS, 2012: 110)

Quando pensamos no impulso como algo enraizado no corpo e parte essencial da ação psicofísica, podemos entender que é no impulso que surge a corrente de memórias e associações. Por isso só faz sentido este trabalho se o corpo do ator estiver desbloqueado, porque não se trata de ações pertencentes à vida cotidiana, mas sim ações que permitam o fluxo de associações.

O corpo vida ou o corpo memória determina o que fazer em relação a certas experiências ou ciclos de experiência de nossa vida. Então qual é a possibilidade? É um pequeno passo em direção à encarnação de nossa vida no impulso. [...] Eis como o corpo-memória/corpo-vida se revela. (GROTOWSKI, 2007 [1969]: 173).

³¹ Hubert Godard é um pesquisador de referência no campo da análise do movimento humano. Trabalhando há mais de vinte anos entre as áreas da dança, das técnicas somáticas e da pesquisa médica.

Aqui podemos entender a relação entre o corpo-memória e o impulso. O corpo é memória porque o passado está inscrito no corpo presente. O passado sobrevive a cada instante no presente. O corpo possui uma relação intrínseca com os tempos.

Assim tudo o que está enraizado no corpo, como é o caso do impulso, tem uma relação com os tempos. O impulso é uma primeira expressão do corpo-memória, antes que a ação ganhe forma, ela já começa a nascer dentro do corpo, carregada de uma corrente essencial de vida relacionada às memórias do ator.

Rudolf Laban³² também compreendeu que os impulsos estavam carregados de memórias, como se nosso corpo fosse um arsenal de experiências vivenciadas e as sensações relacionadas a elas vêm à tona por um esforço interior, isto é, por um impulso. Por isso cada ação, ou cada gesto, cada movimento revela um aspecto da nossa vida interior.

Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento. (LABAN, 1978: 49)

Este impulso para o movimento é chamado de esforço por Laban. “Todos os movimentos humanos estão indissolúvelmente ligados a um esforço o qual, na realidade, é seu ponto de origem e aspecto interior”. (LABAN, 1978: 51). É a partir do esforço interior que nasce a ação, e por ele passam as características interiores de cada um.

Não se trata de se esforçar para transparecer um tipo de memória ou um tipo de sensação. Trata-se apenas do início do movimento, um pequeno esforço, uma pequena tensão ou impulso, que já tem em si mesmo características internas da pessoa. Mesmo o esforço de se manter em pé em relação à gravidade já contém elementos psicológicos e expressivos antes de qualquer movimento.

³² Rudolf Laban foi um grande pesquisador sobre o movimento, tanto sobre a parte fisiológica quanto a parte psíquica. Ele buscava compreender a fluidez espontânea do movimento. E deu muita ênfase aos elementos que constituem um movimento como: Tempo, Espaço, Peso e Fluência. Possui um livro muito importante para diversas áreas chamado “Domínio do movimento”.

Laban entende que o artista deve ter pleno conhecimento do seu esforço, porque é no esforço que estão as características psicofísicas necessárias para uma ação possuir um fluxo de espontaneidade. “É de maior importância que o ator-bailarino identifique o fato de que tais atitudes interiores são as indicações básicas daquilo que chamamos de caráter e temperamento.” (LABAN, 1978: 51)

A forma como o homem se move expressa e comunica algo de seu interior. E para melhor entender o movimento e suas expressões, Laban desenvolve alguns elementos para analisá-los como: tempo, espaço e peso. Não pretendo explicar todas as nuances destes elementos. Mas é importante saber que o impulso só se concretiza no espaço e no tempo, por intermédio do uso da energia.

Então, o esforço e suas múltiplas nuances dão origem as ações do corpo. Para Laban, quando um indivíduo aprende a entrar em contato com o espaço, ele começa a ter domínio da *Atenção*. Aquele que controla sua energia e possui domínio sobre o esforço-peso, possui a *Intenção*. E aquele que controla o tempo tem a *Decisão*.

Atenção, Intenção e Decisão são estágios de preparação interior de uma ação corporal externa. Esta se atualiza quando o esforço, através da influência do movimento, encontra sua expressão concreta no corpo. (LABAN, 1978: 131)

O esforço que origina a ação está relacionado a uma pequena tensão muscular. Essa tensão pode estar relacionada ao peso ou à gravidade, isto é, ao controle da energia. Para Laban o controle da *Intenção*. Grotowski também relaciona impulso com intenção

Quando temos a intenção de fazer alguma coisa, dentro de nós cria-se uma tensão dirigida para fora. A maneira como o impulso se manifesta, as intenções revelam tanto o vínculo com as memórias do corpo, quanto os objetivos e desejos que estão fora do corpo, no espaço.

Para Grotowski o impulso está relacionado à intenção, que está vinculado a tensão muscular (Impulso – intenção – em/tensão). É preciso que exista um investimento muscular para que a intenção apareça. O impulso possui essa característica física, muscular. Grotowski acreditava que os impulsos estão ligados à tensão certa. Um impulso aparece em /tensão (em inglês in/ tension).

Em/ tensão – intenção. Não há intenção se não há uma mobilização muscular apropriada. Isso também faz parte da intenção. A intenção também existe em um nível muscular do corpo e está ligada a um objetivo que está fora de você. (GROTOWSKI in RICHARDS, 2012: 110)

Luís Otávio Burnier, em seu livro “A arte do ator”, explicando o que é impulso a partir do que Grotowski havia falado, tenta explicar essa questão da em/ tensão. E a partir de um erro etimológico, ele chega à conclusão de que intenção seria uma tensão interior. Isto é, uma tensão que nasce dentro do corpo, mas que é direcionada para fora.

Embora a palavra intenção etimologicamente não venha do prefixo in (em, dentro de) e tentione (tensão), este erro etimológico é altamente tentador, pois daria o sentido de tensão interior ou de tensão de dentro. No entanto, o importante para nós é que esta ação de tensionar que é a intenção só existe na medida em que for corpo, ou seja, uma tensão maior ou menor conectada com algum objetivo fora de nós. (BURNIER, 2009: 39)

Para entender melhor o que é em/tensão, Grotowski fala de um grande psicólogo polonês, no final do século XIX, chamado Ochorowicz, que se ocupava de “fenômenos paranormais”. Ele fez alguns estudos sobre a “força telecinética”, que é o fenômeno que dá a impressão de que um objeto se move sozinho. Ochorowicz provou que isso não acontece, o objeto não se move sozinho, é o corpo que possui a intenção de mover o objeto, e isso gera, como decorrência, uma em/tensão muscular, fazendo com que o objeto se mova. E para exemplificar conta uma história de Ochorowicz sobre um oficial que faz a mesa dançar:

Por exemplo, há um oficial que exercita seus soldados por um longo período, ele os exercita praticamente como se os tivesse domando. Ao fim, pede que se reúnam ao redor de uma mesa e que coloquem seus dedos exatamente sob a borda da mesa. E depois, dá uma ordem à mesa dizendo: “Mesa, dance!” E a mesa começa a dançar. O que acontece aqui é a em/tensão dos soldados; já que eles esperam que a mesa dance, há uma mobilização muscular em seus corpos e em suas mãos que faz com que a mesa se mova do modo pedido. Esse exemplo é importante; aqui, você está diante de um único aspecto da intenção. Normalmente, quando um ator pensa em intenções, acha que isso é bombear um estado emocional. Não é isso. As intenções estão ligadas às “memórias do corpo”, às associações, aos desejos,

ao contato com os outros, mas também as em/tensões musculares. (GROTOWSKI in RICHARDS, 2012: 111)

A “em/ tensão” está ligada às memórias do corpo, pois não é intelectual. A intenção não é um desejo racional, é uma tensão muscular. E qualquer tensão muscular antes mesmo de estar ligada ao cérebro, está ligada ao corpo. Segundo Hubert Godard o cérebro não comanda os movimentos, existem pequenos movimentos que são gerados pelos músculos antes mesmo da informação chegar até o cérebro.

Durante muito tempo, pensou-se que o cérebro era um computador que recebia dados e dava ordens depois, mas sabemos hoje que não funciona dessa maneira. O cérebro funciona mais por controle e inibição do que por comando. Tudo se mexe no interior do corpo, até os músculos se mexem antes de serem inervados. Há um movimento inerente ao músculo, entre 8 hertz e 12 hertz que se chama contração miogênica, que se produz antes mesmo que esse músculo seja tocado por um motoneurônio. Depois, há uma contração ligada à inervação, e assim por diante; há uma grande quantidade de movimentos no corpo e o corpo precisa dessa atividade para iniciar um movimento. Seria muito complicado para o organismo colocar-se em movimento sem essa atividade flutuante já iniciada. (GODARD, 2010)

Godard chama esses pequenos movimentos de pré-movimentos. O pré-movimento é também o que estávamos entendendo como impulso. Mas não só o impulso que origina uma ação, mas sim o impulso que está em/ tensão para manter o corpo em pé, mantê-lo em equilíbrio. O corpo precisa estar em/tensão com a gravidade. E esses são os músculos gravitacionais, que antecipam para o nosso cérebro todas as nossas ações. Então são os músculos gravitacionais que realizam os impulsos. “Os músculos gravitacionais, encarregados de manter o nosso equilíbrio, antecipam-se a cada um de nossos gestos.” (GODARD, 2001: 15)

É ele (o pré-movimento) que determina o estado de tensão do corpo, e que define a qualidade e a cor específica de cada gesto. O pré- movimento age sobre a organização gravitacional, isto é, sobre a forma como o sujeito organiza sua postura para ficar em pé e responder à lei da gravidade, nessa posição. (GODARD, 2001: 14)

São esses mesmos músculos os responsáveis pelo fluxo de vida da ação física. Pois são os músculos gravitacionais que armazenam as mudanças no nosso estado afetivo. Assim, toda mudança afetiva tem uma consequência postural, os músculos gravitacionais que estão em/tensão se alteram gerando uma nova postura.

O sistema dos músculos gravitacionais, cuja ação escapa em grande parte à consciência e a vontade, é encarregado de assegurar nossa postura. São esses músculos que mantem o equilíbrio e que nos permitem ficar em pé sem que tenhamos que pensar. **São ainda esses músculos que registram as mudanças em nossos estados afetivo e emocional.** Assim, toda modificação de nossa postura terá uma incidência em nosso estado emocional e, reciprocamente, toda mudança afetiva provocará uma modificação, mesmo que imperceptível, em nossa postura. (GODARD, 2001: 14)

Os músculos gravitacionais mesmo quando estão numa nova em/tensão, em uma nova postura, essa nova relação está associada às memórias do indivíduo. Se o corpo é memória, então os músculos gravitacionais que agem antes de qualquer informação chegar ao cérebro, agem a partir das memórias do organismo. O pré- movimento está vinculado aos hábitos e as memórias puras do indivíduo.

A cultura, a história do dançarino, a sua maneira de perceber uma situação, de interpretar, vai introduzir uma “musicalidade postural” que acompanha ou despista os gestos intencionais executados. Os efeitos desse quadro afetivo que concedem a cada gesto sua qualidade, cujo mecanismo compreendemos tão pouco, não podem ser comandados apenas pela intenção. (GODARD, 2001: 15)

A memória não é algo do passado, ela está sempre em atualização. Essa atualização não pode acontecer por meio de uma intenção, uma busca ou um esforço de recordação. A atualização verdadeiramente se dá por meio dos impulsos.

Os impulsos não atualizam uma memória consciente. O ator não tem total domínio sobre sua memória, o trabalho com os impulsos é também um trabalho com o inconsciente, é uma memória involuntária que surge.

Serge Ouaknine³³ chamava os atores que trabalhavam com Grotowski de “l’acteur Proust”, pois os atores trabalhavam com suas associações e memórias pessoais, e para Ouaknine isso corresponderia á “memória involuntária” de Proust. Para ele memória involuntária era o processo em que o ator realizava suas ações em cena, e essa ação despertava uma memória que transformava a totalidade psico-corporal do ator. Mas para entender melhor o que Ouaknine quis dizer com isto, precisamos esclarecer primeiro o que Marcel Proust entendia por memória involuntária.

1.6 “Você pode chegar muito longe para trás como se a memória despertasse.”³⁴

Marcel Proust foi um romancista francês muito importante do início do século XX. Sua principal obra foi *Em busca do tempo perdido*, publicada em sete volumes durante os anos de 1913 e 1927. Parte desta obra só foi publicada depois de sua morte, pois veio a falecer em 1922, depois de passar dias trancado em seu quarto escrevendo e corrigindo os primeiros volumes. Alguns estudiosos dizem que a grande obra de Proust é uma espécie de autobiografia, com diferentes nomes os personagens de sua vida eram retratados na ficção. Proust era filho de médico e mãe judia, pertenceu a uma família abastada da época, o que lhe permitiu ter uma educação de qualidade e frequentar os salões da alta sociedade. Desde muito cedo era considerado uma criança de saúde frágil, e por causa disso foi muito protegido por sua mãe, gerando assim um amor incondicional por ela. Apesar de Proust representar no romance seus conflitos pessoais e também o cenário político e social da França na época, não foi isso que o tornou um dos maiores romancistas do século, mas sim o tema que o impulsionava, isto sim era inovador.

Os principais temas de *Em busca do tempo perdido* são o tempo e a memória. Proust revela a luta do espírito contra o tempo. Pois nada resiste à ação do tempo, com o passar do tempo tudo é modificado. Todos os sentimentos, paixões, ideias, convicções e até mesmo os corpos são transformados com a passagem do tempo. Brincando com a relação de memória e

³³ Serge Ouaknine é um artista plástico, diretor e escritor. Em 1966, era estagiário no Teatro Laboratório, período de apresentação de “Príncipe Constante”. Ouaknine quis documentar a peça, então, fez uma série de 90 desenhos que descrevia passo a passo a ação dos atores no espetáculo.

³⁴ Frase retirada do texto “o Performer”

esquecimento, Proust mostra que o esquecimento pode destruir tudo aquilo que antes era eterno.

Mas, ele constrói a eternidade a partir do entrecruzamento dos tempos. Trabalha a ação do tempo em sua forma real. Na vida: passado, presente e futuro são tempos simultâneos. O passado ele se atualiza o tempo inteiro, e está inscrito no corpo. Na obra de Proust, a relação entre os tempos se dá a partir da memória e do envelhecimento.

A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos. (BENJAMIM, [1929] 2010: 45)

Proust concede à memória uma importância até então não observada em nenhum romancista. A memória é para a literatura de Proust, mais importante até mesmo do que a própria vida. Pois “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.” (BENJAMIM, [1929] 2010: 37)

A memória que interessa Proust não é a memória comum, produto da nossa inteligência, que pode reconstruir fatos e narrativas. Esta memória é voluntária depende da vontade e de certo esforço para existir. O problema da memória voluntária é que tudo o que narra está morto, pois para Proust a memória verdadeira está escondida.

[...] Para falar a verdade, poderia ter respondido a quem me interrogasse que Combray correspondia outras coisas. Mas como o que na época eu lembrasse me seria fornecido exclusivamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado nada conservam dele, nunca teria sentido interesse em imaginar o resto de Combray. Tudo aquilo de fato estava morto para mim. (PROUST, 2004: 50)

O que interessa é o que ele chamou de “memória involuntária”, que não depende do nosso esforço de recordar. Ela está adormecida em algum lugar, ela não pode ser acessada pela vontade. A memória involuntária depende do acaso, um fato qualquer pode fazê-la subir a consciência despertando sensações que antes estavam adormecidas.

Em uma carta, Proust explica a um amigo, René Blum, o título de sua obra: “É um título extremamente real, mas aceitável porque imita de alguma forma a memória involuntária.” (PROUST, 1971: 80). A memória involuntária está como que perdida no tempo, muitas vezes nem sabemos que ela existe, mas pode ser aflorado por algum acontecimento ou pelas nossas sensações como um cheiro, um sabor ou um toque.

Um episódio que explica claramente o que é memória involuntária é: a descrição do narrador de uma sensação maravilhosa e uma alegria inexplicável, que um biscoito molhado no chá fez aflorar, pois faz retornar à consciência todo o seu passado e a lembrança de sua cidade.

Fazia já muitos anos que, de Combray, tudo que não fosse o teatro e o drama do meu deitar não existia mais pra mim, quando num dia de inverno, chegando eu em casa, minha mãe vendo me com frio, propôs que tomasse, contra meus hábitos, um pouco de chá.[...] Ela então mandou buscar um desses biscoitos curtos e rechonchudos chamados madeleines. [...] Mas no mesmo instante em que aquele gole, e as migalhas do biscoito, tocou o meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. [...] Já não me sentia medíocre, contingente, mortal. De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, tocou meu paladar, mas ultrapassava-o infinitamente, não deveria ser da mesma espécie. De onde vinha? Que significaria? (PROUST, 2004: 51)

A alegria que o personagem sente está intimamente relacionada à memória que aflorou ao sentir o gosto das migalhas do biscoito. Aqui podemos ver uma relação com a memória das sensações que Stanislavski havia diagnosticado ainda no início de sua pesquisa, essas sensações estão relacionadas com os cinco sentidos³⁵. Para mim, já uma espécie de memória física.

³⁵ Rever o assunto no capítulo 1.2, página 14-15.

Proust vai mais fundo na questão da memória física. Para além de despertar sensações, a memória está inscrita no corpo. “As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós os proprietários, não estávamos em casa”. (BENJAMIM, [1929] 2010: 46)

E é essa memória gravada no nosso corpo que age em determinadas circunstâncias. Grotowski diz que não é o seu cérebro que está no comando e sim o corpo memória, é a memória física que dita cada reação para cada experiência. Alguns detalhes de movimentos podem nos fazer voltar ao passado. E Proust exemplifica essa memória, quando fala da memória de seus membros no último volume “O tempo recuperado”.

Mas parece existir uma memória involuntária dos membros, [...]. As pernas e os braços estão cheios de lembranças entorpecidas. Certa vez em que deixei Gilberte muito cedo, acordei no meio da noite, no quarto de Tansonville, e, ainda meio adormecido, chamei: Albertine. Não é que tivesse pensado nela, ou até com ela sonhado; nem que a tivesse tomado por Gilberte: é que uma reminiscência, nascida em meu braço, fizera-me procurar a sineta atrás das costas, como no meu quarto em Paris. (PROUST, 2004: 534)

Ouakinine reconhece nos ensaios do Teatro Laboratório esse tipo de memória, isso acontece porque as ações físicas canalizam a memória involuntária. Era um processo em que o ator realizava suas ações, despertando uma memória que transformava a totalidade psico-corporal do ator.

Torna-se importante fazer uma distinção entre o pensamento de Proust e Grotowski. Proust trabalhava a questão da memória relacionada à vida, no âmbito literário. Segundo ele, é essencial entender que só o acaso poderia despertar esse tipo de memória, o passado está fora do nosso alcance.

O mesmo se dá com o nosso passado. É trabalho baldado procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência serão inúteis. Está escondido, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto material nos daria), que estamos longe de suspeitar. Tal objeto depende apenas do acaso que o reencontremos antes de morrer, ou que o não reencontramos jamais. (PROUST, 2004: 51)

Grotowski diz que não se deve buscar uma memória, ela acontece. Mas não é fruto de um acaso. O ator deve trabalhar o corpo a tal ponto que o corpo sirva de canal para esse tipo de memória. Para ele, a memória voluntária também estava morta. Ele sabia que a memória não dependia da vontade. O que ele buscava é criar uma espécie de armadilha, e o corpo do ator seria esse objeto que Proust fala, trazendo a sensação e a memória sem que o ator fizesse esforços para encontrar a memória perdida.

Por isso Ouaknine chamou os atores de Grotowski de l'acteur Proust. Pois os atores criavam ações físicas que portavam associações, levando esses atores as sensações antes perdidas. Não é a tentativa de rememorar uma situação do passado e colocá-la em cena, isso seria usar a memória comum e voluntária. O que importa é a sensação orgânica que esta memória involuntária porta.

Foto 3: Maja Komorowska e Ryszard Cieslak em *Príncipe Constante*.



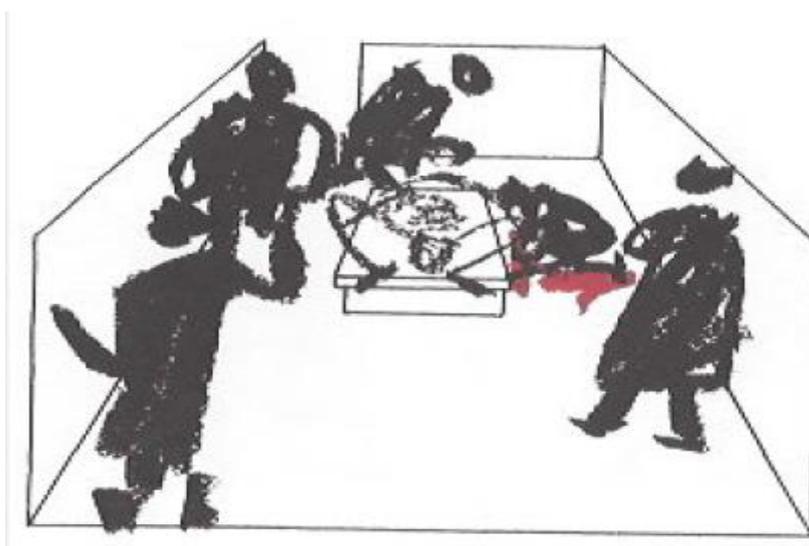
Desenho 1: Maja Komorowska e Ryszard Cieslak em *Príncipe Constante*.



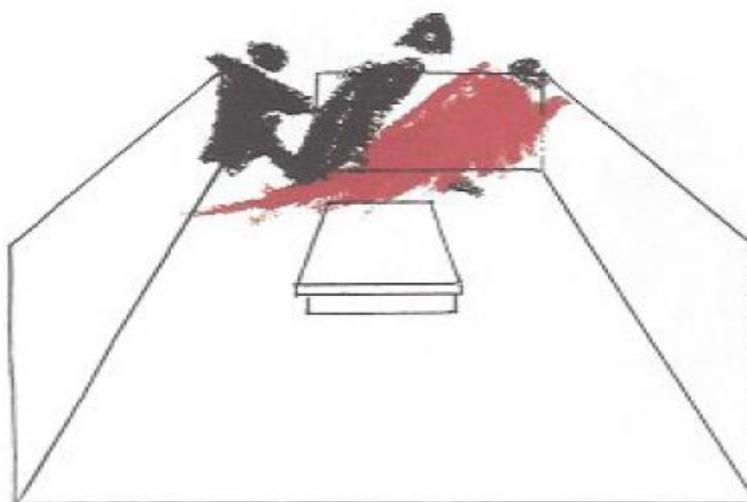
Fonte: foto e desenho retirados do livro *Ksiazka Niezłomny* de Serge Ouaknine, página 83.

Ouaknine participou como observador no Teatro Laboratório e fez uma série de desenhos durante o período de apresentações do espetáculo *Príncipe Constante*. Ouaknine escreveu mais tarde no texto *Le corps Lumière* sobre a dificuldade de desenhar o papel de Ryszard Cieslak, pois era, segundo ele, uma materialidade luminosa quase imaterial.

Desenhos 2, 3 e 4 : Desenho de Serge Ouaknine sobre o *Príncipe Constante*.³⁶

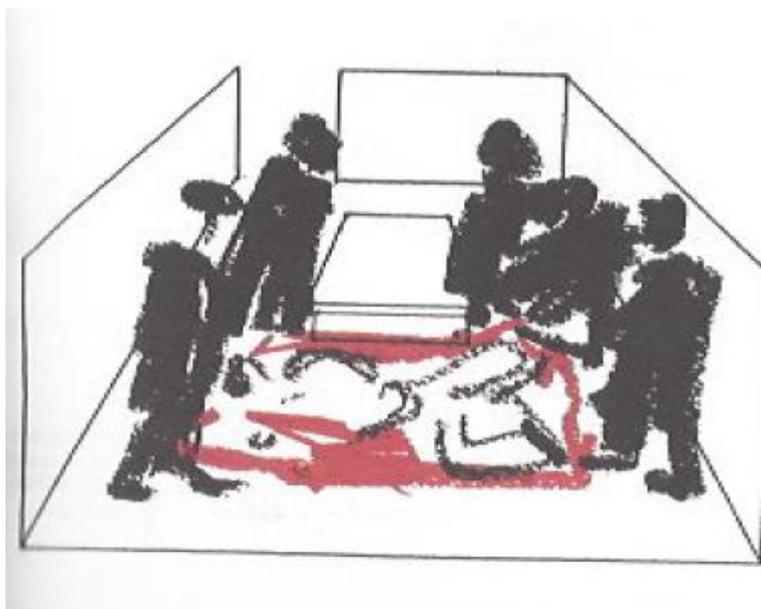


Fonte: Desenho retirado do livro *Ksiazka Niezłomny* de Serge Ouaknine, página 89



Fonte: desenho retirado do livro *Ksiazka Niezłomny* de Serge Ouaknine, página 56.

³⁶ Ryszard Cieslak usava um manto vermelho durante o espetáculo, por isso Ouaknine o pinta de vermelho. Ele é o único que possui cor.



Fonte: Desenho retirado do livro *Ksiazek Niezłomny* de Serge Ouaknine, página 57.

Grotowski considera a montagem de *Príncipe Constante* o passo dado após Stanislavski, foi no desenvolvimento dessa peça que Grotowski chegou mais claramente à definição de corpo-memória.

Em uma carta para Eugênio Barba, Grotowski fala sobre a importância desta peça: “Marca o início de um novo período na estética do Teatro Laboratório. [...] Considero esta a experiência artística a mais importante que já realizei até agora. E não só artística.” (BARBA, 2006: 153-4).

Para Jeniffer Kumiega³⁷, o *Príncipe Constante* tinha marcado o fim de um estágio para o Teatro Laboratório, um período no qual as forças dos experimentos foram centradas nos processos teatrais, dentro dos limites dados a estrutura de um espetáculo. Depois desse espetáculo, os processos não eram mais centrados no ator e sim no ser humano.

³⁷ Jennifer Kumiega estudou teatro na Universidade de Manchester. Hoje é uma pesquisadora renomada, possui uma pesquisa consistente sobre o Teatro Laboratório e o trabalho de Grotowski.

1.7 “Quando penso em Ryszard Cieslak, penso em um ator criativo.”³⁸

Príncipe Constante estreou em 1965, na Polônia, e foi um marco na história do Teatro Laboratório e no teatro mundial do século XX. O trabalho de Ryszard Cieslak impactou o mundo, havia algo de desconhecido naquele trabalho, algumas testemunhas disseram que o corpo de Cieslak emitia luz. Só em dezembro de 1990, após a morte de Cieslak, em um congresso em sua homenagem, em Paris, Grotowski revelou como havia se dado o processo de criação e construção de *Príncipe Constante*.

O processo de ensaio começou dois anos antes da estréia. A maior parte do tempo, Cieslak e Grotowski, trabalhavam sozinhos, sem a presença de nenhum outro participante, nem mesmo os membros do grupo. Grotowski chega a dizer que houve uma simbiose entre ele e Cieslak, como se fossem um só. A partitura que Cieslak fazia não tinha um autor. O que aconteceu não foi criação de Cieslak ou criação de Grotowski. A criação era de um só espírito.

Foto 4 e 5: Jerzy Grotowski e Ryszard Cieslak durante os ensaios de *Príncipe Constante* em 1965.



Fonte: Fotografias de Marek Czudowski. Estas fotos foram retiradas do livro “*Voices from within: Grotowski’s polish collaborators*”, páginas 11 e 68 respectivamente.

³⁸ Esta frase foi retirada do texto “Le Prince Constant de Ryszard Cieslak”, resultado de uma Conferência em homenagem a Cieslak em 9 de dezembro de 1990, em Paris, no Théâtre Ódeon.

É muito raro que uma simbiose entre um suposto diretor e um suposto ator possa ultrapassar todos os limites da técnica, de uma filosofia, ou de hábitos ordinários. Isso foi tão profundo que muitas vezes era difícil de saber se eram dois seres humanos que trabalhavam, ou se era um duplo ser humano. (GROTOWSKI in BANU, 2015: 14)

Zbigniew Cynkutis, ator que trabalhou com Grotowski durante o Teatro Laboratório e atuou junto a Cieslak no *Príncipe Constante*, fala dessa simbiose entre o ator e o diretor.

Tudo o que fizemos de bom não foi criado por ninguém em particular, nem mesmo por Grotowski, mas nasceu entre mim e Grotowski, Grotowski e eu; Cieslak e Grotowski, Grotowski e Cieslak. Era a relação forte e direta entre Grotowski e cada ator que tornava o ator capaz de exprimir alguma coisa. Uma coisa, que no início, podia mesmo não pertencer ao ator, mas que, com o tempo, acabava sendo sua. (CYNKUTIS in BANU, 2015: 50)

A peça era uma adaptação do poema de Slowacki, baseado no texto de Calderón de La Barca. Trata-se da história de Dom Fernando, um príncipe cristão que é solicitado a renegar sua fé e por isso é torturado. Mas, a história obscura da peça não impedia a luminosidade de Cieslak, e acontecia uma mistura inexplicável entre o sagrado e o profano. Isso se deu porque Cieslak construiu sua partitura de ações psicofísicas baseado em sua primeira experiência amorosa e sexual. Essa relação entre o texto e a partitura gerou algo incomum que segundo Grotowski era uma “prece carnal”.

Todo o papel foi estruturado sobre um tempo muito preciso de sua memória pessoal (podemos dizer ações físicas no sentido de Stanislavski) relativo ao período em que era adolescente, e quando teve sua primeira grande, enorme experiência amorosa. Tudo estava ligado a essa experiência. Ela se referia a este tipo de amor que, só pode acontecer na adolescência, traz toda a sua sensualidade, tudo o que é carnal, mas, ao mesmo tempo, por trás disso, algo totalmente diferente do carnal, ou que é carnal de outra maneira, e que é muito mais como uma prece. É como se, entre estes dois aspectos, tenha se criado uma ponte que é uma prece carnal. (GROTOWSKI in BANU, 1992: 17)

Cieslak reconstruiu com todos os detalhes esse momento da sua adolescência. Existia então uma estrutura psicofísica. A reconstrução feita por Cieslak não era mimética, não pretendia imitar a realidade, mas era viva, surgia de impulsos vivos que aconteciam diante do espectador.

Foto 6 – Ryszard Cieslak em Príncipe Constante.



Fonte: Foto retirada do livro *Ksiazę Niezłomny* de Serge Ouaknine, página 88.

Podemos dizer que a ação física construída por Cieslak possuía os dois polos necessários, isto é, possuía uma estrutura precisa e espontânea, que acontecia quando Cieslak deixava transparecer o fluxo de memória que aquela estrutura continha.

A relação estrutura e espontaneidade, fez com que o público pensasse que o *Príncipe Constante* era uma improvisação, mas nem mesmo no processo de ensaio Cieslak trabalhou com improvisação: ele se deteve a recriar uma experiência vivida, a partir de todos os impulsos, e reviver sua memória.

Como nós nunca falamos, nem mesmo com outros membros do grupo sobre a substância deste trabalho, houve muitas interpretações erradas. Por exemplo, algumas pessoas que têm escrito sobre o espetáculo, especialmente sobre o Príncipe Constante de Ryzard, consideraram isso como uma improvisação. Você viu que improvisação! Aquilo não é improvisação. E mesmo durante os meses e os anos de trabalho preparatório, mesmo quando nós trabalhávamos sozinhos, sem os outros membros do grupo, não podemos dizer que era uma improvisação. Era um retorno aos impulsos mais sutis da experiência vivida, e não era simplesmente recriar, mas se envolver com esta impossível prece. Mas sim, todos os pequenos impulsos são tudo o que Stanislavski nomearia de ações físicas. (GROTOWSKI in BANU, 2015: 17-18)

Os espectadores não entravam em contato com o fato de que as ações de Cieslak reconstruíam um ato amoroso, não era esse o objetivo, o espectador compreendia a história sobre Dom Fernando e poderia ter outras interpretações segundo a sua bagagem psíquica e cultural.

Foto 7: Espetáculo *Príncipe Constante*.

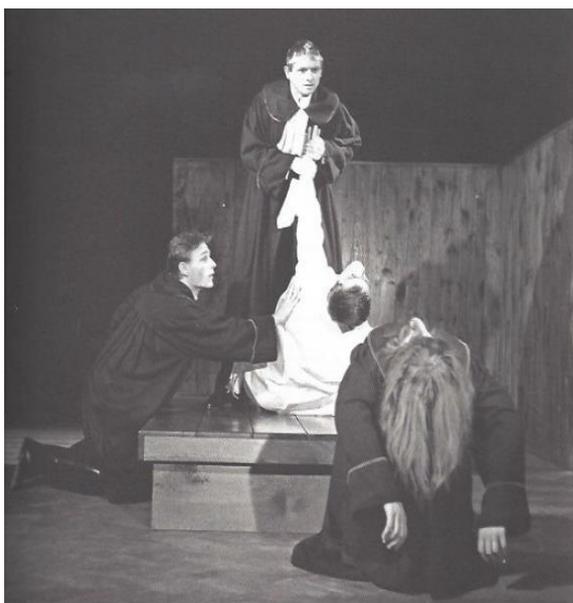


Foto 8: Espetáculo *Príncipe Constante*.



Fonte: Foto 7 e 8 foram retiradas do livro “*Ksiąze Niezlomny*” de Serge Ouaknine, pagina 49 e 47.

A memória do corpo não é linear e cronológica, como uma lembrança do passado, a memória se reconstrói a cada momento. É uma reação a um estímulo já gravado no corpo, tudo o que já aconteceu na nossa vida está como que tatuado no corpo.

As recordações são sempre reações físicas. Foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós. É realizar um ato concreto [...] (GROTOWSKI, 2011: 176).

Essa questão das recordações como reações físicas é muito importante. Pois o ator reage se estiver presente. É necessário que ele esteja em contato com tudo o que acontece fora e dentro de si, para então reagir.

O *Príncipe Constante* foi o propulsor da minha maior dúvida durante a escrita. Pois depois de algum tempo pesquisando o tema, comecei a levantar a hipótese de que não se deve buscar uma memória para trabalhar, o fluxo de memória acontece quando o corpo está presente. Buscar uma memória não garante que o corpo-memória está vivo, pelo contrário, este permanece em letargia.

No entanto, Cieslak que pode ser considerado o exemplo máximo do que é o corpo-memória, trabalhou sobre uma memória precisa. Isto descredibilizava a minha hipótese, pois em um primeiro momento acreditava que Cieslak tinha buscado a memória. Colocando em dúvida aquilo que estava encontrando.

Mas não havia atentado para o fato de que o problema é a busca por uma memória no sentido de transformar isto em método para alcançar uma organicidade. Este é o verdadeiro equívoco. A memória, depois de encontrada de maneira orgânica, encontrada como uma reação física, ela pode e deve ser precisada. Quando perguntei para Thomas Richards se era possível precisar as associações ele disse que sim.

O que Cieslak fez foi precisar as associações que encontrou a partir do trabalho físico. Ele não foi em busca de uma memória qualquer, ela surgiu a partir do estudo de “O Cântico Espiritual” de São João da Cruz, que aborda a convergência entre o amor carnal, humano e o amor de Deus.³⁹ Segundo Grotowski, este foi o catalizador para a construção da estrutura de Cieslak.

³⁹ Esta obra de São João da Cruz possui relação com a tradição bíblica do “Cântico dos Cânticos”.

Nessa referencia escondida, a relação entre alma e o verdadeiro – ou, se quiserem, entre Homem e Deus – é a relação da Amada com o Amado. Foi isso que levou Cieslak à recordação de uma experiência de amor tão única que se tornava uma espécie de prece carnal (GROTOWSKI, 2010: 233)

O trabalho com a memória não é um método ou um sistema. As associações existem porque estão gravadas nos músculos. O que é preciso fazer é desbloquear o corpo para que as memórias surjam. É preciso que o ator tenha o corpo disponível para se revelar, que ele não tenha medo de denudar-se.

... o verdadeiro segredo estava em sair do medo, da recusa de si mesmo, sair disso e entrar em um grande espaço livre onde não se pode ter medo e nem esconder nada. (GROTOWSKI in BANU, 2015: 17-18)

Flaszen afirmou, em um Seminário⁴⁰ no Rio de Janeiro, que o termo desnudamento tem origem a partir da influência de São João da Cruz. Para Grotowski o desnudamento está relacionado a um desarmamento em relação ao outro, ao desbloqueio de hábitos do cotidiano, de hábitos impostos pela máscara social, buscando encontrar a verdade sobre si, é a auto-exposição.

Quando o ator usa o corpo-memória para se expor e liberta-se das barreiras egóicas, revelando algo para si e para o outro, acontece o que Grotowski chamou de “Ato Total”.

1.8 “Se eu falo de “Ato Total”, é por que tenho a sensação de que há uma alternativa ao “teatro da crueldade.”

Para Grotowski, Ato Total é a união entre aquilo que é físico – biológico e instintivo – e aquilo que é espiritual. No organismo do ator aquilo que é consciência e instinto devem estar unidos. Quando acontece essa união é o momento em que o trabalho ultrapassa a dicotomia entre corpo e espírito. “Por fim estamos falando da impossibilidade de separar o

⁴⁰ “Seminário Internacional Grotowski 2009: Uma vida maior que o mito.” Realizado na UNIRIO, no Rio de Janeiro no dia 2/ 12/ 2009.

espiritual do físico. O ator não deve usar seu organismo para ilustrar um “ato da alma”, ele deve executar este ato com seu organismo.” (GROTOWSKI [1967] 2011: 88)

Foto 9 – Ryszard Cieslak em *Príncipe Constante*



Fonte: Foto retirada do livro *Ksiaze Niezłomny* de Serge Ouaknine, pagina 100.

O Ato Total é a necessidade de agir com o ser inteiro. Não é a representação de algo, mas sim a apresentação, no sentido de estar presente, de estar pleno com toda sua potência. O ator não precisa pensar no que vem a seguir na partitura, ele simplesmente executa a ação, em reação ao que sucede no momento da apresentação. O ator está totalmente presente, de corpo e alma, não existe nada além do “aqui e agora”. É um momento de entrega.

Bom, o ato total é o que acontece quando você se entrega completamente a alguma coisa. Acontece quando você esquece de si mesmo e torna-se apenas o espírito que está doando o ato que está sendo realizado naquele determinado momento. Quando você se esquece de tudo, quando não

se lembra de mais nada a não ser do momento em que se encontra. Então, neste instante, acontece o "ato total". (MOLIK, 2012: 190-191)

O Ato Total está intimamente relacionado com a auto-exposição. É o momento de desnudamento do ator. A auto-exposição não é a exploração do sentimento do ator de modo a gerar uma espécie de afetação na plateia. Ao contrário, o ator deve se revelar sem nenhuma máscara social, sem explorar os sentimentos. Ele percebe que os segredos do personagem exigem que ele revele os seus próprios segredos. “Assim, o ato de representar é um ato de sacrifício, de sacrificar o que a maioria das pessoas prefere esconder” (BROOK, [1968] 2015: 96)

Sentimos que um ator alcança a essência da sua vocação sempre que ele se compromete em um ato de sinceridade, quando ele se desvela, se abre e se dá em um gesto extremo, solene, e não se deixa reter por nenhum obstáculo imposto pelos bons costumes e comportamentos. (GROTOWSKI, [1967] 2011: 89)

O ator deve buscar a destruição de sua personalidade, numa tentativa de desbloquear o corpo de hábitos do cotidiano, de hábitos impostos pela máscara social. É a realização de um ato sincero, sem nenhum obstáculo causado pelo comportamento social.

Grotowski diz (e eu concordo com ele): há alguma coisa em nós, e a outra é o código educado de nossa fachada mental, portanto, o teatro deve ser o local da terapia de choque contra nossa falsidade, o local do ato total que revele a corrente extática de nossa existência – numa explosão de oposições, na polissemia do mito e do sacrum. (FLASZEN, [2003] 2015, 250)

O Ato Total e a auto-exposição tornam-se termos quase metafóricos ou inalcançáveis se não relacionarmos com uma estrutura concreta. Um ato de sinceridade só acontece quando possui uma estrutura física que lhe serve de veículo. Somente uma estrutura precisa pode dar luz a um ato pleno com toda sua potência e espontaneidade. Para Grotowski o Ato Total se dá a partir da relação entre a liberdade e o rigor, entre a espontaneidade e a estrutura. É a partir desse paradoxo que se sustenta o Ato Total.

É por causa desse paradoxo que o pensamento de Grotowski se aproxima do de Artaud. E assim, Grotowski tem a sensação de que há uma alternativa ao “teatro da crueldade”. Artaud, em seus escritos coloca em questão “todo o problema da espontaneidade e da disciplina, a conjunção de opostos que dá à luz ao Ato Total”. (GROTOWSKI, [1967] 2011: 90)

Para Grotowski, Artaud era um poeta da cena, pois escreveu de maneira idealizada sobre o trabalho do ator, além disso, a maioria de suas propostas não eram concretas e sim proféticas. Grotowski não concorda com a maioria das propostas práticas de Artaud, diz que se ele tivesse experimentado veria que não dariam certo. Entretanto, Artaud escreveu algo essencial e que não está consciente entre aqueles que praticam e estudam a arte do ator que é a relação entre estrutura e espontaneidade.

Mas em sua descrição, [Artaud] ele toca em algo essencial, (...) esse conhecimento de que a espontaneidade e a disciplina, longe de enfraquecer uma á outra, reforçam-se mutuamente; aquilo que é elementar alimenta o que é construído e vice e versa, para se tornar a verdadeira fonte de uma espécie de atuação que incandesce. (GROTOWSKI, [1967] 2011: 86)

Por isso, quando Grotowski se refere ao Ato Total, ele toca na questão do “teatro da crueldade” de Artaud. O Ato Total é um ato de crueldade. Não se trata de sadismo e nem de sangue, mas sim de uma crueldade filosófica. Para Grotowski, Artaud define de maneira oracular o que é crueldade: Crueldade é rigor.

Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser considerada no sentido amplo e não no sentido material. [...] Pode-se muito bem imaginar uma crueldade pura, sem dilaceramento carnal. E, aliás, filosoficamente falando, o que é a crueldade? Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta. (ARTAUD, [1933] 1987: 131-2).

Se entendermos crueldade como rigor, podemos enxergar a relação entre Ato Total e crueldade. Pois o rigor é parte essencial na composição dos opostos, sem ele só restaria a liberdade que se transformariam em caos sem uma estrutura.

Grotowski quando discursa sobre rigor fala inevitavelmente de Cieslak. Ele diz que Cieslak era um artista tão grande quanto Van Gogh, por que conseguia construir uma partitura e mantê-la em seus mínimos detalhes. Isso é rigor. Cieslak conseguiu encontrar a conexão entre o dom e o rigor.

Esse dom à que Grotowski se refere não quer dizer talento, mas sim algo misterioso que vai além da estrutura, um dom de se doar, de se jogar, de estar livre. Cieslak tinha um *dom de si*, um dom ao seu trabalho.

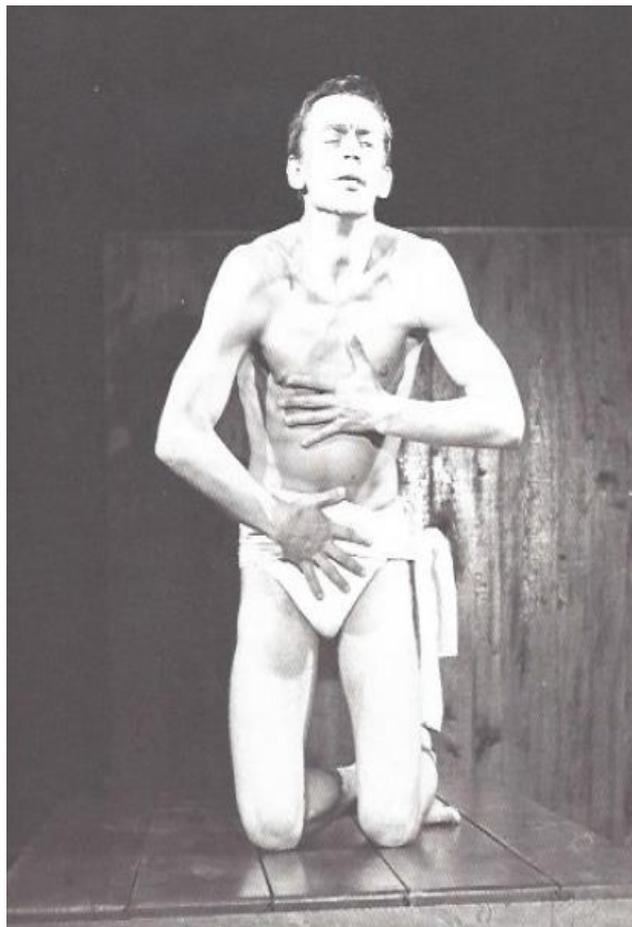
É raro, mas existem atores que têm algo de dom, uma possibilidade de dom em si, ou de dom de si, mas como não chegam a alcançar um verdadeiro rigor, uma verdadeira estrutura, esse dom cai sempre para um nível elementar; é como uma galinha que tenta voar, não há uma verdadeira decolagem. (GROTOWSKI in BANU, 2015, 22)

Cieslak era o exemplo da união entre dom e rigor, ele conseguia ter rigor para fazer sua estrutura decolar. Era tão rigoroso que pesquisadores conseguiram unir a gravação de sua voz fazendo o papel título de *Príncipe Constante* com a imagem da peça filmada anos depois. A partitura era tão precisa que a imagem e o som possuíam a mesma duração, mesmo tendo sido gravadas com anos de diferença.⁴¹

A gravação da voz de Cieslak foi feita em 1965 pela rádio de Oslo. Foi permitido que gravassem durante um espetáculo com espectadores, pois a instalação dos microfones foi invisível. Porém, nunca foi permitido a filmagem da peça *Príncipe Constante*. Alguns anos depois um amador desconhecido filmou toda a peça com uma câmera escondida em um buraco na parede. Mais tarde a Universidade de Roma fez a montagem das duas gravações e percebeu que elas se conectavam. Isto porque a peça era extremamente precisa: Cieslak trabalhava com crueldade.

Foto 10: Ryszard Cieslak em *Príncipe Constante*.

⁴¹ Grotowski fala sobre isto no encontro “Homenagem a Ryszard Cieslak” em 9 de dezembro de 1990. Esse texto foi transcrito e publicado no livro de George Banu.



Fonte: Foto retirada do livro *Ksiaz Niezlomny* de Serge Ouaknine, pagina 101

Artaud percebeu que só a crueldade poderia tirar o teatro da mesmice que se encontrava. Pois é com a crueldade que o ator pode dar abertura ao mistério que ultrapassa a partitura. É com a crueldade que Artaud tenta reencontrar a ideia de Teatro Sagrado.

Assim como Grotowski defende que o rigor é essencial na obra de arte, componente imprescindível para a realização do Ato Total, Artaud vai defender que a crueldade é essencial para criação do seu Duplo. Grotowski e Artaud concordam que existe algo que transpõe a partitura, os dois estão em busca da mesma coisa, isto é, qual é o mistério ou a energia ou o dom que transforma o ator em cena?

Quando o ator está em cena – quem atua e fala por ele? (...) no caso de Artaud e Grotowski, um transformador e catalisador de energias “cósmicas”, potencialmente latentes no ser humano. A explosão controlada dessas energias transforma o ator num ser sagrado, num sacerdote de eternos rituais de iniciação, possivelmente esquecidos hoje em dia. O ator e seu

duplo, um dispositivo secreto de éons “cósmicos”. Podemos chamar isso - depois de Artaud - de Duplo, ou, mais sobriamente - depois de Grotowski - de homem total. (FLASZEN,[2003] 2015, 259)

Artaud desenvolve uma singularidade, que é o seu Duplo, isto é, um organismo afetivo conectado ao organismo físico, uma espécie de “efígie espectral” que o ator tem que aprender a moldar. “É sobre esse duplo que o teatro influi, essa efígie espectral que ele modela, e como todos esses espectros esse duplo tem uma grande memória. ” (ARTAUD, 2006: 153)

Para Artaud, essa é a memória do coração. O ator é um atleta do coração. Mas é preciso que ele entenda a memória materialmente. O Duplo é a materialidade daquilo que não é material no trabalho do ator, isto é, a alma, o dom, o espírito, o sentimento... aquilo que é necessário e que está além da partitura.

A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania. (ARTAUD, 2006: 154)

A ideia de uma materialização da alma, ou da memória do coração, possui alguma semelhança com a ideia de memória física que Grotowski desenvolveu. O ponto de encontro entre essas ideias, é que o ator não está mais a mercê dos sentimentos, ele agora tem a soberania da estrutura, ele trabalha com a ação.

Tanto a criação de um Duplo para Artaud quanto a memória física para Grotowski, ampliam a soberania sobre o trabalho através do conhecimento físico, através da pesquisa corporal. E para isso é necessário o desenvolvimento de um *training* físico⁴².

A diferença se encontra exatamente aí: Grotowski criou um *training* que buscava principalmente a relação entre estrutura e espontaneidade, enquanto Artaud ainda está preso a busca pelo sentimento. Ele acredita em um *training* onde o ator experimente cada ponto do corpo, pois cada ponto permite alcançar um sentimento diferente, é uma espécie de analogia matemática.

⁴² Falarei melhor sobre o training no Ato 2, capítulo 2.4.

O ator deve conhecer o seu corpo nos mínimos detalhes, pois existe uma espécie de “musculatura afetiva” que corresponde à localização física dos sentimentos, era assim que o ator iria criar seu duplo.

O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que o organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como um duplo do outro embora não aja no mesmo plano. (ARTAUD, 2006: 151)

O trabalho do ator é um trabalho de afeto, o ator é um atleta afetivo. E essa palavra “afeto” é importante, pois esclarece a função do teatro Artaudiano: a necessidade de afetar. Quando Artaud faz a analogia entre o teatro e a peste, ele mostra que o teatro tem força para trazer à tona aquilo que foi recalcado pela sociedade, e afetar o espectador de tal modo a redirecionar aquilo que está taxado pela ordem cultural. “Como a peste, o teatro é portanto uma formidável convocação de forças que reconduzem o espírito, pelo exemplo, à origem de seus conflitos.” (ARTAUD, 2006: 26)

O “teatro da crueldade” era a tentativa de aplacar os danos causados pelo teatro psicológico e o teatro das ideias, pois o teatro tem uma função muito maior do que só comunicar. E para que isso acontecesse era necessário acabar com a psicologia, tanto no teatro quanto no mundo, pois esta reduzia o desconhecido ao conhecido, ao cotidiano e ao comum.⁴³

Artaud queria devolver ao teatro a capacidade de afetar visceralmente o espectador. Afetar de maneira sutil e se dirigir ao organismo com meios precisos, como, por exemplo, os Derviches e as músicas curativas de certos povos. Ele quer tocar o espectador da mesma forma que a serpente é tocada pela música da flauta e isso faz com que ela dance, ali não existe nenhuma psicologia, é a vibração da música e da terra que faz a serpente se levantar.⁴⁴

Proponho assim um teatro em que as imagens físicas violentas triturem e hipnotizem a sensibilidade do espectador, envolvida no teatro como um turbilhão de forças superiores. (ARTAUD, [1933] 2006: 93)

⁴³ Artaud na verdade critica a importância dada ao texto falado, a comunicação clara, o teatro das ideias, a psicologização dos personagens no qual a França estava imbuída no início do século XX.

⁴⁴ Exemplos dados por Antonin Artaud no livro “Teatro e seu Duplo”, no texto “Acabar com as obras primas”.

Quando o Ato Total é realizado, é possível ver a diferença na reação dos espectadores. Para Grotowski, os espectadores deixavam de ser observadores comuns e passavam a ser testemunhas. “Quando existe um Ato que é Real, existe a possibilidade de que o espectador se torne testemunha.” (GROTOWSKI in SODRÉ, 2014:102)

Grotowski chegou à noção de testemunha quando assistiu um documentário do Vietnã, onde os monges budistas praticam um ato de fé. Nesse ato de fé, um dos monges senta-se no meio, enquanto outro monge derrama querosene e o incendeia. Todos os monges presentes naquele momento assistem o ato de fé em perfeito silêncio, a única coisa que muda é o ritmo da respiração.⁴⁵ Para Grotowski aqueles monges não são espectadores, mas sim testemunhas. Eles não querem demonstrar nenhum sentimento sobre aquilo que viram, eles não aplaudem, eles simplesmente testemunham aquele ato de crueldade.

Os espetáculos de Grotowski eram construídos de maneira a induzir o espectador-testemunha ao silêncio. “Os acontecimentos dramáticos nasciam do silêncio – e depois de um processo intenso, retornavam ao silêncio. Como se o silêncio fosse a mãe de todas as coisas.” (FLASZEN, [2004] 2015: 241) Se por algum acaso os espectadores aplaudissem era sinal de que precisavam voltar à sala de ensaio, pois os atores conseguiam mantê-lo quando atuavam com verdade, se houve aplauso é por que a atuação tinha permanecido na representação, sem verdade.

O que é a verdade? Grotowski e seus atores tinham sua própria resposta à famosa questão. A verdade é algo não reconhecido com aplauso. A verdade é algo aceito em silêncio. (FLASZEN, [2004] 2015, 241)

O que é a verdade? Perguntou Pôncio Pilatos. A resposta foi a vida e o martírio do Homem que se sacrificou pela salvação da humanidade (FLASZEN, [2003] 2015, 258)

Cieslak conseguia manter o silêncio. Ele se expressava com crueldade, e colocou a serviço da obra a sua verdade mais íntima. Ele e Grotowski estavam em busca do Real, mas o

⁴⁵ Grotowski fala sobre isso na Conferência do Collège de France em 16 de junho de 1997. Transcrita e traduzida por Celina Sodré. Pagina: 102

que Cieslak fazia era tão real que ultrapassava os limites do cotidiano. Tão real que os espectadores não aplaudiam ao final do espetáculo.

No Príncipe Constante de Ryszard Cieslak, nós vemos Cieslak portado por suas associações, as mais pessoais, por essa coisa que o portou na sua vida para um tipo de experiência que ultrapassou os limites do cotidiano, que era tão real, mas tão real, dentro disso, eu diria real interiormente, real nos pequenos impulsos, real na doação dele ao que ele fazia, que os espectadores não aplaudiam. (GROTOWSKI In SODRÉ,)

Mas o que pode ser tão real? Artaud também queria fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, mas que não está ligada ao natural, ao contrário, está muito mais ligada ao sobrenatural. “O teatro deve nos dar este mundo efêmero, mas verdadeiro, este mundo tangente ao real.” (ARTAUD, 2014: 30)

As grandes pesquisas e perseguições no teatro são resultados da busca pela verdade. Mas o que realmente acontece é a construção de uma enorme ilusão. É a tentativa de apresentar verdadeiramente algo que está em outro lugar do espaço, em outro tempo, em outra realidade. É tentar fazer com que o acontecimento no palco se torne real para o espectador. “O real e a ilusão são apenas dois aspectos de uma manifestação da verdade” (FLASZEN, [2003] 2015, 258)

Somente o ator tem essa capacidade de transmutação de estar presente no aqui agora e ao mesmo tempo está em outro espaço tempo, em um espaço tempo construído e imaginado. O ator tem a capacidade de transformar a realidade diante das testemunhas, levando a à outro estado.

Nem a realidade nem a ilusão são importantes – mas a oscilação entre elas, carregando-nos como no barco de Creonte entre duas margens do rio. Desse modo, o ator torna-se [...] um transportador entre duas Realidades. (FLASZEN, [2003] 2015, 259)

Ser transportador entre duas realidades, fazer da ilusão um Ato Real era uma metáfora nas palavras de Artaud, mas Grotowski conseguiu isso com seus atores. Certa vez, um psiquiatra ficou indignado com o fato do ato de Cieslak ser real.

O ato do ator foi real. Sim, essa foi a análise de um psiquiatra que viu esse trabalho e disse: "Vocês conseguiram obter algo que eu nunca pensei ser possível, que o ato do ator fosse real." (GROTOWSKI in BANU, 1992: 19)

“O teatro de Grotowski é o que está mais perto do ideal de Artaud” (BROOK, [1968] 2015: 97). Peter Brook diz isso em sua análise sobre Teatro Sagrado⁴⁶, onde estabelece algumas relações entre Artaud e Grotowski. Mas é preciso ter bastante consciência de que essas relações foram feitas posteriormente.

Grotowski não chegou a conhecer Artaud, e nunca tinha lido seus textos antes de fazer a maioria de seus espetáculos. Uma revista polonesa “Dialog” publicou um texto de Artaud em 1960, que foi levado por Zygmunt Molik para Grotowski, era “O Teatro alquímico”, primeiro texto que Grotowski leu de Artaud. Só chegou a conhecer o “Teatro e seu Duplo” em 1964, nesse período já estava ensaiando o *Príncipe Constante* durante muito tempo. Mas mesmo assim muitos espectadores e críticos começaram a compará-los acreditando até que Grotowski tinha elaborado sua concepção teatral baseado nos sonhos de Artaud.

Para desfazer essa confusão Grotowski escreveu um artigo sobre Artaud chamado “Ele não era inteiramente ele mesmo”, que foi publicado na revista *Les Temps Modernes* em 1967, Paris. Mas esse texto não tinha o objetivo de distanciá-los, pelo contrário foi nesse texto que Grotowski apontou, segundo ele, a descoberta oracular de Artaud e também nos mostrou qual é o ponto em que eles se unem: Crueldade é rigor.

Grotowski não se distanciou de Artaud; ele corrigiu a ilusão de ótica de espectadores e críticos que julgaram - e isso é natural - pela aparência, porque feitos são feitos, que a convergência tem mais alcance do que uma filiação, que um tributo tem ainda mais peso, que não deve nada ao reconhecimento.⁴⁷ (TEMKINE, 1970: 225)

⁴⁶ Análise feita no livro “O espaço vazio” de Peter Brook, escrito originalmente em 1968.

⁴⁷ Grotowski n'a pas pris ses distances avec Artaud; il a rectifié l'illusion d'optique de spectateurs et de critiques qui jugeaient - et c'est naturel - sur l'apparence, parce que les faites sont les faites, qu'une convergence a plus de portée qu'une filiation, qu'une hommage a d'autant plus de poids qu'il ne doit rien à la reconnaissance.

Realmente o que aconteceu foi uma convergência de pensamento. Grotowski diz que isso acontece porque não começamos do zero, estamos atuando numa atmosfera já definida, e que existem algumas leis superiores a qual devemos obedecer, essas leis são provavelmente os pontos em que convergem os pensamentos.

Quando nossas pesquisas revelam e confirmam *insights* ou *flashes* de intuição de outras pessoas, aceitamos com humildade. Percebemos que o teatro tem certas leis objetivas e que a satisfação está vinculada à obediência dessas leis, ou como dizia Thomas Mann, a uma espécie de “obediência superior”, à qual concedemos nossa “digna atenção”. (GROTOWSKI, [1965] 2011: 20)

E é a experiência do Ato Total, essa experiência que só pode ser realizada com a tensão entre dom e rigor, essa experiência que exige extrema crueldade na forma de ser executada, essa experiência que demanda dos atores pleno conhecimento do seu corpo. É essa experiência que merece digna atenção.

Ryszard Cieslak quando fazia “*Príncipe Constante*” chegava a realizar o Ato Total. E para isso Cieslak deixava que a partitura canalizasse todo o fluxo de associações e de memórias presentes no seu corpo. Deixava que a vida encarnasse nos pequenos impulsos. Deixava que suas associações o levassem a uma experiência extra-cotidiana. Cieslak deixava o corpo-memória falar.

Ato 2

2.1 “O corpo não tem memória, o corpo é memória”

O título deste capítulo é uma afirmação feita por Jerzy Grotowski em 1969, quando falou a primeira vez do termo corpo-memória. Este termo é ainda hoje pouco discutido. Neste capítulo, pretendo aprofundar o termo, buscando todas as falas de Grotowski sobre o assunto.

Ao ler Grotowski é necessário ficar atento ao fato de, que em certos momentos, ele mantém termos já utilizados, mas altera o seu sentido. Em outros momentos mantém o sentido, mas muda o nome dado ao termo. E em outros muda tanto o sentido quanto o nome, pois aquele nome não abarca todo o sentido do termo. Assim é preciso questionar: como ele opera com o termo corpo-memória em diferentes momentos do seu trabalho.

Para entender a essência do termo corpo-memória é preciso fazer um estudo sobre a questão da memória em todas as fases do percurso de Grotowski, pois o termo corpo-memória mudou no decorrer da trajetória. Como vimos na introdução, Grotowski utiliza diferentes nomenclaturas no seu percurso. São elas: associações, corpo-memória, corpo-vida e corpo-essência.

As associações são embriões do corpo-memória, pois quando se refere às associações as vê como reações físicas, e não como pensamentos. A questão da memória sempre esteve presente na pesquisa de Grotowski, e ele já começa a sua pesquisa com a premissa de que não existe memória fora do corpo, não existe memória emotiva.

O que é uma associação na nossa profissão? É algo que brota não apenas da mente, mas também do corpo. É um retorno á uma memória precisa. Não analise isso intelectualmente. As memórias são sempre reações físicas. É a nossa pele que não se esqueceu, são nossos olhos que não se esqueceram. O que ouvimos ainda pode ressoar dentro de nós. Trata-se de executar um ato concreto. (GROTOWSKI, 2011 [1966]: 176)

A expressão “associações” é encontrada nos primeiros anos do Teatro Laboratório, já em textos posteriores não é mais encontrada. A partir de um determinado momento acontece uma transformação em relação à questão da memória, acredito ser o trabalho de Cieslak em Príncipe Constante o pivô desta mudança, e então surge o termo corpo-memória.

O “corpo-memória”. Pensa-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não tem memória, ele é memória. O que devem fazer é desbloquear o corpo-memória. (GROTOWSKI, 2007 [1969]: 173)

Acredito que a principal transformação se dá exatamente nesta frase: o que devem fazer é desbloquear o corpo-memória. Não é possível reconstruir uma memória que provem de um pensamento ou uma lembrança, esta será uma representação. É necessário desbloquear o corpo, tirar as tensões musculares criadas a partir de hábitos e máscaras sociais, para que o corpo se transforme em canal por onde passam as associações, as quais Grotowski mencionava desde o início do trabalho. Quando o corpo-memória é desbloqueado, as associações encarnam nos impulsos.

Não estou dizendo que só neste momento Grotowski atentou para as necessidades de um trabalho de desbloqueio. O trabalho de autoconhecimento está presente desde o início do percurso. Stanislavski já havia falado do Trabalho do ator sobre si mesmo. O *training* que é a principal forma de desbloqueio está presente desde o início. A partir de 1962, o *training* do Teatro Laboratório já está voltado para o trabalho de autoconhecimento.

No entanto o que posso afirmar é que a transformação está no fato de desbloquear o corpo-memória, porque na verdade o trabalho não está diretamente relacionado com a memória. Pois não se busca uma memória, ela simplesmente acontece. Se o ator estiver presente, em contato com o aqui e agora, todas as associações revivem.

Estas recordações (do passado e do futuro) são reconhecidas e descobertas por aquilo que é tangível na natureza do corpo e de todo o resto, ou seja o corpo-vida. Ali está escrito tudo. Mas quando se faz, existe aquilo que se faz, o que é direto – hoje, hic et nunc. (GROTOWSKI, 2001 [1969]: 16)

O corpo-memória sustenta uma relação intrínseca com o tempo. Passado, presente e futuro são tempos simultâneos, o passado ele se atualiza o tempo inteiro. “Eis por que, em vez de ser uma dimensão do tempo, o passado é a síntese do tempo inteiro, de que o presente e o futuro são apenas dimensões.” (DELEUZE, 1988: 145)

O ator não trabalha com memória, ele trabalha com o corpo presente. Para Grotowski não devemos analisar a memória, devemos fazer ações concretas, assim a memória surge. Por que o corpo é acumulador de um passado que sobrevive a cada instante no presente. O presente e o passado coexistem, não designam dois momentos sucessivos. “O presente não para de passar; e o passado, pelo qual todos os presentes passam, não para de ser.” (DELEUZE, 1999: 45)

“O passado está inscrito no corpo, que se presentifica na ação. O presente consiste na consciência que tenho do meu corpo.” (BERGSON, 1990: 114) Por isso a importância do trabalho físico na pesquisa de Grotowski. O que os atores devem fazer é desbloquear o corpo, mas para isso é preciso ter consciência do próprio corpo. Presença, consciência e autoconhecimento são as palavras chaves para a vivência do corpo-memória.

Para Henri Bergson,⁴⁸ existem dois tipos de memória. Uma consiste nos mecanismos motores, adquirida através do hábito e da repetição. Essa memória-hábito faz com que o corpo se adeque à sociedade e se situe no cotidiano como um ser adaptado. A segunda memória é o que ele chama de memória pura ou memória verdadeira. Seriam as lembranças acumuladas da existência e todos os elementos que nos constroem. É esta memória pura que serve ao trabalho do ator. A outra deve ser rechaçada.

De certa maneira a memória pura acumula as lembranças do indivíduo. Ainda em 1969, aparece outro termo: corpo-vida. Este abarca não só a memória pura, mas uma memória que vai além do indivíduo que pertence à ancestralidade.

Os termos corpo-vida e corpo-memória não substituem um ao outro. Em alguns textos esses nomes aparecem lado a lado. Acredito que o corpo-vida surgiu da necessidade de

⁴⁸ Henri Bergson foi um importante escritor, filósofo e diplomata francês. Em 1927 recebeu o Nobel de Literatura. Ficou conhecido principalmente por Ensaio: *Matéria e Memória*, *A evolução criadora* e *As duas fontes da moral e da religião*. Sua obra é ainda hoje muito estudada em diferentes disciplinas.

desfazer um equívoco. Pois o trabalho com a memória deu início à busca exacerbada da memória física.

É possível que com o termo associação, existisse uma busca da memória como pensamento. E então Grotowski lutou contra esse equívoco, pois a memória é uma reação física. Ele disse: “As associações são ações que se coligam à nossa vida, às nossas experiências, ao nosso potencial. Mas não se trata de jogos de subtextos ou de pensamentos.” Então, foi necessário criar outro termo: o corpo-memória. Mas houve novamente uma confusão, pois buscavam agora uma memória física. Mas não existe buscar uma memória, pois o corpo é memória. No entanto essa busca levava à interpretações reminiscentes ao invés de deixar que o corpo-memória se apresentasse em sua totalidade. Por isso, Grotowski preferia utilizar o nome corpo-vida ao invés de corpo-memória.

O corpo-memória: a totalidade do nosso ser é memória. Mas quando dizemos “a totalidade do nosso ser”, começamos a imergir não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões da nostalgia. Eis porque seja mais exato dizer corpo-vida. (GROTOWSKI, [1969]2010: 174)

Quando Grotowski fala da nostalgia está se referindo a necessidade de se buscar uma memória e cair em recordações subjetivas, ao invés de concretizar o trabalho. O corpo-memória ou o corpo-vida acontece a partir de ações concretas. Existe um esforço, por parte dos atores, para reconstruir uma lembrança quando na verdade a memória se manifesta na presença.

Quando no teatro se diz: procurem recordar um momento importante da sua vida, e o ator se esforça para reconstruir uma recordação, então o corpo-vida está como em letargia, morto, ainda que se mova e fale... É puramente conceitual. Volta-se às recordações, mas o corpo-vida permanece nas trevas. (GROTOWSKI, [1970]2010: 205)

Mas acredito haver uma pequena diferença entre corpo-memória e corpo-vida, para além da necessidade de desfazer o equívoco. No corpo-vida começa a aparecer uma ideia de memória que vai ser mais explorada quando Grotowski deixa o teatro.

O corpo-memória corresponde à toda memória inscrita no corpo, todas as experiências registradas nos músculos. Essa memória é fruto de tudo que a pessoa viveu desde a infância. Já o corpo-vida corresponde a totalidade do ser, possui uma memória anterior à existência da pessoa, corresponde a uma ancestralidade.

É necessário dar-se conta de que o nosso corpo é a nossa vida. No nosso corpo, inteiro, são inscritas todas as experiências. São inscritas sobre a pele e sob a pele, da infância até a idade presente e talvez também antes da infância, mas também antes do nascimento da nossa geração. O corpo-vida é algo tangível. (GROTOWSKI, [1970]2010: 205)

Durante a fase teatral Grotowski já pensava em uma memória anterior ao nascimento, e por isso o corpo-vida. Mas quando entra na fase da “Arte como veículo”, o corpo-essência define melhor o que ele está buscando. Esse termo aparece em evidência nos textos “o Performer” e “Você é filho de alguém”. Na entrevista que fiz com Ludwik Flaszen ele diz que o corpo essência é o corpo que precede nosso ser social, é com ele e nele que podemos descobrir a memória da evolução biológica. O corpo essência é o corpo transparente, o corpo astral, o corpo sutil. É o ser.

A essência está no fundo da memória? Eu não sei nada. Quando eu trabalho muito perto da essência tenho a impressão de atualizar a memória. Quando a essência é ativada é como se potencialidades muito fortes se ativassem. A reminiscência é talvez uma destas potencialidades. (GROTOWSKI, 1986: 3)

Tentei neste capítulo, aprofundar a questão da memória no percurso de Grotowski. Não quis colocar nenhuma interferência de outros autores, preferi somente decodificar aquilo que Grotowski disse um dia.

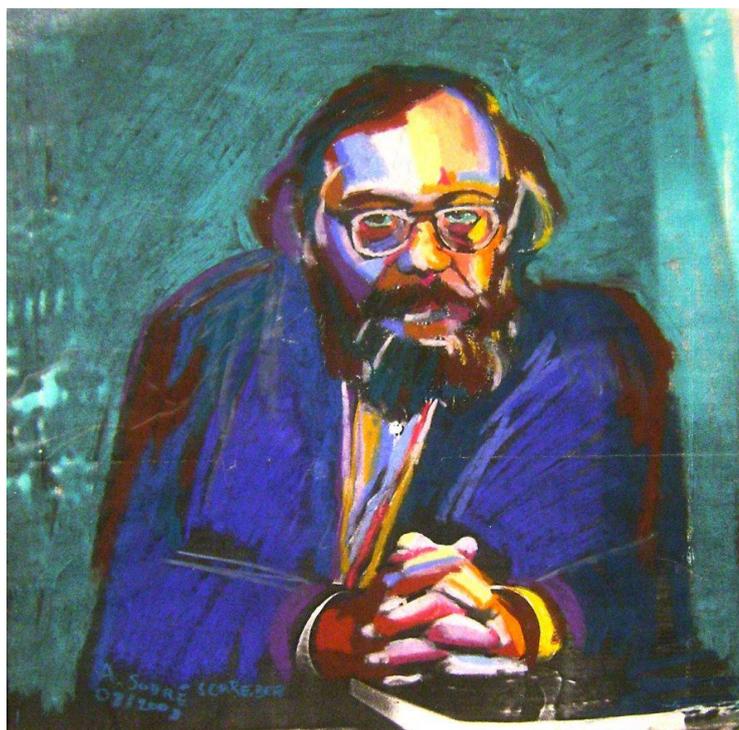
Não existe nenhum texto escrito por Grotowski, ou mesmo por algum colaborador mais próximo, explicando o que significa o corpo-memória. Porém, ele tocou nessa questão em várias conferências ao longo de sua vida. Algumas com pequenas citações, outras explicações mais concretas, outras somente referências.

Até conseguir reunir todas as informações, fiz muitas perguntas ao meu objeto, para entender a essência do corpo-memória e também a sua relação com as diferentes nomenclaturas. Ao reunir as falas de Grotowski, senti como se ouvisse respostas as minhas perguntas.

Como me propus a conversar com os companheiros de Grotowski sobre o tema, achei que seria interessante conversar também com a pessoa que mais tem propriedade sobre o assunto, ele próprio. Assim, mesmo que de forma construída, agora existe um texto⁴⁹ onde o próprio Grotowski responde o que é o corpo-memória.

Conversa “semi- ficcional” com Jerzy Grotowski

Desenho 5: Jerzy Grotowski



Fonte: Pintura de Antonio Sodré Schreiber. Arquivo do Instituto do Ator.

⁴⁹ Este texto está disposto em forma de entrevista. Ele não possui todas as citações que existem sobre o corpo-memória, somente aquelas que se encaixavam as perguntas que fiz. Além disso, peço desculpas aqueles apegados às cronologias, pois as citações foram escolhidas a partir das perguntas e não estão dispostas em ordem cronológica. Algumas das citações foram utilizadas em outros momentos da dissertação, mas acredito que agora serão lidas de forma diferente, pois estão todas reunidas como uma fala de Grotowski.

Qual a relação entre associações e memória?

Não devemos escutar os nomes dados às coisas – é preciso mergulhar na escuta das próprias coisas. Se escutarmos os nomes, o que é essencial desaparece e permanece apenas a terminologia. Antigamente, eu usava a palavra “associação”. As associações são ações que se coligam à nossa vida, às nossas experiências, ao nosso potencial. Mas não se trata de jogos de subtextos ou de pensamentos. Em geral não é algo que possa ser expresso com palavras. Por exemplo, direi: “bom dia, minha senhora” (fragmento do papel), mas pensarei: “por que hoje está tão triste?” Este subtexto, este “pensarei” é uma besteira. Estéril. Uma espécie de adestramento do pensamento, só isso. Não precisa pensar nisso. É preciso indagar com o corpo-memória, com o corpo-vida, e não chamar pelo nome. (GROTOWSKI, 2001 [1969]: 17)

Falei muito de associações pessoais, mas essas associações não são pensamentos. Elas não podem ser calculadas. Faço agora um movimento com a minha mão, então procuro associações. Que associações? Possivelmente a associação de que estou tocando alguém, mas isto é só um pensamento. O que é uma associação na nossa profissão? É algo que brota não apenas da mente, mas também do corpo. É um retorno à uma memória precisa. Não analise isso intelectualmente. As memórias são sempre reações físicas. É a nossa pele que não se esqueceu, são nossos olhos que não se esqueceram. O que ouvimos ainda pode ressoar dentro de nós. Trata-se de executar um ato concreto. (GROTOWSKI, 2011 [1966]: 176)

O senhor acredita que o trabalho com a memória física pode intensificar o trabalho do ator?

Quando eu trabalhava com um ator, não refletia nem sobre o “se” nem sobre as “circunstâncias dadas”. Existem pretextos ou trampolins que criam o evento espetacular. O ator apela para a própria vida, não procura no campo da “memória emotiva”, nem do “se”. Dirige-se ao corpo-memória, não à memória do corpo, mas justamente ao corpo- memória. E ao corpo-vida. Então se dirige as experiências que foram para ele verdadeiramente importantes ou para aquelas que ainda esperamos, que não vieram ainda. Às vezes a recordação de um instante, um único instante, ou um ciclo de recordações em que algo permanece imutável. Por exemplo, a recordação de uma situação-chave a respeito de uma mulher. O rosto da mulher muda (nos episódios isolados durante a vida e naquilo que ainda não foi vivido), toda pessoa pode mudar, mas em todas as existências ou encarnações existe algo

de imutável, como filmes diferentes que se sobrepõem uns aos outros. Estas recordações (do passado e do futuro) são reconhecidas e descobertas por aquilo que é tangível na natureza do corpo e de todo o resto, ou seja o corpo-vida. Ali está escrito tudo. Mas quando se faz, existe aquilo que se faz, o que é direto – hoje, hic et nunc. (GROTOWSKI, 2001 [1969]: 16)

Faça com que suas ações sejam concretas, relacionando-as á uma memória. Se você tiver certeza de que está fazendo isso, então não analise completamente que memória é essa, você o fará concretamente e é o bastante. Em tais situações, não se estenda sobre estes problemas. (GROTOWSKI, 2011[1966]: 177)

O que é o corpo-memória?

O “corpo-memória”. Pensa-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não tem memória, ele é memória. O que devem fazer é desbloquear o corpo-memória. [...] Não sabemos nem mesmo como acontece, mas é o corpo-memória, ou mesmo o corpo-vida, porque vai além da memória. O corpo vida ou o corpo memória determina o que fazer em relação a certas experiências ou ciclos de experiência de nossa vida. Então qual é a possibilidade? É um pequeno passo em direção à encarnação de nossa vida no impulso. Por exemplo, no nível mais simples, certos detalhes dos movimentos da mão e dos dedos irão se transformar, mantendo a precisão dos detalhes, em uma volta ao passado, a uma experiência na qual tocamos alguém, talvez uma amante, a uma experiência importante que existiu ou que poderia ter existido. Eis como o corpo-memória/corpo-vida se revela. (GROTOWSKI, 2010 [1969]: 173).

O que você quis dizer com: “O corpo não tem memória, ele é memória”.

Se você retém a precisão dos detalhes e permite ao corpo ditar os diferentes ritmos, continuamente mudando, tomando outro detalhe do ar, quem está comandando tudo isso? Não é o seu cérebro, mas isso é uma possibilidade, pois tudo está conectado em nossa vida. Por exemplo, em um nível bem simples, alguns detalhes de movimentos das mãos e dos dedos, que vão ficando cada vez mais precisos, transformam a si mesmos, e podem nos fazer voltar ao passado através da experiência de tocar ou empurrar alguém, o que

é particularmente importante para nós. Se a reação está viva ela sempre começa dentro do corpo e termina nas mãos. Nós sequer sabemos como isso acontece, mas é a memória física que dita cada relação para cada experiência ou cada ciclo de experiências.

O corpo não tem nenhuma memória, ele é memória. (Documentario: Training in the Theatre Laboratory in Wroclaw)

Qual a diferença entre o corpo-vida e o corpo-memória?

O corpo-memória: a totalidade do nosso ser é memória. Mas quando dizemos “a totalidade do nosso ser”, começamos a imergir não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões da nostalgia. Eis porque seja mais exato dizer corpo-vida. (GROTOWSKI, [1969]2010: 174)

É necessário dar-se conta de que o nosso corpo é a nossa vida. No nosso corpo, inteiro, são inscritas todas as experiências. São inscritas sobre a pele e sob a pele, da infância até a idade presente e talvez também antes da infância, mas também antes do nascimento da nossa geração. O corpo-vida é algo tangível. Quando no teatro se diz: procurem recordar um momento importante da sua vida, e o ator se esforça para reconstruir uma recordação, então o corpo-vida está como em letargia, morto, ainda que se mova e fale... É puramente conceitual. Volta-se às recordações, mas o corpo-vida permanece nas trevas. (GROTOWSKI, [1970]2010: 205)

O senhor acha possível retomar uma memória que não é a nossa memória pessoal e sim algo que nos precede, que é mais antigo do que nós?

Um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma corporalidade antiga à qual somos ligados por uma relação ancestral forte. Não se encontra então nem no personagem, nem no não-personagem. A partir de detalhes, pode-se descobrir em si um outro - o avô, a mãe. Uma foto, a lembrança das rugas, o eco longínquo de uma coloração de voz permite reconstruir uma corporalidade. Primeiro a corporalidade de alguém conhecido, e a seguir cada vez mais longe, a corporalidade do desconhecido, do antepassado. Ela é verdadeira ou não? Talvez ela não seja como ela foi, mas como ela poderia ter sido. Você pode chegar muito longe para trás como se a memória despertasse. É um fenômeno de reminiscência, como se nos lembrássemos do Performer do ritual primário. Cada vez que eu descubro

alguma coisa tenho o sentimento de que é aquilo do qual me lembro. As descobertas estão atrás de nós e é preciso fazer uma viagem para trás para chegar até elas. Com a travessia - como na volta de um exilado - podemos tocar alguma coisa que não é mais ligada às origens, mas - se ousar dizer - à origem? Eu acredito. A essência está no fundo da memória? Eu não sei nada. Quando eu trabalho muito perto da essência tenho a impressão de atualizar a memória. Quando a essência é ativada é como se potencialidades muito fortes se ativassem. A reminiscência é talvez uma destas potencialidades. (GROTOWSKI, 1986)⁵⁰

Qual a relação entre o corpo-memória e o Ato Total?

Quando digo corpo, digo vida, digo eu mesmo, você, você inteiro, digo. Algumas vezes a associação se refere a um momento da vida importante demais para nós para tornar-se objeto de monólogo na taverna, mas antes de qualquer associação – mesmo uma do gênero – é essencial o encontro aqui e agora com o outro, em grupo, essa presença viva: a volta do corpo-vida exigirá o desarmamento, a nudez extrema, total, quase inverossímil, impossível na sua inteireza. Perante um tal agir toda a nossa natureza se desperta. Portanto o que é necessário? Algo que não seja barato. Uma doação. Eu não ousaria dar uma definição precisa de resto, não se trata disso. Alguém que tenha experimentado aquela aventura surpreendentemente descobrirá as coisas mais inesperadas. Em primeiro lugar: que se sabe muito mais depois, do que antes; descobrirá coisas que não lhe passaram nunca pela cabeça. Em segundo lugar: que mesmo depois de um longo e extenuante trabalho está menos cansado do que estava antes de começar. (GROTOWSKI, [1970]2010: 206)

Por fim estamos falando da impossibilidade de separar o espiritual do físico. O ator não deve usar seu organismo para ilustrar um “ato da alma”, ele deve executar este ato com seu organismo. (GROTOWSKI [1967] 2011: 88)

⁵⁰ Este trecho pertence ao texto “o Performer”. Foi retirado da tradução de Celina Sodré, ainda não publicada.

2.2 “Quero companheiros de armas”

Alguns companheiros mais próximos de Grotowski, principalmente os atores que trabalharam com ele, também tocam na questão da memória.

Logo que comecei a pesquisar percebi que existia uma grande mistificação em relação ao termo corpo-memória. Pois a partir de um determinado momento, principalmente no performer, a memória está ligada á uma ancestralidade e ao ritual primário. Então achei que se encontrasse com as pessoas que estiveram muito próximas ao Grotowski, eu poderia trazer uma concretude para minha pesquisa.

Ledo engano, talvez se tivesse feito a pesquisa com pessoas não tão próximas, mas que possuem um estudo profundo sobre Grotowski, eu teria mais respostas as minhas perguntas. No entanto, não me arrependo de tê-los procurado, no fundo não estava em busca de respostas acadêmicas ou teóricas. O encontro com essas pessoas me levou à um outro tempo, a uma outra realidade, e conseqüentemente meu trabalho ganhou novas perspectivas. Não tão concretas assim.

Mas entendi que o problema da mistificação estava exatamente no fato de tentar encontrar respostas. E não existe uma resposta certa, principalmente quando se fala do trabalho do ator. Cada um deve encontrar o seu caminho. Além disso, entendi que para não mistificar era extremamente necessário mergulhar na prática. Os exemplos nunca devem ser teóricos, mas sim embasados numa prática.

Comecei a minha busca no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, em Pontedera, na Itália, onde encontrei os principais herdeiros da última fase de Grotowski: Thomas Richards e Mario Biagini. Foi uma grande experiência e acrescentou muito ao meu trabalho prático.

Porém, como não me conheciam direito, acredito que ficaram com medo do que eu faria com algumas informações, por isso não me deixaram gravar as conversas. Mesmo assim, Mario Biagini foi muito generoso com as minhas perguntas. Assim que acabou a entrevista eu escrevi tudo o que ele havia dito. Thomas Richards foi mais reservado, quase inacessível.

Saindo do Workcenter, onde fiquei trabalhando, em Vallicelle na Itália, fui para Perugia ao encontro de Ludwik Flaszen, co-fundador e amigo íntimo de Grotowski. Flaszen

foi extremamente generoso ao conversar comigo, me indicou vários textos de Grotowski e vários outros autores que o influenciaram. Foi uma conversa maravilhosa. Talvez Flaszen tenha sido o único que influenciou concretamente a minha pesquisa teórica. Pois construí um capítulo inteiro a partir de suas indicações.

O difícil foi encontrá-lo, alguns meses antes Flaszen veio ao Brasil, dar uma palestra na Unicamp, entrei em contato com os organizadores do evento e eles me passaram um e-mail. Tentei falar com ele pelo e-mail pedindo para conversar comigo durante algumas horas, mas nada aconteceu. Depois descobri que o e-mail era da sua companheira.

Fui a Campinas, tentei conversar com ele, mas não foi possível. Comprei o livro dele, entrei na fila do autografo e entreguei uma cartinha em suas mãos, pedindo alguns minutos para conversarmos. Mas no Brasil nada aconteceu.

Sabendo que ia para Itália e que o Flaszen mora em Paris, mandei novamente e-mails para sua companheira pensando em um possível encontro. Por sorte, ele iria estar na Itália na semana seguinte que eu acabaria o trabalho no Workcenter. Tudo se encaixou perfeitamente. O último e-mail que trocamos, ele mesmo respondeu. E me deu um telefone para eu ligar quando chegasse a Perugia.

Quando cheguei em Perugia descobri que o telefone era da Universidade que ele estava dando aula, e os funcionários nunca podiam chamá-lo ao telefone com medo de atrapalhar a aula e deixá-lo zangado. Então, fui à caça, procurando a faculdade, andei a cidade toda à pé (Perugia é uma cidade montanhosa) e claro, não achei a sala que ele dava aula. Liguei novamente para a faculdade e pedi pelo amor de Deus o nome do hotel que ele estava hospedado. E fui até lá! Logo que cheguei ao hotel ele também estava entrando, fiquei muito feliz naquele momento! Marcamos de conversar no dia seguinte. Realmente valeu o esforço foi uma conversa esplendorosa, com certeza vou guardar a sensação daquele café.⁵¹

Na semana seguinte fui ao Instituto Grotowski na Polônia para o Laboratório Karawanasun encontrar Rena Mirecka, atriz que trabalhou com Grotowski desde o início do Teatro Laboratório. Antes mesmo de ir, mandei um e-mail para o Instituto perguntando se poderia fazer uma entrevista com Rena, e recebi a seguinte resposta: Rena Mirecka odeia entrevistas. Então, pensei em não fazer entrevista com a Rena.

⁵¹ Falamos sobre a sensação do café durante nossa conversa, comparando essa sensação à sutileza do corpo-memória. Ver conversa.

O Laboratório Karawanasun é inexplicável. Rena fez parte do Teatro Laboratório desde o princípio até seu fim. Foi ela quem criou os exercícios plásticos do *training*. E fez parte também dos encontros parateatrais organizados por Grotowski. O Laboratório Karawanasun é um encontro, onde os elementos criativos de toda sua jornada estão presentes. Mas não é um encontro qualquer, segundo ela, é um encontro sobre o amor.

Depois de todo processo, parecia que ela respondia todas as minhas perguntas por clarividência. Eu sentia como se fosse hipocrisia da minha parte fazê-las de novo. Mas no último dia, tomei coragem e fiz algumas perguntas. Também não pude gravar.

Já tinha reparado há muito que essas pessoas que eu queria encontrar, não gostam de dar entrevistas. Não sei exatamente o motivo. Então, o que aconteceu no período de um mês foi o que Flaszen chamou de “viagem psico corporal”.

O que vou transcrever abaixo são conversas. Alguns são apenas trechos outras são conversas inteiras, frutos de encontros especiais que tive com os companheiros de armas de Grotowski.

Conversas: ⁵²

Companheiro Mario Biagini

Mario Biagini começou a colaborar com o Workcenter em 1986. Ele fazia parte do grupo de artistas que participaram do *Downstairs Action* - uma das obras mais significativas da Arte como Veículo - que foi preparado por Richards em colaboração com Grotowski.

Além de suas contribuições artísticas ao Workcenter, ele frequentemente auxiliava Grotowski em reuniões públicas e o ajudava na tradução e revisão de textos.

Após a morte de Grotowski, Biagini e Thomas Richards se tornaram os principais pesquisadores e transmissores dos conhecimentos que Grotowski adquiriu nos seus últimos anos de vida.

⁵² No início de cada conversa colocarei algumas informações sobre as pessoas com as quais conversei. Não se trata de nenhuma pesquisa sobre cada um, somente a título de referência, explicarei quem são e qual a sua relação com Grotowski.

Biagini também foi diretor do projeto *The Bridge: Desenvolvimento de Artes Cênicas* (1999-2006), cujo objetivo era explorar possibilidades de enriquecer as artes cênicas com experiências que emergem da Arte como Veículo.

Em 2007, ele começou a supervisão do *Open Program*, dando continuidade à investigação do Projeto The Bridge, em sua exploração de performances que mantêm vivos aspectos sutis do processo característico da Arte como Veículo.

Conversa com Mario Biagini

Eu: O que é corpo-memória?

M: O que isso significa para você?

Eu: Que o corpo tem uma história que está inscrita nele, e tudo que a gente faz acaba estando relacionado com isso.

M: Sim, isso é uma coisa.

Eu: O que você acha que o Grotowski quis dizer com “O corpo não tem memória, o corpo é memória”?

M: Eu não sei, isso você tinha que perguntar para ele. Cuidado para você não dogmatizar as coisas, o ator pode trabalhar com memória se isso for bom para ele, não existe uma resposta certa, cada ator é de um jeito. Não tem regra.

Eu: Mas quando a gente está na Sing⁵³, quando a gente dança tem memória envolvida.

M: Quando você dança é uma dança, só isso.

Eu: Mas tem associações...

M: Sim, tem associações, algumas associações vêm de memórias.

Eu: Por quê? Existem associações que não são memórias?

⁵³ A *Sing Section* é uma pesquisa sobre cantos antigos com o objetivo na transformação de energia, transformar energia pesada em energia fina. Este trabalho nasceu durante a Arte como Veículo e continua sendo pesquisado até hoje. Os cantos com os quais Mario Biagini trabalha atualmente são cantos de escravos do sul dos Estados Unidos.

M: Sim. Podem ser imaginação.

Eu: Você acha que existe um tipo de memória que precede a nós?

M: O que eu acho não importa é só “achismo”. Eu não sei o que isso pode te ajudar no seu trabalho como atriz.

M: Do que você dá aula na faculdade?

Eu: O nome é o Corpo Criador.

M: O corpo não cria nada, o corpo sozinho não cria nada, a única coisa que o corpo cria é crianças, bebês. Qual a diferença entre o seu corpo e o corpo de outros animais? Qual a diferença entre você e uma formiga?

Eu: Eu penso.

M: Sim.

Eu: Mas pensar demais é ruim também, né?

M: Não, Pensar nunca é demais. Tem momentos da criação que você precisa pensar. Então... Pergunta mais...

Eu: Não sei. Acho que eu tinha uma ideia fixa do que é o corpo-memória, mas agora não sei mais.

M: Sim, o corpo memória é importante, mas é difícil responder assim, é mais complexo do que isso que você pensa. É mais importante para o trabalho do ator o “Contato”, agora para você é mais importante.

Eu: O que é “Contato”?

M: O que é para você?

Eu: Entrar em relação.

M: Sim, mas é quando essa relação causa uma transformação em você, e então você reage e assim cria uma ação com a outra pessoa. E se você tem um parceiro, você tem que estabelecer contato com as suas associações.

Eu: Mas as associações são precisas? Sempre as mesmas?

M: Não. Você tem a estrutura...

Eu: Que é só o corpo? A estrutura é só o corpo então?

M: Não. Você cria uma estrutura, não é só o corpo, é o corpo e as associações. Só que você não faz isso desde que você tinha 10 anos de idade, então você estrutura pontos e entre esses pontos você tem que entrar em contato, é improviso, é diferente cada vez, tem que ser um pouco diferente, as mínimas reações são diferentes.

Eu: Se não for diferente não está vivo.

M: E se não estiver vivo não é diferente. Não tem contato. Você deve precisar algumas associações, e essas são como uma porta. Quando você chega no ponto, abre a porta para um mundo de associações que não estão precisas. Algumas são precisas, algumas estão fixas e outras não. Bom, eu vou trabalhar com aquelas meninas ali, se você quiser perguntar mais alguma coisa, a gente conversa depois.

Eu: Tá bom! Sim, sim, obrigada!

Companheiro Thomas Richards

Thomas Richards nasceu em Nova York em 1962. Estudou música na Yale University, dedicando-se ao teatro e à música. Em 1984, conheceu Grotowski na Yale, no Objective Drama Program. Um ano depois voltou a trabalhar com Grotowski na Universidade da Califórnia, em Irvine.

Desde então Richards trabalhou sistematicamente com Grotowski até a sua morte. Grotowski propôs que ele se tornasse seu assistente e se mudasse para Itália. Em 1986, foi criado o “Workcenter of Jerzy Grotowski” em Pontedera, onde começaram a investigação dedicada à Arte como Veículo.

Grotowski disse algumas vezes que o seu trabalho com Richards tem o caráter de transmissão. Richards é o herdeiro oficial dos conhecimentos de Grotowski. Antes de morrer Grotowski mudou o nome do Workcenter para “Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”.

Hoje Richards é diretor artístico do Workcenter e desde 2008 dirige uma nova equipe a “Focused Research Team in Art as Vehicle”, com a qual conduz um novo trabalho criativo: The Living Room.

Publicou dois livros muito importantes para o entendimento do trabalho de Grotowski: “Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas” e “Heart of practice: within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”.

Conversa com Thomas Richards

Eu: Eu faço mestrado no Brasil e meu objeto de estudo é corpo-memória. Queria pedir sua ajuda. O que é o corpo- memória?

TH: Você lê em inglês? Você já leu o meu livro “Practice of Heart”

Eu: Não. Ainda não li. Eu li o outro “Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas”, porque tem em português.

TH: Lá tem muita coisa sobre isso, vai te ajudar. E no Brasil, procura a Tatiana Motta Lima, ela sabe muito sobre isso, e já escreveu sobre isso.

Eu: O que o Grotowski quis dizer com o “o corpo não tem memória, o corpo é memória”?

TH: Ele só falou isso para as pessoas entenderem que a memória é física, ela vem do corpo, da pele.

Eu: Tem algo haver com deixar o corpo agir e parar de pensar?

TH: Como assim?

Eu: As vezes eu sinto que eu penso de mais e isso me bloqueia?

TH: A gente nunca para de pensar

Eu: E as associações? É possível precisar as associações?

TH: Sim, você deve precisá-las.

TH: Agora estamos na hora do almoço, vai almoçar e depois a gente conversa.

Eu: Ok. Obrigada!

Companheiro Ludwik Flaszen

Ludwik Flaszen foi co-fundador do Teatro Laboratório. Flaszen assumiu a direção do Teatro Laboratório nos anos de 1980, quando Grotowski estava exilado, e já havia começado uma nova fase das suas investigações, as experiências teatrais não eram mais o foco de seus interesses.

Flaszen foi um dos mais próximos colaboradores de Grotowski. Para Zbigniew Osinski, crítico e historiador teatral, Flaszen e Grotowski representam uma das maiores parcerias teatrais do sec. XX, assim como Stanislavski e Nemiróvich-Danchênko.

Em 1984, logo depois da dissolução do grupo polonês, Flaszen se muda para Paris e passa a ministrar regularmente oficinas de atuação na França e em outros países.

Hoje, é considerado crítico e escritor, publicou uma coletânea de ensaios e crônicas sobre a situação do indivíduo nos sistemas totalitários, e um livro de ensaios teatrais *Teatr skazany na magie*. Nesse, encontram-se textos relacionados à colaboração artística com Grotowski e suas contribuições na formação da doutrina criativa do Teatro Laboratório.

Foi membro do Comitê Honorário do Ano Grotowski 2009. Em 2014, publicou seu livro mais recente, *Grotowski & Company*.

Conversa com Flazsen

LF – Qual o objetivo dessa conversa?

Eu – Eu faço mestrado no Brasil e meu tema é corpo-memória. Eu gostaria de saber sua opinião. O que você pensa sobre o corpo-memória? É um termo que tem muitos significados...

LF – Muitas significações. Você conhece a significação terapêutica?

Eu – Terapêutica?

LF – Sim.

Eu – Não.

FL – Ele se chama Reich. Era um freudiano, mas que se revoltou contra Freud. Ele é o criador do método terapêutico. Primeiramente, ele criou certa noção muito importante: que nós não somos automáticos, como somos biológicos, que a vida social cria um corpo mascarado, uma couraça artificial para se defender. Então ele pesquisou como isso se dá. É um projeto não fisiológico, não biológico, não é somente quando você é natural, por exemplo, você é natural dentro de certas convenções culturais. E ele trabalhou para encontrar isso, para obter um organismo humano. Como posso dizer... natural completo ou sem social, sem essa couraça. Ele criou um método de pensar, é muito interessante. Ele criou um livro clássico sobre o orgasmo: “A função do orgasmo”. Sim, antes dele o verdadeiro orgasmo era uma certa liberação... Não, não, quer dizer aquilo que não é artificial, não é forçado, mais sim verdadeiro, completamente natural como é a criação, não quer dizer violento. O corpo-memória é como reencontrar a biografia do homem, de um indivíduo, sem tensão. Ele trabalhou sobre as tensões musculares, é muito concreto esse método, eu me esqueci como se chama. Que a nossa vida... nossa experiência pessoal é inscrita dentro da vida de nosso corpo e particularmente dentro dos músculos. Aí está o corpo-memória. Mas para ser autêntico, é um caminho de Ariel, como psicanálise, caminho de Ariel, autobiográfico, biografia interior, mas é um método de examinar a concentração... de consciência do músculo. Não é traumatismo, é algo inscrito na tensão de nosso corpo, de nosso músculo. Então, trabalhar sobre os músculos, sobre tensão se reencontra a memória. Aí está, é interessante corpo-memória, quer dizer nossa vida inscrita no nosso corpo. E quando Grotowski trabalhou com os atores, ele tinha um processo psico corporal, psico fisiológico, “on a touchè”. Ai está. O trabalho psico-corporal é uma espécie de memória que chega... é uma memória...

E – Memória física?

LF – Não há diferença, não há diferença. É o que o Grotowski chamou de corpo-vida. Existe o corpo-memória, Grotowski trabalhou primeiro o corpo-memória e depois o corpo-vida. Quer dizer a hipótese de que nossa biografia é inscrita, e compreende a nossa memória, a memória de quando você era bebê, há o veículo do amor.

Eu: No Brasil, você falou sobre corpo-essência...

LF - Ah! Corpo-essência! Corpo é essência! Corpo-essência, aqui nós vamos em direção a algo, é provável que algo está a dizer a todos nós, direto. Quero dizer que nós temos a memória de nossos ancestrais, como nosso arquétipo. Você conhece um pouco sobre isso? Jung! É como a consciência coletiva, consiste na memória comum que deixamos de lado, isso tem também um caráter racial, é geral, quero dizer é o passado, há uma memória universal do homem.

Eu - É uma memória anterior a nós?

FL – É uma memória de essência. Você pode ler Grotowski o texto “Você é filho de alguém” Você conhece esse? Lá diz que se trabalharmos o corpo podemos descobrir a essência, nós podemos descobrir também a memória da evolução biológica, a memória de quando você era um animal. Tudo isso é muito arriscado. Corpo-essência é o corpo que precede nosso corpo social, nós podemos definir assim, não é completamente preciso, mas podemos definir assim, para ficar mais claro. Você tem praticamente... Isso se vê em uma pessoa que chega a esse enraizamento de si, uma espécie de serenidade. Por exemplo, a auréola sobre o sol é o corpo essência. E é tudo que concerne ao conhecimento exotérico. Sim, quer dizer o corpo que precede, o corpo astral, tudo... o corpo sutil, o corpo sutil. É o ser, é o antes que nós não podemos dizer que existe sem considerarmos nós mesmos. Sim, mas para Grotowski primeiro há o corpo essência quando um ser é um homem, quero dizer um ser transparente, claro, sem tensão muscular. Depois de certa experiência com corpo-vida, certa experiência com Arte como Veículo que ele ...bon, voilà. O Performer: o participante que faz uma série de sons, ações psíquicas, e corpo-vida, tudo é música, é uma circulação haitiana. Para Grotowski, a canção haitiana, a canção africana que deram uma espécie de presença, uma espécie de atitude bastante particular que muda a visão de mundo, nós vemos o mundo de uma maneira diferente. Há o duplo “eu”. O “eu- eu”, o eu que age e o eu que observa. O eu que observa é de uma outra dimensão, não é um eu psicológico, não é ego psíquico, há um outro..., é uma hipótese... é um outro eu, outro eu que não é social, que não é histórico, que precede o eu histórico e o eu individual, não é individual. É no Performer, o corpo é essência no performer, é dentro do corpo-essência que há o duplo. Ser o Performer durante o trabalho é muito duro, essa divisão durante o trabalho é dura. Eu não sei se você já viu isso antes.

Eu – Eu acho que não.

LF – Voilà, isso é o corpo-essência. Grotowski deu o exemplo de Gurdjieff.

Eu – Gurdjieff!

LF – Voilà... de qualquer maneira quer dizer que deve ser transparente, há algo como um espelho interior imóvel, imóvel, que nós o ajustamos. É difícil de descrever. É difícil falar, mas não deveria ser, praticamente com essa experiência corpo-vida nós passamos do corpo-memória ao corpo-essência, quer dizer é passável. É difícil descrever porque tem um segmento com certo caráter pessoal, e outro com caráter cultural, são dois segmentos. Não é diferente no misticismo cristão. Voilà, São João da Cruz, eles estiveram vivos, eu não posso lhe dizer que é místico, mas se explica se você vê a iconografia cristã, aqui no centro de Assis⁵⁴, não é longe daqui.

Voilà. Mas há uma forma de mudar a percepção, a percepção muda e você percebe o mundo como... mesmo o barulho da rua, o barulho como uma missão cósmica, tudo faz parte... eu não sei se você crê na iniciação, mas eu sei que ela existe e é muito bonita. Também nesse estágio há ao lado do seu reflexo, reflexo é muito sutil, quero dizer quando você faz exercícios do “você – você”, você pode perder a coisa extremamente rara e por exemplo fazer as coisas rápido, tudo depois de cem metros e o companheiro todas as partes tudo divide, compreendeu isso... Eu não sei como nomear esse detalhe... mas você pode ler... bom, meus escritos, ainda não tem em francês. Você tem e-mail? Me dá seu e-mail, porque eu preparei uma edição francesa do meu livro, eu conto isso lá, não falo como agora, porque ele deve ser melhor, tudo simples. Mas a coisa principal é que não há divisão entre o corpo e a psiquê. Não há, não há divisão. Quer dizer é transparente, como se o corpo... o que é corporal, a carne, esta dentro de outros aspectos que a exprimem, exprimem dentro de um outro aspecto do corpo. Há uma zona onde não há cultura, a cultura existe dentro da dificuldade. Eu não sei se está claro, eu vou enviar minha tradução francesa, justamente agora vai entrar “Octobre Grotowski”, meus escritos são sobre certas experiências, não sei o grau de iniciação. Tem um texto meu com Grotowski, que me parece que tem em espanhol, ele se chama... eu esqueci o título. Tem na Itália e na Polônia. Grotowski não queria publicar, quer dizer essa publicação em polonês, porque era muito arriscado lá, quer dizer um pouco é para considerar, eu creio. É um culto, um místico que conta. Mas é a presença que não pode faltar. Bom, é tudo que um... é tudo que eu sei. Grotowski começou muito bem como diretor e identificou o corpo grosseiro

⁵⁴ Assis é uma cidade italiana, província de Perugia. É famosa por ter sido o local de nascimento de São Francisco de Assis, que lá fundou a Ordem dos Franciscanos em 1208, e de Santa Clara de Assis, fundadora da Ordem das Clarissas.

e o corpo sutil. Você pode encontrar um texto de Grotowski que se chama “Da Companhia Teatral à Arte como veículo”. Eu não posso lhe dizer

Eu – Não, você pode dizer...

LF – Eu posso, mas eu não sei. Agora as pessoas se interessam pelo corpo-memória, é o mesmo que o corpo arquétipo, tudo é inscrito na forma de documento fisiológico. Mas o trabalho do ator, quer dizer do ator grotowskiano, quando vai ver Arte Total é importante, quer dizer alguma coisa de evidência, difícil de encontrar, e mesmo como acontece, difícil de compreender. Mas não é a essência a partir de ontem. Quer dizer nós estamos presentes, a presença transparente. Essas são as palavras. O que você leu sobre esse tema?

Eu – Eu li os texto de Grotowski...

LF – Em que língua. Espanhol?

Eu – Alguns estão em livros em português. Seu livro tem em português...

LF - Meu livro! Eu esqueço isso, isso ... Voilà, Então... não me liguei quando eu falava, eu digo à muitos anos: é um manuscrito e o conterrâneo. Ah! voilà! Você leu, então vamos conversar. Nós nos vimos no Brasil, em Cam ...

Eu- Em Campinas.

LF – Sim, sim, eu me lembro. Foi compreensível o que eu disse lá?

Eu – Sim, sim.

LF – Não foi longo?

Eu – Não, não foi longo.

LF – Foram 3 horas.

Eu – Mas não foi longo...

LF – Não foi longo. Isso é bom. Quer dizer que mudou a noção de tempo.

Eu – Não foi cansativo, foi muito...

LF – Enérgico. É isso. Há uma energia que não é uma energia cotidiana. Eu tenho uma boa lembrança desse encontro, em Campinas.

Eu – Lembrança...

LF – Sim, sim. Eu não fiquei cansado, eu li durante três horas e não fiquei cansado.

Eu – Isso é bom.

LF – Bom, mas também, é preciso dizer que a publicação foi curiosa, interessante, a pesquisa de qualquer coisa depende de utilizar a mesma força física. Então esse tema... é necessário que você leia um pouco de leitura mística, Maharishi⁵⁵, por exemplo. Grotowski tinha conhecimento do vodu, ele esteve no Haiti, na África. Ele esteve na pátria do vodu. No Brasil existem coisas como essa, não é?

Eu – Sim, Candomblé, por exemplo.

LF – Candomblé, sim, sim.

Eu – Umbanda. É um pouco diferente.

LF – Mais é crível?

Eu – Depende.... Há alguns lugares que são críveis, mas outros que não.

LF – Sim, sim, é uma espécie de dança? Mas eles são cristãos, não é? Os dois? Cristão ou pré-cristãos? Você já participou de alguma coisa como essa?

Eu – Sim, eu já participei, mas não faço parte, só assisti.

LF – Sim, e que ocasião você participou? Como?

Eu – Em festa, festa de santo, São Cosme e Damião.

LF – Impressionante. É autêntico ou não?

Eu – Depende, depende do lugar.

LF – Ou imitação... E o que você veio fazer na Itália?

⁵⁵ Ramana Maharishi, é um mestre do Advaita Vedānta, uma das três escolas do pensamento monista hindu. A palavra Vedānta vem de "Vedas - livros sagrados da antiga Índia". Seus ensinamentos estão centrados no "Eu" e na questão "Quem eu sou". É considerado homem santo do sul da Índia. Maharishi influenciou muito o pensamento de Grotowski. Depois que Grotowski voltou da Índia, ele estava completamente transformado, até mesmo na maneira de se vestir, ele que antes só vestia preto e andava de óculos escuros, desceu do avião de branco e barbas longas, seus amigos que o esperavam no aeroporto não o reconheceram.

Eu – Eu vim falar com você. Depois vou para a Polônia fazer um curso com Rena Mirecka. E eu vim de Pontedera, eu estava no Workcenter.

LF – Sim, e como foi? Você viu o corpo-essência ou não?

Eu – Acho que não...

LF – Você não viu?

Eu – Eu vi o corpo-memória, mas o corpo-essência eu acho que não.

LF – Mas tem algo impressionante?

Eu- Sim tem. A Sing Session é impressionante.

LF – E Thomas Richards é ou não?

Eu – Eu não sei...

LF – Mas ele tem carisma, ou alguma coisa?

Eu – Sim, sim.

LF – E Biagini?

Eu – Sim.

LF – Ah! Não é mal. Mas era o que? Você participou de alguma experiência ou só contemplou? Você pode agir também, né?

Eu – Sim, sim. É como o cheiro do café, a gente fica com a sensação.

LF – É sutil, a sensação.

Eu – Eu tenho a sensação, mas eu não fiz nada.

LF – Você trabalhou assim também as ações, como o cheiro do café?

Eu – Não, as ações como cheiro do café não.

LF – Porque isso acontece, você pode trabalhar o cheiro do café, dentro da estrutura. Eu estou cansado porque eu trabalhei de dia, um autor de teatro: Beckett. Você conhece?

Eu – Beck?

LF – Samuel Beckett, um grande escritor irlandês – francês ... Godot

Eu – Ah! Beckett! Sim, sim, sim.

LF – “Esperando Godot”... Eu não tenho muito tempo porque me levantei as seis da manhã, mas trabalhei até as quatro. Voilà. Mas bom.

Eu – Você falou bastante comigo, foi muito bom pra mim.

LF – Sim, assim são as coisas. Seu tema: corpo-memória, corpo-vida. Eu vou te dar um conselho, como lhe disse para Grotowski é muito importante a “Função do orgasmo”.

Eu – Eu vou te dar meu e-mail.

LF – E meu e-mail você tem, né? Então, eu vou te dizer: Com Reich... Atenção! É uma energia sexual, mas ele exagera. E lá você encontra a couraça, atenção com a couraça! Você vai encontrar um corpo de impulsos, você vai encontrar um corpo sem couraça... Eu não sei se depois, mas durante o trabalho de Grotowski com os atores, ele se inspirou em Reich, também o ritmo da experiência, sublimação de energia.

Eu – Sublimação da energia é uma coisa que acontece com as canções, né?

LF – Se acontece nas canções? Sim, a canção vibratória, mas o impulso corporal e impulso vocal são os mesmos. É o mesmo. E como foi na Polônia?

Eu – Como foi? Não, eu vou para Polônia na semana que vem.

LF – E para trabalhar com quem? Você vai trabalhar com alguém, como se chama? (Escrevi o nome no papel) Ah! Rena Mirecka! Desde o Teatro Laboratório, ela esteve desde o principio até o final. Ah! Rena Mirecka! Quando vai ser?

Eu – Na semana que vem.

LF – Em Wroclaw?

Eu – Sim.

LF – Por quanto tempo?

Eu - Durante uma semana.

LF – Você a conhece?

Eu – Não.

LF – Jamais viu?

Eu – Ah! Eu já vi em filme, filme do Grotowski.

LF – Ah, sim, a dança. O filme sobre Grotowski ou sobre a dança. É fantástico. Mas hoje em dia ela faz um estágio de parateatro. Eu nunca fiz, eu a conheço como atriz. Ela era excelente. Ela tem 82 anos. E eu um pouco mais. Eu a vi não tem muito tempo, eu estive na Polônia, nós somos os dois sobreviventes da primeira equipe, 1959. Como você chegou na Itália?

Eu – Eu vim de avião do Brasil até Milão, mas somente pra chegar, depois fui direto para Vallicelle e depois Perugia.

LF – Ah! Sim, é toda uma viagem psíquico corporal.

LF – Mas como você encontrou esse tema?

Eu – Eu trabalho com a Celina Sodré no Rio de Janeiro, em uma companhia teatral, e já trabalhava com ela sobre esse tema, e foi muito importante para a minha pesquisa. Eu acho que esse tema é muito importante para mim e também para a faculdade porque tem poucas pessoas no Brasil que estudam esse tema.

LF – Foi ela que te impulsionou para esse objeto?

Eu – Sim. Tem muita coisa que eu ainda tenho que fazer para entender esse objeto, eu tenho que ler muito ainda...

LF – Sim, porque é um objeto que é antropológico, psicológico, musical, teatral, medicinal também...

Eu- Quando eu escrevi o projeto eu pensei na versão teatral porque eu sou atriz, mas depois que essa versão...

LF – Ah! Você é atriz...

Eu – Mas agora eu acho que a versão do ator não é a mais importante, a versão espiritual, subjetiva é mais importante.

LF – Espiritual. Bom, eu preciso me repousar. Foi um prazer te encontrar, esse reencontro. Você tem meu contato. Voilà. Eu espero te ver novamente, se não você entra em contato com meu fantasma, concorda? Sem medo e sem violência.

Eu – Sim

LF – Voilà. Bom, eu vou...

Eu – Obrigada! Muito obrigada!

LF - É um objeto enorme. Há também alguma coisa no limite entre a música e a espiritualidade. A espiritualidade está lá. O corpo-memória é prática, mas também é um conceito. Você teve uma experiência onde brotou o corpo-memória. Ela virá... mas quando você...

Eu - Eu não sei se eu tive uma experiência com corpo-memória...

LF – Bom, ela exige um trabalho muito duro durante certo tempo, duas semanas não existe nada, mas pode chegar. Há graça nisso. Bom, é ser criança, infância eterna. (ele disse infância eterna em português) (Viu o papel na minha mão) Ah você tinha as questões.

Eu – Sim, mas eu acabei mudando as questões.

LF – Ah! A gente improvisou!

Eu – Sim.

LF – Então, Evelin... A gente vai se reencontrar.

Eu – Sim.

Companheira Rena Mirecka

Rena Mirecka trabalhou com Grotowski desde 1959, ela é uma das sobreviventes do início do Teatro Laboratório. Ela foi uma figura muito importante no período. Segundo Flaszen, foi uma atriz incrível.

O *training* do Teatro Laboratório foi construído e liderado por ela e Cieslak. Rena era a responsável pelos exercícios plásticos. Para Grotowski, quando Rena executava os

exercícios era possível ver um trabalho criativo, as estruturas plásticas deixavam de ser apenas exercícios.

Mesmo na fase do Parateatro, Rena continuou a colaborar com a pesquisa de Grotowski. Com a dissolução do Teatro Laboratório, ela continuou sua pesquisa pessoal buscando uma expressão física e espiritual.

Rena viajou pelo mundo tentando transmitir para jovens atores alguns conceitos básicos para o desenvolvimento de um trabalho criativo. Até que se instalou na Sardenha, Itália, dando início a sua própria companhia “Theatre Center”.

Hoje, com 83 anos, Rena se dedica ao Laboratório Karawanasun, que realiza todos os anos no Instituto Grotowski, em Wrocław, na Polônia.

Conversa com Rena Mirecka

Eu – Quando acontece algo especial com alguém durante o *training*, é o corpo que está agindo ou tem alguma coisa a mais. É o corpo-memória ou é espiritual?

RM – O que você pode responder? Também aconteceu com você.

Eu – Mas eu não estava inconsciente

RM – Mas não é inconsciente, é muito consciente. Grotowski também trabalhava assim, começando pelo corpo, passávamos muito tempo trabalhando com o corpo até encontrar alguma coisa viva, quando se encontra alguma coisa viva no corpo aí você pode falar um texto, antes disso não.

Eu – E como continuar esse trabalho?

RM – Agora ele está vivo em você, você tem que treinar todos os dias para incorporar os exercícios. Primeiro eles são mecânicos, você aprende a técnica e só depois que se torna um trabalho criativo. Quando trabalha com o corpo, você purifica os canais. É na purificação dos canais e no fluxo de energia que podemos encontrar o amor puro que nunca nos deixa. É no trabalho com o corpo que encontramos o amor.

2.3 “Não sabemos nem mesmo como acontece, mas é o corpo-memória.”⁵⁶

Nos primeiros capítulos deste ato, busquei definir o que era o corpo-memória para Grotowski e para seus companheiros de armas. Neste capítulo busco auxílio de outros pensadores para entender melhor o termo.

Segundo Flaszen, um pensador que influenciou muito o trabalho de Grotowski foi Wilhelm Reich, apesar de Grotowski nunca tê-lo citado. Segui os conselhos de Flaszen, e acredito que para estudar o corpo-memória é importante entender a teoria de Reich.

Reich se apaixonou pelas ideias de Freud, principalmente as que diziam respeito à sexualidade, pois na época eram raras as discussões não preconceituosas sobre o assunto. Reich se tornou psicanalista, mas não tinha paciência para esperar que as questões psicológicas dos pacientes se desfizessem no processo de análise, ele se instigava sabendo que poderia ter outro caminho para alcançar a memória inconsciente dos pacientes.

Durante as sessões de psicanálise, ele percebeu que a vida social cria um corpo mascarado, os pacientes criavam uma couraça para se defender, tanto do mundo exterior como do seu processo interno. E para desfazer a couraça, Reich acreditou que era necessário trabalhar sobre as tensões musculares.

Aí se encontra o ponto de interseção entre Grotowski e Reich. Era necessário criar um corpo sem tensões e sem couraça para dar vida ao corpo-memória. Toda experiência pessoal é inscrita dentro do corpo e particularmente dentro dos músculos. Então, é trabalhando sobre os músculos, sobre as tensões que se reencontra a memória.

Reich escreveu um livro clássico sobre o orgasmo: “A função do orgasmo”. Para ele, o orgasmo quer dizer aquilo que não é artificial, não é forçado, mas sim verdadeiro, completamente natural como é a criação. Neste livro, ele descreve sua teoria sobre a couraça e as tensões musculares.

O surgimento da noção de couraça, na teoria reichiana, se deu na discussão sobre a formação do caráter. Para Reich, os desenvolvimentos do ego, do caráter e da couraça estão intimamente ligados.

⁵⁶ Frase retirada do texto “Exercícios” gerado do encontro realizado em maio de 1969 com estagiários estrangeiros que residiam no Teatro Laboratório.

Aqui é preciso fazer uma pequena intervenção. Para entender melhor a teoria reichiana é necessário dominar alguns conceitos psicanalíticos, pois Reich foi freudiano durante muito tempo. De acordo com a premissa psicanalítica, existe o *Id*, que Freud esclareceu como um reservatório de energia psíquica, onde se localizam as pulsões de vida e de morte. A ele são atribuídas as características do inconsciente. E o *ego* é o sistema que estabelece o equilíbrio entre as exigências do *Id* e as exigências da realidade. O ego serve como mediador entre o *Id* e as circunstâncias do mundo externo. Freud chamava o ego de *ich*, traduzido para o inglês como “I” (“Eu” em português).

Para Reich, quando o ego entra em choque com o mundo social é quando se cria uma forma rígida. Isto configura o desenvolvimento do caráter, ou seja, cria-se maneiras específicas de se estar no mundo que define cada sujeito. O caráter pode enrijecer o ego com intuito de protegê-lo. Assim, a presença do caráter significa que foi formada uma couraça.

Todo ser humano ao entrar em contato com o mundo social cria a tal couraça. A constituição do ego e por consequência da couraça é a constituição do ser, ela é necessária para que o indivíduo aja na vida. Por isso, é mais frequente a utilização das palavras afrouxar, diminuir e dissolver a couraça e não eliminar. O problema é quando um indivíduo possui uma couraça muito espessa causando as neuroses e os problemas psíquicos, como também a diminuição da sensibilidade ao prazer e um bloqueio afetivo generalizado.

No caso de Grotowski, ele acreditava que era necessário lutar para retirar toda a couraça. O ator deve desnudar-se, retirar todas as máscaras sociais, tudo aquilo que o representa na vida social. Somente assim, ele pode encontrar o corpo-memória. É preciso ter em mente, que o ator se desnuda em um determinado momento, onde existe uma estrutura criada para isso, não é uma constante na vida social.

Após anos praticando a psicanálise com sua proposta tradicional: associação livre, interpretação e análise dos sintomas. Reich desenvolveu uma prática que denominou de análise do caráter. O objetivo é analisar e interpretar as resistências, e diminuir a couraça logo no início do tratamento.

Essas resistências não eram só psíquicas, mas também físicas. No decorrer dos primeiros quinze anos de pesquisa a investigação parte do psiquismo para a esfera somática.

Em 1933, a minha ideia sobre a unidade do funcionamento psíquico e somático tornou-se clara da seguinte forma.

As funções biológicas fundamentais de contração e expansão aplicavam-se tanto ao campo psíquico quanto ao somático. Havia duas séries de efeitos antitéticos, e os seus elementos representavam as diversas profundidades do funcionamento biológico. (REICH, 2004:244)

A ideia de que as funções biológicas de contração e expansão possuem expressão no psíquico e no físico, chegaram a Reich a partir do interesse pela fisiologia da sexualidade. Através de estudos biológicos desenvolveu a fórmula do orgasmo: tensão – carga – descarga – relaxamento. A tensão que ocorre antes de acontecer o orgasmo afeta os músculos do corpo inteiro causando contrações e depois a expansão muscular. Além disso, a tensão e o relaxamento dos músculos estão intimamente relacionados a angústia e o prazer.

Por esse ângulo, nenhum prazer ou angústia deixaria de ser representada no plano físico, desse modo, a couraça passa a ser muscular além de psíquica. As neuroses e psicoses são sustentadas por uma energia sexual que foi inadequadamente descarregada, refletindo em tensões musculares. “A energia da vida sexual pode ser contida por tensões musculares crônicas. A cólera e a angústia podem também ser bloqueadas por tensões musculares”. (REICH, 2004:230)

Assim o tratamento que Reich denominou de análise de caráter, buscava diminuir a couraça liberando primeiramente as sensações de cólera e angústia, essas sensações eram tratadas como mecanismos de defesa que possuíam correspondência nas tensões musculares.

Com o processo de análise de caráter e conseqüentemente o afrouxamento da couraça, o indivíduo consegue tocar algumas lembranças. Reich afirma que a couraça está ligada aos conflitos infantis, e seu afrouxamento é uma janela para tais memórias. Ao dissolver a couraça os afetos são liberados das resistências. Facilitando o trabalho clínico, evitando o rodeio psíquico pode atingir diretamente os afetos a partir de uma análise somática.

Não deixa nunca de ser surpreendente o modo como a dissolução de um espasmo muscular não só libera a energia vegetativa, mas, além disso, e principalmente, reproduz a lembrança da situação da infância na qual ocorreu a repressão do instinto. *Pode se dizer que toda rigidez muscular contém a história e o significado da sua origem.* (REICH, 2004:255)

Facilitando também o trabalho do ator, pois a dissolução da couraça faz com que o ator toque em lembranças que estavam inconscientes. Assim, o trabalho do ator não é buscar uma memória e sim eliminar as couraças de seu corpo.

Toda memória está inscrita no corpo e, particularmente, dentro dos músculos. Os músculos são uma espécie de biografia interior, todas as experiências estão registradas neles. Por isso é muito importante um trabalho que tire as tensões musculares.

Até então, as memórias, da qual Reich fala, são pertencentes ao indivíduo. Ele fala das lembranças que estão perdidas no inconsciente e que, muitas vezes, podem ser o germe de uma repressão que origina a couraça. Mas acredito que um corpo sem tensão se torna canal para que passe um fluxo de memória, seja ela de qualquer tipo.

A ideia de um corpo sem couraça é a ideia de um corpo que precede o ser social. Um trabalho que vai além da memória pessoal, em direção à memória ancestral, como um arquétipo.

CAMPO: ...Estou me perguntando se existe uma maneira de retomar uma memória que não é apenas nossa memória pessoal e sim algo que nos precede, que é mais antigo do que nós, que talvez resulte no chamado "arquétipo". É algo que você tenta encontrar quando trabalha com esta tentativa de descobrir a Vida neste padrão de ações?

MOLIK: Acredito que é uma das coisas fundamentais. (MOLIK, 2012: 48)

Zygmunt Molik foi um importante companheiro de armas de Grotowski, durante a fase teatral. E já naquele período, a ideia de arquétipo se fazia importante, mas não pelos mesmos motivos que quero explorar aqui. Foi durante a criação da peça *Kordian*, uma das peças iniciais do Teatro Laboratório, que Grotowski começou a pensar em arquétipo.

No livro *Em busca do teatro pobre*, Grotowski se refere diversas vezes ao termo arquétipo. A ideia de arquétipo foi desenvolvida por Carl Gustav Jung, outro freudiano que se afastou das ideias de Freud para virar um mestre. No entanto, Grotowski diz que suas terminologias não são baseadas nas ciências sociais. Isso significa que ele não estava preso ao rigor científico, mas utilizava o significado à medida que se fazia necessário para entender sua prática.

Quando falo sobre raízes ou alma mítica, perguntam-me sobre Nietzsche; se mencionar imaginação de grupo, surge Durkheim; se uso o termo arquétipo, Jung. Mas as minhas formulações não vem de disciplinas humanísticas, embora eu as utilize em análises. [...] (GROTOWSKI, 2011: 19)

A convergência entre a minha definição teatral-doméstica do arquétipo e a teoria dos arquétipos de Jung é muito imprecisa, uso a palavra arquétipo em um sentido restrito, sem o background filosófico junguiano, não presumo a incognoscibilidade do arquétipo nem que ele exista fora da história. (GROTOWSKI, 2010: 51)

Em um primeiro momento a relação entre Grotowski e Jung se dá especialmente no que diz respeito à sobrevivência dos símbolos e temas míticos na psique humana. Muitas vezes, Grotowski utilizava a palavra mito como sinônimo de arquétipo.

Para Jung, os mitos descrevem o comportamento dos arquétipos, são descrições dramáticas na linguagem personificada dos processos psíquicos. Como representações universais de dilemas psicológicos, os mitos são a base da psicologia arquetípica.

Grotowski, assim como Jung, acredita na existência de conteúdos enraizados na psique da sociedade, um cerne vivo de imagens profundas e representações coletivas, e acredita ser este o caminho para construir a relação ator e espectador, por ser um terreno comum entre ambos. Durante a década de 60, a encarnação do mito se fazia muito importante para tal relação. Para Grotowski somente o mito encarnado na realidade do ator, em seu organismo vivo, poderia funcionar para a desconstrução do tabu.

Para que o espectador seja estimulado à autoanálise quando confrontado com o ator, é preciso que haja algum terreno comum já existente entre ambos, algo que eles possam recusar em um gesto ou cultuar juntos. Por isso o teatro deve atacar o que podemos chamar de complexos coletivos da sociedade, o cerne do subconsciente coletivo ou talvez do superconsciente, não importa o nome; os mitos que não são uma invenção da mente, mas são, por assim dizer, herdados através do sangue de alguém, de uma religião, cultura ou clima. (GROTOWSKI, 2011: 33)

Quando o arquétipo encarnado do inconsciente coletivo emergia na consciência coletiva era como um exemplo metafórico da situação humana. Grotowski colocava o espectador em contato com a realidade através de mitos, os mitos estavam em confronto com os valores e as crenças da modernidade. Por isso, os espectadores ficavam tão impactados com os espetáculos, porque estavam mexendo com o inconsciente de cada um.

Essa perspectiva: arquétipo e ator-espectador, já foi estudada por alguns pesquisadores. Até porque, existem fontes concretas sobre isto, o próprio Grotowski faz essa relação, nos textos: *Em busca de um teatro pobre* (1965), ou *O novo testamento* (1964), ou *A possibilidade do teatro* (1962). No entanto, não é por essa relação que me interessa neste trabalho. É possível perceber que esta relação está presente nos primeiros anos, mas o que acontece depois com a noção de arquétipo no percurso de Grotowski?

Quero aprofundar a pesquisa do arquétipo relacionada ao corpo-memória, mas precisamente ao corpo-essência. Essa perspectiva surgiu após a conversa que tive com Flaszen, foi ele que abriu meus olhos para esse caminho. Ele disse:

Ah! Corpo essência! Corpo essência, aqui nós vamos em direção a algo, é provável que algo está a dizer a todos nós. Quero dizer que nós temos a memória de nossos ancestrais, como o arquétipo. Você conhece um pouco sobre isso? Jung! É como a consciência coletiva, consiste na memória comum que deixamos de lado, isso tem também um caráter racial, é geral, quero dizer é o passado, há uma memória universal do homem.

O arquétipo pode ser considerado como o instinto, ele representa o comportamento instintivo, ele transforma o instinto em uma forma, sendo assim um “equivalente psíquico”. No domínio da mente o instinto é percebido como imagens. O princípio que organiza as imagens e dá à realidade psíquica seus padrões específicos e suas formas habituais para se expressarem no mundo, é chamado de arquétipo.

Os instintos são, entretanto fatores impessoais, universalmente difundidos e hereditários, de caráter mobilizador, que muitas vezes se encontram tão afastados do limiar da consciência, que a moderna psicoterapia se vê diante da tarefa de ajudar o paciente a tomar consciência dos mesmos. Além disso, os instintos não são vagos e indeterminados por sua natureza, mas forças motrizes especificamente formadas, que perseguem suas metas inerentes antes de toda conscientização, independentemente do grau de

consciência. Por isso eles são analogias rigorosas dos arquétipos, tão rigorosas que há boas razões para supormos que os arquétipos sejam imagens inconscientes dos próprios instintos; em outras palavras, representam o *modelo básico do comportamento instintivo*. (JUNG, [1936] 2000: 55)

Os arquétipos são conteúdos que habitam o inconsciente coletivo, mas que chegam ao consciente através de formas. Essas formas são primordiais, são conservadoramente repetidas através de séculos, são herdadas por ancestrais.

Jung define inconsciente coletivo como parte da psique que o homem recebe por hereditariedade. O inconsciente coletivo é uma memória ancestral.

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. (JUNG, [1936] 2000: 53)

Nas fases posteriores do trabalho, Grotowski não fala diretamente sobre os arquétipos. Mas entendo porque Flaszen o citou. Acredito que a noção de inconsciente coletivo é um conceito aceito academicamente e socialmente para explicar um tipo de memória que não pertence ao indivíduo, mas sim algo anterior, ancestral. De certa forma, isto credencia aquilo que Grotowski pesquisava na prática.⁵⁷

⁵⁷ Para além da noção de *Inconsciente coletivo* que acredito está intimamente relacionada com a questão do corpo-memória, há outro conceito junguiano muito utilizado nas últimas fases de Grotowski que é a *Sincronicidade*. Este conceito aparece, por exemplo, no *Motions* e também aparece nos poucos relatos dos participantes do Parateatro. Sincronicidade “é a simultaneidade de um estado psíquico com um ou vários acontecimentos que aparecem como paralelos significativos de um estado subjetivo momentâneo e, em certas circunstâncias, também vice-versa.” (JUNG, 1984:35)

No início da década de 70, Grotowski já mencionava que a memória que fluía do corpo do ator não era somente a memória pessoal, mas existia algo além. A partir de 1969, já é possível encontrar textos em que Grotowski se refere ao corpo-vida.

Como já expliquei anteriormente, Grotowski muda a terminologia quando a anterior não compreende mais todo o significado que aquele termo comporta. Quando Grotowski fala de corpo-memória, ele está falando de uma memória inscrita no corpo, inscrita nos músculos, que flui a partir do desbloqueio físico. Mas até então, essa é uma memória pessoal, que poderia ser inconsciente, mas ainda não havia se falado em uma memória ancestral. Uma memória que é proveniente do inconsciente coletivo. Esta memória surge com o corpo-vida.

É necessário dar-se conta de que o nosso corpo é a nossa vida. No nosso corpo, inteiro, são inscritas todas as experiências. São inscritas sobre a pele e sob a pele, da infância até a idade presente e talvez também antes da infância, mas também antes do nascimento da nossa geração. O corpo-vida é algo tangível. (GROTOWSKI, [1970] 2010: 205)

Apesar da mudança do nome, essa terminologia foi criada a partir do trabalho prático, isso não pode nunca ser esquecido. E na prática, a maneira como o corpo-vida é colocado em cena segue o mesmo caminho do corpo-memória. Não se deve procurar uma memória, mesmo a memória coletiva está gravada no corpo. A tentativa de lembrar uma memória e reconstruí-la cenicamente só erguerá uma estrutura mecânica e não fará viver o corpo-vida.

Quando no teatro se diz: procurem recordar um momento importante da sua vida, e o ator se esforça para reconstruir uma recordação, então o corpo-vida está como em letargia, morto, ainda que se mova e fale... É puramente conceitual. Volta-se às recordações, mas o corpo-vida permanece nas trevas. (GROTOWSKI, [1970]2010: 205).

Para que isso não aconteça, é preciso trabalhar para que o corpo esteja presente. Não é necessário tentar relembrar algo, pois a memória surge do inconsciente a partir de uma ação ou reação física. “Por isso não se cria a projeção: ela já existe de antemão” (JUNG, 1983, p. 7)

Outro ponto importante para que a estrutura não se torne mecânica é o contato, como já vimos anteriormente, o corpo-vida só é possível em uma estrutura precisa e espontânea. Segundo Jung, as projeções só podem ser reconhecidas pelo outro, nunca pela própria pessoa, já que é o inconsciente dela que as projeta. Assim, faz-se necessário a presença de um outro para que o corpo-vida surja. Este pode ser um ator, ou o diretor, ou espectador.

O ato do corpo-vida implica na presença de um outro ser humano, a comunhão das pessoas. Mas então até mesmo as nossas recordações são essenciais, quando se ligam a um outro ser humano, quando evocam aqueles momentos em que vivemos intensamente com os outros. Esses outros são inscritos no corpo-vida, pertencem-lhe por natureza. E se vocês evocam com o corpo-vida o instante no qual vocês tiveram tocado alguém, aquele alguém se mostrará naquilo que vocês fazem. E talvez ao mesmo tempo estará presente aquele que é o seu “partner”, aqui e agora, e quem esteve na nossa vida e quem vai chegar: e Ele será uno. (GROTOWSKI, [1970]2010: 206)

Para Jung a presença do outro é de extrema importância, pois as projeções podem criar ilusões entre o sujeito e o mundo exterior. Por isso é importante a presença do outro no trabalho de Grotowski, pois ele percebeu que colocar-se em contato gera consequências psíquicas auto-reveladoras, mas sozinho o ator pode entrar num processo de narcisismo.

O processo de auto-revelação é um ato de sinceridade. Não se trata de revelar algo para o outro, e sim de ser sincero consigo mesmo. Trata-se de uma revelação onde o ator entra em contato com ele próprio. A auto-revelação é um processo de desnudamento.

E quando digo corpo, digo vida, digo eu mesmo, você, você inteiro, digo. Algumas vezes a associação se refere a um momento da vida importante demais para nós para tornar-se objeto de monólogo na taverna, mas antes de qualquer associação – mesmo uma do gênero – é essencial o encontro aqui e agora com o outro, em grupo, essa presença viva: a volta do corpo-vida exigirá o desarmamento, a nudez extrema, total, quase inverossímil, impossível na sua inteireza. Perante um tal agir toda a nossa natureza se desperta. Portanto o que é necessário? Algo que não seja barato. Uma doação. (GROTOWSKI, [1970]2010: 206)

Esse desnudamento que ocorre quando o corpo-vida está presente é uma retirada das máscaras sociais, deixando assim o corpo nu das resistências que criamos para viver em sociedade. Nesse momento algo se revela, algo que era desconhecido se revela. Desconhecido para aquele que age, pois surge algo inconsciente, tanto do inconsciente pessoal quanto do inconsciente coletivo. “Alguém que tenha experimentado aquela aventura surpreendentemente descobrirá as coisas mais inesperadas. Em primeiro lugar: que se sabe muito mais depois, do que antes; descobrirá coisas que não lhe passaram nunca pela cabeça”. (GROTOWSKI, [1970]2010: 206)

Para Jung, o “eu” é entendido como personalidade consciente. No entanto o eu é incompleto, pois faltam os traços do desconhecido, aquilo que está inconsciente. Então, a personalidade que compreende tanto o consciente como inconsciente é chamado por Jung de Self (si mesmo).

No trabalho com o corpo-vida, pode se dizer que o “self” deve estar presente, pois ele faz surgir memórias pessoais e coletivas, que estavam inconscientes. O “self” é o ser inteiro, íntegro. É o Ato Total. No organismo do ator, aquilo que é consciência e instinto devem estar unidos. “Por fim estamos falando da impossibilidade de separar o espiritual do físico. O ator não deve usar seu organismo para ilustrar um “ato da alma”, ele deve executar este ato com seu organismo.” (GROTOWSKI [1967] 2011: 88)

Aqui, chegamos a uma questão fundamental: como se aproximar do “self”. Tanto para Jung quanto para Grotowski, o ser humano possui uma compreensão limitada de si. E para estar, tanto na vida quanto cenicamente, de uma maneira mais plena, o ator precisa mergulhar no desconhecido.

E para isso é indispensável um trabalho de autoconhecimento. É necessário atingir as camadas psíquicas que estão por trás das máscaras sociais. Quando Jung se refere a ciência do desconhecido, isso implica em conhecer aspectos obscuros da personalidade, aquilo que por vezes a consciência tratou de esconder. Esses aspectos ele denomina de sombra. E tomar consciência das sombras é a base do autoconhecimento.

O autoconhecimento não está relacionado somente ao trabalho com a memória. Mas sim ao trabalho com a arte, Stanislavski já havia apontado para o “trabalho do ator sobre si mesmo” anos antes. O autoconhecimento foi um trabalho essencial no percurso de Grotowski desde o início, na tentativa de desbloquear o corpo para transformá-lo em canal.

O caminho do autoconhecimento nos leva a outro pensador que foi extremamente importante para que Grotowski chegasse ao termo corpo-essência. Este pensador foi Gurdjieff. Grotowski diz que podemos ver que Gurdjieff passa do corpo-essência para o corpo da essência nele: “Isso que podemos reconhecer na foto de Gurdjieff velho sentado num banco em Paris.”⁵⁸ (GROTOWSKI, 1986)

Gurdjieff acreditava que o homem vive com um nível de consciência muito abaixo de sua capacidade potencial, essa condição ele chamou de “estar adormecido”, e a busca para transformar esse estado tornou-se o cerne do seu trabalho. Gurdjieff criou uma espécie de treinamento que deve ser praticado dia a dia, conduzindo o aprendiz a olhar para si mesmo, sem máscaras, sem mentiras, só assim o aprendiz poderá atuar sob sua verdadeira condição.

Junto com o estado de adormecimento, os homens repetem e mecanizam as suas ações e seus pensamentos. Gurdjieff relaciona a mecanização com a Criação do Cosmos. No livro “Relatos de Belzebu ao seu neto”, ele explica que a criação foi um movimento do Absoluto⁵⁹ em proteger-se da ação do tempo. No entanto, o tempo não poderá afetá-lo, mas continuará afetando toda sua criação. Assim, a criação se afasta constantemente do Todo Poderoso, podendo cair até numa espécie de esquecimento da sua real herança.

Segundo ele, o ser humano vive em um lugar muito distante do Sol absoluto que é a morada do criador. Isto determina o nosso estado de pouca consciência, que só poderá ser mudado a partir de grandes esforços.

Tudo corria bem durante o processo de criação até que houve um sério problema: um cometa atingiu a Terra, e um pedaço da Terra se separou, dando origem à Lua. Para que a Lua mantivesse o seu curso, foi preciso que um Arcanjo descesse a Terra e colocasse nos seres vivos uma substância que só era liberada com a morte. Disto nasce a afirmação de que toda vida orgânica na terra está a serviço da Lua.

O processo continua até que nasce o primeiro homem. Gurdjieff o chama de ser tri-cerebrado, pois é capaz de se movimentar, pensar e se emocionar. Além disso, os primeiros homens possuíam a “consciência objetiva”, isto é, a consciência plena de si mesmo.

⁵⁸ Os trechos retirados do Texto “o Performer” são de uma Tradução feita por Celina Sodré. Está tradução não foi publicada.

⁵⁹ O Absoluto é o criador do mundo, o Todo poderoso, pode ser Deus.

No entanto, essa consciência causava muito sofrimento, pois revelava a distância que os humanos estavam de seu criador. Isto era um perigo, os humanos poderiam se suicidar em massa, e desequilibraria a substância doada à Lua, impactando no seu curso. Assim, foi necessário criar um órgão no homem que o deixasse meio adormecido, meio desperto, para que não atingisse nunca a consciência objetiva.

Com o passar do tempo, a Lua achou o seu equilíbrio e este órgão foi retirado dos homens. Mas deixou muitas sequelas. Uma delas é a repetição e conseqüentemente a mecanicidade, muito frequente na vida humana. Então, concluímos que é possível ter consciência total de si, mas continuamos presos a uma visão limitada e distorcida da realidade. E para mudar essa atitude, o primeiro passo é aprender a ver. Esse é o caminho para a tomada de consciência.

A primeira exigência, a primeira condição, o primeiro teste para aquele que deseja trabalhar sobre si mesmo é de mudar sua avaliação de si mesmo. Ele não deve se imaginar, não simplesmente acreditar ou pensar, mas ver as coisas em si mesmo que não tinha visto antes, ver realmente. E para que ele veja, é preciso que ele aprenda a ver: é a primeira iniciação de um homem ao conhecimento de si.⁶⁰

No texto “o Performer”⁶¹, Grotowski diz que para o atuante se tornar um Performer ele precisa aprender a ver. É preciso aprender a olhar a si mesmo, mas sem crítica ou julgamento, é como uma presença que tudo vê. O homem está dividido em dois: um que age e um que olha. Grotowski chama essa presença de EU-EU.

Podemos ler nos textos antigos: Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que olha. Um morrerá, um viverá. Embriagados de estar dentro do tempo, preocupados em bicar, nós esquecemos de fazer viver a parte de nós mesmos que olha. Existe então o perigo de se existir somente dentro do tempo e nulamente fora do tempo. Se sentir olhado pela outra parte de si mesmo, esta que está como que fora do tempo, dá uma outra dimensão. Existe um Eu-Eu. O segundo Eu é quase virtual; não está em nós o olhar dos outros, nem o julgamento, é como um olhar imóvel: presença silenciosa,

⁶⁰Trecho de um texto chamado Primeira Iniciação, foi o início de um sarau realizado em setembro de 1941 por Georges Ivanovitch Gurdjieff. Tradução feita por Celina Sodré.

⁶¹ O texto “o Performer” foi traduzido para o português por Celina Sodré e revisado por Grotowski. Essa tradu o não foi publicada, mas foi dela que retirei os trechos utilizados aqui.

como o sol que ilumina as coisas e é tudo. O processo de cada um pode se completar somente no contexto desta presença imóvel. Eu-Eu: na experiência a dupla não aparece separada, mas como plena, única. (GROTOWSKI,1986)

Flaschen disse que este EU que observa é de outra dimensão, este EU não é social, não é histórico, não é individual. Para ele, quando este EU se apresenta, surge o corpo-essência. É dentro do corpo-essência que há o duplo.

A essência é aquilo que possuímos independente de códigos sociais, de educação, ou religião. A essência trata-se de ser. Trata-se de descobrir quem você é. Nesse sentido, o auto conhecimento é imprescindível ao trabalho com o corpo-essência.

A essência: etimologicamente se trata do ser, da serzisse. A essência me interessa porque ela não tem nada de sociológico. É aquilo que nós não recebemos dos outros, aquilo que não vem do exterior, que não é aprendido. Por exemplo, a consciência (no sentido de the conscience, a "consciência moral") é alguma coisa que pertence à essência, e que é completamente diferente do código moral pertencente à sociedade. [...] Como quase tudo que nós possuímos é sociológico, a essência parece pouca coisa, mas ela é sua. (GROTOWSKI, 1986)

Para encontrar a essência é necessário um processo de desnudamento. A tentativa de retirar todas as máscaras e tudo aquilo que foi imposto ao corpo. Isto leva ao encontro com uma corporeidade ancestral. Primeiro, pode parecer a corporeidade de alguém conhecido, mas quanto mais escavar, é possível encontrar a corporalidade de um antepassado, completamente desconhecido.

Mas não é uma construção. O corpo-essência não é criação. O corpo-essência é uma lembrança. Esta corporeidade volta como se já tivesse sido desta forma algum dia.

Você pode chegar muito longe para trás como se a memória despertasse. É um fenômeno de reminiscência, como se nos lembrássemos do Performer do ritual primário. Cada vez que eu descubro alguma coisa tenho o sentimento de que é aquilo do qual me lembro. As descobertas estão atrás de

nós e é preciso fazer uma viagem para trás para chegar até elas. Com a travessia - como na volta de um exilado - podemos tocar alguma coisa que não é mais ligada às origens mas - se ousar dizer - à origem? Eu acredito. A essência está no fundo da memória? Eu não sei nada. Quando eu trabalho muito perto da essência tenho a impressão de atualizar a memória. Quando a essência é ativada é como se potencialidades muito fortes se ativassem. A reminiscência é talvez uma destas potencialidades. (GROTOWSKI, 1986)

2.4 “O que devem fazer é desbloquear o corpo-memória”⁶²

Este capítulo tomou-se de extrema importância, quando percebi que para o corpo-memória se revelar era preciso um processo de autoconhecimento que desbloqueasse o corpo das tensões e das resistências do cotidiano. É no *training* que o corpo-memória pode se manifestar de maneira mais pura. Todos os problemas do ofício do ator são tratados na estrutura de exercícios criada pelos atores do Teatro Laboratório. Dentre elas está a relação entre estrutura e espontaneidade, relação necessária para que o fluxo de memórias se encarne nos impulsos.

Grotowski, junto aos seus atores, criou uma série de exercícios que ajuda o ator a lidar com alguns problemas do seu ofício. Cada ator criou parte do *training* com base nas suas próprias dificuldades. Assim, Molik elaborou os exercícios vocais, Rena Mirecka os exercícios plásticos, Zbigniew Cynkutis criou exercícios para trabalhar ritmo e Cieslak exercícios acrobáticos e físicos.

A primeira vez que surgiu a noção de treinamento no Teatro Laboratório foi durante os ensaios da peça *Shakuntala*⁶³, pois existia uma grande valorização de signos, era de extrema urgência que os atores trabalhassem a fisicalidade. O treinamento surge nessa época para dar suporte a cena, desenvolvendo exercícios específicos para a voz e para o corpo. Porém, com o passar dos anos, o treinamento foi evoluindo até que chegassem no *training*.

⁶² Frase retirada do texto “Exercícios” gerado do encontro realizado em maio de 1969 com estagiários estrangeiros que residiam no Teatro Laboratório.

⁶³ Este espetáculo teve sua estréia em dezembro de 1960 e foi o quarto trabalho da companhia.

Mais tarde, desde a elaboração de Akropolis em 1962 até o ano de 1965, o *training* passa por grandes transformações. Grotowski vai perceber que os exercícios deveriam ser praticados antes mesmo de qualquer espetáculo. Assim a pesquisa começou a caminhar em outra direção. O *training* foi se distanciando da cena e tomando a forma de um trabalho sobre si mesmo, com o objetivo de liberar o corpo dos obstáculos e das resistências que impediam o fluxo criativo.

É este o *training* que interessa aqui, pois é com um trabalho de autoconhecimento, com a finalidade de desbloquear as tensões e resistências do corpo que é possível dar luz ao corpo-memória.

Stanislavski foi um dos precursores na sistematização de um treinamento para atores, que não visava o acúmulo de técnicas, máscaras e signos. Ele acreditava ser necessário um trabalho físico que criasse um corpo expressivo e orgânico. Muitos treinamentos da época focavam na forma física e na plasticidade do movimento, mas Stanislavski queria fazer com que o ator ultrapassasse as formas, pois estas esbarravam na generalidade e na estética do belo ao invés de se preocupar com a verdade.

Stanislavski havia percebido que quase todo ator tem um ponto de tensão, por exemplo, a testa ou os ombros. E ao ficarem nervosos, a tensão poderia irradiar para o corpo inteiro, mal conseguindo agir de tão contraídos que ficam. Era necessário que se criasse um treinamento que retirasse as tensões do corpo. Com a descoberta de Stanislavski, muitos atores começaram a fazer exercícios de relaxamento antes de entrar em cena. Isto funciona até certo ponto, pois podem ficar sem tónus em cena. O ideal é que o ator não tenha tensões musculares, mas que tenha energia, e não esteja totalmente relaxado.

Naturalmente existem certas tensões em excesso que devem ser eliminadas. Como também o relaxamento. O relaxamento em excesso, que bloqueia a expressão, é somente um sintoma de uma disposição para a atuação histérica ou astênica ou, mais simplesmente, um sintoma de nervosismo. Existe um ponto preciso, diferente para cada indivíduo, onde tem início a tensão ou o relaxamento em excesso. (GROTOWSKI, [1969] 2010: 168)

O *training* do Teatro Laboratório busca principalmente desbloquear o corpo do ator para o processo criativo, porém o desbloqueio de tensões não é relaxamento. Busca retirar as tensões musculares para que o fluxo de associações tenha passagem livre.

A diferença entre o *training* e as outras séries de exercícios praticados pelos atores é que o primeiro não visa o aperfeiçoamento do ator. Não é um método ou uma receita milagrosa, trata-se de exercícios de autoconhecimento. Cada ator deve buscar em si mesmo seus pontos de bloqueio.

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 própria resposta (GROTOWSKI, 2001:19).

Existe um grande perigo na ideia de aperfeiçoamento, pois empurra o ator na direção da criação de um método. É o caminho do perfeccionismo. O ator busca um arsenal de habilidades para seu trabalho, e se esforça para que essas habilidades fiquem cada vez melhores. Assim, acaba reforçando a dicotomia entre ele e seu organismo, construindo um corpo domesticado e não um corpo liberado para o processo criativo.

Até na terminologia, Grotowski tomava cuidado para não confundir os exercícios do *training* com exercícios de aperfeiçoamento. Ele utilizava a terminologia (*training*) em inglês, pois nas outras línguas como em francês, italiano ou português, “treinamento” significa adestrar, treinar, exercitar, e nesse significado fica implícita uma ideia de virtuosismo, a noção de corpos treinados para executar brilhantemente determinadas ações e movimentos.

Já em inglês, principalmente entre os atores, o termo designa todos os exercícios realizados no processo de formação do ator. Desde os exercícios praticados pelos atores dentro das escolas de formação e nas companhias teatrais, até os exercícios praticados antes da construção de um espetáculo específico. Grotowski se refere à Stanislavski como o precursor do uso do termo *training* como exercícios preparatórios para o ator.

Grotowski, continuando a proposta de Stanislavski, criou exercícios que preparam o ator para seu ofício. Porém, não propôs que os atores adquirissem habilidades, ao contrário queria eliminá-las. Os exercícios preparavam o ator para se desnudar. A característica

fundamental do *training* do Teatro Laboratório é ser um trabalho de autoconhecimento baseado na Via Negativa.

No nosso teatro a formação de atores não é uma questão de ensinar algo, mas de eliminar do seu organismo a resistência a esse processo psíquico. [...] Nossa formação torna-se então uma Via Negativa – não um agrupamento de habilidades, mas uma erradicação de bloqueios. (GROTOWSKI, 2011 [1965]: 13).

Pode-se considerar a Via Negativa como o princípio do *training*, pois os exercícios criados pelos atores buscavam a subtração de qualquer técnica, a eliminação do comportamento habitual, a diminuição das tensões físicas. O *training* não trabalha com o acúmulo de truques e habilidades pré-estabelecidas. Qualquer exercício, que depois de certo tempo, está fácil para o ator, deve ser trocado. Pois a Via Negativa não permite que o ator trabalhe com as suas facilidades, mas sim, deve ser desafiado a cada dia. Os exercícios são uma espécie de desafio para superar a si mesmo.

A questão da superação pode ser entendida também como um processo ético. Não diz respeito somente ao corpo físico, mas também ao psíquico. Através do desafio físico alcança processos interiores da mente. Muitos atores se torturam ao realizar os exercícios, mas isso não é superação e sim manipulação baseada na repressão. A superação é diminuir as resistências e aceitar o corpo. Existe um grande problema para a maioria dos atores que é a dificuldade de aceitar o corpo. Para alguns, o corpo funciona como algo precioso demais, por isso caem no narcisismo ou exibicionismo. Para outros, funciona como uma espécie de inimigo íntimo, todas as derrotas da vida são projetadas no corpo. No entanto, é de extrema importância que o ator aprenda a se aceitar. A não aceitação causa a cisão do ser, e para criar é preciso estar inteiro.

Ouvimos frequentemente o dito evangélico: “ama a teu próximo como a ti mesmo”. Mas esquece-se que, segundo essa fórmula, em primeiro lugar devem amar a si mesmos. Aquele que se ama demais na realidade não se ama nem um pouco tem falta de confiança em si. Para viver e para criar, devem em primeiro lugar aceitar a vocês mesmos. (GROTOWSKI, [1969] 2010: 175)

A Via Negativa é, portanto, o caminho para a superação e a eliminação de bloqueios. Ela leva ao desnudamento do ator, à revelação da própria intimidade, ao encontro com o teu Homem. Isto é, ao encontro com o corpo sem tensão, sem máscara, sem hábitos sociais. Aqui, retomo aquela frase⁶⁴ de Teófilo de Antioquia: “Mostra-me o teu Homem que eu te mostrarei o meu Deus”.

Mostra-me o teu homem é ao mesmo tempo tu, - “o teu homem”- e não tu, não tu como imagem, como máscara para os outros. É o tu irrepetível, individual, tu na totalidade da sua natureza: tu carnal, tu nu. E ao mesmo tempo, é o tu que encarna todos os outros, todos os seres, toda a história. (GROTOWSKI, [1969] 2010: 176)

O teu homem é, para mim, o corpo-memória ou corpo-vida. Pois é o momento em que o ator se desnuda para revelar o que tem de mais íntimo. E nesse momento, o ator não se prende a nenhuma técnica para mostrar o tal desnudamento. Ao contrário, o ator deve eliminar qualquer tipo de truque, para simplesmente estar presente. Aí então ele encarna todos os seres, toda a memória em impulsos.

Existe muitas confusões em torno da Via Negativa. Tanto daqueles que não acreditam em um caminho sem técnica, como daqueles que fazem deste discurso um ato de preguiça. O fato é que, não construir nenhuma técnica para alcançar o corpo memória, é muito mais difícil do que acumular técnicas e truques. Quando Grotowski diz que não se deve preocupar-se com a memória porque ela acontece, ele não está dizendo que o ator pode ficar esperando que a memória aconteça por si só. Este é um pensamento extremamente preguiçoso. Ao contrário, é preciso ter um trabalho muito disciplinado para desbloquear o corpo das tensões e máscaras, antes mesmo do trabalho criativo, e só assim a memória tem possibilidade de surgir. Por isto, existe o *training*, que é um trabalho anterior ao ato criativo.

O *training* é uma espécie de experiência que envolve a totalidade do ator, é com os exercícios que experimentam o contato, o fluxo, a precisão, a espontaneidade, a auto-exposição, e isto dá confiança para a realização do mesmo no ato criativo. Quando não se está ensaiando ou fazendo um espetáculo, os exercícios são indispensáveis.

⁶⁴ Está frase já foi vista no capítulo 4 “A essência do Teatro é o encontro” no Ato 1. Quando se discutia sobre desnudamento e auto revelação. Volto a este tema, pois acredito ser necessário para entender melhor o Training e a Via negativa. Devemos levar em consideração também que todos esses temas estão interligados. Não podemos deixar de falar em contato quando pensamos nos exercícios do Training.

No documentário “O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski”, que faz parte da série Os Cinco Sentidos do Teatro, dirigido por Mariane Ahrne, em 1991, Grotowski explica sobre o *training*.

O treinamento não prepara o ato criativo, isto é uma lenda. O treinamento age contra o tempo quando envelhecemos, mantém o frescor do corpo, das reações, aumenta a resistência, dá um sentido de confiança. Desta maneira ajuda. Não podemos nos torturar com os exercícios, por meses e anos, e não sermos nunca criativos. Não devemos esquecê-los. Os exercícios são como escovar os dentes, é uma ação necessária, mas não criativa.

Mas, existem alguns exercícios que adestram a consciência do ator para certos problemas do ofício criativo.

Nesse documentário, Grotowski fala que o *training* não prepara para o ato criativo. Era necessário dizer isso naquele momento, pois muita gente se torturava com os exercícios, mas não conseguia compreender a ligação que os exercícios tinham com o ato criativo. A relação é: o *training* trabalha com o paradoxo essencial da criação, isto é, estrutura e espontaneidade. Fazendo com que os atores experimentem pontos importantes para a presença do corpo-memória.

Anos depois, no Collège de France, em 1997, onde fez suas últimas conferências antes de morrer, ele revê o documentário de Ahrne e volta a esta questão. Diz que em alguns momentos o *training* pode, sim, estar diretamente ligado ao ato criativo:

No filme eu disse, num certo momento, que o treinamento não é a preparação para o ato criativo: é ao mesmo tempo verdadeiro e falso, o que eu digo. É verdadeiro sim, era necessário dizer isto, porque, na época, as pessoas se torturavam com os exercícios grotowskianos ou do Teatro Laboratório sem fazer as coisas criativas, e por outro lado elas faziam os exercícios muito mal. Mas, mesmo se eles fizessem bem, isso não poderia substituir a criação do espetáculo, a criação do papel, tudo isso... não poderia substituir..., mas, por outro lado, o treinamento pode ser diretamente ligado ao ato criativo. (...) E, ainda mais tem essa versão com os exercícios plásticos, que vocês viram na realização de Rena Mirecka, onde, sim, está já muito perto do ato criativo, já muito perto, muito próximo do ato criativo. (...) (GROTOWSKI in SODRÉ, 2013: 89)

Os exercícios plásticos de Rena Mirecka se aproximam do ato criativo, pois em algum momento eles deixam de ser apenas exercícios e passam a ser uma estrutura espontânea, completamente viva e presente, que porta um ciclo de experiências vividas pela atriz. Não é uma questão de improvisar, e sim de deixar que o fluxo de associações e memória passe pela estrutura.

Foto 11: Os exercícios plásticos de Rena Mirecka.



Fonte: Fotos de Zigmunt Samosiuk. As fotos foram retiradas do livro “Para um teatro pobre”, página 175.

Os exercícios plásticos foram criados baseados nos exercícios mentais de Jacques Dalcroze⁶⁵ e exercícios de composição, provenientes do teatro oriental. O Training era composto também de exercícios de máscara facial fundamentados em François Delsarte⁶⁶ e exercícios acrobáticos. A partir de 1963, esses exercícios sofrem uma mudança de percepção

⁶⁵ Jacques Dalcroze foi muito seguido pelos estudiosos da arte do ator durante o sec.XX, pois foi um dos primeiros a sistematizar uma sequência de exercícios corporais que é ainda hoje pesquisada por atores, músicos e dançarinos. Dalcroze criou um sistema de educação musical baseado em exercícios corporais. Ele acreditava que o intelecto, a sensibilidade e o corpo, estão intimamente ligados, no entanto estão sempre fragmentados. Dalcroze buscava criar uma relação entre o cérebro, o ouvido e a laringe, para transformar o organismo inteiro no que ele próprio denominava de "ouvido interno".

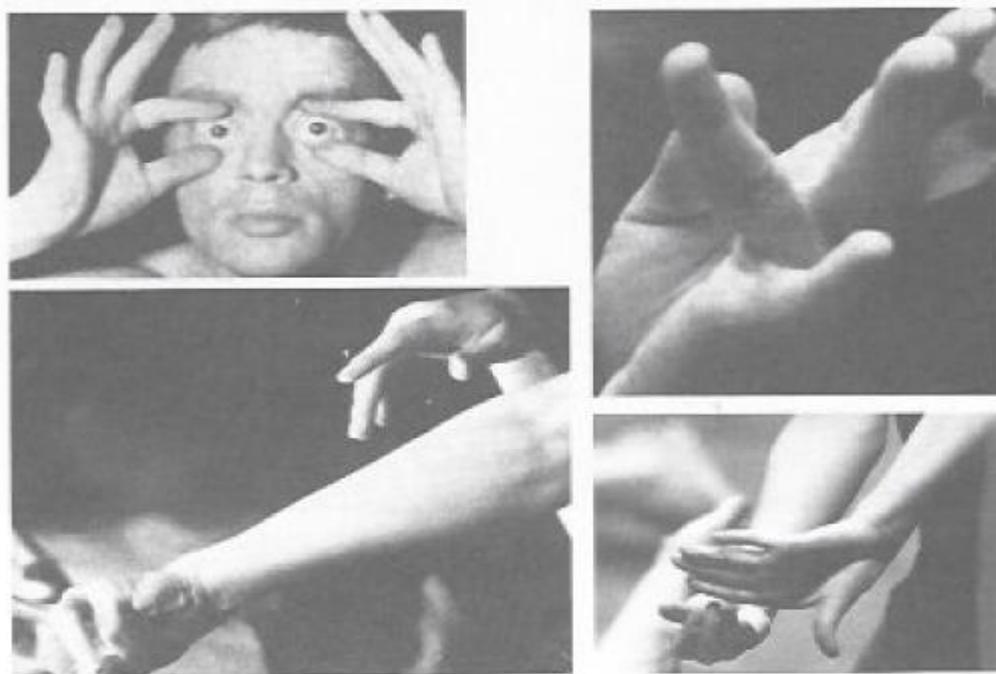
⁶⁶ François Delsarte é considerado um dos principais precursores da dança moderna. Delsarte tentou criar um sistema que aliasse a linguagem do corpo com a linguagem da alma, proporcionando uma investigação sistemática das emoções. Ele estudou a voz, a expressão corporal e as emoções, através dessa pesquisa percebeu que a expressão humana é composta basicamente pela tensão e o relaxamento dos músculos e que para cada emoção existe uma correspondência corporal específica. A sua pesquisa foi base e impulsionou vários outros estudiosos do movimento como Rudolf Laban por exemplo.

e passam a ser utilizados como uma estrutura pessoal de treinamento do ator, buscando nos exercícios o binômio essencial: estrutura e espontaneidade.

Finalmente depois de ter aplicado diferentes tipos de exercícios plásticos extraídos de sistemas bem conhecidos (Delsarte, Dalcroze e outros), passo a passo começamos a considerar esses exercícios plásticos como uma *conjunctio oppositorum* entre estrutura e espontaneidade. (GROTOWSKI, [1969] 2010: 171)

É estranho manter o nome tradicional de exercícios plásticos, pois Grotowski critica muito o apelo à forma e à beleza que provinha de tais exercícios. Mas ele mesmo diz: “Esses termos são somente tradicionais, mas sua essência é diferente.” (GROTOWSKI, [1969] 2010: 171). Longe de buscar a beleza, os exercícios plásticos são importantes para o *training* porque o ator deve aprender a fixar todos os detalhes da forma. E depois, tentar reencontrar os impulsos pessoais que podem encarnar esses detalhes, deixando que o fluxo de memória passe por ele. Então o exercício se transforma, ele não se destrói, ele é exatamente o mesmo com todos os detalhes, porém não é mais um exercício.

Foto 12: Training



Fonte: As fotos foram retiradas do livro “Para um teatro pobre”, página 174.

O exercício torna-se uma estrutura espontânea. Durante o *training*, os exercícios devem ser executados com a máxima precisão, e então é possível brincar com o ritmo ou com a composição dos detalhes, mas nada disso deve ser pensado e premeditado. É o corpo que dita as transformações a partir das reações que ocorrem no momento, é assim, que os exercícios liberam o corpo-memória.

Se começam a usar detalhes precisos nos exercícios plásticos e dão o comando a vocês: agora devo mudar o ritmo, agora devo mudar a sequência de detalhes etc, não liberarão o corpo-memória. Justamente porque é um comando. Portanto é a mente que age. Mas se vocês mantem os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando a ordem, quase como pegando o detalhe do ar, então quem dá os comandos? Não é a mente e nem acontece por acaso, isto está em relação com a nossa vida. Não sabemos nem mesmo como isso acontece, mas é o corpo-memória, ou mesmo o corpo-vida, porque vai além da memória. (GROTOWSKI, [1969] 2010: 173).

É a partir da precisão e da espontaneidade que o corpo-memória se revela. A precisão dos detalhes é superada à medida que o ator toca o nível dos impulsos. Os impulsos não são criados pelo ator, o ator só executa o seu exercício, os impulsos surgem no momento em que o fluxo de memória começa a passar pelos detalhes. “E o que alcançamos? Não alcançamos nada. Liberamos a semente: entre as margens do detalhe passa agora o ‘rio de nossa vida’. Espontaneidade e disciplina ao mesmo tempo. Isso é decisivo.” (GROTOWSKI, [1969] 2010: 174).

O *training* é uma importante ferramenta para o ator, pois é com os exercícios que o ator experimenta na sua forma mais pura, o corpo-memória. Pois é o corpo-memória que guia os exercícios, ele que determina o ritmo das ações e a ordem dos detalhes.

De que modo o corpo-memória não somente age nos exercícios, mas também os guia? [...] Aqui não se trata de precisão externa que existe nos detalhes dos exercícios plásticos, mas os elementos estão presentes e não ditamos a nós mesmos a natural pulsação durante as evoluções. Isto se dita; isto se faz. Por fim, começamos a intervir os conteúdos vivos do nosso passado (ou nosso futuro?). Portanto é difícil dizer se são exercícios, ou antes, um tipo de improvisação; pode ser o nosso contato com o outro, com os outros, com a nossa vida que se realiza, encarna-se nas evoluções do corpo. Se o corpo-vida deseja nos guiar em uma outra direção, podemos ser o espaço, os seres, a paisagem que reside dentro de nós, o sol, a luz, a ausência de luz, o

espaço aberto ou fechado; sem algum calculo. Tudo começa a ser corpo vida.
(GROTOWSKI, [1969] 2010: 177)

No filme “Training al Teatro Laboratorio di Wroclaw”, onde Cieslak demonstra os exercícios é possível entender que não são somente exercícios físicos, fica claro a transformação do exercício à uma estrutura orgânica. Para um leigo é difícil dizer se são exercícios ou algum tipo de improvisação. Pois Cieslak deixa que o corpo-memória o guie. Tudo o que ele faz tem sentido, um sentido não lógico, mas uma espécie de motivação. É a memória que começa a intervir, é possível perceber o fluxo de associações passando pela estrutura.

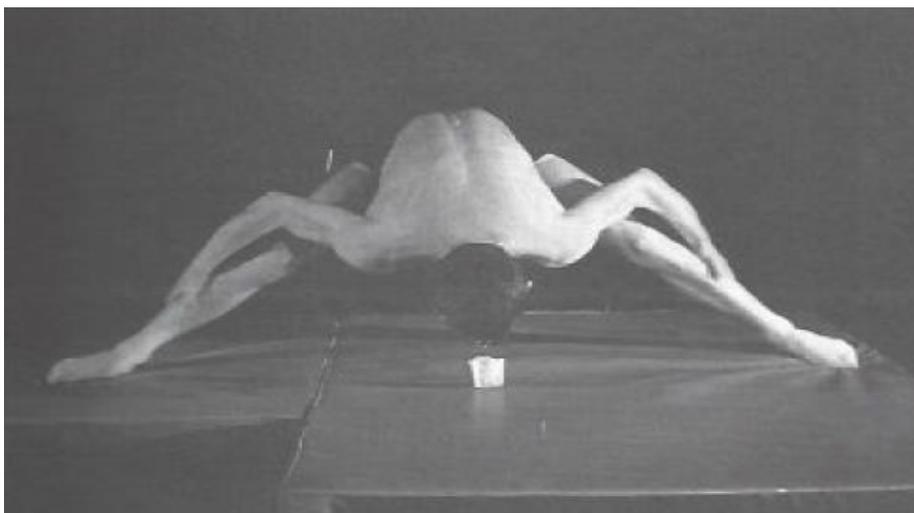
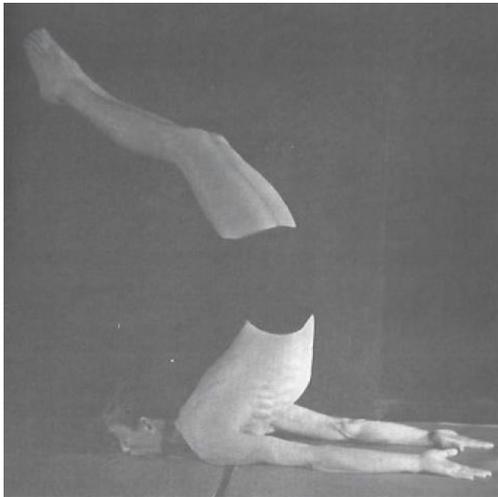
Foto 13: Ryszard Cieslak ensinando o Training



Fonte: Fragment do filme Training in the Theatre Laboratory in
Wroclaw. Work Demonstrations whith Ryszard Cieslak. Direção: Torgeir.

Cieslak era o responsável pela criação dos exercícios físicos e acrobáticos. Os exercícios acrobáticos oferecem a possibilidade para o ator realizar algo difícil, porém volto a dizer que isto não está relacionado ao virtuosismo acrobático. E sim, a Via Negativa, o ator deve executar algo difícil que o desafie, buscando sempre a superação de si mesmo, física e psicologicamente.

Foto 14: Training



Fonte: Fotos de Fredi Graedel. Fotos retiradas do livro “Para um teatro pobre”, páginas: 170, 171, 172 e 173.

Os exercícios acrobáticos desafiam o corpo do ator, fazendo com que ele fique presente, pois se não estiver atento ao “aqui e agora” pode até causar um acidente. Estes desafios físicos não estão presentes nas ações cotidianas, e por isso demandam mais consciência. A presença torna o ator inteiro em cena. “*Não estar dividido: é não somente a semente da criatividade do ator, mas é também a semente da vida, da possível inteireza*”. (GROTOWSKI, [1969] 2010: 175)

A presença é extremamente importante, pois só a presença faz com que o ator improvise os pequenos detalhes que existem na partitura, que coloque a partitura em contato com o tempo, com o outro e com o espaço. Transformando a mecanicidade em espontaneidade.

O corpo presente porta em si mesmo o passado. Ele mantém essa relação com o tempo. O corpo é memória em sua totalidade, todas as nossas recordações estão inscritas nele. Ele reage, sem que saibamos o porquê, simplesmente recorda. O *training* vai muito além dos exercícios físicos, a proposta é trabalhar com o corpo para alcançar algo além do corpo.

Grotowski nunca se interessou pelo “teatro físico”, ele utilizou a fisicalidade e a forma para chegar ao “teatro do espírito”. Durante muito tempo, as pessoas relacionavam o teatro de Grotowski ao teatro físico, e na verdade, Grotowski usava o corpo como um canal para alcançar a alma.

Aqueles que ainda usam a infeliz expressão “teatro do corpo” deveriam sentar-se por muito tempo diante desse filme, até o momento que consigam compreender que se trata justamente do oposto: de “teatro do espírito”, em que processos mentais se tornam palpáveis e visíveis.[...] Aquilo que na vida cotidiana, é “corpo”, proteção, torna-se pensamento do coração, coragem na vida extra-cotidiana do training de Cieslak. (TAVIANI in BANU, 2015:63)

Ato 3

3.1 “O conhecimento é uma questão de fazer”⁶⁷

Neste capítulo descreverei minha experiência prática, baseada em um processo de pesquisa sobre o corpo-memória.

O objetivo principal é aprofundar a investigação sobre o corpo-memória. Para que este conceito se torne realmente parte do meu conhecimento, é preciso parar de compreendê-lo intelectualmente e colocá-lo em prática. Parar de reduzir o conhecimento a algo pré-estabelecido e começar a pesquisa a partir de algo totalmente desconhecido.

Na tradição hindu se fala dos *vratias* (as hordas rebeldes). Um *vratia* é alguém que está no caminho para conquistar o conhecimento. O homem de conhecimento dispõe do *doing*, do fazer e não de ideias ou de teorias. [...] O aprendiz luta para compreender, para reduzir o desconhecido a conhecido, para evitar o fazer. Pelo fato mesmo de querer compreender ele resiste. Ele pode compreender somente se ele faz. Ele faz ou não. O conhecimento é uma questão de fazer. (GROTOWSKI, 1986)

Grotowski não acreditava na pesquisa teórica como produtora de conhecimento, para ele toda teoria devia ser embasada por uma prática. Só assim o aprendiz poderia ter um real conhecimento sobre seu objeto de pesquisa, sem prática só existem ideias e divagações.

Na aula inaugural do Collège de France em janeiro de 1997, Grotowski volta a afirmar a importância do “fazer”, a teoria é útil quando a colocamos em prática, se não a usamos, ela não serve para nada.

Eu posso falar de uma maneira, mais ou menos, útil ou fecunda somente sobre as coisas que eu faço e, depois, mesmo, de ter feito. Isto quer dizer que é como que uma passagem para um próximo passo, como se uma teoria, digamos, fosse apenas uma ferramenta para proceder com a prática e se isso não é mais a prática, a gente deixa para lá a teoria. (GROTOWSKI in SODRÉ, 2014: 21)

⁶⁷ Frase retirada do texto “o Performer”

Sabendo da importância da experiência prática, resolvi me arriscar e criar uma estrutura cênica onde eu pudesse experimentar todos os termos levantados até aqui, com a intenção de trazê-los para um plano real e menos mistificado. Quando falamos em corpo-memória em relação a Cieslak isso parece algo inalcançável, mas o corpo-memória é o nosso próprio corpo em estado de presença, provavelmente já foi experimentado por todo mundo, atores ou não, a questão é como usá-lo em cena.

De maneira nenhuma quis representar o que é o corpo-memória ao fazer a estrutura. Sinceramente não acredito que isso possa ser mostrado para alguém, é uma questão de percepção sua e do outro.

Trata-se apenas de tentar entender fisicamente aquilo que durante bastante tempo foi meu objeto de estudo teórico. Trata-se de deixar de ser aprendiz e tomar o conhecimento para mim. Mas é claro, que este tipo de conhecimento deve ser pesquisado durante toda a vida, porque as percepções mudam, o corpo muda, tudo se transforma. Essa estrutura é a parte inicial de uma pesquisa que ainda vai durar longos anos.

Inicialmente, a ideia era trabalhar com meus sonhos. Isso significaria trabalhar com uma memória inconsciente, como meu tema é corpo-memória queria tentar reproduzir esses sonhos com meu corpo e com isso trazer a tona uma memória que nem eu mesmo conhecia. Durante os anos 2012 e 2013 anotei todos os sonhos que achei relevantes para uma autoanálise. E parti deles para construir a partitura física. Acreditava que esses sonhos poderiam portar impulsos vivos e orgânicos.

Mas os sonhos não possuíam uma história compreensível, por isso pensei em usar o texto de Freud “A interpretação dos sonhos”. Assim, meu corpo iria expor o conceito de corpo-memória, como ele acontece fisicamente. Enquanto a dramaturgia explicaria o que é memória de uma forma racional. Fazendo com que a união entre corpo e mente aconteça, não só em mim, mas também no espectador.

Bom, a ideia parecia ótima, mas não poderia dar certo. Poderia até ser uma partitura interessante, mas me desviava do caminho da sinceridade. Em primeiro lugar as lembranças não surgiram de impulsos orgânicos a partir do trabalho físico. Ao contrário, eu já havia definido previamente quais eram as lembranças que meu corpo devia acessar. Como encontrar essa memória? Isso é praticamente impossível, já dizia Stanislavski:

Você é capaz de imaginar como é realmente a nossa memória emocional? Imagine certo número de casas, com muitos quartos em cada casa, em cada quarto inúmeros armários, prateleiras, caixas, e, em algum lugar, numa delas uma pequena miçanga. É bem fácil achar a casa certa, o quarto, o armário e a prateleira. Mas já é mais difícil encontrar a caixa exata. E onde estará o olhar penetrante, capaz de descobrir aquela pequenina conta que se desprendeu hoje e rolou, por um momento lampejou e, depois, perdeu-se de vista? Só a sorte a encontrará de novo. (STANISLAVSKI, 2005: 213)

De início, eu também não diria que as lembranças de um sonho fariam parte da memória emocional, para mim eram memórias físicas. Elas até poderiam ser memórias físicas, se na minha descrição eu só relatasse as ações, e, então, na partitura meu corpo reencontraria por si só as emoções do que eu vivi. Mas quando escrevi o relato dos meus sonhos não fiz assim, escrevi tudo que me veio à cabeça, tanto ações quanto sensações. O fato é que nunca nos livramos totalmente da vontade de sentir, quando menos esperamos caímos de novo em tentação.

Além disso, quando falamos ou escrevemos nossos sonhos, eles deixam de ser memórias e passam a ser uma narrativa, nem sabemos se aquilo tudo é mesmo memória ou é imaginação, as duas coisas se misturam para criar uma história. Assim, o que eu fazia com a minha partitura era muito mais uma representação da narrativa do que realmente transformá-la em canal por onde passa o fluxo da memória.

Depois de algum tempo na sala de ensaio, logo reparei que essa ideia não me ajudava a encontrar o que eu estava buscando. Nesse período também acreditava que era possível fazer uma partitura de ações a partir de uma memória e depois colocar um texto, sem que esse texto precisasse ter qualquer coisa haver com aquilo que estava sendo feito, por isso decidi usar o texto do Freud. Não acredito mais nisso.

No início me baseava na “lenda de Cieslak”, que criou uma partitura física a partir da memória de sua primeira relação amorosa e falava um texto sobre inquisição. Mas não podemos banalizar essa situação. Concordo plenamente que não se deve criar uma partitura ilustrativa do texto, se deve criar uma partitura a partir de memórias e associações pessoais. Cieslak não buscou uma memória do nada, essa memória surgiu a partir do estudo dos

cânticos de São João da Cruz, mesmo que aparentemente a partitura física está desconectada do texto, a verdade é que o trabalho está todo relacionado.

Além disso, Grotowski brincou com as dramaturgias, ele sobrepôs a dramaturgia das ações e a dramaturgia do texto criando uma terceira dramaturgia para *Príncipe Constante*, de maneira que o espectador não percebesse qual era a fonte de energia e fluxo de associações que dava vida a partitura de Cieslak. O que quero mostrar é que houve um trabalho de direção e de dramaturgia que não pode ser ignorado quando pensamos em sobrepôr ações e texto. Existe um aspecto de montagem necessário para tornar toda obra compreensível ao espectador. E isto não é simples.

Também fui muito simplista em acreditar que só pelo fato de explicar o que é memória de maneira racional e fazer ações a partir das minhas próprias memórias, eu estaria unindo corpo e mente. E pior acreditei que fazendo isso em mim, conseguiria também fazer com espectador.

A união entre corpo e mente não está relacionada com o tipo de ação que vai ser executada e muito menos com o texto escolhido, mas sim como é feita essa ação. Não é a representação da ação, mas sim a presença, no sentido de estar presente, de estar pleno. Ação em reação ao que se sucede no presente. A união entre corpo e mente significa Presença.

O maior problema de trabalhar com os sonhos e o texto de Freud, se encontra no fato de partir de uma ideia, pensada previamente para conseguir capturar o termo corpo-memória. Comecei o trabalho erroneamente, comecei a partir de uma ideia e não da minha intuição.

Pela minha experiência, é sempre errado começar o trabalho com os atores por uma discussão intelectual, porque a mente racional é um instrumento de descoberta muito menos potente do que as faculdades mais secretas da intuição. A compreensão intuitiva através do corpo pode ser estimulada de muitas maneiras diferentes... (BROOK, 1999: 92)

Visto que a minha primeira tentativa era completamente intelectual, resolvi jogar fora as ideias e começar do zero. Fiquei durante muito tempo sem saber o que fazer. Até que estabeleci para mim mesma que só faria alguma coisa, se encontrasse algo realmente

importante para mim. A verdade é que não encontrei. Mas fui obrigada a criar uma partitura mesmo assim. No decorrer da pesquisa resolvi fazer algumas entrevistas com pessoas que trabalharam com Grotowski, então me inscrevi para ir ao Summer Intensive Program⁶⁸, onde entraria em contato com Thomas Richards e Mario Biagini. E para fazer o programa precisava levar uma partitura de canção e uma partitura com texto. Lá Thomas Richards escolheu uma para trabalhar e é dela que eu vou falar.

Antes de ir estava lendo Marcel Proust para entender melhor a questão da memória involuntária, e qual era a relação que Serge Oukinine via entre a memória involuntária e os atores que trabalhavam com Grotowski para chamá-los de “l’acteur Proust”. Como eu ia trabalhar com o Thomas Richards resolvi levar uma partitura que tivesse algo a ver com a memória involuntária e depois eu daria continuidade aqui no Brasil. Então resolvi trabalhar sobre um pequeno fragmento do romance “Em busca do tempo perdido”.

O problema é que a única coisa que eu realmente sabia sobre esse livro é que ele é enorme, e eu não ia conseguir terminar de ler até o início do programa, que já estava perto. Resultado: já estava começando tudo errado de novo.

E ainda tinha que criar uma partitura. Naqueles dias, sem saber exatamente o que fazer, pensei muito na minha avó. Eu não queria fazer uma partitura sobre ela porque ela faleceu quando eu tinha apenas cinco anos de idade, eu achava que não lembrava mais nada da minha relação com ela. Mas toda vez que eu fazia esse comentário para mim mesma, eu acabava por lembrar de alguma coisa. Até que um dia, dirigindo o carro, me veio outra lembrança e eu pensei: Tá bom, vó! Tá bom!

Então fui até o livro e retirei um pequeno trecho em que Proust fala da morte de sua avó.

– “Subi e achei a minha avó bem pior. Desde muito tempo sem nem saber o que tinha, ela se queixava de sua saúde. É na doença que descobrimos que não estamos sozinhos, mas acorrentados a uma criatura de um reino bem diferente, com um abismo que nos separa, que não nos conhece e que é impossível compreender. Qualquer assaltante na rua se

⁶⁸ É importante deixar claro que não pretendo fazer um relato do que foi o Summer Intensive Program. Vou fazer apenas os comentários relacionados a construção da partitura, pois acredito que foram importantes na construção deste trabalho e do pensamento que venho desenvolvendo. Os momentos como o *Training*, o *Motion*, e principalmente a *Sing Section* foram extremamente importantes para o meu desenvolvimento pessoal, mas não pretendo relatá-lo aqui, simplesmente por uma questão de recorte.

sensibilizaria ou por nossa desgraça ou por seu interesse pessoal, mas rogar ao corpo piedade é a mesma coisa que discursar diante de um polvo. Nossas palavras não são mais do que barulhos d'água. E ficaríamos aterrorizados de sermos condenados a conviver com ele.”

Na partitura física eu entrava em cena devagar e olhava os sapatos da minha avó, eu ia até eles meio apreensiva porque ninguém podia me ver, e calçava os sapatos que ficavam enormes em mim. Eu fazia uma pequena dança com os sapatos, até que eu descia e via o potinho de pó de arroz que minha avó adorava. Começava a passar o pó de arroz devagar e depois cada vez mais rápido e desajeitado.

Trabalhei sobre a partitura algumas semanas para deixá-la precisa. Depois da criação, a precisão é o passo mais importante. Era necessário que meu corpo absorvesse inteiramente a partitura. Tentei memorizar cada detalhe da sequência de ações. De tal forma que eu não precisasse pensar na ação que vem depois.

Naqueles dias eu sabia da importância da precisão para deixar meu corpo mais livre, sabia também que só assim poderia chegar à uma estrutura espontânea. Mas não estava pensando em presença e contato, ainda não.

Alguns dias antes de ir para Itália, mostrei minha partitura para a diretora Celina Sodré. Juntas trabalhamos melhor a precisão. E lembro que a estrutura tinha um problema em relação a voz. A organicidade com que executava a ação não era a mesma da fala.

Celina fala muito sobre a ação física vocal, os mesmos termos usados para a ação física também devem ser utilizados para a voz. Deve haver precisão. Não quero dizer em relação à memorização do texto, isso é o mais básico. Mas sim a sincronia entre ação e palavra. A forma como se fala o texto.

Quando cheguei no “Summer Intensive Program” e apresentei a partitura, a primeira pergunta que o Thomas Richards fez foi: Qual a relação entre o que você faz fisicamente e o texto? Eu achei que se eu respondesse “nenhuma” ia ser um desaforo, então achei melhor ficar calada. Não existia relação de significado. O que eu fazia era sincrônico, mas a partitura física e vocal queria dizer uma coisa, já o texto dizia outra muito diferente.

É preciso que fique claro que esse comentário de Richards não significa que ele queria que eu repetisse as ações do texto, reforçasse o que o texto dizia, até porque isto seria

representar o texto. Ele queria me mostrar que a minha estrutura não era compreensível. Ao contrário, era um pouco estranha.

Uma partitura deve ser crível, compreensível e interessante. Isto é, para ser crível deve ser sincera e orgânica. As pessoas precisam acreditar no que eu faço, independente do que seja. Para ser compreensível as pessoas devem entender o que eu faço, nem sempre a compreensão é linear e lógica, normalmente está ligada à dramaturgia da ação. É interessante quer dizer que o que eu faço deve ser importante para o mundo e não só para mim ou para um pequeno grupo.

A minha partitura era crível, mas não era compreensível. Não se pode entender porque faço tais ações. E isto era um grande problema porque eu era orgânica, mas o que eu fazia não era arte.

Porque, o mesmo Stanislavski, ele tinha as duas expressões chave, quando ele trabalhava com um ator. Uma expressão que ele utilizava frequentemente era: “Eu acredito” e “Eu não acredito”. Se aquilo que o ator tinha feito não era, digamos, na minha terminologia pessoal, orgânico, ele diria: “Eu não acredito!” Mas, ele disse também “eu entendo” e “eu não entendo”. E quando ele dizia: “Eu entendo”, ele já estava falando, na verdade de um efeito no espectador, isto quer dizer que teoricamente, é apenas um processo enraizado nas experiências da vida do ator que conta, mas, na prática tem também um outro aspecto que nós podemos chamar também de aspecto de montagem, onde é necessário que isto seja compreensível, vejam só, se não é compreensível não é arte. (GROTOWSKI in SODRÉ, 2015:34)

Além das duas expressões chaves descendentes de Stanislavski, Richards acrescentou mais uma: é interessante ou não é interessante. E falar da minha avó não é interessante para ninguém. Eu precisava descobrir o que realmente nessa partitura era interessante de se explorar, e para isso, primeiro eu precisava descobrir o que é importante para mim.

Richards também falou dos elementos clichês que existiam na minha partitura, sapatos maiores que o pé e pó de arroz são vistos em todas as partituras grotowskianas no mundo inteiro. (É uma pena, porque o potinho de pó de arroz realmente me lembrava a minha avó.)

Voltei à estaca zero. Tirei todos os objetos da cena, e passei dias escrevendo sobre mim. Eu precisava descobrir porque era importante fazer aquela partitura. Não existia estudar

o personagem, a pesquisa era sobre mim. “Todo mundo quer saber como interpretar personagens cênicos. Ainda que o verdadeiro problema seja: saber quem você é, o que pensa e como sente realmente.” (FLASZEN, [2003] 2015, 254)

Escrevia todas as memórias que vinham à cabeça. Logo percebi o que realmente me interessava: a relação entre o corpo e a alma. Era esse o meu tema. Mas quando descobri que parte daquilo que eu escrevia seria usado como meu texto cênico, eu comecei inconscientemente a filosofar sobre o corpo e a alma, coloquei palavras bonitas, até poesia eu fiz.

O problema é que tudo o que eu tinha eram metáforas, nada daquilo me servia como material. As metáforas serviam para me esconder, me distanciavam da auto-exposição. Criei, assim mesmo, uma partitura em cima daquilo que eu havia escrito: eu conversando com a minha avó. Acho que nunca fiz nada tão ruim em toda minha vida de atriz.

Mais tarde cheguei a escrever sobre minhas memórias, tudo aquilo que eu lembrava sobre a minha avó, nossos encontros e até algumas conversas, pedi que minha mãe me enviasse fotos, tentei relembrar fisicamente como ela era, como andava ou sentava. Mas tudo isso foi em vão, não é possível colocar memórias em cena desta maneira, tudo que eu fiz foi representar as minhas memórias. Meu corpo estava morto. “Quando no teatro se diz: procurem recordar um momento importante da sua vida, e o ator se esforça para reconstruir uma recordação, então o corpo-vida está como em letargia.” (GROTOWSKI, [1970]2010: 205)

Trabalhei com os assistentes durante uma semana até mostrar novamente para Richards. Ele retirou todas as metáforas que eu havia colocado, e trabalhou comigo para que eu encontrasse uma faísca de vida naquilo que eu estava fazendo. Encontramos juntos uma dança, que já existia embrionariamente na minha primeira estrutura.

O problema é que na hora que estávamos juntos a dança aconteceu com espontaneidade. Mas quando fui estruturar apareceu o problema clássico: a mecanicidade. Eu sabia que aquele momento tinha vida e queria repeti-lo daquela forma. Mas simplesmente não acontecia, isso me angustiava.

Eu sabia qual era o binômio essencial de uma estrutura: precisão e espontaneidade. Sabia também que a precisão poderia sufocar a espontaneidade e transformar uma ação orgânica em uma ação mecânica. E para sair desse labirinto o segredo era entrar em contato.

Eu já havia estudado isso tudo, mas na prática esse conhecimento não me pertencia. Como eu experimentei fazer a dança com Richards e eu conheci a sensação que aquilo poderia me trazer, eu queria vivenciar isto de novo, era aquela sensação que eu desejava. Como uma criança mimada fui atrás do que eu queria, mas não devemos antecipar nada, nenhuma sensação pode ser repetida, ela acontece no momento a partir do contato.

Mario Biagini chegou a me alertar: “o corpo memória é importante, mas é difícil responder assim, é mais complexo do que isso que você pensa. É mais importante para o trabalho do ator o “Contato”, agora para você é mais importante. ”

Eu deveria ter partiturado só as ações. Mas fui ludibriada pelo meu ego, e cometi o erro mais clássico de todos: eu queria me emocionar. O pior de tudo é que não percebi isso durante o trabalho, eu não entendia o que estava acontecendo, eu tinha certeza que estava partiturando só as ações, mas não estava.

Neste mesmo dia, no final do trabalho, Richards disse que eu poderia ser a minha avó em um determinado momento. Passei os dias que seguiram escrevendo até conseguir colocar para fora algo realmente verdadeiro. O problema é que eu não entendia como falar de algo tão importante dentro daquela estrutura. Para mim, conversar com a minha vó ou ser a minha avó, não tinha possibilidades de se tornar algo crível.

Como eu estava falando de algo muito íntimo eu achava que estava me expondo. E para mim, inconscientemente, auto-exposição estava relacionada a sofrimento. Eu precisava desvincular essas duas coisas. Eu poderia ter feito até uma cena de comédia. Isso não diminuiria em nada a minha exposição. Eu não compreendi que eu poderia me divertir. Auto-exposição nada tem haver com sofrimento, e sim com um ato de sinceridade, de rigor e presença.

Isso fica muito claro na Sing Session. Durante a Sing os participantes executam um ato sincero sem nenhum bloqueio social, sem nenhuma máscara, e por isso aparecem os arquétipos. É com rigor na canção, precisão nos tons e na melodia, que os participantes transformam a energia pesada em energia fina. A Sing acontece a partir do contato real entre

os participantes, todos eles estão presentes, reagem em relação ao outro e em relação ao aqui e agora. E com tudo isso, a Sing é extremamente prazerosa, poderia participar sem me cansar durante horas e horas.

Foi na Sing Session que ficou evidente para mim que existe o corpo-memória.

Imagem 15: Thomas Richards e Benoit Chevelle na Sing Session



Fonte: Site do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards

Mesmo com um trabalho árduo, naqueles dias, eu não consegui perceber como transferir essas características que aconteciam tão naturalmente na Sing para a estrutura cênica. Na entrevista que fiz com Flaszen ele disse: “Bom, ele [o corpo-memória] exige um trabalho muito duro durante certo tempo, duas semanas não existe nada, mas pode chegar. Há graça nisso. Bom, é ser criança, infância eterna.”

É a mais pura verdade, em duas semanas, mesmo que trabalhando o dia inteiro, apenas abrimos alguns canais para entender fisicamente aquilo tudo, mas ainda não existe nada.

Nos últimos dias de Workcenter, minha estrutura se dividia em duas partes. A primeira parte eu falava com o público, esta era a parte crível, onde eu atuava com sinceridade. Isso acontecia durante alguns poucos minutos, porque eu realmente entrava em contato com a pessoa com quem eu estava falando. O contato fez toda a diferença na minha estrutura.

E a segunda parte era o exemplo do que não se deve fazer. Flaszen também na entrevista disse: “O corpo memória é como reencontrar a biografia do homem, de um

indivíduo, sem tensão.” As tensões físicas bloqueiam a passagem do fluxo de memórias, por isso é muito importante que um ator conheça muito bem o seu corpo e elimine todas as tensões possíveis e transforme seu corpo em canal.

Quando apresentei a última vez a minha estrutura para Richards, eu estava tão nervosa que eu tencionei muito o pescoço. Tudo o que eu havia ensaiado com as assistentes anteriormente foi destruído pela minha tensão. Eu falava de algumas memórias pessoais, isso até me emocionava, mas não era nada. As tensões do meu corpo me impediam de ser orgânica.

Resolvi descrever o que ocorreu com a partitura durante os dias que passei no Workcenter porque lá trabalhávamos durante muitas horas e todos os dias, mesmo à noite sonhávamos com o trabalho. Assim, muito do que eu descrevi poderia demorar meses de ensaio para acontecer, lá o processo se acelera devido ao ambiente e as circunstâncias.

Quando acabou o curso em Vallicelle, a minha sensação era de que eu não sabia nada, terminei o curso com mais dúvidas do que respostas. Fiquei com uma certa frustração também, pois na minha cabeça não tinha conseguido construir nada.

Na verdade, aconteceu uma coisa muito mais importante do que construir uma partitura, mas eu só compreendi bastante tempo depois. Naqueles dias eu experimentei uma espécie de sensibilidade, de clarividência que nunca havia vivenciado antes. Meu corpo estava com alguns canais abertos e acredito que isso se deu devido à retirada de algumas máscaras sociais.

Alguns dias depois, fui para Polônia em Wrocław no *Instituto Grotowski*, levar essa mesma partitura ao encontro de Rena Mirecka. Ainda no Brasil, escrevi para Rena pedindo para participar do *Laboratório Karawanasun*. Eu, sinceramente, não sabia o que era esse laboratório, me inscrevi com a intenção de conhecê-la.

O laboratório Karawanasun⁶⁹ é uma estrutura criada pela Rena, baseada em todo o seu conhecimento de teatro e parateatro. Ela busca um processo vivo e prático de autoconhecimento, trabalhando com dimensões diferentes de consciência. Ela acredita que

⁶⁹ Assim como o *Summer Intensive Programme*, também não vou relatar todos os detalhes do *Laboratório Karawanasun*. Descreverei apenas o que for necessário para entender as mudanças e permanências que ocorreram no processo de construção da estrutura cênica, que eu propus fazer desde que entrei no mestrado. Nos dois casos, existe muito mais a ser dito do que coloquei aqui.

esse trabalho pode reverberar memórias do nascimento ou até mesmo de encarnações anteriores.

Durante todos os dias trabalhamos os exercícios plásticos intensamente, é a partir do trabalho físico que qualquer pessoa pode se tornar um canal aberto de fluxo de energia. Ela disse em uma conversa durante o laboratório: “É no trabalho com o corpo que encontramos o amor.”

No site do *Instituto Grotowski* tem uma carta de Rena explicando o que é o Laboratório Karawanasun. Resolvi transcrever um trecho, pois as suas palavras explicam melhor o que é, mesmo que pareçam metáforas, é realmente isso que acontece lá:

Há apoteose e profanação na arte. Ao trabalhar com todo o seu ser, no chamado processo do Ato Total, você necessariamente abre à uma certa alegria, mas também para o sofrimento. Você tenta libertar-se do último ou libertar-se através dele. Mas ele vem com um custo. Você não ganha consciência de graça. Estes não são livros acadêmicos com palestras repetidas, mas um processo vivo acontecendo aqui e agora em uma dimensão diferente de consciência onde o que lhe foi dado no nascimento ou em encarnações anteriores flui do subconsciente. O significado essencial de ser aqui na terra está contido na mensagem: Saiba quem você é e ame, porque você estava encarnado com amor. Estamos todos conectados em um só.

Eu não olho muito para o futuro.

Ser, acontecer, dar, e deixar um rastro.

Eu sou um canal aberto de fluxo de energia. Sirvo e as pessoas me acompanham em uma viagem em si mesmos. Durante uma reunião de vários dias, uma comunidade nasce. Este é o cumprimento do meu sonho.

Imagem15: Rena Mirecka no Laboratório Karawanasun



Fonte: Foto de Maciej Stawinski. Capa do livro de fotografias de Stawinski chamado “*Rena Mirecka: 30 fotografizlat 1980- 2010.*”

Quando cheguei em Wrocław, eu já estava com meu ego destroçado pelos dias que havia passado no Workcenter. Isso me ajudou porque eu não criei expectativas e nem queria agradar ninguém. Isto parece um desabafo comum, mas é importante. É muito ruim para um ator ser carente.

A carência cria a necessidade de ser aceito e de agradar o outro. E para agradar não pode errar. Esse é um problema bem grave, pois não se trata de errar e sim de ser livre, e o medo de errar bloqueia. O trabalho do ator é o oposto, trata-se de desbloquear o corpo das tensões, dos medos, das máscaras.... É engraçado como nós somos nossa própria armadilha.

Além disso, o ator carente tem sempre que ficar atento para não cair em tentação de se tornar um “ator cortesão”, como Grotowski chamava, pois do medo de errar nasce à necessidade de ser virtuose. O virtuosismo é muito mais seguro, uma vez que se faz só aquilo que se sabe perfeitamente bem. Na tentativa de agradar o público ou o diretor o ator se vende para a plateia.

Mas a estrutura do *Laboratório Karawanasun* não permitia virtuosismos. É um trabalho completamente diferente. Lá não existe ator, existe a pessoa, o ser. E a pessoa trabalha para ficar presente o tempo todo, de corpo e alma, não existe nada além do “aqui e

agora”. É um momento de entrega. Era a realização do Ato Total, a necessidade de agir com o ser inteiro.

Rena conduz a estrutura de maneira que os participantes possam vivenciar o Ato Total por alguns instantes. Dessa forma, a estrutura cênica que levamos deixa de ter tanta importância, é só mais uma coisa que acontece. As apresentações aconteciam dentro de uma canção, todos estavam presentes e em contato com o que o outro realiza. Podendo até entrar na partitura do outro utilizando os sons dos instrumentos, mas somente se isso pudesse ajudá-lo.

Além disso, não existia o momento de se apresentar, só mostrávamos a cena se sentíssemos vontade de executar um ato dentro daquela grande estrutura. E não tinha nada a ver com agradar a Rena ou não, era uma necessidade que vinha de um outro lugar. Até porque, a Rena trabalha para encontrarmos o amor puro, assim não tem espaço para existir qualquer tipo de carência. Ela disse: “É na purificação dos canais e no fluxo de energia que podemos encontrar o amor puro que nunca nos deixa”

Mostrei minha estrutura no terceiro dia. Nos primeiros dias trabalhei sobre ela e resolvi eliminar todos os objetos e não usar mais figurino. Para que ela pudesse acontecer no momento da canção sem que eu precisasse parar o fluxo da energia para arrumar cenário e colocar outras roupas. As roupas que eu usava serviam para o que queria dizer. Os participantes nunca usavam roupas de exercício⁷⁰, usávamos roupas brancas.

Essa foi uma escolha minha. A Rena nunca pediu isso a ninguém, aqueles que precisavam de alguma roupa ou cenário podiam tomar o tempo que quisessem, apesar de ninguém ter feito isso.

Rena não falou muito sobre a minha estrutura. Entretanto eu entendi algumas coisas quando a mostrei. Eu internalizava muito a estrutura. Na primeira parte eu falava com as pessoas e o contato me comovia. Mas era preciso reagir a partir desse contato, e a reação devia ser física e não emocional.

E na segunda parte, que antes era problemática, pois tinha uma dança mecânica e um corpo tenso, resolvi ampliar a estrutura e fiz a dança por todo o espaço. Me senti mais fluida. No entanto, aquele momento tinha muito improvisado e é normal que o improvisado seja mais

⁷⁰ Eram roupas leves para que pudéssemos nos movimentar, mas não eram roupas de academia ou ginástica.

fluido, pois nada do que é feito foi antecipado. Mas ao chegar ao Brasil foi preciso estruturar a cena novamente. Afinal, como disse Grotowski estrutura e espontaneidade constituem-se no binômio essencial do trabalho do ator.

Aqui entrei em outro ritmo de trabalho. Pois no período da viagem ensaiava o dia inteiro, todos os dias, sonhava com o trabalho, estava totalmente imersa na partitura. Aqui, o tempo é um pouco diferente, talvez mais cruel. A experiência que relatei foi um processo muito rápido, na minha rotina normal eu demoraria bastante tempo para chegar a tais conclusões.

No Brasil, se deu um momento muito importante, o momento de relatar e analisar o que havia acontecido. Foi a partir do olhar sobre a minha prática que comecei a levantar a hipótese de que o corpo-memória é presença plena.

Epílogo

“A questão é do seu desenvolvimento como pessoa e não somente artístico. E este tipo de coisa não se pode manipular”.

Foi muito difícil voltar ao trabalho no Brasil. Passei algum tempo resistente com a partitura, sem saber que caminho tomava. Alguns meses depois voltei ao trabalho com o intuito de finalizar a pesquisa, não porque ela estava acabada e nem porque estava perto de chegar a uma resposta, mas sim porque era preciso fechar o ciclo. Descrever a experiência de construção me parecia mais importante para os leitores do que realmente um resultado.

Se tivesse chegado a alguma resposta, eu estaria trabalhando com verdades absolutas e isto é muito perigoso, pois poderia estar dogmatizando o tema. Neste processo aprendi que quando se fala sobre o ator ou sobre o homem, a maioria das afirmações são relativas. Não tem regra.

Não existe uma resposta que sirva para todas as pessoas. Esta é a minha resposta. Parafraçando o que Grotowski disse em relação ao Stanislavski, repito com outras palavras: *Por que você pergunta se o corpo memória é importante para o novo teatro? Dê a sua resposta ao Grotowski – que não seja baseada na ignorância, mas no conhecimento prático.*⁷¹

Tentei com essa estrutura responder o que é o corpo-memória, mas pensei muitas vezes em parar de trabalhar a estrutura, pois achei que trabalhava tudo menos o corpo-memória. Sempre me perguntava se a criação de uma partitura poderia realmente me ajudar na pesquisa ou se eu estava apenas me enganando. Então comecei a descrever os problemas que encontrei durante o processo de construção. Até que um dia, entendi que o ator não tem que se preocupar com a memória ou com o corpo-memória, pois ela acontece. Quando o ator procura recordar um momento importante da vida e se esforça para reconstruir uma recordação, o corpo-memória está morto.

⁷¹ Por que você pergunta se Stanislavski é importante para o novo teatro? Dê a sua resposta a Stanislavski – que não seja baseada na ignorância, mas no conhecimento prático. Ou você é criativo ou não é. Se for, de alguma maneira vai superá-lo, se não for, será fiel, mas estéril. (GROTOWSKI, 2001 [1969]:4)

O corpo-memória é o próprio corpo em estado de presença. Este estado transforma o corpo em canal por onde passam as memórias. Na verdade, não se sabe exatamente como isso acontece, mas se o ator trabalha na precisão dos detalhes, a memória se corporifica no impulso.

Para transformar o corpo em canal e deixá-lo em estado de presença, o ator deve se preocupar com outros detalhes. Foram estes detalhes que apareceram na minha descrição sobre o processo de construção da partitura.

Primeiro, deve se trabalhar para desbloquear o corpo das máscaras sociais e tentar retirar toda e qualquer tensão que apareça no corpo. Este é um trabalho para a vida, o dia a dia faz com que o corpo crie sempre novas máscaras e novas tensões e isso vai além da estrutura teatral, é um trabalho sobre si mesmo. Então, não há resposta de como deve ser feito, cada um deve achar seu caminho. Para mim, o training, o trabalho com as canções e a psicanálise formam o trio perfeito.

Segundo, para que se tenha um corpo presente é essencial o contato. Deve se estabelecer contato com o outro, com o espaço, com o texto, com a canção, com o “aqui e agora”, com as associações e deixar que esse contato transforme internamente a ação. É o contato o responsável pela espontaneidade de qualquer estrutura.

Acredito, portanto, que a precisão, a espontaneidade, o contato e o trabalho sobre si mesmo, são os degraus da escada para se alcançar um corpo presente, isto é, o corpo-memória.

Bibliografia

ALLAIN & ZIÓLKOWSKI. *Voices from within: Grotowski's Polish Collaborators*. Polish Theatre Perspectives, 2015.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Linguagem e vida*. Organização: J. Guinsburg, Silvia Fernandes e Antonio Mercado. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BANU, Georges. *Ryszard Cieslak, ator símbolo dos anos sessenta*. Tradução Roberto Mallet. São Paulo: É Realizações, 2015.

BARBA, Eugênio. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. Editora: É realizações, 2012.

_____. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Editora Dulcina, 2009.

_____. *A Terra de Cinzas e Diamantes: Minha aprendizagem na Polônia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. São Paulo: Perspectiva/coleção estudos, 2006.

BERGSON, Henry. *Matéria e Memória*. Tradução de Paulo Neves. Editora: Martins Fontes, 1999.

_____. *Memória e vida*. Tradução de Claudia Berliner. – São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

BITENCOURT, Tuini. *O príncipe Constante de Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowski: Transgressão e Processos de Construção como possibilidades do político na arte*. Dissertação de mestrado – UNIRIO, 2011.

BONFITO, Matteo. *O ator compositor- as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. – São Paulo: Perspectiva, 2007.

BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Tradução de Celina Sodré. Editora: Teatro Caleidoscópio, 2011.

_____. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução de Antonio Mercado – 2 edição - Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

_____. *O espaço vazio*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Editora: Apicuri, 2015.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CESARE, Dinah de Oliveira. *Pensamento material: o training físico como linguagem*. Dissertação do programa de pós graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

COPELIOVITCH, Andrea. *O ator guerreiro frente ao abismo*. Natal: Edufrn, 2009.

_____. *Herdeiros da tradição: o último discurso de Grotowski e aprendizado do ator*. In: Revista garrafa. Faculdade de letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro, n 8. – Jan/abril, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

_____. *Sobre o Teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo*. Editora: Aderaldo Rothschild editores ed., 2006.

FLASZEN, Ludwik. *Grotowski & Companhia*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESC-SP/Perspectiva, 2015.

FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski-1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESC-SP/Perspectiva, 2010.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GODARD, Hubert. *Gesto e Percepção*. In: Lições de Dança 3 – Roberto Pereira e Silvia Soter Ed., Editora Universidade, Rio de Janeiro, 2001.

GODARD & KUYPERS, Patrícia. *Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard*. Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares. Revista digital: O Percevejo, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. *Conferencia realizada no Teatro Nacional de Comédia no Rio de Janeiro em 1974*. Tradução e transcrição de Celina Sodré, 2012.

_____. *Você é filho de alguém*. Tradução de Celina Sodré, 1986.

_____. *o Performer*. Tradução de Celina Sodré, 1986.

_____. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

_____. *Resposta a Stanislavski*. Tradução de Ricardo Gomes. Revista Folhetim, Rio de Janeiro, número 9, janeiro-abril de 2001.

GURDJIEFF, George Ivanovich. *Encontros com homens notáveis*. Editora Pensamento, 1980.

_____. *Relatos de Belzebu ao seu neto*. Editora Horus, 2003.

_____. *Primeira iniciação*. Tradução de Celina Sodré.

HILLMAN, James. *Estudos de Psicologia arquetípica*. Tradução: Dr. Pedro Ratis e Silva. Rio de Janeiro. Editora: achiamé, 1981.

JIMENEZ, Sergio. (org) *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariotes*. México: Gaceta, 1990.

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução: Maria Luíza Appy, Dora Mariana R, e Ferreira da Silva. Rio de Janeiro. Editora: Vozes, 2000.

_____. *Sincronicidade: a dinâmica do inconsciente*. Tradução: Matheus Ramalho Rocha. Rio de Janeiro. Editora: Vozes, 1984.

KUMIEGA, Jenifer. *The Theatre of Grotowski*. Londres: Methuen London, 1985.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Edição organizada por Lisa Ullmann – São Paulo: Summus, 1978.

LIMA, Tatiana Motta. *Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski*. Publicado na revista digital Sala Preta, 2005.

_____. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. – São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOACANIN, Radmila. *A psicologia de Jung e o budismo tibetano*. Tradução: Claudio Giordano. São Paulo. Editora: Cultrix, 1986.

MOLIK, Zygmunt e CAMPO, Giuliano. *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik*. Editora: Realizações Editora, 2012.

OUAKNINE, Serge. *Ksiaze Niezłomny: Studium i rekonstrukcja spektaklu Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*. Instytut Grotowskiego. Wrocław, 2011.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro. Editora: Ediouro publicações. 2004.

REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo: problemas econômico-sociais da energia biológica*. Tradução: Maria de Gloria Novak – São Paulo: Brasiliense, 2004

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

_____. *Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Ed. Routledge, 2008.

SODRÉ, Celina. *Jerzy Grotowski: Artesão dos comportamentos humanos metacotidianos*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2014.

SCHECHNER, Richard & WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. Ed. Routledge, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção do personagem*. Rio de Janeiro. Editora: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro. Editora: Civilização Brasileira, 2005.

STAWINSKI, Maciej. *Rena Mirecka: 30 fotografias lat 1980 – 2010*.⁷²

TEMKINE, Raymonde. *Grotowski*. Lausanne: Editions Maspero, 1970.

TOPORKOV, Vasili. *Stanislavski in Rehearsal*. Ed: Routledge, 2004.

⁷² Pequeno livro de fotografias, ainda não publicado. Recebi um exemplar como presente de Maciej Stawinski durante o Laboratório Karawanasun em julho de 2015.

FILMES:

- *Akropolis*. Filmado nos Studios Twickenham em novembro de 1968. Produção: Lewis Freedman. Foi ao ar pela New York cable TV em 1969.
- "*Divine horsemen – The live Gods of Haiti*". Documentário filmado por Maya Deren entre os anos de 1947 e 1954. 20 anos depois da morte de Maya Deren o filme foi terminado e produzido por Teiji Ito seu marido. 1985.
- *Encontros com Homens notáveis*. Longametragem de Peter Brook, 1979.
- *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski*, parte da série "Cinque Sensi del Teatro". Dirigido por Mariane Ahrne, produzido pelo Centro de Pontedera e pela televisão italiana RAI, 1992.
- *Training in the Theatre Laboratory in Wroclaw*. Work Demonstrations with Ryszard Cieslak. Direção: Torgeir.
- *O Príncipe Constante*. Reconstrução da performance. Recuperado pelo Instituto de Teatro de Roam, 1970.

CONVERSAS:

- Conversa com Mario Biagini em Pontedera no dia 28/ 06/ 2015
- Conversa com Thomas Richards em Pontedera no dia 03/ 07/ 2015
- Conversa com Ludwik Flaszen em Perugia no dia 07/ 07/ 2015
- Conversa com Rena Mirecka em Wroclaw no dia 23/ 07/ 2015