



Artes Cênicas

**Lucas Bensiman da Silva
Fontenelle Pereira**

**Universidade Federal Fluminense
Programa de Pós-Graduação em
Estudos Contemporâneos das
Artes**



**Ética e Ações
Físicas no
Trabalho de
Grotowski**

**Dissertação de Mestrado
2020**

Universidade Federal Fluminense – UFF

Lucas Bensiman

**Ética e Ações Físicas
no Trabalho de Grotowski**

Tese de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Estudos Contemporâneos das Artes
(PPGCA) da Universidade Federal
Fluminense (UFF).

Orientadora: Dra. Andrea Copeliovitch

Niterói
2019

Agradecimentos

Aos meus avós, Carmem Sylvia Bensiman da Silva e Francisco Alves da Silva, que sempre me apoiaram em todos os momentos que eu mais precisei.

Ao meu filho, Davi Buhring Bensiman, que me deu todo o amor e carinho necessário.

A minha esposa, Bianca Buhring, por todo amor, paciência e por ser minha maior incentivadora.

Aos meus pais, Carlos Henrique Fontenelle Pereira e Claudia Bensiman Da Silva, pela ajuda financeira.

A minha orientadora, Andrea Copeliovitch, por todos os ensinamentos, disponibilidade e paciência.

A minha terapeuta, Adriana Gaudêncio, por todos os conselhos e por me ajudar nos momentos de maior ansiedade.

A examinadora Dra., Celina Sodré, Por ter sido responsável pelo meus primeiros contatos com o legado de Grotowski e Stanislavski, por me ensinar sobre eles, e por ter contribuído com dicas valiosas durante a qualifica o.

Ao examinador Dr., Marcus Fritsch, pelas dicas fundamentais durante a qualifica o.

A Dra., Martha de Melo Ribeiro, pelo incentivo   inscri o no Mestrado.

Ao Colegiado do PPGCA, por acreditarem na minha pesquisa, e por todos os ensinamentos ao longo desse período.

A Deus, por permitir que todos esses encontros fossem possíveis.

Resumo

BENSIMAN, Lucas. **Ética e Ações Físicas no Trabalho de Grotowski**. 2020. 101 f. Dissertação de Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes. Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS II), Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, 2019.

A presente dissertação busca investigar possíveis elementos essenciais do trabalho de Grotowski; elementos responsáveis pela qualidade mundialmente reconhecida de seus *atores santos*, e que levaram as práticas do *Teatro Laboratório* a serem classificadas, por Peter Brook, como um *Teatro Sagrado*. Defende-se a hipótese de que, independente da fase de pesquisa em que se encontrava, havia características que eram imprescindíveis ao ator/*Performer*; características sem as quais o trabalho conjuntamente com Grotowski não seria viável. Para tanto, investigaremos as práticas de Grotowski e sua íntima ligação com o *método das ações físicas* e a *ética do ator*, criados por Constantin S. Stanislavski.

Palavras Chaves: Grotowski, Ética, Ações Físicas, Stanislavski, Teatro Sagrado, Ator Santo.

Abstract

BENSIMAN, Lucas. **Ethics and Physical Actions in Grotowski's Work.** 2020. 101 f. Master's Dissertation in Contemporary Studies of the Arts. Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS II), Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, 2019.

This dissertation seeks to investigate possible essential elements of Grotowski's work; elements responsible for the world-renowned quality of its *holy actors* and for the practices of *Theatre Laboratory* had been classified by Peter Brook as a *Holy Theater*. The hypothesis defends that, regardless of the research phase in which he found himself, there were characteristics that were essential to the actor/Performer; characteristics without which working with Grotowski wouldn't be feasible. For that, we will investigate the practices of Grotowski and his intimate connection with the *method of physical actions* and the *ethics of the actor*, created by Constantin S. Stanislavski.

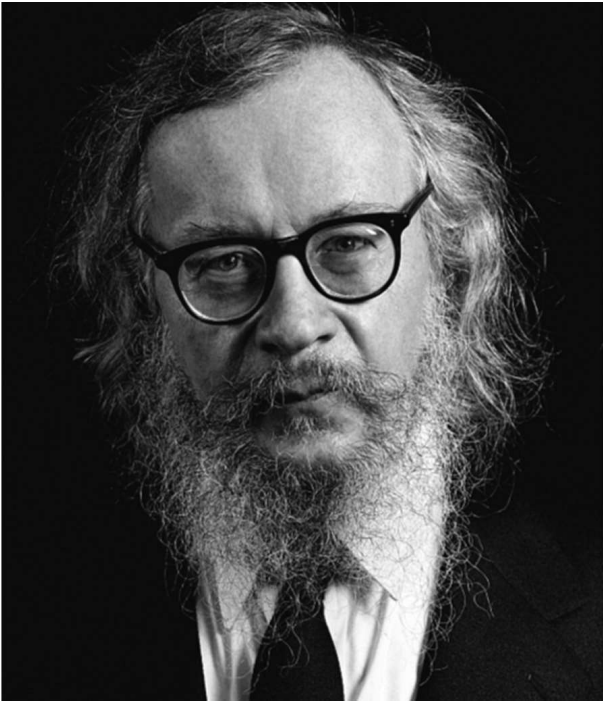
Palavras Chaves: Grotowski, Ethic, Physical Actions, Stanislavski, Holy Theater, Holy Actor.

Lista de Ilustrações

Fotomontagem de Grotowski e Stanislavski	epígrafe
Foto do espetáculo <i>Akropolis</i>	10
Foto do espetáculo <i>Apocalypsis cum Figuris</i>	17
Foto de Ryszard Cieslak em <i>Príncipe Constante</i>	31
Retrato de Toporkov	34
Foto de Ryszard Cieslak em <i>training</i> do <i>Teatro Laboratório</i>	41
Retrato de Thomas Richards e Jerzy Grotowski	70
Foto da Downstairs Action	83

Sumário

Introdução	1
Fases do Trabalho de Grotowski – Um breve resumo	8
1 Grotowski e o Teatro	
1.1 <i>Teatro Sagrado</i> – O invisível que se torna visível	13
1.2 <i>O Ator Santo</i> – Autossacrifício como forma de arte	18
1.3 Ryszard Cieslak – O consagrado <i>ator santo</i>	28
2 Grotowski e as ações físicas	
2.1 Stanislavski e Grotowski – A conexão	33
2.2 Stanislavski e Grotowski – As <i>ações físicas</i>	36
2.3 Necessidade de uma estrutura – O que são <i>ações físicas</i> ?	40
3 Grotowski e a ética do ator	
3.1 Ética – Algumas reflexões sobre as perspectivas de Barros Filho, Cortella, Marcondes e Kant	44
3.2 De Stanislavski para Grotowski – A <i>ética do ator</i>	52
3.3 Dedicção, Disciplina e Rigor – A luta contra o <i>diletantismo</i>	57
3.4 Discrição comportamental – Base para a criação artística	62
3.5 Aversão ao materialismo – O preceito do <i>ator santo</i>	65
3.6 Confiança e Forte Liderança – O estado pré-criativo	67
3.7 Criticar Menos e Aprender Mais – O <i>bom ladrão</i>	69
3.8 Silêncio, Concentração e Pontualidade – Condições para o <i>ato total</i>	71
4 Arte como Veículo	
4.1 Ética – Veículo para a evolução espiritual	76
4.2 Arte como Veículo – Essencialidade da ética e das <i>ações físicas</i>	78
Conclusão	85
Bibliografia	87



“Não é possível ficar parado no mesmo ponto, só existe evolução ou involução”.

J. Grotowski



“Artistas que não avançam, retrocedem”.

C. S. Stanislavski

Introdução

Em meados de 2012, prestes a completar minha formação no curso profissionalizantes de atores da CAL¹ tive meu primeiro contato com uma forma de realização e desenvolvimento do trabalho de ator que, ao mesmo tempo que me motivava e impulsionava, também parecia apresentar resultados cênicos concretos. Digo concretos, pois até então, apesar de ter estudado durante dois anos, o trabalho do ator ainda parecia para mim algo completamente abstrato, que dependia do talento individual ou até mesmo de uma inspiração momentânea que quase nunca se fazia presente.

Apesar da inexperiência e falta de comparativos naquela época, existia a impressão de que boa parte das abordagens empregadas a cada novo semestre não supriam minha demanda artística. A sensação era de que não havia uma metodologia de trabalho eficaz que nos permitisse, enquanto atores, atingir resultados mais profissionais.

Até aquele momento, eu, que sempre havia me considerado uma pessoa excessivamente racional, encontrava-me completamente perdido dentro da área profissional que eu tinha optado por seguir. Quanto mais o tempo passava, mais a angústia e a ansiedade tomavam o controle. Parecia que apesar de ter me dedicado aos estudos com um ímpeto que beirava a compulsão, ao final do curso de nada aquilo valeria pois não tinha encontrado, ainda, as ferramentas corretas que possibilitassem atingir melhores resultados cênicos.

Nesse sentido (e não, obviamente, excluindo os ensinamentos de tantos outros professores e pessoas que cruzaram meu caminho no início de meus estudos acadêmicos), minha reviravolta na maneira de enxergar, desenvolver, e realizar meu trabalho, enquanto ator, ocorreu no semestre em que cursei a

¹ Casa das Artes de Laranjeiras, curso de formação profissional de atores e Faculdade de Artes Cênicas.

² Celina Sodré é diretora, professora, atriz, e pesquisadora teatral com ênfase no trabalho do

disciplina de interpretação com a professora, e Dra., Celina Sodré². Esse encontro na verdade foi duplo, pois não se pode falar de Celina Sodré sem falar de Grotowski, pesquisador teatral que viria a ser a partir daquele momento minha maior referência.

Meu contato com Sodré e com os ensinamentos de Grotowski representou um ponto de virada na minha vida, tanto na esfera profissional, quanto na pessoal, e espiritual. Na época, eu ainda não tinha percebido; o que eu buscava era uma metodologia de trabalho para seguir.

Para descrever a importância que representou, para mim, ter contato com os ensinamentos de Grotowski, aproveito o momento para relatar uma de minhas experiências pessoais dentro dessa linha de trabalho.

Todas as vezes que leio o livro *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*³, que trata, em sua maior parte, sobre os primeiros contatos de Thomas Richards⁴ e Grotowski, automaticamente sou transportado para minhas primeiras aulas com Sodré. As sensações descritas por Richards ao receber os ensinamentos passados por Grotowski, são tão similares, respectivamente, as sensações sentidas por mim ao frequentar as aulas de Sodré, que, de certa maneira, fica a impressão de que em algum momento da minha vida eu tive contato com Grotowski pessoalmente.

Enquanto boa parte dos meus colegas de turma se revoltava internamente com o rigor e as críticas feitas por Sodré ao seu trabalho, eu via nela uma vontade real de fazer com que aqueles alunos aprendessem, verdadeiramente, as ferramentas necessárias para o ofício do ator. Uma vontade que, até então, poucas vezes tinha sido notada, por mim, em outros professores.

² Celina Sodré é diretora, professora, atriz, e pesquisadora teatral com ênfase no trabalho do ator criado por Stanislavski, e desenvolvido por Grotowski.

³ Livro escrito por Thomas Richards que trata sobre os primeiros anos de contato com a pesquisa de Grotowski, mais especificamente sobre o trabalho com as *ações físicas*.

⁴ Principal discípulo de Grotowski e diretor artístico do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards em Pontedera, Itália.

Sendo assim, quando leio alguns trechos do livro onde aparecem críticas de Grotowski à Richards, vejo naquelas palavras, que podem soar rudes num primeiro momento, o cuidado de quem tem a certeza de estar prestando uma ajuda necessária ao outro; o cuidado de quem sabe que apenas através da superação das barreiras criadas pelo ego podemos atingir o nosso melhor resultado, não apenas como atores, mas também como indivíduos. O próprio Richards afirma a importância das críticas de Grotowski para seu aperfeiçoamento enquanto ator. “Tenho uma profunda dívida com ele por ter sido tão duro comigo naquele verão. Suas críticas severas eram exatamente o que eu estava precisando. Sem um golpe daquele, eu teria continuado a me comportar como alguém que ainda está na “flor da juventude” quando essa flor já murchou [...]” (RICHARDS, 2012, p. 54).

Entretanto, é inegável, independentemente da aceitação ou não das críticas, que a turma como um todo passou por uma grande evolução artística e pessoal durante o período de seis meses em que Sodré esteve à frente do trabalho. Esse processo foi fundamental para meu entendimento de que arte e *rigor* são indissociáveis. “É muito fácil sonhar em fazer algo profundo. É muito mais difícil fazer algo realmente profundo. [...] Uma pessoa pode facilmente se perder pensando no profundo lado metafísico de Grotowski, e acabar se esquecendo totalmente do sacrifício e labor que está por trás de seus resultados” (RICHARDS, 2012, p. 6).

Quando reflito sobre o que teria me chamado tanto a atenção no trabalho de Grotowski, e que teria me feito não apenas começar a investigar mais a fundo sua trajetória, como também ter dado início a presente pesquisa, penso imediatamente na frase dita por Peter Brook⁵ (2011, p. 100): “*Grotowski était un mystique!*”⁶. A definição exprime em poucas palavras, a singularidade, e o caráter inovador do trabalho do pesquisador polonês, características que me impressionaram e, conseqüentemente, geraram em mim uma grande admiração logo num primeiro momento.

⁵ Peter Brook é pesquisador teatral, diretor de teatro e cinema britânico. Um dos maiores encenadores do século XX/XXI e amigo de longa data de Jerzy Grotowski.

⁶ “Grotowski era um místico”. Essa frase foi dita em palestra realizada em 19 de Outubro de 2009 durante as celebrações do *2009 Anné Grotowski*. Tradução de Celina Sodré.

Grotowski não era apenas um encenador. Era também um visionário, um homem a frente de seu tempo, mas talvez, acima de tudo, um verdadeiro mestre quando se tratava da pedagogia associada ao desenvolvimento do trabalho do ator. O significado da palavra místico, empregada por Brook, reflete com exatidão a conexão interdisciplinar entre a arte e os elementos do universo religioso que sempre existiu na pesquisa de Grotowski, e que foi, ao longo de sua trajetória, uma marca registrada de seu trabalho. Segundo a definição de Ferreira⁷ (2004, p. 1340):

Místico. [Do gr. *mystikós*, pelo lat. *Mysticu.*] **Adj.** **1.** Misterioso e espiritualmente alegórico ou figurado. [...] **2.** Referente à vida espiritual e contemplativa. [...] **3.** Devoto, religioso, contemplativo, piedoso. **4.** Que lembra a vida ou ambiente místico. [...] **5.** Aquele que, mediante contemplação espiritual, procura atingir o estado extático de união direta com a divindade.

Ainda segundo Brook (2011, p. 15), “nenhuma outra pessoa no mundo, ninguém depois de Stanislavski⁸, explorou a natureza do jogo do ator, o fenômeno que o constitui, seus sentidos, a ciência de seus processos, tanto psíquicos quanto físicos ou emocionais, tão profundamente e plenamente quanto Grotowski”. Quanto mais eu lia esse tipo de informação sobre o trabalho de Grotowski, mais eu constatava sua relevância para o teatro mundial, e a necessidade de investigar e aprender mais sobre seu legado.

Percebi, em determinado momento, que o sentimento de ausência, ou busca de uma ferramenta de trabalho que seja mais concreta e menos intuitiva, é algo que parece atormentar os atores de maneira geral. Estudar mais a fundo o trabalho criado por Stanislavski, e desenvolvido por Grotowski; encontrar esse caminho onde o processo artístico não aparentava ser superficial, e que parecia apresentar uma solução para a questão que há tanto me incomodava, parecia ser

⁷ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1910-1989) foi o autor do Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

⁸ Constantin S. Stanislavski (1863-1938) foi ator, diretor e professor de teatro. Nascido na Rússia, é o criador do conceito de *ação física* que veio a revolucionar a pedagogia da arte do ator.

fundamental. Esse fato foi, sem dúvida alguma, a primeira motivação para a realização da presente pesquisa.

A segunda motivação foi a possibilidade de investigar a fundo as questões éticas do trabalho do ator, indissociáveis às pesquisas tanto de Stanislavski, quanto de Grotowski. Esse respeito pela arte e todos os elementos que dela fazem parte representa, para mim, o principal fator gerador de admiração pelo trabalho de ambos os pesquisadores. O desrespeito pelo fazer artístico pelos próprios atores, facilmente observável em grande parte dos ensaios dos quais fiz parte, foi, desde a época do começo dos meus estudos na área, um ponto gerador de incômodo. Ter contato com o rigor, quase utópico, com o qual esses mestres realizavam seu trabalho foi, sem dúvida alguma, uma importante fonte de inspiração.

Conforme veremos mais a frente, Grotowski, ao longo de sua trajetória artística, passou por diferentes fases em sua pesquisa. Pretende-se ao final dessa dissertação descobrir se, independente da fase em que se encontrava, e das especificidades de cada uma delas, houve sempre um núcleo central metodológico: características imprescindíveis que o ator/*Performer*⁹ deveria possuir para que o trabalho com Grotowski pudesse ser realizado. Defende-se a ideia de que os atores/*Performers* deveriam, essencialmente, agir de maneira condizente com os preceitos éticos da profissão (apontados por Stanislavski e continuados por Grotowski) e seguir a metodologia das *ações físicas*.

A literatura aponta, conforme veremos à frente, a possibilidade da assertividade de nossa hipótese. Sobre o tema, Banu¹⁰ (in BROOK, 2011, p. 12, grifo nosso) afirma que “Brook e Grotowski experimentaram o desejo comum de buscar no teatro “alguma coisa que o ultrapassa”, de alcançar, por vias próprias, o

⁹ Devido a complexidade do significado da nomenclatura, optamos por fazer uma colagem de trechos da definição de Grotowski contidos no texto *o Performer*. “O *Performer*, com maiúscula, é o homem de ação. Não é um homem que representa um outro. Ele é o dançarino, o padre, o guerreiro: ele está fora dos gêneros estéticos. O *Performer* é um estado do ser. O homem de conhecimento [...] As testemunhas entram então em estados intensos porque, eles dizem, sentiram uma presença. E isto, graças ao *Performer* que é uma ponte entre a testemunha e alguma coisa. Neste sentido, o *Performer* é *pontifex*, fazedor de pontes”. Tradução de Celina Sodré.

¹⁰ Georges Banu é teatrólogo, professor, e crítico de teatro.

“invisível” a que apenas “a qualidade” e “a forma” do trabalho teatral asseguram o acesso”. O que seria essa “qualidade” e “forma” que Banu se refere? Seriam os elementos essenciais do trabalho de Grotowski? Podemos encontrar em outros textos relativos ao tema diferentes passagens que corroboram com essa linha de pensamento. Segundo Richards (2012, p. 105, grifo nosso):

O período que começou com os primeiros workshops do Grotowski, passando pelo ano no Objective Drama Program, incluindo a primeira fase no Workcenter of Jerzy Grotowski, pode ser visto como um bloco do meu trabalho. Depois disso, tudo o que aprendi nesse primeiro bloco continuou a ser utilizado mas o trabalho em si entrou numa fase completamente nova, na qual todos os elementos mudaram. O trabalho desse novo bloco ainda está progredindo, e não é objeto desse texto.

Mais a frente, pretendemos investigar essas características que consideramos essenciais do ator/*Performer* grotowskiano, tentando compreender sua relação com a qualidade dos resultados cênicos obtidos por Grotowski que levaram suas montagens a serem classificadas por Brook como um *Teatro Sagrado*. O próprio Brook (2011, p. 41 e 42, grifo nosso) parece indicar a essencialidade da ética e das *ações físicas* para Grotowski:

Grotowski realizava, então, espetáculos muito pessoais e, para conseguir isso, tinha necessidade de atores que compreendessem o que ele tentava fazer. Assim jamais poderia ter ido tão longe quanto desejava se trabalhasse com atores convencionais. Ele precisava de atores treinados por um longo período para responder às suas necessidades. [...] Ora, para fazer esse trabalho, ele precisava também de alguém que não fosse somente um ator, ou seja, alguém só realiza sua vida através de personagens imaginários, mas de alguém que fosse também um ser humano comprometido – o que é estranho à maioria dos atores –, comprometido com a consciência de si, a descoberta de si, a evolução de todo seu ser.

Parece-nos que quando Brook usa as palavras “atores treinados” estaria falando justamente sobre atores treinados no *método das ações físicas*, pois, conforme afirma Richards (2012), trabalhar com as *ações físicas* era fundamental para trabalhar com Grotowski. Parece-nos, também, que ao afirmar, em seguida,

que Grotowski necessitava não apenas de atores mas de seres humanos comprometidos, Brook estaria falando justamente sobre atores éticos.

Segundo Grotowski (in BROOK, 2011, p. 92, grifo nosso), “[...] destes estudos que eu faço, as conclusões devem servir ao teatro; as pessoas com as quais eu trabalho devem aprender os elementos da profissão nas artes dos espetáculos e, ao mesmo tempo, a minha ausência do próprio centro da criatividade teatral deve servir à presença dos outros”. Quais seriam, afinal, esses elementos? Seriam aqueles os quais nos propusemos a investigar nessa pesquisa? Teriam outros? Essa é a conclusão que pretendemos chegar ao final da dissertação.

Começaremos nossa investigação com um capítulo dedicado a investigar a relação do fazer teatral de Grotowski com as características que levaram Peter Brook a classificar as montagens do pesquisador polonês com a nomenclatura *teatro sagrado*. Para tanto, nos debruçaremos principalmente no capítulo homônimo do livro de Brook *O Espaço Vazio*, buscando compreender mais a fundo os resultados das práticas de Grotowski, mas principalmente, as características que a diferenciavam do teatro convencional. Parecem existir muitas características do trabalho de Grotowski onde a nomenclatura *sagrado* parece refletir com exatidão os elementos de seu fazer artístico: seja no rigor quase monástico com o qual seus processos artísticos eram realizados, seja na sua maneira ética de se relacionar com o teatro, e talvez, principalmente na fase final de sua pesquisa nomeada *arte como veículo*.

Investigaremos, ainda nesse capítulo, as características dos atores responsáveis por executar as ideias de Grotowski. Quais eram as práticas desses atores que os diferenciavam dos demais? O que teria levado Grotowski a usar a nomenclatura *ator santo* para descrever o trabalho dos atores do *Teatro Laboratório*? Quais seriam as características que permitiriam a um ator receber essa classificação? Essas são algumas perguntas que pretendemos ter como norte para compreender melhor a classificação feita por Grotowski.

Em seguida, partiremos para a investigação de um tema que aparenta ter sido fundamental para todo o trabalho de Grotowski: as *ações físicas*. Tentaremos

compreender melhor o que são as *ações físicas*, suas características, e porque essa prática parece ter sido tão importante para os resultados alcançados por Grotowski.

No capítulo seguinte, investigaremos os sentidos da palavra ética e moral nos textos de filósofos renomados na literatura buscando comparar com aquilo que Stanislavski chamou de *ética do ator*. Essa comparação se dará, principalmente, a partir do texto *Ética – Opera non Finita* de Stanislavski (livro tido por Grotowski como um dos mais importantes para os atores, segundo Sodré (2014)) relacionando-o ao rigor quase sagrado com o qual Grotowski se dedicava   arte teatral.

Parece-nos que o rigor, a disciplina, entre outros elementos demandados no trabalho de Grotowski estariam intimamente relacionadas a * tica do ator* criada por Stanislavski. Portanto, tentaremos apontar os comportamentos éticos fundamentais para Stanislavski e Grotowski através da compara o de seus escritos sobre o tema. Estaria a banaliza o do comportamento ético diretamente relacionado a um resultado artístico inferior?

Antes de prosseguirmos, entretanto, parece-nos importante descrever brevemente as fases do trabalho de Grotowski para que possamos compreender melhor o seu legado.

Fases do Trabalho de Grotowski – Um breve resumo

Grotowski criou o *Teatro Laboratório*, conjuntamente com Ludwik Flaszen¹¹, em 1959 em Opole, cidade do interior da Pol nia com aproximadamente 60 mil habitantes. No período de sua existência (1959-1984)¹², as atividades do *Teatro Laboratório* foram dedicadas em boa parte   investiga o da arte teatral, mais

¹¹ Escritor e crítico de teatro polonês. Um dos principais colaboradores de Grotowski durante o período do *Teatro Laboratório*.

¹² No livro *Jerzy Grotowski*, escrito por James Slowiak e Jairo Cuesta, encontra-se a informa o de que os membros fundadores encerraram as atividades do Teatro Laboratório formalmente em 1984, com o consentimento de Grotowski.

especificamente, a arte do ator. Sob a direção de Grotowski, as montagens cênicas realizadas nesse período, e os resultados práticos de suas investigações, foram responsáveis por revolucionar o teatro do século XX.

Mediante as conquistas de sua pesquisa no campo das artes cênicas, em menos de 10 anos, Grotowski foi convidado para se transferir conjuntamente com o *Teatro Laboratório* para Wrocław, capital cultural da Polônia, onde adquiriu o status de Instituto de Pesquisa Teatral. Segundo Richards (2012, p. 3), “Tanto Jerzy Grotowski quanto Constantin Stanislavski dedicaram suas vidas à investigação sobre o *ofício*”. Tal afirmação, indica o rigor com o qual o trabalho era realizado por ambos pesquisadores, e justifica, também, o reconhecimento mundial que obtiveram.

Segundo aponta Grotowski (in RICHARDS, 2012) em seu texto *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*, sua trajetória artística passou por quatro fases distintas classificadas, por si mesmo, da seguinte maneira: *Teatro dos Espetáculos*, *Teatro da Participação* (ou *Parateatro*), *Teatro das Fontes*, e *Arte como Veículo* (ou *Artes Rituais*). Ao longo dessa pesquisa aparecerão algumas referências à essas fases, portanto, realizaremos logo de início um breve resumo sobre cada uma delas.

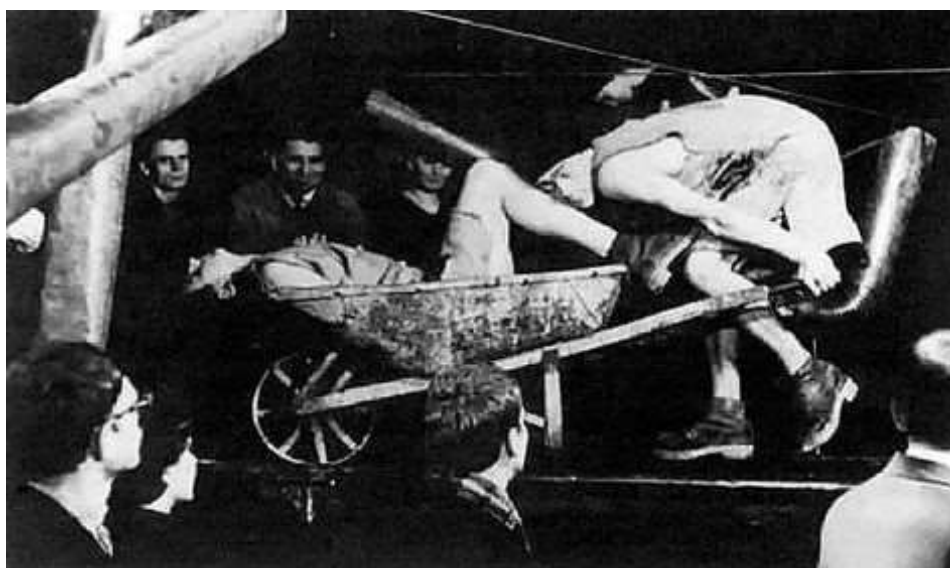
Na fase do *Teatro dos Espetáculos*, como o próprio nome já diz, a companhia do *Teatro Laboratório* tinha como objetivo as investigações do trabalho do ator e a criação de espetáculos direcionados ao público ao final de cada processo. Nessa época foram criados os espetáculos que consagraram Grotowski como um dos grandes diretores teatrais do século XX, tais como *Akropolis*, *Príncipe Constante*, e *Apocalypsis Cum Figuris*. As nomenclaturas *ator santo* e *teatro pobre*, que serão explorados mais à frente nessa pesquisa, surgem nessa época.

Marinis (1988, p. 103) aponta que seriam três as referências de Grotowski durante a fase do *Teatro do Espetáculos*: o romantismo polonês representaria a tradição literária filosófica do *Teatro Laboratório*; a Reduta representaria a parte ética; e o trabalho de Stanislavski a tradição técnica. Parece-nos, entretanto, conforme pretendemos analisar mais a frente, que Stanislavski representou não

apenas a parte técnica, mas também, a parte ética do trabalho de Grotowski. O próprio Marinis, na verdade, ao explicar o que seria a Reduta, compara a pedagogia da instituição com o trabalho realizado por Stanislavski em Moscou. Nas palavras de Marinis (1988, p. 102, tradução nossa):

Há outra referência polonesa que desde o princípio exerce grande influência no trabalho de Grotowski: trata-se da Reduta, uma instituição teatral muito sui generis que funcionou como uma instituição entre as duas guerras mundiais [...] Reduta foi ao mesmo tempo um teatro e uma escola para atores. Durante alguns períodos específicos, a escola se organizou como uma comunidade em que mestres e discípulos viviam de acordo com uma disciplina quase monástica, cultivando uma investigação mais ética que técnico-profissional. E aqui podemos comparar com outras experiências análogas e mais conhecidas da pedagogia teatral comunitária, anteriores ou mais ou menos contemporâneas à Reduta, como os Estudos Abertos de Stanislavski em Moscou [...]

Chama a atenção nesse trecho, ainda, alguns outros pontos apontados por Marinis. O primeiro deles seria a “disciplina quase monástica” vivida pelos integrantes da Reduta. Essa condição remete-nos instantaneamente a ética vivida pelos *atores santos* de Grotowski. O ponto seguinte seria o trecho “investigação mais ética que técnico-profissional” indicando a importância do desenvolvimento do comportamento ético para esse grupo, e conseqüentemente, para Grotowski.



Espectáculo *Akropolis* do Teatro Laboratório

Na fase seguinte conhecida como *Teatro da Participação* (ou *Parateatro*), assim como em todas as que sucederam, não havia mais a criação de espetáculos voltados para o público. Havia grupos de pessoas seletas que conforme a necessidade de Grotowski eram convidadas para participarem do processo, ou apenas observarem. Nessa fase a pesquisa era focada, segundo Grotowski (in RICHARDS, 2012, p. 135), “na continuação da cadeia: os outros elos, aqueles que vinham depois dos elos dos espetáculos e dos ensaios; havia a participação ativa das pessoas de fora”. Segundo James Slowiak e Jairo Cuesta (2013, p. 60):

Parateatro significa, literalmente, “ao lado do teatro”, “nas bordas do teatro”, ou a expansão de seus limites. Algumas vezes comparado à Cultura Ativa, esta segundo Grotowski é comumente chamada de criatividade. É uma ação que “oferece um sentido de realização à vida, uma extensão de suas dimensões; é necessária para muitos, mas, no entanto, permanece em posse de muito poucos”. Colocando de forma simples: Parateatro/ Cultura Ativa busca estender o privilégio da ação criativa para aqueles que não estão usualmente envolvidos com a realização teatral.

Em seguida surgiu o *Teatro da Fontes* que nas palavras de Grotowski (in RICHARDS, 2012), “tinha a ver com a fonte de diferentes técnicas tradicionais, com “o que precede as diferenças””. Grotowski viveu um longo período nômade em meados de 1970. Nessa época investigou mais a fundo seu antigo interesse pelas raízes culturais e espirituais. Segundo Slowiak e Cuesta (2013, p. 69):

Raízes era, no léxico de Grotowski, sinônimo das palavras fonte e origem, e não deve ser compreendida simplesmente como algo relacionado à etnia ou às experiências pessoais de alguém. Seu sentido vai além desses limites, em direção as raízes da humanidade em si mesma: a verdadeira origem. O período do parateatro de Grotowski foi dedicado à investigação do contato e do encontro, mas o tema das raízes tornou-se essencial no desenvolvimento do Teatro das Fontes.

Antes da fase final da pesquisa de Grotowski, segundo Cuesta e Slowiak (2013), houve, ainda, um estágio intitulado de *Objective Drama*, considerado pelo pesquisador polonês como um período de transição. Foram trabalhados elementos

considerados por Grotowski como negligenciados no *Teatro das Fontes* e *Parateatro*. Buscava-se descobrir quais eram as estruturas ou elementos que possuíam um *impacto objetivo* no *performer*.

Por fim, veio a fase chamada de *Arte Como Veículo* que, devido a sua importância na presente pesquisa, será melhor explicada em um capítulo próprio.

Capítulo 1 – Grotowski e o Teatro

1.1 *Teatro Sagrado* – O invisível que se torna visível

A nomenclatura *teatro sagrado* dada por Peter Brook, conforme veremos ao longo desse capítulo, não estava apenas relacionada à maneira pela qual Grotowski realizava seu processo conjuntamente com seus atores, mas também com a qualidade dos espetáculos apresentados. Brook (2015, p. 69) inicia seu texto homônimo explicando o significado do termo que mais a frente será atribuído entre outros, ao teatro realizado por Grotowski e seus atores:

Chamo-o de Teatro Sagrado por brevidade, mas poderia chamá-lo de Teatro do Invisível-que-se-faz-Visível: a noção de que o palco seja um lugar onde o invisível pode aparecer exerce uma profunda influência em nossos pensamentos. Temos todos consciência de que a maior parte da vida nos escapa aos nossos sentidos: a explicação mais poderosa das várias artes é que elas tratam de configurações que só começamos a reconhecer quando se manifestam como ritmos e formas.

Chama a atenção, primeiramente, o caráter não cotidiano atribuído por Peter Brook a esse tipo de teatro ao afirmar que o invisível se tornava visível. Não se trata portanto aqui daquele teatro convencional voltado para o entretenimento, e sim de algo muito mais complexo e profundo.

No teatro, ou qualquer outra forma de arte voltada para o entretenimento, quando bem executada, ao término saímos normalmente com uma sensação de prazer, relaxamento, diversão. Os espetáculos de Grotowski eram o oposto disso. Seus espectadores saíam do teatro com a sensação tão diferente do comum que raramente ao final de suas obras haviam aplausos. Algo diferenciado acontecia ali. Algo similar a estar presente em um ritual; a visibilidade do invisível. Segundo Grotowski (in SODRÉ, 2014, p. 103):

Essa foi uma particularidade do Teatro laboratório: quase nunca, depois do período de, como eu posso dizer, no primeiro espetáculo aplaudiram

muito. Mas, depois, quando a coisa começou a subir na direção de alguma coisa, os espectadores não aplaudiram. Tinha um silêncio, em algum lugar alguém gritou, em algum lugar alguém caiu em prantos ou de novo o silêncio, as pessoas não se levantaram depois do espetáculo, teve um longo tempo em que eles ficaram sentados em silêncio. Aconteceu, algumas raras vezes, que aplaudiram. Por exemplo, em *O Príncipe Constante* isso aconteceu, talvez, em quinhentas ou seiscentas apresentações, isso aconteceu duas ou três vezes e nós ficamos plenamente conscientes que o espetáculo tinha fracassado, que alguma coisa em nós tinha sido representada e não cumprida.¹³

Essa proximidade sensorial com o ritual não ocorria por acaso. Na fase inicial de suas pesquisas, quando Grotowski dirigia espetáculos direcionados ao público, procurou fazer com que esse público não se compusesse de espectadores passivos. Os espectadores presenciavam um *ato total*, um evento com uma densidade energética diferenciada da comum. Segundo Grotowski (2011, p. 94):

Esse ato de desnudamento total de um ser torna-se um presente de si mesmo que beira a transgressão dos limites e do amor. Eu chamo isso de ato total. Se o ator entrega-se à atuação de tal maneira, torna-se uma espécie de desafio para o espectador.

Peter Brook faz uma analogia entre o trabalho do ator nesse Teatro Sagrado e o trabalho do maestro. Na comparação realizada o ator funcionaria como uma espécie de veículo para a manifestação do invisível. Podemos pensar, por exemplo, em rituais religiosos onde ocorre a incorporação dos médiuns por forças invisíveis permitindo dessa maneira a visibilidade daquelas presenças que previamente se encontravam ocultas. Nas palavras de Brook (2015, p. 69):

Podemos render um culto à personalidade do maestro, mas temos a consciência de que não é ele que faz realmente a música, é ela que o faz - se ele estiver tranquilo, aberto e atento, o invisível tomará posse dele e, por meio dele, chegará até nós.

¹³ Grotowski em palestra dada em 16 de Junho de 1997. Celina Sodré optou por traduzir do francês para o português os erros gramaticais das falas de Grotowski para que a tradução ficasse o mais fiel possível.

Peter Brook (2015, p. 70 e 71) descreve uma passagem de sua vida para exemplificar essa aparição do invisível:

Caminhando pela Reeperbahn, em Hamburgo, numa tarde de 1946 [...] vi uma multidão de crianças entrando animadas pela porta de uma boate. Eu as segui. [...] Dois palhaços maltrapilhos, cheios de lantejoulas, estavam sentados numa nuvem pintada, a caminho de uma visita à Rainha do Céu. “O que vamos pedir a ela?”, perguntou um deles. “Um jantar”, disse o outro, e as crianças deram gritinhos de aprovação. [...] e o palhaço começou a enumerar todos os pratos inacessíveis, e os gritos de excitação foram aos poucos sendo substituídos por um silêncio - um silêncio que se transformou num profundo e autêntico silêncio teatral. Uma imagem estava se transformando em realidade, em resposta à necessidade de algo que não estava ali.

O silêncio mencionado; essa força que nos deixa sem ar, que nos faz refletir, que nos envolve e nos arrebatava, era justamente aquilo que Grotowski buscava gerar naquele que assistia sua obra. Seus espetáculos, ao contrário da grande maioria hoje realizada, pareciam buscar essa força justamente nas origens do teatro onde era possível através dos rituais encarnar o invisível. O objetivo era alcançar justamente aquela experiência não óbvia, uma experiência não cotidiana.

Interessante citar nesse momento justamente a descrição dada por Grotowski in Sodré (2014) de si mesmo em uma das suas últimas aulas dadas antes de seu falecimento. O pesquisador se auto-classificava como um *artesão do comportamento humano dentro de condi es metacotidianas*¹⁴. De fato, o invisível que se procura não pode de maneira alguma florescer no território da banalidade, do acaso, da obviedade. A manifesta o desse invisível são pode ocorrer no território da *metacotidianeidade*, mediante dedica o extrema. Não   toa Grotowski usou a palavra *santo* para designar seus atores. Em entrevista concedida a Eug nio Barba¹⁵ em 1964 Grotowski (2011, p. 34) explica a nomenclatura *ator*

¹⁴ Essa autonoma o foi feita por Grotowski em 07 de Janeiro de 1997 em aula inaugural da cadeira de Antropologia Teatral do Coll ge de France. Retirada da tese de Doutorado de Celina Sodré página 20.

¹⁵ Eugenio Barba   um autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito de Antropologia Teatral.

santo afirmando que: “Trata-se mais de uma metáfora para definir uma pessoa que através de sua arte, ultrapassa seus limites e pratica um ato de autossacrifício.”.

Obviamente, alcançar esse local de sacralidade no teatro não é algo simples que acontece de uma hora pra outra. Antes de Grotowski, Antonin Artaud¹⁶ já visualizava essa decadência do teatro burguês e demonstrava também em seus escritos a necessidade de transformação do banal em sagrado. Segundo Brook (2015), Artaud afirmava que só no teatro poderíamos nos libertar da banalidade do dia a dia e embarcar numa experiência frente à uma realidade superior. Tal realidade só poderia ser alcançada mediante dedicação extrema, em outras palavras, através da disciplina e do rigor.

Trabalhar com Grotowski significava acima de qualquer coisa, ser extremamente rigoroso e estar disposto a dedicar a maior parte do seu dia ao trabalho. Esse constante trabalho de aprofundamento e investigação sobre si mesmo é justamente o que afirma Brook (2015, p. 91) ser o mecanismo capaz de possibilitar, tal qual na maioria das religiões, esse encontro com o invisível:

O ensinamento religioso - inclusive o Zen - afirma que esse visível-invisível não pode ser visto automaticamente - só pode ser visto em certas condições. Essas condições podem estar ligadas a determinados estados ou a determinada compreensão. De qualquer modo, compreender a visibilidade do invisível é o trabalho de toda uma vida. A arte sagrada é um auxílio para isso, e assim chegamos a uma definição do teatro sagrado. O teatro sagrado não só apresenta o invisível, mas também oferece condições que possibilitam essa percepção.

Dentro dessa maneira de agir e pensar, não poderia o teatro ser um fim em si mesmo. O objetivo maior seria justamente a auto exploração como forma de conhecer a si próprio de uma maneira mais aprofundada. O teatro dentro dessa linhagem seria como uma espécie de peregrinação de uma vida inteira. Sobre o tema, Brook (2015, p. 96) afirma:

¹⁶ Antonin Artaud foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês. Um dos grandes expoentes do Teatro do século XX.

Assim considerando, representar é o trabalho de toda uma vida - o ator vai aos poucos ampliando o conhecimento de si mesmo, por meio de circunstâncias dolorosas e sempre diferentes, por meio dos ensaios e da enorme pontuação da representação. Na terminologia de Grotowski, o ator permite que um papel o “penetre”; no começo, todo ele é um obstáculo a isso, mas com o trabalho constante, adquire o domínio técnico de seus recursos físicos e psíquicos, por meio do qual pode derrubar as barreiras.



Espectáculo *Apocalypsis cum Figuris* do Teatro Laboratório

Grotowski acreditava que apenas nesse estado do “não saber” constante (o ator não deveria ser um especialista em determinada habilidade, e sim alguém que está sempre se desafiando frente ao desconhecido), e da auto exposição, seria possível chegar a um resultado positivo. Era necessário que o ator realizasse o que ele chamou de *sacrifício*, em prol da sacralidade. Uma revelação/presente para aquele que assiste. Eric Bentley¹⁷ (in SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 51) relata sobre sua reação não cotidiana ao assistir o espetáculo *Apocalypsis cum Figuris* encenada pelo *Teatro Laboratório*:

¹⁷ Eric Russell Bentley é crítico teatral, dramaturgo e cantor.

Durante *Apocalypsis*, algo aconteceu comigo. Relato de forma pessoal porque o que aconteceu foi extremamente pessoal. Na metade da peça eu tive uma iluminação bem específica. Uma mensagem chegou até mim – do nada, como se diz – acerca da minha vida íntima e de mim mesmo. Essa mensagem deve permanecer privada, para continuar verdadeira, mas o fato de que ela apareceu tem relevância pública, eu acho, e devo publicamente acrescentar que não me recordo que esse tipo de coisa tenha acontecido comigo no teatro antes [...]

Os *sacrifícios* dos atores de Grotowski não eram apenas metafóricos. Em meio a Guerra Fria, numa Polônia dominada pelo regime socialista, a companhia transformou a pobreza, que seria um grande inconveniente para a grande maioria, em marca registrada. O principal eram seus corpos e a relação com aquele que observa. Trabalho, ética, precisão, disciplina, eram palavras de ordem. O resto era superficial. Encontrar-se verdadeiramente nesse lugar não é para todos, tal qual o sacerdócio de uma religião tradicional. É necessário colocar a arte em primeiro lugar e estar verdadeiramente inclinado a realizar sacrifícios pessoais. Por isso, a classificação do teatro de Grotowski, realizada por Brook (2015, p. 96 e 97), reflete total exatidão:

[...] o ato de representar é um ato de sacrifício, de sacrificar o que a maioria das pessoas prefere esconder - esse sacrifício é o presente que ele dá ao espectador. [...] Os atores de Grotowski oferecem sua interpretação como uma cerimônia para aqueles que desejam assistir: o ator invoca, desvela o que há em cada homem - e é encoberto pelo dia a dia. Esse teatro é sagrado porque seu objetivo é sagrado [...] O teatro de Grotowski é o que está mais perto do ideal de Artaud.

1.2 O Ator Santo – Autossacrifício como forma de arte

A palavra *santo* utilizada por Grotowski para definir a forma pela qual o trabalho era realizado por seus atores, quando analisada pelo prisma de um indivíduo com pouco ou nenhum conhecimento sobre a obra do pesquisador, pode soar um tanto quanto exagerada, descabida, ou até mesmo profana. De fato, a semântica da palavra *santo* possui conotações que quando relacionadas à maneira

pela qual determinado tipo de trabalho é executado podem gerar um certo estranhamento, ou até mesmo serem classificadas como uma blasfêmia, dependendo do ambiente em que nos encontramos. Ao pesquisarmos o significado no dicionário, podemos encontrar as seguintes definições de Ferreira (2004, p. 1803):

santo. [Do lat. Sanctu, 'estabelecido segundo a lei'; 'que se tornou sagrado'.] **Adj.** 1. Sagrado. 2. Que vive segundo os preceitos religiosos, a lei divina. [...] 5. Puro, imaculado, inocente. 6. Respeitável, venerável [...]

Ao ler tais definições, podemos nos questionar sobre a assertividade do termo, afinal de contas, a comparação entre o divino e a maneira pela qual um trabalho específico é realizado poderia soar arrogante. Entretanto, Grotowski (2011, p. 26) nos explica precisamente aquilo que ele deseja exprimir quando realiza tal afirmação passível de contradição:

Não me interprete mal. Falo de “santidade” como um não crente. Refiro-me a uma “santidade secular”. Ao desafiar-se publicamente, o ator desafia os outros. Quando através do excesso, da profanação e do sacrilégio ultrajante ele se revela arrancando sua máscara diária, também permite ao espectador experimentar um processo semelhante de interiorização. Se ele não exhibe o seu corpo, mas aniquila-o, queima-o, liberta-o de qualquer resistência aos impulsos psíquicos, então ele já não vende o corpo, oferece-o em sacrifício. Repetindo a expiação, aproxima-se da santidade.

Chama a atenção que Grotowski inicia seu discurso afirmando ser um *não crente*, descartando, dessa maneira, qualquer possibilidade de comparação por terceiros do conceito de santidade usado por ele, com aquele existente em alguma religião específica. Além disso, ao utilizar a palavra santidade entre aspas, reafirma que o leitor não deve de maneira alguma confundir seu discurso com questões de ordem religiosa.

O ponto central que embasa a utilização de Grotowski do termo *santo* parece ser a relação entre a maneira com a qual o trabalho é realizado pelos seus atores mediante suas intervenções enquanto diretor, e o significado comumente utilizado

da palavra *expição*. “Expiar” possui, entre seus significados, a seguinte definição: purificar-se mediante sofrimento. Esse estado poderia ser alcançado, por exemplo, mediante cumprimento de pena, castigo, penitência. Independente do meio utilizado, o importante seria o sofrimento como forma de compensar a culpa. Ferreira (2004, p. 856) nos entrega a seguinte definição de expiar:

expiar. [Do lat. *Expiare.*] Remir (a culpa), cumprindo pena; pagar. 2. Sofrer as consequências de: (...) 3. Sofrer, padecer.

Não se trata aqui da utilização de torturas ou castigos para atingir determinado resultado cênico. Acreditamos que Grotowski compara o trabalho de seus atores com a expiação de um santo, relacionando essa expiação com o sofrimento interior que nós humanos sentimos ao termos nossas máscaras arrancadas, expondo assim nossas entranhas como as de um santo martirizado. Para o pesquisador, ego era um dos maiores impeditivos do trabalho do ator. Era, portanto, necessário transpassar completamente essa barreira, do contrário, nenhum resultado satisfatório para Grotowski poderia surgir daquele processo. Na palavras de Grotowski (2011, p. 26):

Assim como um grande pecador pode se tornar um santo, de acordo com os teólogos (não esqueçamos o livro da Revelação: “Porque tua obra é morna, não é fria nem quente, estou a ponto de vomitar-te de minha boca”), do mesmo modo a penúria do ator pode ser transformada em uma espécie de santidade. A história do teatro está cheia de exemplos disso.

Grotowski buscava desenvolver em seus atores um corpo/mente que não possuía mais impeditivos derivados de bloqueios relacionados ao ego. A revelação que o ator faz do seu íntimo ao retirar sua máscara diária, é dolorosa. Trabalhar sobre esses preceitos no espaço cênico, ou mesmo a tentativa de atingir esse lugar na vida pessoal não são por absoluto algo fácil de se alcançar. Para tal tarefa é imprescindível libertar-se de qualquer resistência psíquica. Grotowski (in BROOK, 2011, p. 91 e 92)¹⁸ utiliza os ensinamentos de Jung¹⁹ para explicar sua prática de maneira mais aprofundada:

¹⁸ Festival de Taormina em Maio de 1989.

Jung disse que o “eu” social, que é uma máscara social, é necessário para se estar integrado à sociedade. Mas para encontrar esta unidade completa do homem, para não ser “divisível” (é esta a origem da palavra indivíduo: não dividido) é necessário se orientar em direção a alguma outra coisa, a um outro centro, que não é o “eu” social. Então, por necessidade própria, fazemos uma busca que é, aparentemente, completamente antissocial. E então, Jung disse o seguinte: “Se alguém realiza este tipo de aventura, ele será esmagado pela sociedade como um inimigo e isto será justo se ele não paga à sociedade”. Jung diz: “Se eu estou em busca de o indivíduo em mim mesmo, eu preciso pagar a sociedade cuidando dos doentes; em um tal caso, existe um equilíbrio entre meu interesse pessoal e o fato de que eu faço alguma coisa pela sociedade” Isto me parece muito importante.

Para trabalhar com Grotowski era imprescindível aprender a superar as barreiras criadas pelo ego. Era necessário saber ouvir críticas e, à partir delas, encontrar as respectivas soluções. Richards (2012, p. 36), descreve os seus primeiros contatos com Grotowski como um “golpe necessário e fatal ao seu ego”

Richards, tendo recém iniciado seu período de trabalho com Grotowski, não compreendia ainda a necessidade da desconstrução da máscara criada pelo ego. Porém, tempos depois ao se referir aquele período, reconheceu a importância daquele ensinamento. Segundo relata Richards (2012, p.43):

Descemos até a cozinha para fazer uma pausa, e naquele momento convenci-me novamente do meu triunfo. Enquanto preparava meu lanche, eu estava radiante de satisfação. E foi nesse momento que Grotowski chegou. Ele está vindo em minha direção, sorrindo, e “Oh, devo ter ido bem”, pensei. “Ele está vindo... na minha direção? Sim! Ele está vindo”. E com um grande sorriso ele disse: “Aquilo foi horrível! Foi incrivelmente horrível! Acho que nunca tinha visto algo tão ruim”, e foi embora. Enquanto falava ele ficava rindo o tempo todo, parecia estar à beira de uma gargalhada. Fiquei devastado. Meu ego nunca tinha recebido um golpe desses. Eu não podia entender. Fiquei completamente deprimido.

¹⁹ Carl Gustav Jung (1875-1961), psiquiatra e psicoterapeuta suíço. Um dos grandes nomes da psicologia do século XX.

Trabalhar com Grotowski significava um ataque a toda forma de superficialidade. Não era possível realizar pela metade, era necessário ir a fundo nas questões necessárias. Estaria Grotowski se referindo à essa superficialidade quando cita a passagem do livro da Revelação: “Porque tua obra é morna, não é fria nem quente, estou a ponto de vomitar-te de minha boca”? Uma colocação é certa; para Grotowski, a *mestria* no trabalho do ator deveria se sobrepor ao *diletantismo*. De acordo com Richards (2012, p.35):

[...] diletante é alguém que flutua entre uma coisa e outra sem se confrontar com a necessidade de um ofício, alguém que encara a vida sem responsabilidade.

O *ator diletante* seria, portanto, o extremo oposto daquilo que Grotowski chamou de *ator santo*. Grotowski costumava também usar a palavra *turista* para se referir aos *atores diletantes*. Um turista passeia rapidamente por diversos lugares sem criar vínculos, assim como o *ator diletante* experimenta diversas sensações/emoções no momento da criação, sem nunca levar a fundo a investigação relativa aquilo que foi descoberto. Quando sua criação perde o frescor e deixa de gerar aquela mesma energia inicial, o *diletante* descarta tudo aquilo que conseguiu até o momento e recomeça sua pesquisa em busca de algo que excitará novamente seu corpo/mente. Agindo dessa maneira, jamais atinge um resultado concreto e passível de repetição. Segundo Richards (2012, p. 44):

Na terminologia de Grotowski, um “turista” é alguém que viaja por toda parte sem ter raízes, uma pessoa que vai de um lugar ao outro superficialmente. Um artista também pode trabalhar “turisticamente”: estando habituado à excitação da primeira improvisação, ele não tem paciência de trabalhar na estrutura. Ele se aborrece quando seus nervos não se agitam, e descarta tudo para encontrar uma nova proposta que excitará seus nervos mais uma vez. Esse tipo de artista passa de um esboço a outro primeiro esboço, sem nunca escavar mais a fundo, sem explorar por inteiro um único território. A verdadeira arte, disse Grotowski, é como um fio de prumo que não se move de um lado para o outro. (...) serão necessários muitos e muitos esboços, e um trabalho duro e paciente para chegar a uma estrutura que tenha alguma qualidade.

Quando Grotowski diz que serão necessários muitos esboços, e um trabalho duro e paciente para se atingir uma estrutura de qualidade, ele está chamando mais uma vez nossa atenção para a importância da *repetição* no trabalho do ator . A palavra *repetição* é muito presente nos discursos de Grotowski. Quando em um trecho seguinte o pesquisador afirma que ao repetir a expiação o ator se aproxima da santidade, ele deixa claro que esse modelo de atuação “santa” não deve ser a exceção, e sim a regra, do contrário, cairíamos mais uma vez na futilidade. Nesse sentido, a *repetição*, o *rigor* e a constância do trabalho, tanto no treinamento quanto nas apresentações, aproximavam os atores da santidade. Segundo Grotowski (2011, p. 26):

Repetindo a expiação, aproxima-se da santidade. Se esse modelo de atuação não for algo passageiro e fortuito, mas um fenômeno que não se possa prever no tempo nem no espaço, se quisermos um grupo de teatro que se alimente diariamente desse tipo de trabalho – então devemos seguir um método especial de pesquisa e treinamento.

Qual seria então essa metodologia especial de trabalho? Grotowski diferencia a técnica empregada pelo *ator santo* daquela utilizada pelos demais atores, e aqui, surge a necessidade de explicarmos um termo importante do trabalho de Grotowski que nos ajudará a diferenciar sua forma de trabalho daquelas já existentes: a *via negativa*.

De maneira geral, a formação dos atores no ocidente está postulada em boa parte, senão na sua totalidade, no aprendizado de diversas técnicas e habilidades. Em uma escola de atores, aprendem-se por exemplo: técnicas de interpretação baseada nos ensinamentos de diversos mestres do teatro, canto, dança, circo, etc. Ao longo dos anos de aprendizado, o aspirante a ator entra em contato com inúmeras possibilidades, e a partir desse contato, começa naturalmente a formar uma espécie de arsenal de habilidades que, conforme a necessidade, serão utilizadas (Já vimos na introdução que esse modelo não se mostrou interessante para Grotowski e Toporkov). Para Grotowski (2011, p. 13), a real formação do ator se daria através da *via negativa*:

No nosso teatro a formação de atores não é uma questão de ensinar algo, mas de tentar 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.

O ator jamais se tornaria um “especialista” em alguma determinada habilidade, o que inevitavelmente o levaria a repetição de clichês de si mesmo. Essa busca em territórios desconhecidos, conjuntamente com o desbloqueio psíquico das barreiras criadas pelo ego, pelas máscaras cotidianas, o levaria conseqüentemente a uma espécie de evolução espiritual e moral. Grotowski (2011, p. 30 e 31) faz uso de um exemplo metafórico para possibilitar uma melhor compreensão de sua metodologia de “eliminação”:

Estamos falando de um tipo de atuação que, como arte, está mais próximo da escultura do que da pintura. Pintura implica adicionar cores, enquanto o escultor retira o que está escondendo a forma, já existente no bloco de pedra. Ele apenas revela a forma ao invés de construí-la.

É possível afirmarmos que o proceder de Grotowski com seus atores era algo extremamente rigoroso, e portanto, não poderia ser executado por indivíduos levianos que não vissem naquele modelo de trabalho, também, um modelo de vida. O que é ser santo? Quantos mártires foram canonizados pela Igreja? Ser canonizado pela Igreja é um feito para poucos, se dedicar às artes cênicas sob olhar de Grotowski era algo que só poderia ser realizado por um grupo muito seletivo.

Diante de todas as dificuldades inerentes aos atores dentro dessa metodologia de trabalho, Eugênio Barba, em entrevista realizada em 1964, questiona Grotowski se os *atores santos* não seriam uma utopia tendo em vista que a santidade é um caminho que apenas alguns poucos escolhidos podem seguir. Frente à indagação, Grotowski (2011, p. 34) dá uma importante lição não apenas para o ofício do ator, mas também, para qualquer outra atividade com alto nível de dificuldade que qualquer indivíduo se proponha a fazer:

Claro que você tem razão, montar uma companhia de atores “santos” é uma tarefa infinitamente difícil. (...) Isso torna a santidade um postulado irreal? Penso que ele está tão bem fundamentado quanto o postulado do movimento da velocidade da luz. Estou querendo dizer que, mesmo sem nunca alcançá-la, podemos nos dirigir conscientemente e sistematicamente àquela direção e alcançar resultados práticos.

As palavras de Grotowski nos remetem, quase instantaneamente, a um diálogo escrito por Stanislavski contido em *Ética Opera Non Finita*. Nesse texto, Govorkov questiona ironicamente Torzov sobre as posturas éticas que deveriam ter os atores. “– Deveríamos então juntar todos os santos e fazer uma companhia para fundar o tipo de teatro do qual o senhor gosta de falar – objetivou Govorkov. – O que vocês tinham pensado então? – começou Torzov se esquentando – Queriam que miseráveis idiotas lançassem do palco à humanidade pensamentos e sentimentos elevados e nobres!” (STANISLAVSKI, 1938, p. 19). Nesse trecho, chama muito a atenção à similaridade das palavras de Grotowski e Stanislavski apontando, mais uma vez, a íntima conexão entre o trabalho dos dois pesquisadores.

O autossacrifício do *ator santo* além de estar relacionado com a questão da auto-exposição, e conseqüentemente, da desconstrução do ego e da máscara diária, estava também relacionado a um desligamento do plano material frente ao plano espiritual. O ator deveria enxergar a construção do espetáculo não como um fim em si mesmo, ou uma maneira de ganhar fama e dinheiro. Sua recompensa seria a evolução moral enquanto indivíduo. Anos mais tarde, essa evolução espiritual seria investigada mais a fundo na fase do trabalho que ficou conhecida como *Arte como Veículo*. Grotowski (2011, p. 35):

O teatro pobre²⁰ não oferece ao ator a possibilidade do sucesso imediato. Ele desafia o conceito burguês de padrão de vida propondo a substituição da prosperidade material pela prosperidade moral como objetivo principal na vida.

²⁰ Grotowski usa o termo *teatro pobre* para descrever seu fazer teatral onde o cerne da questão estaria no encontro do ator com o espectador. Todo o restante como maquiagens, figurinos, efeitos, grandes cenários, eram tidos por Grotowski como coisas supérfluas.

Os atores de Grotowski não faziam o espetáculo com o objetivo de receber aplausos, elogios, ou agradar a plateia. Faziam, usando uma expressão de Constantin S. Stanislavski, com o objetivo de realizar um *trabalho sobre si mesmo*. O pesquisador polonês acreditava que fazer um espetáculo visando uma espécie de sedução do público comparava a profissão do ator à prostituição. De acordo com Grotowski (2011, p. 27):

O ator é um homem que trabalha em público com o seu corpo, oferecendo-o publicamente. Se este corpo se restringe a demonstrar o que é – algo que qualquer pessoa comum pode fazer – então ele não é um instrumento obediente capaz de executar um ato espiritual. Se for explorado por dinheiro ou para ganhar os favores da plateia, então a arte de atuar se assemelhará à prostituição. [...] 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. O essencial no segundo caso é ser capaz de eliminar qualquer elemento perturbador e ser capaz de superar todos os limites concebíveis. No primeiro caso trata-se apenas de uma questão de existência do corpo; já no segundo, de sua não existência. A técnica do “ator sagrado” é uma técnica indutiva ou de eliminação, ao passo que a do “ator cortesão” é uma técnica dedutiva, ou seja, de acumulação de habilidades.

Quando Grotowski afirma que o ator em cena não deve vender seu corpo, ele reafirma a necessidade do processo de auto revelação, quando um ator se despe das máscaras cotidianas para realizar um *autossacrifício*.

Em suas últimas conferências, proferidas antes de seu falecimento no Collège de France²¹, chama a atenção nas palavras de Grotowski in Sodré (2014) o termo *metacotidiano* ao se referir   situa es em que o *ator santo* deve se encontrar em cena. Se aquele corpo não   capaz de realizar algo diferente de sua forma de agir cotidiana, então o ator não estará apto a executar um ato de natureza não convencional; um ato para além dos clich s do teatro.

²¹ Estabelecimento de Ensino Superior fundado em Paris.

Vimos até agora que ser considerado um *ator santo* por Grotowski exigia um esforço para além do convencional da parte dos integrantes da companhia. Exigia abrir mão do materialismo, de uma possível carreira de sucesso, de uma vida mais estabilizada. Consequentemente, fazer um teatro digno de ser classificado por Brook como “sagrado” demandava dedicação total não apenas no tocante ao ofício do ator, mas também na vida privada. Como diria Richards (2012, p.15), parafraseando Stanislavski, “o trabalho sobre as ações físicas é exatamente essa via extremamente rigorosa em que nada pode ser feito “em geral”. “Em geral – disse Stanislavski – é o inimigo da arte””.

Por que então dedicar-se tanto a isso? Ao responder essa pergunta, Grotowski filosoficamente nos dá uma lição de vida, de humildade, de espiritualidade. Sua resposta, nos remete aos ensinamentos de Rousseau²² sobre a natureza do homem e sua necessidade de *transcendê-la*. Filho (in CORTELLA, 2014, p. 40) sobre esse ensinamento, afirma que a “natureza²³ não esgota a natureza²⁴ do homem. O instinto é pobre, a vida é complexa; o homem precisa ir além de sua natureza. E esse ir além, *transcender*, é o único jargão que Rousseau usa”. Finalizamos o capítulo reproduzindo a resposta de Grotowski (2011, p. 201) para essa importante pergunta:

Por que sacrificamos tanta energia pela nossa arte? Não pra ensinar os outros, mas para aprender com eles o que a nossa existência, o nosso organismo, a nossa experiência pessoal e única têm a nos oferecer; aprender a destruir as barreiras que nos cercam e a nos libertar dos freios que nos retêm, das mentiras sobre nós mesmos que fabricamos diariamente para nós e para os outros; aprender a destruir as limitações causadas por nossa ignorância e falta de coragem; em resumo, para preencher o vazio em nós: nos realizarmos. [...] A arte é um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos permite emergir da escuridão em direção a uma grande chama de luz.

²² Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) é um dos grandes nomes da filosofia mundial. Foi filósofo, escritor, teórico e político.

²³ A palavra natureza aparece primeiramente com o sentido de habitat dos seres humanos; que existe independente de suas vontades.

²⁴ Princípios éticos e morais.

Diante do exposto, até o momento, podemos afirmar que trabalhar com Grotowski era sinônimo de dedicação absoluta. Podemos afirmar, também, que os resultados não vinham de uma hora pra outra. Que tal como os santos sofrem ao realizar o martírio, deveriam os *atores santos* resistirem aos sofrimentos impostos pelo ego e conseguir transpassá-los.

Lendo tais informações poderíamos nos questionar o quanto poderia ser utópica a criação de uma companhia formada por *atores santos*. Poderíamos pensar que ser um *ator santo* é tarefa impossível. Entretanto, a história e os relatos da época nos mostram o contrário. O *Teatro Sagrado* e seus espetáculos de qualidade mundialmente reconhecida de fato ocorreram, tal qual a existência daqueles responsáveis por seus resultados: Grotowski e seus *atores santos*. Para exemplificar, falaremos um pouco sobre Ryszard Cieslak.

1.3 Ryszard Cieslak – O Consagrado Ator Santo

Ryszard Cieslak (1937-1990) consagrou-se no papel principal da peça *Príncipe Constante*²⁵, realizada pela companhia do *Teatro Laboratório*. Acabou ficando conhecido mundialmente como o símbolo do método de trabalho de Grotowski devido a seus resultados em cena. Talvez tenha sido ele o ator que tenha chegado mais próximo daquilo que Grotowski chamou de *ator santo*. Quais seriam as características que diferenciavam Cieslak dos demais. Quais seriam suas práticas para obter tais resultados?

Poderíamos, talvez, apontar como uma das características principais de Cieslak sua presença. A *presença*, inclusive, seria para Stanislavski um dos fundamentos necessários para o ator. Parecia existir em Cieslak uma aura energética diferente dos demais. Usaremos um relato de Richards (2012, p. 10) para tentarmos nos aproximar dessa potência alcançada por Cieslak:

²⁵ Foi um dos espetáculos mais aclamados realizado pelo Teatro Laboratório. Ryszard Cieslak se consagrou no papel de protagonista como símbolo da revolucionária metodologia de trabalho de Grotowski.

Nossa aula de interpretação já havia começado quando Cieslak entrou na sala. Quase caí da cadeira, nunca tinha sentido uma presença daquela em ninguém. [...] Cieslak se sentou e apenas com sua presença começou a se impor e a dominar a turma. Diante dele eu me sentia com um animal dócil, um animal de circo bem adestrado ao lado de uma pantera selvagem. Só com sua presença, e praticamente num silêncio total, ele despojou nosso professor de interpretação de sua autoridade.

Cieslak parece ter alcançado esse lugar onde o ego não representava mais uma barreira. Conforme afirma Richards (2012, p. 11) parecia não existir medo nas ações de Cieslak: “Cieslak trabalhava diretamente [...] levava o ator direto para seus limites pessoais, ao mesmo tempo em que emanava um calor potente”. Esse patamar atingido por Cieslak parecia influenciar tanto a sua esfera energética, quanto sua vitalidade. Faltou, inclusive, para o próprio Richards (2012, p. 15 e 16), uma palavra correta para descrever esse “algo” a mais que existia em Cieslak:

Eu não tenho certeza do que era tão jovem no Cieslak, mas havia algo leve em seus olhos e ao seu redor. Apesar de sua idade, ele tinha esse algo, e nós não; era desse “algo” que vinha sua juventude. Uma vez, quando estávamos com preguiça durante uma série de exercícios, ele nos estimulou dizendo: “Vocês são todos jovens! Olhem para si mesmos! E eu, eu sou velho!” E com a confiança de um gato ele deu um salto com a cabeça pra baixo, ficou se equilibrando em cima de um ombro, e depois deu outro salto pra cima, ficando novamente de pé. [...] em Cieslak não havia hesitação, seu corpo pensava durante o próprio processo do fazer.

No trecho supracitado, podemos ver novamente a ausência de medo de Cieslak que aparece aqui com as palavras “não havia hesitação”. Podemos ver, ainda, a disponibilidade corporal que o trabalho de Grotowski gerou em Cieslak a ponto de fazê-lo executar movimentos complexos, que os estudantes, apesar de mais jovens, não eram capazes de executar. “[...] demandei tudo dele, uma coragem que num certo sentido era desumana [...] Então trabalhávamos devagar. E depois dessa simbiose, ele tinha uma espécie de segurança total no trabalho, não tinha medo nenhum, e nós vimos que tudo era possível porque não havia medo” (GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2012, p. 18). Grotowski associa a coragem de Cieslak intimamente aos resultados obtidos ao afirmar que na

ausência do medo “tudo era possível”. Afirma ainda, a importância da confiança entre os integrantes do coletivo artístico, elemento da *ética do ator* que será analisada em capítulo próprio.

Ainda referente à essa “não hesitação” e disponibilidade, chama a atenção um relato feito por Richards sobre as capacidades de Cieslak. Richards (2012) conta que Cieslak, certa vez, afirmou que os atores deveriam ser capazes de chorar conforme uma criança se assim fosse solicitado, e, após constatar que seus alunos não eram capazes de realizar tal feito, teria ele prontamente demonstrado através do uso das *ações físicas* como deveria ser feito.

Obviamente, assim como em qualquer outra profissão, existem atores mais capacitados que outros. Entretanto, acreditamos que quanto maior a carga dramática de uma cena, mais o trabalho demandará do ator dedicação e estudo para obtenção da verdade cênica. O relato de Richards parece demonstrar que Cieslak realmente se encontrava em um outro patamar do ofício de ator. Chorar dentro da fisicalidade de uma criança com verdade não parece, nem de longe, uma tarefa fácil de ser realizada; carece de muito estudo e dedicação. Entretanto, para Cieslak essa tarefa não representava mais um empecilho. Nas palavras de Richards (2012, p. 13 e 14):

Lembro-me de um dia que o Cieslak disse que um ator deve ser capaz de chorar como se fosse uma criança, e perguntou se algum de nós era capaz de fazer isso. Uma menina deitou no chão e tentou chorar. Ele disse: “Não, não dessa maneira”, e ocupando o lugar dela no chão transformou-se diante de nossos olhos em uma criança que chora. Só agora, depois de tantos anos, eu entendo a chave do sucesso do Cieslak nessa transformação. Ele encontrou a exata fisicalidade da criança, seu processo físico vivo, que deu suporte ao seu grito infantil. Ele não foi buscar o estado emocional da criança, mas com seu corpo ele se lembrou das ações físicas de uma criança.

Outras características fundamentais de Cieslak parecem ser a criatividade, e o rigor com o qual ele tratava o ofício do ator. Talvez, mais importante do que as características em si era sua habilidade de fazer a conexão, na proporção correta,

entre a criatividade e o rigor do seu trabalho. Essas características levaram Richards (2012, p. 16 e 17) a compará-lo a Van Gogh:

Quando penso em Ryszard Cieslak, penso em um ator criativo. Acho que era realmente a encarnação de um ator que atua como um poeta escreve, ou como Van Gogh pintava. [...] Por que eu acho que ele era um ator tão bom quanto, em outro campo da arte, Van Gogh, por exemplo? Porque ele sabia como encontrar a conexão entre o dom e o rigor. Quando ele tinha uma partitura de atuação, ele sabia como mantê-la nos mínimos detalhes. Isso – Isso sim é o rigor. Mas havia algo misterioso por trás desse rigor que sempre surgia em conexão com a confiança. Era o dom, o dom de si – nesse sentido, o dom.

A disciplina de Cieslak, frente ao ofício do ator, parece poder ser associada diretamente, também, aos resultados por ele obtidos. Segundo Richards (2012, p. 13), essa disciplina necessária ao fazer artístico tinha sido completamente dominada por Cieslak.



Cieslak no espetáculo *Príncipe Constante*

Podemos notar nos relatos de Richards que apesar da existência de diversas características que faziam de Cieslak o principal *ator santo* de Grotowski, havia uma que em tese não pode ser adquirida, e que talvez fosse aquele “algo” a mais ao qual o próprio Richards já havia se pronunciado anteriormente: o dom.

Inegavelmente, em qualquer área do fazer humano, o talento tem seu lugar de destaque. Sempre haverá pessoas que parecem ter nascido prontas para determinada atividade. Sempre haverá também pessoas que acreditam que o talento é o suficiente, e passarão a vida se contentando com aquilo que tem. Talvez o “algo” a mais de Cieslak não tenha sido o dom, mas a vontade de estar em constante evolução; a vontade de transcender o dom.

Por sua vez, Banu (in BROOK, 2011, p. 11), utiliza as palavras “ética da devoção” para se referir ao trabalho de Cieslak e Grotowski. Em seguida, explica a necessidade direta da ética para se atingir à mestria da forma e o esquecimento do si mesmo. Parece-nos que a mestria da forma em Grotowski só poderia ser alcançada através do uso das *ações físicas*, o que justificaria sua essencialidade. O “esquecimento do si mesmo”, por sua vez, parece estar associado ao rigor e a disciplina com o quais o trabalho de Grotowski era realizado; características que acreditamos fazerem parte daquilo que Stanislavski chamou de *ética do ator*.

Conforme investigaremos mais a frente, no capítulo “Grotowski e a *Ética do Ator*”, acreditamos que a disciplina, tal como todas as características presentes em Cieslak (exceto o dom), está diretamente associada a qualidade mundialmente reconhecida da pesquisa de Grotowski.

Falamos até agora sobre os processos investigativos de Grotowski exemplificando seus resultados empíricos. Focaremos agora no “como fazer”. Qual a disponibilidade corporal e mental que o *ator santo* deveria ter para o trabalho com Grotowski? Qual era a técnica empregada e suas características?

Capítulo 2 – Grotowski e as Ações Físicas

2.1 Stanislavski e Grotowski – A conexão

Por que ao falar sobre o trabalho ligado à arte do ator, desenvolvido por Grotowski, é importante também falar sobre a pesquisa de Stanislavski? Todo o trabalho desenvolvido por Grotowski só foi possível graças as investigações realizadas anteriormente pelo pedagogo russo. Grotowski sempre deixou claro essa íntima ligação entre as pesquisas; esse objetivo de dar continuidade às descobertas feitas por Stanislavski. Importante frisar que Grotowski não copiou o trabalho de Stanislavski; utilizou as descobertas de Stanislavski como ponto de partida para encontrar suas próprias respostas. Richards (2012, p. 107) sobre o tema:

Grotowski não utilizou simplesmente uma técnica criada por Stanislavski, a situação é bem mais complexa. Grotowski retomou as “ações físicas” a partir do ponto em que Stanislavski interrompeu o trabalho porque morreu. Um dia, enquanto falava a respeito desse trabalho sobre as ações físicas, Grotowski me disse: “Não é exatamente o “método das ações físicas” de Stanislavski, mas o que vem depois”. É, na verdade, uma continuação.

Grotowski ainda jovem, na época estudante da escola de arte dramática, enxergou no trabalho de Stanislavski um processo que parecia altamente promissor, e dedicou sua vida a desenvolver essa metodologia. “Quando comecei meus estudos na escola de arte dramática, fundei toda a base do meu saber teatral nos princípios de Stanislavski. [...] Achava que ele era a chave que abre todas as portas da criatividade. Queria compreendê-lo melhor que os outros” (GROTOWSKI, 2001, p. 6).

Analisando sob uma perspectiva histórica, o cuidado com a pedagogia teatral parece ser embrionário se comparado à existência do teatro. Constantin S. Stanislavski, se não foi o primeiro pesquisador a abordar o tema, foi certamente aquele que de fato abriu as portas para que essa busca tivesse êxito. Dedicou boa

parte de sua vida a compreender o trabalho do ator apontando os elementos técnicos e comportamentais que lhe permitiriam alcançar bons resultados cênicos. Vassíli Toporkov²⁶, em sua obra *Stanislavski Ensaia: Memórias*²⁷, relata a ausência de uma base teórica concreta de aprendizado do ofício do ator nos cursos de formação de sua época. De acordo com Toporkov (2016, p. 19 e 20):

Outros pedagogos possuíam também particularidades, habilidades próprias no ensino e na educação de jovens atores. Era-lhes própria, no entanto, ainda outra característica comum: a ausência de uma sólida base teórica e de um sistema pedagógico concreto. Tudo o que se passava por sistema, na época, era ainda muito distante do que foi depois concretizado na prática de K. S. Stanislavski.



Vassíli Toporkov

²⁶ Vassíli Toporkov (1889-1970) foi um dos atores de teatro de maior prestígio na Rússia. Discípulo de Stanislavski, foi responsável por escrever diversos livros sobre o método de trabalho do pesquisador russo, entre eles, *Stanislavski Ensaia: Memórias*.

²⁷ Livro, segundo Thomas Richards (2012), considerado por Grotowski como o mais importante sobre o trabalho de Stanislavski.

Toporkov, assim como Grotowski, parece ter percebido na pesquisa de Stanislavski algo revolucionário; algo tão importante e concreto que veio a transformar completamente o aprendizado no campo das Artes Cênicas anos mais tarde. Não se podia falar, até então, de metodologia de trabalho do ator. Segundo Toporkov (2016, p. 15 e 16):

A falta de conhecimentos concretos e de uma base teórica em nossa arte, considerada por muitos um fenômeno completamente natural e próprio da natureza do teatro, é que é, em grande parte, a verdadeira causa dessas tormentosas crises de criação. K. S. Stanislavski, iluminando muitas das facetas obscuras do processo criativo, nos livrou da deriva em que vagávamos por mares desconhecidos e mostrou o caminho mais seguro e verdadeiro para a mestria de nossa arte.

Essa mudança de paradigma é tão recente, que hoje, aproximadamente 80 anos após a morte de Stanislavski, ainda é muito comum observarmos no ensino das artes cênicas resquícios do amadorismo relativo a ausência de uma técnica concreta de interpretação. Ainda de acordo com Toporkov (2016, p. 20):

Os alunos dessas escolas, mesmo apropriando-se de certo número de posições teóricas acerca da arte e imersos no espírito criativo de seus professores, não recebiam da escola habilidades e conhecimentos necessários na esfera da técnica de atuação que permitissem o desenvolvimento de seu talento, resguardando-os do amadorismo. [...] Stanislavski foi capaz de desvendar muitos dos “segredos” da técnica de ator, que nossos grandes artistas dominavam, mas que ainda não conseguiam explicar a seus alunos de maneira suficientemente clara, ainda que tentassem fazê-lo de todo o coração.

No trecho supracitado, Toporkov critica não o talento individual dos professores enquanto profissionais das artes, e sim, a incapacidade de passar o conhecimento para os alunos, ou em outras palavras, a falta de uma pedagogia teatral eficaz. Toporkov (2016, p. 17) ainda realiza uma crítica enfática a sua escola de formação ao afirmar que ter concluído o curso representava apenas um fato jurídico, enquanto que “as aulas de Stanislavski eram as que realmente abriam as possibilidades para o conhecimento dos fundamentos de nossa arte”.

O trabalho de Stanislavski representou também um ponto de virada na vida de Grotowski. Ao ter acesso a pesquisa de Stanislavski, Grotowski parece ter chegado as mesmas conclusões de Toporkov em relação ao seu curso de formação. Segundo Richards (2012, p. 4 e 5, grifo nosso):

Como jovem estudante de interpretação no Instituto Estatal de Teatro da Polônia, Grotowski viu que “parte do processo educacional era perda de tempo”. Então se uniu a outros estudantes de interpretação e juntos trabalharam numa espécie de Estúdio dentro do próprio Instituto de Teatro, onde ele fez uma pesquisa independente sobre o trabalho de Stanislavski.

Parece-nos, portanto, que ao analisarmos Grotowski e sua metodologia de trabalho é fundamental analisarmos conjuntamente Stanislavski e seus ensinamentos.

2.2 Stanislavski e Grotowski – As ações físicas

O método das *ações físicas*, criado por Stanislavski no final de sua vida, é fundamental para entendermos toda a prática de Grotowski, independente da fase do trabalho em que se encontrava. *As ações físicas*, precisamente do ponto onde Stanislavski havia parado com sua morte, foram o começo e base de toda a pesquisa de Grotowski. Segundo Richards (2012, p. 121):

Um dia Grotowski me disse: “Depois do “Sistema” de Stanislavski, veio o seu “método das ações físicas” Você acha que Stanislavski teria parado ali? Não, ele morreu. É por isso que ele parou. Eu simplesmente continuei a sua pesquisa. É por isso que alguns russos dizem que “Grotowski é Stanislavski”: isso acontece porque eu continuei a sua pesquisa e não só repeti o que ele já tinha descoberto” Para continuar a investigação de outra pessoa, temos que saber na prática o que ela já encontrou.

Segundo Richards (2012, p. 2) Stanislavski teria dito: “Crie seu próprio método. Não dependa do meu como se fosse um escravo. Faça algo que funcione

para você”. Apesar de Grotowski ter seguido as indicações de Stanislavski e ter criado sua própria maneira de trabalhar, a essência do método de Stanislavski sempre esteve presente, ou seja, a *estrutura* era fundamental no trabalho de ambos os pesquisadores. Ainda assim, Richards (2012, p. 5, grifo nosso) alerta sobre a possibilidade da pesquisa de Grotowski ser mal interpretada:

Ainda que Grotowski, em quase todas as suas conferências públicas, tenha enfatizado a conexão de seu trabalho com o de Stanislavski, eu continuo a ver atores e grupos de teatro que, na prática, se esquecem desse ponto. Tentam alcançar aquela mesma alta qualidade passando por cima de tudo o que é necessário para os fundamentos essenciais; pulam direto para o desconhecido. Por preguiça ou porque desejam ter resultados imediatos, esses indivíduos ou grupos se esquecem completamente dos ensinamentos de Stanislavski, que ressalta a necessidade de uma estrutura preparada conscientemente – uma necessidade da qual Grotowski nunca se esqueceu.

As características apontadas por Richards, talvez, sejam o exato oposto da realidade do trabalho de Stanislavski e Grotowski. Trabalhar com o *método das ações físicas* significava, entre outras coisas, ser minuciosamente preciso nas ações realizadas a ponto de ser possível repeti-las, quantas vezes fossem necessárias, com a mesma precisão e intensão da ação inicial. O conjunto das *ações físicas* realizadas por um ator deveria ter o rigor de uma partitura musical. Sendo assim, classificar a experiência dos atores de Grotowski com a palavra “pseudocatártica” seria um grande equívoco.

Para Stanislavski e Grotowski somente as ações que continham verdade, em sua execução, interessavam. Por isso, era comum que Grotowski, segundo Richards (2012, p. 39), perguntasse aqueles que observavam se eles haviam acreditado na estrutura apresentada por um dos participantes do treinamento. Tal como o músico, ao ler a partitura, consegue executar a canção sempre da mesma maneira, o ator deveria conseguir repetir suas ações com a mesma motivação, precisão, e rigor. Por isso Grotowski usava a nomenclatura *partitura física* para falar sobre as *estruturas* criadas pelos atores.

Thomas Richards escreveu o livro *Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas* onde o conteúdo, como o próprio nome já diz, é quase integralmente voltado para a explicação das *ações físicas* e seus desdobramentos. “O eixo desse texto é um método, ou melhor, uma prática, que se tornou central na última fase do trabalho de Stanislavski e que, mais tarde, foi desenvolvida por Grotowski: as *ações físicas*. (RICHARDS: 2012, p. 3, grifo nosso).

Se não bastasse, para afirmarmos a importância do tema, que o principal discípulo de Grotowski dedicou uma parcela significativa de seu tempo para através de seu texto esclarecer minuciosamente as dúvidas existentes sobre a metodologia criada por Stanislavski, o próprio Grotowski afirma logo no prefácio do livro a importância do entendimento sobre as *ações físicas* para aqueles que fazem parte do universo das artes performativas. “O livro de Thomas Richards fala dos três primeiros anos de trabalho comigo, e trata das “ações físicas”, uma premissa necessária para quem é ativo no campo das *performing arts*” (GROTOWSKI in RICHARDS, 2012, prefácio, grifo nosso).

Em outro momento, Richards deixa ainda mais clara a importância das *ações físicas* na fase final do trabalho de Grotowski ao afirmar que essa ferramenta era fundamental para se alcançar um nível mais alto; os domínios da excepcionalidade. Se as *ações físicas* eram fundamentais, conforme vimos anteriormente, nas fases iniciais do trabalho de Grotowski, e se mantiveram fundamentais no final de sua vida, tais informações parecem corroborar com a nossa hipótese de pesquisa. Nas palavras de Richards (2012, p. 115, grifo nosso):

A arte do ator não está necessariamente limitada a situações realistas, a jogos sociais, à vida cotidiana. Às vezes, quanto mais alto é o nível e a qualidade dessa arte, mais ela se afasta desse fundamento realista, entrando nos domínios da excepcionalidade: a corrente viva dos impulsos puros. (...) Mas, para remover a arte do ator desse fundamento realista, tão caro a Stanislávski, e para alcançar um nível mais alto, é absolutamente necessário conhecer esse fundamento.

Já vimos anteriormente que Stanislavski foi pioneiro se pensarmos nas questões pedagógicas referentes ao trabalho do ator. Entretanto, o pesquisador ao

longo de sua vida desenvolveu diversos pensamentos voltados ao aprendizado do ofício teatral. Qual seria então o diferencial dessa metodologia que levou o próprio Stanislavski (In RICHARDS, 2012) a fazer a seguinte afirmação: “o método das ações físicas é o resultado do trabalho de toda a minha vida”? Qual seria a razão para Grotowski afirmar, segundo Richards (2012, p. 3), que o *método das ações físicas* era a pérola mais preciosa da pesquisa de Stanislavski?

O ofício do ator está diretamente relacionado a transmissão de sensações/emoções/energia. Aquele que observa um trabalho artístico, seja ele de qualquer uma das áreas (dança, teatro, performance, etc.) recebe uma carga energética daquilo que vê. Essa carga pode ser intensa, ou não, pode ser boa, ou não, mas indiscutivelmente criamos automaticamente opiniões ao observarmos qualquer coisa.

A grande dificuldade do trabalho do ator é justamente esse “sentir algo” e “transmitir algo”. E por que é tão difícil? Porque nós, enquanto seres humanos, não possuímos o controle de nossas emoções. De acordo com Grotowski (In RICHARDS, 2012, p. 39):

Normalmente, quando um ator pensa nas intenções, ele pensa que é uma questão de “bombear” um estado emocional dentro de si. Não é isso. Não quero estar triste: estou triste. Quero amar essa pessoa: odeio essa pessoa, porque as emoções não dependem da vontade. Então, quem tenta condicionar as ações através dos estados emocionais, faz confusão.

Infelizmente, a realidade onde apenas nosso “querer” é sinônimo de “poder” é inexistente. Como proceder, então, para atingirmos nossos objetivos cênicos? A resposta para essa pergunta foi a grande descoberta de Stanislavski que revolucionou o meio teatral. Toporkov escreve sobre as palavras de seu mestre com relação às emoções. Segundo Stanislavski (apud TOPORKOV, 2016, p. 183) os atores não deveriam perseguir as emoções, pois estas seriam impossíveis de serem fixadas. Apenas as *ações físicas* poderiam ser recordadas e fixadas. De acordo com Copeliiovitch (2008, p. 3):

Essa pesquisa exige um rigor porque para ter sentido, ela necessita da repetição precisa. Tudo o que é descoberto nesse corpo-em-vida-atorial tem de ser passível de repetição. O ator precisa ter conhecimento de seus mecanismos: o que é possível repetir? Não é possível repetir a emoção. É possível repetir a ação [...]

Mas qual exatamente seria a definição de ações físicas. Quais suas características? Como podemos identificá-las?

2.3 Necessidade de uma estrutura – O que são ações físicas?

Toporkov (2016, p. 182) define as *ações físicas* da seguinte maneira: “[...] a ação física é uma ação autêntica e objetiva, diretamente voltada a um objetivo determinado que, no momento de sua realização, transforma-se em psicofísica”.

O primeiro ponto a ser analisado nessa afirmação é a *autenticidade*. Para uma ação comum se tornar *ação física* é necessário que ela transmita verdade, tanto para aquele que a executa, quanto para aquele que observa. Se aquele que executa não acredita naquilo que faz, tampouco aquele que observa acreditará. Em outras palavras, é necessário que ao final da *ação física* não haja para os agentes qualquer dúvida sobre a veracidade daquilo que foi realizado.

O segundo ponto é a *objetividade*. É necessário que exista uma motivação psíquica para aquilo que é realizado. Se eu ando, eu ando por algum motivo e esse motivo transforma meu caminhar. Uma pessoa que dá seus últimos passos no corredor da morte andará com uma carga energética distinta de um jovem que caminha para um encontro com o amor de sua vida.

O terceiro ponto é a *psicofisicalidade*. A nomenclatura nos remete imediatamente ao cerne da questão. Só se pode falar em *ação física* quando ocorre a união da ação vinda de um corpo (parte física) aliada à motivação dessa mesma ação (parte psíquica). Na ausência de uma das partes, não se pode falar em *autenticidade*. Apesar do termo *ação física* ter sido aquele que se consagrou

mundialmente, quando nos referimos às *ações físicas* estamos nos referindo, na verdade, às *ações psicofísicas*.



Cieslak em *training* do *Teatro Laboratório*

Na prática do ator, mais importante do que compreender o quê são as *ações físicas* é entender o quê elas não são. *Ações físicas* não são atividades, conforme demonstra Richards (2012, p. 33) relembrando os ensinamentos de Grotowski:

Atividades não são *ações físicas*”, repetiu Grotowski várias vezes. Em seguida, ele fez uma demonstração muito clara sobre a diferença entre atividades físicas e *ações físicas*. Fez isso usando seu copo d’água: levantou o copo até a boca e bebeu. Uma atividade – ele disse – banal e desinteressante. E aí ele bebeu água nos observando, atrasando seu discurso para se dar tempo de pensar e de enquadrar seu adversário. A atividade se converteu em uma *ação física*, viva.

O que aconteceu entre a primeira vez que Grotowski bebeu água e a segunda? Parece-nos ter acontecido exatamente o que aponta Toporkov na sua definição de *ações físicas*; ao beber tentando ganhar tempo para “enquadrar seu adversário” Grotowski adicionou à sua atividade um “objetivo determinado”. Com isso, converteu sua atividade em uma *ação física*. Grotowski (*apud* RICHARDS,

2012, p. 85) demonstra em outro exemplo a transformação de uma *atividade* em *ação física*:

(...) Por exemplo, vocês me fazem uma pergunta que me deixa bastante sem graça (como normalmente acontece), então, vocês me fazem essa pergunta e eu tento ganhar tempo. Nessa situação, começo a preparar firmemente meu cachimbo. Agora minha atividade se torna uma ação física, porque se torna a minha arma: “Sim, estou realmente muito ocupado, preciso preparar meu cachimbo, limpar logo, acendê-lo, depois disso tudo eu vou responder à vocês...”.

Ao adicionar um “objetivo determinado”, Grotowski realiza a conexão corporeamente dando *autenticidade* e *objetividade* para sua atividade que se converte em *ação psicofísica*. Ainda segundo Grotowski (*apud* RICHARDS, 2012, p. 86), *ações físicas* tampouco seriam *movimentos*:

É fácil confundir ações físicas com movimentos. Se estou caminhando em direção à porta, não é uma ação, é um movimento. Mas estou caminhando em direção a porta para contestar “suas perguntas estúpidas”, para ameaçá-lo de interromper a conferência, então haverá um ciclo de pequenas ações, e não apenas um movimento.

Ações físicas também não são *gestos*, ainda que *gestos*, *movimentos* e *atividades* possam se tornar *ações físicas* de acordo com a maneira como são executados. Não se trata também de um movimento plástico representativo da ação. *Gestos*, *movimentos* e *atividades* por si só são entediantes. É necessário um “algo a mais” que transforma sua natureza. Segundo Grotowski (*apud* RICHARDS, 2012, p. 86):

Outro mal-entendido sobre as ações físicas é acreditar que elas são *gestos*. Os atores gostam de fazer muitos *gestos* porque acham que esse é seu ofício. Também existem *gestos* profissionais, como os *gestos* dos padres, por exemplo, ou como no meu caso... as vezes... sou muito sacramental... Mas eles são *gestos*, não são *ações*. ...Agora, o que é um *gesto*, se nós olhamos de fora? Como reconhecer facilmente um *gesto*?

Na maioria das vezes, o gesto é um movimento periférico do corpo, um gesto não nasce de dentro do corpo, mas da periferia (as mãos e o rosto).

Voltando a Richards, encontramos um exemplo que sintetiza o que foi dito até agora sobre aquilo que transforma uma ação, gesto, ou atividade em uma *ação física*. Podemos perceber nesse exemplo a importância da motivação que precede a *ação física*. Aqui, mais uma vez, fica evidente a similaridade dos ensinamentos de Grotowski e Stanislavski. Nas palavras de Richards (2012, p. 85, grifo nosso):

Um jovem ator, por exemplo, escolheu caminhar sobre uma corda bamba; em sua Acting Proposition”²⁸ víamos que ele cantava uma canção ao mesmo tempo em que tentava caminhar na corda bamba. Essas eram atividades, e não ações: ele não tinha um por quê, um para quem, ou um contra quem. Grotowski sempre apontou para a diferença entre ações físicas, de um lado, e atividades, movimentos, gestos e sintomas do outro [...]

Tendo analisado a importância das *ações físicas* para Grotowski, partiremos agora para a investigação de outro elemento que também tem origem em Stanislavski, e que parece-nos ter sido igualmente essencial para o desenvolvimento de sua pesquisa: a *ética do ator*.

²⁸ Exercício cênico criado por Grotowski.

Capítulo 3 – Grotowski e a *Ética do Ator*

3.1 *Ética – Algumas reflexões sob a perspectiva de Barros Filho, Cortella, Marcondes e Kant*

Parece-nos importante, no momento, deliberar acerca de uma palavra que é tão fundamental para o campo da filosofia, e ao mesmo tempo, tão difícil de ser compreendida: a ética.

A palavra pode ser, e foi, analisada ao longo da história sob diversos aspectos (social, filosófico, profissional, entre outros). E dentro de cada âmbito analítico é possível encontrarmos as mais diversas definições possíveis. Essa eterna discussão faz parte do estudo da filosofia, e ao mesmo tempo, deixa claro a complexidade das questões que dela fazem parte.

Faz-se necessário, portanto, primeiramente, apontarmos aquilo que entenderemos como ética. Tal definição, ainda que sempre passível de questionamentos, assim como todos as questões abarcadas pelo pensamento filosófico, servirá como um norte que nos guiará ao longo da presente pesquisa.

Começaremos com a explicação de Clóvis de Barros Filho²⁹ que, em poucas palavras, aponta elementos que parecem ir ao encontro do pensamento de Stanislavski e Grotowski. Segundo Barros Filho (in CORTELLA, 2014, p. 35), ética seria a “inteligência compartilhada a serviço do aperfeiçoamento da convivência com todas as condições materiais que são as nossas”.

O primeiro ponto que chama a atenção nessa definição seria o uso das palavras “inteligência compartilhada” e “convivência”. Ao falarmos sobre “compartilhamento da inteligência” estamos falando de coletivo. Quem compartilha o faz com outra/outras pessoas. Sob essa perspectiva, o conceito estaria diretamente relacionado às questões do todo. Seria algo próximo da máxima

²⁹ Filósofo e professor pela Universidade de São Paulo.

popular que afirma que nossos direitos acabam onde começa o do próximo. Nesse sentido, a palavra “convivência” (indivíduo decidindo frente aos valores da sociedade em que se encontra) é fundamental para entendermos ética dentro da linha de pensamento adotada.

O segundo ponto seria o uso das palavras “a serviço do aperfeiçoamento” e “condições materiais que são as nossas”. Apenas aperfeiçoa-se ou aprimora-se aquilo que sabe-se não estar pronto; não estar acabado. Seguindo essa forma de entendimento, portanto, ética não seria um saber fechado, e sim, algo que está em constante adaptação, tentando sempre se enquadrar ao comportamento de determinada esfera social, em determinada época. De acordo com Barros Filho ainda (2016, transcrição de palestra, grifo nosso), um comportamento que era considerado ético anos atrás poderia, por exemplo, não ser mais considerado ético atualmente:

A título de exemplo, se eu estivesse dando essa aula há dez anos é possível que alguns de nós estivéssemos fumando. Dez anos depois, hoje, não só ninguém vai tirar um cigarro pra fumar, como não há nem mesmo o aviso de proibido fumar. É inútil o aviso de proibido fumar. Já sabemos que dentro de um lugar desse, não é pra fumar. E isso não é o que era. Mudou! Mudou! Perceba que os gatos são o que são desde que existe gato. Mas nós não! Temos a capacidade de aperfeiçoar a convivência. E agora você entendeu; a ética é a inteligência para o aperfeiçoamento progressivo da convivência. E quem é capaz de melhorar nossa convivência? Claro, quem convive. Nos mesmos! [...] A ética é a discussão sobre o nosso tempo.

Marcondes³⁰ (2007, p. 11, grifo nosso), utiliza a palavra *relatividade* para falar sobre essa característica da ética, apontada por Barros Filho; um comportamento tido como ético em determinada sociedade, em determinado espaço de tempo, poderia não ser considerado em outra:

³⁰ Doutor em Filosofia pela Universidade de St. Andrew, professor titular do Departamento de Filosofia da PUC-Rio e professor associado do Departamento de Filosofia da UFF.

A descoberta da América (1492) contribui também para isso, revelando outros povos e sociedades com hábitos, práticas e valores radicalmente diferentes dos adotados pelos europeus daquela época. Temos aí provavelmente a primeira grande experiência social de relatividade de valores e normas de conduta, deixando claro que o que é válido, ou considerado ético, para alguns, não o é para outros. (MARCONDES: 2007, [11])

Segundo Barros Filho (in CORTELLA, 2014, p. 35) se “formos esperar uma sociedade ideal para que a ética possa existir, é possível que ela não venha a existir nunca”, pois ética não é um saber fechado, e sim, algo em constante mutação como no exemplo do cigarro.

Segundo afirma Cortella (2014), Kant³¹ relacionaria, em seu discurso, o sentimento de vergonha aos comportamento éticos e antiéticos. Seria como se a vergonha fosse um tipo de termômetro para nossos comportamentos. Se pensarmos em fazer algo que não teríamos coragem de contar como foi feito, e ainda assim o fazemos, estaríamos necessariamente sendo antiéticos. Na palavras de Cortella (2014, p. 20):

Kant sugere algo especial. Ele diz que tudo o que não se puder contar como fez, não se deve fazer. Porque se há razões para não poder contar, essas são as mesmas razões para não fazer. E não estou falando de sigilo, estou falando de vergonha. Pois existem coisas que não podem ser contadas porque pertencem ao terreno da privacidade, do sigilo. Mas há aquelas que não podemos contar porque nos envergonham, nos diminuem.

Por sua vez, Marcondes considera a *transparência* como um dos critérios de avaliação de uma atitude como sendo ética, ou não. Esse pensamento, parece exprimir a mesma ideia contida no pensamento supracitado de Kant. Segundo Marcondes (2007, p. 12):

³¹ Immanuel Kant (1724-1804) é considerado como um dos grandes filósofos da era moderna.

Sentimos a necessidade de uma reflexão ética mais profunda quando nos defrontamos com dilemas, com situações de conflito, diante dos quais temos de decidir e vemos que nossa decisão não é fácil. Precisamos refletir, buscamos justificativas para uma posição ou outra, procuramos critérios em que possamos nos basear para tomar nossa decisão. É a partir da concepção de crítica mencionada acima que podemos, finalmente, propor um critério inicial para se considerar uma ação como ética: a transparência.

Kant ressalta a importância de nossas escolhas visando o bem coletivo, se contrapondo, dessa maneira, a natureza egoísta comumente avistada no comportamento humano. O filósofo parece sugerir em seus ensinamentos éticos ideia similar a máxima cristã “ame teu próximo como a ti mesmo”. Kant (in MARCONDES, 2007, p. 87) afirma que deveríamos agir “somente de acordo com aquela máxima pela qual possas ao mesmo tempo querer que ela se torne uma lei universal”. Essa seria a *universalidade* kantiana. Marcondes (2007, p. 12) explica:

Um ato pode ser considerado ético sempre que seu autor for capaz de explicitar seus motivos e justificá-los, assumindo integralmente sua atitude. Kant introduz ainda, como critério fundamental do caráter ético de um ato, sua universalidade. Isto é, meu ato pode ser considerado ético se eu estiver disposto a aceitar que ajam comigo da mesma forma como eu ajo com os outros. Trata-se no fundo, do famoso princípio: não faça ao outro aquilo que não queres que façam a ti. Na formulação clássica encontrada em Kant: “Age de tal forma que tua ação possa ser considerada lei universal.””

Talvez, poderíamos nesse momento afirmar que a importância da ética encontra-se na necessidade dos indivíduos pautarem suas escolhas visando o bem coletivo frente ao bem individual, e também, de servir de parâmetro para que possamos avaliar em determinada sociedade quais seriam os comportamentos éticos e seus respectivos opostos.

Existe, também, a corrente filosófica *utilitarista*³² que relaciona os comportamentos à ética de acordo com sua *utilidade*. De forma bem resumida, poderíamos dizer que essa teoria defende a ideia de que uma atitude terá maior valor ético de acordo com o número de indivíduos que se beneficiam dela. Dessa maneira, parece-nos que a *ética do ator* de Stanislavski estaria em conformidade também com esse viés ideológico. Apesar de ter sido escrita há um tempo considerável, as prescrições comportamentais de Stanislavski em benefício do teatro parecem ainda serem, em sua totalidade, benéficas e úteis nos dias de hoje. Marcondes (2007, p. 116) sobre o *utilitarismo*:

De acordo com esse princípio universal, o bem seria aquilo que maximiza o benefício e reduz a dor ou o sofrimento. Terão mais valor de um ponto de vista ético, portanto, as ações que beneficiarem o maior número de pessoas possível. Trata-se de uma concepção que avalia o caráter ético de uma atitude a partir do ponto de vista de suas consequências ou resultados.

Importante frisar que no *utilitarismo* a felicidade está diretamente ligada a conduta ética. Mas essa felicidade deve ser coletiva, ou seja, a conduta será ética quando trazer felicidade não apenas para o/os agente/agentes, mas sim para os envolvidos. Comparando esse pensamento à *ética do ator* de Stanislavski poderíamos cometer o erro, analisando apenas pelo prisma do número de beneficiados, de pensar que se a maioria dos indivíduos pertencentes a um coletivo teatral resolverem tomar atitudes tidas como antiéticas, tais atitudes se tornariam éticas pois trariam felicidade para a maioria. Entretanto, conforme frisamos anteriormente, a felicidade deve ser coletiva. A minoria dos componentes do coletivo teatral que não tiveram comportamentos antiéticos certamente não compartilharam dessa felicidade. Sendo assim, as condutas realizadas pela maioria continuariam sendo classificadas como antiéticas. Nas palavras de Stuart Mill³³ (in MARCONDES, 2007, p. 119):

³² O *utilitarismo* é uma teoria em ética normativa que apresenta a ação útil como a melhor ação, a ação correta. Essa corrente tem entre seus principais representantes o filósofo John Stuart Mill.

³³ John Stuart Mill (1806-1873) foi filósofo e economista.

[...] a felicidade constitui o padrão do utilitarismo sobre o que é certo na conduta não é apenas a satisfação do próprio agente, mas a de todos os envolvidos. Entre a sua própria felicidade e a dos outros, o utilitarismo requer que a pessoa seja estritamente imparcial, como um espectador benevolente e desinteressado. Na regra de ouro de Jesus de Nazaré podemos encontrar o espírito da ética utilitarista em sua plenitude. Fazer aos outros o que gostaríamos que nos fosse feito e amar ao próximo como a nós próprios constituem a perfeição ideal da moral utilitarista. Para melhor nos aproximarmos desse ideal, o útil estabelece que as leis e acordos sociais devem colocar em primeiro lugar a felicidade, ou (como também se pode dizer em um sentido prático) o interesse de cada indivíduo tanto quanto possível em harmonia com o interesse da totalidade; e, em segundo lugar, a educação e a opinião, que tem tão grande poder sobre o caráter humano, devem usar esse poder para estabelecer na mente de cada indivíduo uma associação indissolúvel entre a sua felicidade e o bem de todos; especialmente entre a sua felicidade e os modos de conduta, negativos e positivos, que a preocupação com a felicidade universal prescreve, de tal modo que seria para ele inconcebível a possibilidade de obter felicidade para si próprio com uma conduta oposta ao bem comum.

Partindo das explicações de Marcondes sobre a ética aristotélica parece-nos plausível afirmar que trata-se de pensamento muito similar a lógica da ética *utilitarista*. Segundo Marcondes (2007, p. 38, grifo nosso), em *Ética a Nicômano*³⁴, Aristóteles³⁵ define a palavra ética como “um estudo sistemático sobre as normas e os princípios que regem a ação humana e com base nos quais essa ação é avaliada em relação a seus fins”. Essa lógica, ainda segundo Marcondes, estaria em conformidade com o uso da palavra “ética” nos dias de hoje.

Stanislavski (1938, p. 14³⁶, grifo nosso), por exemplo, escreve em *Ética: Opera non Finita* um capítulo com o nome “Coesão de todos os participantes no trabalho do teatro”. Nesse capítulo, o pesquisador indica a importância do comprometimento do coletivo frente ao resultado de um trabalho. Podemos afirmar,

³⁴ Segundo Marcondes (2007), o primeiro tratado de ética da tradição filosófica ocidental.

³⁵ Aristóteles (384-322 a.C.), filósofo grego discípulo de Platão.

³⁶ A tradução utilizada não estava salva em PDF. Por se tratar de um documento aberto à formatação, podem existir pequenas diferenças em relação ao número da página onde encontra-se a citação.

talvez, que o conteúdo desse capítulo seja o que mais se aproxima da definição de ética de Barros Filho.

Conforme analisaremos nesse momento, parece existir uma interconexão muito interessante sobre o tema ética nas palavras de Stanislavski, Grotowski, e Cortella.

Ao falar sobre disciplina interior, Stanislavski (1938, p. 9) afirma que “você deve possuir antes de tudo aquilo que você quer impor na vida, tudo aquilo que é necessário para a criação de uma atmosfera sã, para a disciplina e a ordem (você deve se dar conta disto). [...] O próprio exemplo – este é o melhor meio para se impor.” Em outras palavras, se um diretor exige de seu elenco um comportamento ético, por exemplo, ele deveria ser o primeiro a ter tal comportamento como forma de estimular os outros integrantes.

Essa informação remete-nos imediatamente a entrevista realizada por Barba (in GROTOWSKI, 2011, p. 38) com Grotowski, onde o primeiro pergunta se “para trabalhar com o ator “santo”, o diretor deverá ser duas vezes mais “santo”? Ou seja, um “supersanto” [...]”. Diante da resposta afirmativa de Grotowski, fica evidente que para o pesquisador polonês o exemplo seria uma caminho eficiente para o desenvolvimento do comportamento ético.

Tal afirmação vai ao encontro das palavras de Cortella sobre comportamentos éticos (2014, p. 91): “O que está por trás de tudo isso é uma questão de escolha. E como orientamos as escolhas? A partir de exemplos das boas escolhas”. Sendo assim, para criarmos um ambiente ético, primeiramente precisamos ser éticos. Essa busca parece estar diretamente ligada aquilo que Stanislavski chamou de *trabalho do ator sobre si mesmo*.

Chama a atenção ainda, o uso da palavra “orientamos” por Cortella. Ao afirmar que orientamos nossas escolhas à partir dos bons exemplos, Cortella parece concordar que ética não pode ser imposta, podendo no máximo existirem indicações para nosso proceder.

Stanislavski (1938, p. 9), por exemplo, afirma a importância da atmosfera criativa para o aparato teatral, atmosfera que está diretamente ligada ao comportamento ético daqueles que à compõe. Mas afirma também que as disposições rígidas e a punição gerariam no máximo uma falsa ética, exterior, e formal. A verdadeira *ética do ator* estaria ligada a transformação interior dos atores através do *trabalho sobre si mesmo*. “Para falar em duas palavras, uma atmosfera sã, disciplina e ética, não se podem realizar por meio de prescrições, regras, por meio de circulares ou com uma assinatura” (STANISLAVSKI, 1938, p. X). Pensando de maneira análoga, Grotowski³⁷ (2011, p. 190, grifo nosso) salienta a importância da não imposição quando se trata de ética:

Não usei a palavra “ética” durante o curso mas, mesmo assim, na essência do que eu disse havia uma atitude ética. Por que não usei a palavra “ética”. As pessoas que falam sobre ética normalmente querem impor um certo tipo de hipocrisia aos outros, um sistema de gestos e comportamentos que serve como um ética. Jesus Cristo sugeri deveres éticos.

Partindo do princípio que o comportamento ético não pode ser imposto, podemos afirmar que só poderíamos ter atitudes éticas se quiséssemos isso verdadeiramente em nosso íntimo. Do contrário, por que se esforçar por mudança? Stanislavski parece orientar que se determinado comportamento não reflete um problema moral para um determinado ator, que pelo menos deveria refletir um problema ético, no sentido de pensar o coletivo acima da esfera individual. Nas palavras de Stanislavski (1938, p. 4):

Suponhamos que seja impossível si liberar completamente da mesquinhez cotidiana da vida. Mas, seguramente, é possível esquecê-la por um certo período de tempo, deixar-se distrair por alguma coisa de interessante. É preciso querer isto, decididamente e conscientemente. Se até isto é superior às tuas forças, então, por favor, volte a viver entre as discórdias domésticas, mas sozinho, e sem atrapalhar a alma dos outros! (...) Pense um pouco mais nos outros e um pouco menos em você mesmo.

³⁷ Entrevista realizada em Nova York em Dezembro de 1967.

Dentro da perspectiva de Barros Filho, quando falamos de ética obrigatoriamente temos que falar sobre liberdade. “Enquanto na moral você, livremente, escolhe o que você vai fazer; a ética, também, é um esforço que fazemos para encontrar a melhor forma de conviver. Então diríamos que a ética tem uma dimensão coletiva. [...] Mas nos dois casos a liberdade é condição fundamental” (BARROS FILHO, 2016a, transcrição de palestra). Essa liberdade não seria a de ir e vir, mas sim, a liberdade de escolha. Seguindo essa lógica de pensamento, só podemos falar de comportamento ético quando não existe imposições do meio externo que nos obrigam a agir dessa ou daquela maneira; quando não existe a coerção que influencia nossas decisões gerando sentimentos como prudência e medo. Sendo assim, existiriam comportamentos éticos apenas quando no momento da decisão fôssemos soberanos frente às escolhas.

Tendo explicado o que entendemos ética, nos aprofundaremos agora nos preceitos éticos de Stanislavski e Grotowski. Investigaremos, com mais propriedade, a importância que a ética enquanto valor pessoal tinha no trabalho de Stanislavski, e, conseqüentemente, no trabalho de Grotowski com seus *atores santos*, e nas demais fases de sua pesquisa. Abordaremos ainda a relevância que a ética deveria ter para a formação do ator, e as motivações que fizeram Stanislavski (1938) afirmar que a “disciplina artística é a coisa mais importante no teatro”. Sob nossa perspectiva, não se poderia falar de *ator santo* e *teatro sagrado* sem ao mesmo tempo falar sobre ética. Em outras palavras, *ética* e *ator santo* parecem ser termos indissociáveis.

3.2 De Stanislavski para Grotowski – A ética do ator

Qual a importância de abordarmos o tema ética, mais precisamente a *ética do ator*? Marcondes (2007) afirma que a ética seria um dos campos de maior interesse na filosofia devido a sua ligação direta à nossa experiência cotidiana. Através da ética, ainda segundo Marcondes (2011), podemos refletir sobre os valores que adotamos, o sentido dos atos que praticamos, a maneira pela qual tomamos decisões e assumimos responsabilidades. Todas essas razões parecem ir ao

encontro dos valores adotados por Stanislavski ao definir os elementos da *ética do ator*.

Stanislavski e Grotowski tiveram um cuidado sistemático com o tema, algumas vezes escrevendo suas orientações de maneira bem similar àquilo que conhecemos hoje como código de ética. Entretanto, ainda hoje, os atores carecem de um código de ética oficial, tal como nas profissões usuais. Segundo Marcondes (2007), boa parte das profissões existentes possuem seus respectivos códigos de ética objetivando sistematizar seus princípios orientadores. Nesse sentido, a profissão de ator estaria na contramão do progresso.

Segundo afirma Barros Filho, ética seria mais um saber prático do que teórico. “Eu diria mais: não há saber mais prático, no sentido de estar voltado à conduta, do que a ética” (BARROS FILHO in CORTELLA, 2014, p. 35). Esse pensamento parece estar intimamente ligado a forma com a qual os saberes eram tratados por Stanislavski e Grotowski.

Stanislavski dedicou seus últimos dias de vida para tentar concluir um texto voltado exclusivamente para a *ética do ator*. Grotowski, por sua vez, considerava o livro como um dos mais importantes a ser lido. Sendo assim, poderíamos afirmar que ética era um saber importante para ambos. Segundo Toporkov (2016, p. 170), “Entender, segundo Stanislavski, significava ser capaz de fazer”. Por sua vez, Richards (2016) ao falar sobre o trabalho de Grotowski, afirma que compreender algo intelectualmente é completamente diferente de ser capaz de fazer algo. Saber algo é outra coisa, está mais relacionado à capacidade que uma pessoa tem de fazer, de pôr em prática.” (RICHARDS, 2012, p. 34). Portanto, parece-nos ser possível afirmar que os três pensadores consideram a prática dos saberes mais importante do que o conhecimento em si mesmo.

Stanislavski afirma que a falta de comportamento ético seria o responsável pela decadência do teatro de sua época. Aponta, também, que esse seria um problema não exclusivo do seu país de origem ao afirmar que no exterior existiriam problemas similares. Nas palavras de Stanislavski (1938, p. 8):

A falta de princípios e a falta de clareza levaram o teatro à decadência, tanto aqui como no exterior. Estas são as causas que impedem o teatro de atingir a posição elevada e a importância relevante na vida pública a que tem direito.

Peter Brook, no livro *Avec Grotowski*, demonstra essa “não exclusividade dos comportamentos antiéticos”, apontados por Stanislavski, ao realizar algumas críticas em relação ao comportamento dos atores ingleses durante os ensaios. “Grotowski chegou, acompanhado de Ryszard Cieslak. [...] Os atores ingleses que tinham o hábito de ensaiar com uma xícara de chá na mão esquerda e um jornal na direita, ficaram desestabilizados” (BROOK, 2011, p. 68). Chama a atenção em seu discurso, o aparente descompromisso dos artistas presentes em relação ao ofício, e o choque de realidade que tiveram ao se depararem com a figura de Grotowski e de Cieslak.

Ao lermos algum escrito de Grotowski, ou sobre Grotowski, é quase impossível não encontrarmos referências ao rigor e disciplina com o qual sua pesquisa, e seu trabalho, eram realizados. Essa constante, presente na literatura sobre o tema, parece corroborar com nosso pensamento de que para um ator ser tido como santo para Grotowski, esse ator deveria ter comportamentos profissionais essencialmente éticos.

Conforme já dissemos anteriormente, Grotowski deu prosseguimento ao legado de Stanislavski, possuindo, portanto, em sua maneira de trabalhar diversas características em comum com seu mestre. Por sua vez, Stanislavski antes de morrer dedicou seu tempo a escrever um texto exclusivamente voltado para aquilo que ele chamou de *ética do ator*. Essa associação indicaria a importância da ética no trabalho do *ator santo*, afinal de contas, Grotowski sempre deixou claro que sua pesquisa começou onde Stanislavski parou, e Stanislavski parou justamente em um texto voltado para ética. Sokolova, irmã de Stanislavski, teria dito a seguinte frase onde podemos notar a importância do tema para o autor:

Constantin Sergeevich adoeceu gravemente e não teve tempo de escrever um livro sobre a ética, principalmente aquela do ator [...] . Frequentemente

repetia para mim: *talvez o livro sobre a ética seja o mais útil mas... eu não vou conseguir escrevê-lo* “.³⁸

Contudo, felizmente, é possível irmos além e encontrarmos, na literatura sobre o tema, trechos que corroboram diretamente com a sustentação de nossa hipótese. Em sua tese de doutorado, Sodré (2014, p. 57) salienta a importância que a *ética do ator* representava para Grotowski ao afirmar que o pesquisador polonês sempre recomendava a leitura do texto de Stanislavski:

[...] a importância da preparação do ator, preparação física e psíquica, para o evento da entrada em cena. Os detalhes técnicos, os cuidados com os objetos de cena, com o estudo e repetição do texto, o cuidado com as relações com os outros. Estes problemas são minuciosamente examinados por Stanislavski no seu texto *Ética*. Grotowski recomendava sempre a leitura deste texto [...]

Sendo assim, parece-nos fundamental explorar o conteúdo do texto *Ética – Opera Non Finita* de Stanislavski com a pesquisa e os escritos de Grotowski (Principalmente nos textos *O Discurso de Skara*³⁹ e *Declaração de Princípios*⁴⁰). A relação direta entre o trabalho do *ator santo* e o comportamento ético do agente aparenta ser tão intrínseca na pesquisa desenvolvida por Grotowski, que talvez, possamos afirmar que só se poderia qualificar um ator como *santo* se, e somente se, pudéssemos ao mesmo tempo afirmar que esse mesmo ator tivesse como característica de seu trabalho um comportamento ético. Em outras palavras: a ética seria essencial para a santidade do ator. Essa ideia parece estar bem clara nas palavras de Grotowski (2011, p. 185), contidas no texto *O Discurso de Skara*, ao afirmar que ética seria o núcleo de seu trabalho:

Finalmente, uma coisa que é muito importante, algo que é, de fato, o núcleo do nosso trabalho: ética. [...] penso ser essencial, que você deve

³⁸ Esse trecho encontra-se na nota de rodapé da primeira página do texto *Ética - Opera Non Finita*. Tradução de Celina Sodré.

³⁹ Discurso final feito por Grotowski na Escola de Drama de Skara em um seminário de dez dias.

⁴⁰ Texto contendo os princípios básicos para o trabalho com Grotowski voltado especialmente para os atores em período probatório do *Teatro Laboratório*.

ser rigoroso em seu trabalho, que deve ser bem organizado e disciplinado e que o fato de o trabalho ser fatigante é absolutamente necessário.

Seguindo os passos de seu mestre, Grotowski na época do Teatro Laboratório escreveu o texto *Declaração de Princípios*, onde, de maneira similar a Stanislavski, deixava claro para os integrantes da companhia, e principalmente para aqueles que estavam em período probatório, quais seriam as características comportamentais que regeriam o trabalho. Eugênio Barba (in GROTOWSKI, 2011, p. 200) define esses princípios como básicos (no sentido de: sem os quais o trabalho não seria viável) para aqueles que pretendiam trabalhar conjuntamente com o pesquisador polonês:

Jerzy Grotowski escreveu este texto para uso interno do Teatro Laboratório, e especialmente para aqueles atores submetidos a um período probatório antes de serem aceitos na companhia de artistas, para familiarizá-los com os princípios básicos que inspiram o trabalho

Stanislavski e Grotowski parecem ter percebido que sem um ambiente ético, a criação artística seria negativamente afetada. Ao criarem diretrizes comportamentais para um melhor conviver no ambiente de trabalho/pesquisa, suas ideias sobre ética parecem ir ao encontro daquelas do campo da filosofia anteriormente citadas. De fato, a concepção do interesse coletivo sobressaindo aos interesses individuais parece ser o núcleo central do tema ética, conforme Barros Filho (in CORTELLA, 2014, p. 97 e 98) nos explica:

Acredito que, se entendermos que ética implica uma preocupação com o outro que vai além do nosso próprio bem-estar e prazer, ou é uma vitória sobre o próprio princípio de prazer em nome de uma convivência melhor, teremos entendido o que importa. [...] Enquanto não considerarmos a ética como a arte do conviver bem para além dos prazeres individuais, não teremos entendido muita coisa.

Segundo afirma Cortella (2014, p. 9), seria “impossível, numa conversa que envolve o tema da corrupção, deixar de atrelar a ele a questão do relativismo moral, da ética da conveniência – “se é bom para mim, tudo bem”.” Essa parecia ser uma luta constante, no tocante a ética, de Stanislavski e Grotowski. Podemos

ver constantemente, nos escritos de ambos os pesquisadores, indicações que apontam, justamente, na direção dessa luta contra nosso egoísmo cotidiano, algo tão prejudicial para o coletivo, e conseqüentemente, para os resultados artísticos de determinado grupo.

Quais seriam os comportamentos que, segundo Stanislavski e Grotowski, quando seguidos pelos atores, trariam benefícios para o coletivo, e conseqüentemente, para a criação artística?

Pode parecer um pouco óbvio afirmar que a ética é fundamental para o trabalho artístico, assim como para qualquer outra profissão. Entretanto, não é sem propósito que Stanislavski dedicou-se, até o último instante de sua vida, a escrever um livro sobre ética. Basta participar de uma série de ensaios teatrais durante um tempo para perceber o quão comum é que sejam trazidos problemas da vida privada para a sala de ensaio, e o quão desastroso tende a ser essa atitude para o resultado final. De acordo com Grotowski (2011, p. 204, grifo nosso) a “ordem e a harmonia no trabalho de cada ator são condições essenciais sem as quais um ato criativo não pode se realizar”. Mas quais seriam exatamente esses elementos?

3.3 Dedicção, Disciplina e Rigor – A luta contra o *diletantismo*

Porque dedicação, disciplina e o rigor são tão importantes? Imaginemos um cenário profissional onde esses elementos não imperam. Onde os indivíduos participantes agem conforme seus interesses pessoais. Trabalham quando querem, chegam no horário que lhes é mais conveniente, etc. Esse seria o cenário perfeito para o caos. “[...] quando o indivíduo, a família, a escola, a empresa, a comunidade, a sociedade, as instituições, enfim, admitem uma ética “capenga”, a corrupção encontra terreno propício e estende seus tentáculos encontrando, mais frequentemente do que gostaríamos, muito poucos obstáculos” (CORTELLA, 2014, p. 63). Parece possível afirmarmos que qualquer trabalho, dentro dessas condições, não seria produtivo.

Chama a atenção, comparando ao trabalho de Grotowski, que dedicação, disciplina, e rigor não são características do ator diletante; e a luta contra o diletantismo, em Grotowski, era constante. Trabalhar com Stanislavski e Grotowski era sinônimo de trabalhar com intensidade e rigor. Eram necessárias muitas horas de ensaio, e uma grande disponibilidade da parte dos atores. Ambos pesquisadores concordavam que o desenvolvimento da técnica do ator não se limitava somente ao período de ensaio. Era necessária, também, a prática de exercícios nos demais períodos do dia. O pesquisador russo, inclusive dedica um capítulo exclusivo ao tema “necessidade de exercícios cotidianos” em *Ética: Opera Non Finita*. Nas palavras de Stanislavski (1938, p. 22):

A maior parte dos atores tem um comportamento absolutamente equivocado em relação ao ensaio. Estão convencidos de que só nos ensaios se deve trabalhar e que em casa se pode descansar. [...] é preciso aprender a disciplina e a ética artística verdadeira. Essa obriga ao ator a preparar-se com antecedência em casa para cada ensaio.

Nesse sentido, Stanislavski (1938) sugere que os atores deveriam se exercitar diariamente, tal qual os integrantes de outras formas de arte, como os músicos e bailarinos, por exemplo. Dentro de seu ponto de vista, cada dia sem treinamento representaria para o ator uma regressão de sua capacidade técnica.

Analisemos a rotina comumente observada desses artistas. Ao músico é necessário o treinamento constante das escalas, não apenas para a melhora da parte técnica, mas também para o aprimoramento da parte cognitiva. Ao dançarino os exercícios cotidianos representam não apenas uma melhora técnica, como também aumento de força, preparo físico, e alongamento. Por que então para os atores isso seria diferente? Segundo Stanislavski (1938, p. 13 e 14) a intensidade do treinamento diário dos atores deveria ser superior a dos artistas de outros segmentos:

O ator precisa mais que os outros artistas do trabalho em casa. Enquanto o cantor deve se preocupar com a voz e a respiração, o bailarino com o aparato físico, o músico com as mãos ou, no caso dos instrumentos de sopro, com a técnica da embocadura e com a

respiração, para o ator se trata de braços e pernas, dos olhos, do rosto, da plasticidade, do ritmo, do movimento [...] Este plano de estudo não acaba quando se deixa a escola - é preciso continuar a segui-lo por toda a vida artística.

Essa maior exigência da parte de Stanislavski em relação aos atores parece se dar devido a complexidade do trabalho. O ator trabalharia não apenas com a totalidade do aparato físico, mas também com a parte cognitiva. Além disso, deveriam os atores realizarem essa prática diariamente enquanto desejassem atuar profissionalmente do campo das artes cênicas.

Stanislavski ressaltava que, independente do tamanho da participação dos atores na peça, o *trabalho sobre si mesmo* e sobre sua técnica deveriam ser uma obrigação. Parece-nos que no trecho a seguir, poderíamos entender o *trabalho sobre si mesmo* como um mecanismo de desenvolvimento da *ética do ator* e que o desenvolvimento da técnica seria o treino com base nas *ações físicas*. De acordo com Stanislavski (1938, p. 14, grifo nosso):

Assim eu exijo e exigirei sempre dos pobres verdadeiros artistas que, independentemente do fato de terem papéis grandes ou pequenos, se dediquem ao trabalho sobre si mesmos e sobre sua técnica até o último pedacinho de tempo – durante os intervalos e durante as cenas nas quais não estão envolvidos diretamente, seja nos ensaios, seja nas apresentações.

Parece-nos sensato afirmar que o indivíduo ao *trabalhar sobre si mesmo* estaria, entre outras coisas, desenvolvendo sua *ética do ator*. A associação do desenvolvimento da ética dentro do *trabalho sobre si mesmo* remete-nos aos ensinamentos de Platão sobre autocontrole. Agiria de modo ético o indivíduo capaz de exercer o autocontrole. O que mais chama atenção, no entanto é a similaridade das palavras usadas por Platão e Stanislavski. Enquanto o grego utiliza a expressão *governar a si mesmo* o russo utiliza *trabalhar sobre si mesmo*. Conforme explica Marcondes (2007, p. 16) sobre os ensinamentos de Platão:

Dois pontos fundamentais emergem da discussão platônica sobre questões éticas. O indivíduo que age de modo ético é aquele que é capaz

de autocontrole, de “governar a si mesmo”, como vemos no Górgias. Entretanto, a possibilidade de agir corretamente e de tomar decisões éticas depende de um conhecimento do Bem, que é obtido pelo indivíduo por meio de um longo processo de amadurecimento espiritual, “a ascensão da alma”, tal como descrita na Alegoria da Caverna.

Esse processo de amadurecimento espiritual mencionado em Platão parece próximo aos ensinamentos de Stanislavski e Grotowski, principalmente aqueles contidos em *Ética: Opera Non Finita*, e o *Discurso de Skara*. Segundo Toporkov (2016, p. 16) ao “educar o ator, Stanislavski não apenas provia-o de uma técnica profissional, mas ajudava-o a desenvolver-se espiritualmente de muitas maneiras, mostrando como poderia colocar sua arte a serviço da sociedade”.

Em Grotowski, essa necessidade de exercícios, para além do período de ensaio, pode ser facilmente observada no livro *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Segundo Richards (2012, p. 101), para “dominar a fundo qualquer ofício, a pessoa tem que desenvolver a capacidade de superar e vencer sua preguiça interior”. Relatando sobre os primeiros workshops com Grotowski, Richards descreve em diversos trechos que após os períodos de ensaio os alunos deviam ir para seus dormitórios trabalhar individualmente sobre suas estruturas para apresentá-las no dia seguinte reafirmando a necessidade do trabalho não apenas no período de ensaio. Nas palavras de Richards (2012, p. 20):

Um dia antes do início do workshop, Grotowski veio ao nosso dormitório falar conosco. Eu me lembro dele dizendo que no dia seguinte tínhamos que apresentar “alguma coisa” para ele e seu time de quatro assistentes. Devíamos criar uma apresentação baseada no que pensávamos que viria a ser o trabalho com ele.

Devemos salientar que os períodos de treinamento com Grotowski, pelo menos aqueles que Richards descreve em *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, costumavam durar aproximadamente oito horas, algumas vezes em horários não usuais, ou seja, o trabalho de ator com Grotowski necessitava de disponibilidade e entrega total. Seguindo os ideais de Stanislavski, para Grotowski

(in RICHARDS, 2012, p. 133), ter tempo para ensaiar o quanto fosse necessário era fundamental para obter melhores resultados:

Se alguém trabalha em nome de Stanislavski, no mínimo deve começar com o que ele pediu: o tempo para os ensaios, a elaboração da partitura do ator, e o trabalho de grupo. Caso contrário, volte para as famílias de atores e faça os espetáculos em cinco dias. Talvez isso seja melhor do que as miseráveis quatro semanas.

A necessidade de menos tempo de ensaio e mais “apresentação de resultado” (o oposto do que pregava Stanislavski e Grotowski) parece ocorrer devido ao *modus operandis* comum à economia mundial. É necessário produzir valor para se ter valor. Muito tempo de ensaio e poucas apresentações representa menos lucro. Entretanto, conforme salienta Barros Filho (2014), essa lógica é perigosa no tocante a ética; pensando apenas no resultado podemos dar menos valor ao processo e proceder de maneira antiética. Ainda segundo Barros Filho (in CORTELLA, 2014, p. 11) a “lógica do resultado, da meta e do sucesso acaba se impondo de tal forma que os procedimentos e a maneira de atingir um objetivo acabam sendo sucateados e colocados como uma questão menor”.

Parece correto afirmar que o *diletantismo* era, tanto para Grotowski, quanto para Stanislavski, um empecilho que deveria ser rigorosamente combatido. Como deveríamos proceder para atingirmos isso e pararmos, como dizia Grotowski, de nos “movimentarmos apenas para os lados”? O treinamento técnico, conforme já vimos, parece ser essencial nessa busca. Acreditamos que a resposta para essa pergunta está no comportamento ético. Segundo Richards (2012, p. 53, grifo nosso):

Fui trabalhar com Grotowski sem entender realmente por quais razões estava indo. Diante do meu ego, eu tinha dificuldade em justificar a viagem: Grotowski tinha sido muito severo comigo na Itália, imagino que diferentes forças estivessem me conduzindo. Eu precisava de disciplina pessoal. Grotowski tinha razão: com preguiça e impaciência eu só me movimentava para o lado em meu trabalho.

3.4 Discrição comportamental – Base para a criação artística

Chama a atenção, logo de início, o nome escolhido por Stanislavski para classificar o primeiro item de seu texto: *Vida privada e vida no trabalho: ordem, disciplina, ética – base para a criação artística*. Aqui, ele já coloca a importância de saber separar as questões da vida privada daquelas relacionadas ao fazer artístico, e também a influência que a *ética do ator* tem no resultado.

Ora, é completamente aceitável que nós, enquanto indivíduos, tenhamos pretensões e desejos que possam de alguma maneira colocar em risco o melhor convívio possível. Sendo assim, a ética seria justamente essa disposição que temos para submeter nossas vontades ao crivo da convivência, satisfazendo nossos desejos individuais apenas quando estes não representarem, de maneira alguma, uma deterioração do patrimônio coletivo. Ética pressupõe, portanto, saber abrir mão. Um coletivo eticamente desenvolvido será aquele em que seus integrantes por educação, e cultura, consideram absolutamente normal abrir mão de suas pretensões frente ao zelo do patrimônio comum a todos.

Quando falamos de patrimônio, não nos referimos exclusivamente a coisas materiais. O patrimônio pode ser um valor cultural, por exemplo. Essas ideias parecem estar de acordo com os pensamentos de Grotowski e Stanislavski sobre o tema. Stanislavski (1938, p. 3 e 4) nos dá algumas diretrizes comportamentais de como devemos agir para favorecer o ambiente criativo:

Protejam o seu teatro de tudo que é negativo, e aparecerão as condições favoráveis ao trabalho e à sensibilidade cênica de que precisa. Não se pode entrar no teatro com os sapatos sujos. Tirem fora a poeira e a sujeira antes de entrar. Entrando deixem fora os sapatos e todas as pequenas preocupações, as brigas, as questões que tornam tua vida difícil e te distraem da arte. [...] Mas os atores, na maior parte dos casos, transferem de todas as partes para o teatro.

Richards parece concordar que sem uma desligamento momentâneo em relação a vida cotidiana um resultado cênico positivo não poderia ser alcançado.

Parece-nos que Richards associa diretamente o sucesso do trabalho através da *via negativa* e do *ato total* ao afirmar que ao deixar de lado seus problemas pessoais estaria o ator apto a fazer a revelação de um segredo em cena, e dessa maneira, enfiar um dedo na ferida do espectador. De acordo com Richards (2012, p. 118):

Como um ator pode fazer alguma coisa clara no palco se está cego para seu próprio comportamento na vida? Para dominar seu ofício, ele tem que investigar os outros e a si mesmo, de modo que no palco possa revelar algum segredo de valor que notou em si mesmo ou nos outros. Essas investigações serão como um dedo enfiado na ferida do espectador, que se verá refletido no espelho das ações do ator.

O tema é extremamente abrangente, porém a propriedade em esmiuçar a questão de Stanislavski nos permite investigar profundamente as diversas problemáticas relacionadas. Foquemos nesse momento na questão comportamental do ator em relação a seus problemas pessoais, em relação aos colegas de trabalho, e em última instância com a Arte propriamente dita. Segundo Stanislavski (1938, p. 2):

Imagine que você veio ao teatro para representar um papel importante. O espetáculo começa em meia hora. Na vida pessoal você tem muitas preocupações e aborrecimentos. [...] Mas a coisa mais desagradável são as relações ruins que você tem com teus colegas e com a direção do teatro. Os teus colegas não perdem uma ocasião para debochar de você e se permitem fazer brincadeiras desagradáveis durante o espetáculo [...] Reflita atentamente sobre aquilo que acabei de contar e julgue se é fácil, nesta situação, se concentrar o quanto é necessário para o trabalho criativo em cena.

Duas coisas ficam claras, portanto. A primeira: preocupações tendem a afetar o convívio no ambiente de trabalho. A segunda: o ambiente ético influencia diretamente no resultado obtido.

Grotowski (2011, p. 186, grifo nosso), em seu texto *O Discurso de Skara*, também ressalta a importância dessa divisão entre a vida privada e a vida profissional, concordando, portanto, com a percepção de Stanislavski:

Evite todos os elementos da vida privada, contatos individuais, sussurros, conversas, etc. Você pode se divertir enquanto estiver trabalhando, mas dentro das regras do trabalho e não de um modo particular. De outra maneira você não conseguirá bons resultados.

Chama a atenção em suas ideias o uso das palavras “modo particular” para descrever como um ator não deveria se portar durante o trabalho. Essa característica nos remete novamente ao bem coletivo frente ao bem individual. Importante notar que ao afirmar que agir de maneira contrária a esses preceitos, por consequência, não traria bons resultados, Grotowski novamente aponta a essencialidade da *ética do ator* para aqueles que almejam atingir a *mestria* no fazer artístico.

Mario Sérgio Cortella faz uso de uma palavra interessante para falar sobre a ética que poderíamos ousar afirmar ser também característica intrínseca da *ética do ator* de Stanislavski: a *saudabilidade*. Essa “ética saudável” teria como pressuposto a partilha da alegria com o coletivo frente ao individualismo. Mais uma vez, aparece no discurso do filósofo a relação de embate entre a esfera coletiva, e a esfera individual. Segundo Cortella (2014, p. 24):

Não é de uma ética qualquer que estamos tratando, mas de uma ética como um conjunto de valores e princípios que usamos para guiar nossa conduta. Não é de qualquer ética que estamos falando quando desejamos uma ética que pressuponha *saudabilidade*, isto é, uma ética que não seja provedora da alegria restrita, mas que caminhe na percepção da partilha da alegria.

Dentro desse contexto, parece sensato afirmar que, de uma forma simplificada, ética poderia ser simbolizada com o seguinte esquema: ética = coletivo > individual.

3.5 Aversão ao Materialismo – O preceito do *ator santo*

Cabe ressaltar alguns detalhes que nos interessam quando tratamos sobre a ética do trabalho de Grotowski comparativamente com o comportamento comum visto nos teatros. A questão monetária é uma delas. A atividade do *Teatro Laboratório*, e aquelas que vieram nas fases seguintes, não giravam em torno do dinheiro, em torno de uma busca pela fama, ou engrandecimento pessoal, características tão comuns tanto no teatro, quanto em qualquer outra profissão. Trabalhar com Grotowski significava abrir mão do materialismo em busca de um objetivo maior. E isso é para poucos.

Grotowski e seu *Teatro Laboratório* parecem ter sido a solução personificada de um dos problemas éticos apontados por Stanislavski, mais especificamente, aquele relacionado ao comportamento relacionado às questões financeiras. Segundo Stanislavski (1938, p. 6):

No nosso teatro está na ordem do dia a luta entre atores e diretores em primeiro lugar, a inveja do sucesso dos colegas, a valorização das pessoas pelo dinheiro que tem, ou pelo emprego que tem, com poucas exceções e tudo isto danifica muito o teatro.

O *teatro pobre* de Grotowski era o oposto da crítica apontada por Stanislavski, e, possivelmente por essa razão, o local propício para o aparecimento de um ator digno de receber a nomenclatura de *ator santo*.

A aversão ao materialismo talvez seja a principal razão pela qual a nomenclatura *ator santo* seja tão precisa. Não parece sensato que a existência de um homem que tenha sido santificado seja congruente com uma vida de ostentação. Pelo contrário. A distância das propriedades materiais parecem ser uma máxima *sine qua non*. Desculpas tão comuns de serem ouvidas em salas de ensaios, como por exemplo: “Não ensaio o suficiente pois tenho que me poupar para meu outro trabalho/ensaio” certamente não se faziam presente com aqueles que trabalhavam com Grotowski. Esse desprendimento de tudo aquilo que era

superficial, e o foco naquilo que realmente importava era o quê, de acordo com Brook (2011, p. 15), permitia o respeito as condições essenciais, e conseqüentemente, a não sabotagem das experiências realizadas. Em suas palavras:

Ele chama seu teatro de *laboratório*. E é um. É um centro de pesquisa. É, talvez, o único teatro de Vanguarda em que a pobreza não é um inconveniente, onde a falta de dinheiro não é uma desculpa para o emprego de meios inadequados que, certamente, sabotam as experiências. Dentro do teatro de Grotowski, como dentro de todo verdadeiro laboratório, as experiências são cientificamente válidas, porque as condições essenciais são respeitadas.

Stanislavski intitula um dos capítulos de *Ética Opera Non Finita* como “O ator ou é um padre ou é um palhaço”. Nesse capítulo ele parece aprofundar a questão ética, inserindo em seu discurso a comparação do comportamento que o ator deveria ter com elementos de um comportamento associado ao sacerdócio. Surge, portanto, também nas palavras de Stanislavski, a mistura do sacro com o profano, tão presente no discurso de Grotowski. A referencia religiosa nos remete instantaneamente a nomenclatura *ator santo* criada por Grotowski.

Em seguida, Stanislavski (1938, p. 10) afirma que devemos “procurar por toda a vida a linha de separação que divide o bem do mal na nossa arte”. Ao falar sobre a importância dessa procura Stanislavski parece fazer mais uma vez referência ao universo religioso e sua eterna busca pelo equilíbrio entre a existência do Bem (Deus) e o Mal (o Diabo).

A correlação entre as palavras de ordem religiosa e as instruções de Stanislavski sobre a *ética do ator* são muito presentes nesse tópico. O pedagogo compara a nobreza da profissão dos atores com a santidade dos apóstolos, para em seguida afirmar que seriam indignos e mesquinhos os atores que utilizam a arte exclusivamente com o objetivo de gerar riqueza. Tal afirmação nos remete as palavras de Grotowski, já citadas anteriormente, sobre o *ator santo* e o *ator cortesão*. Nas palavras de Stanislavski (1938, p. 8):

Tão elevada e nobre é a profissão do verdadeiro ator, do artista criativo, daquele que traz consigo a beleza e é o apóstolo, quanto baixa e indigna é a profissão do ator que se vende por dinheiro, o ator que quer fazer carreira, o mesquinho.

3.6 Confiança e Forte Liderança – Condições para o estado pré-criativo

Segundo Barros Filho (2016a), viver é escolher. Para escolhermos é necessário atribuímos valor as alternativas. A angústia sempre acompanhara os indivíduos, pois sempre existirá a dúvida sobre qual alternativa escolher. Entre duas alternativas de valores, com qual devemos ficar? A confiança e a desconfiança são valores antagônicos, por exemplo. Sem confiança recíproca, não há relação. A desconfiança, por outro lado, é o oposto da confiança e no entanto ela também nos ajuda a conviver melhor. No entanto, para Stanislavski e Grotowski, em relação ao fazer artístico, não parecia haver dúvida. Um dos pré-requisitos para o trabalho artístico era a confiança.

Segundo Tomás de Aquino (2010, tradução nossa) “confiança é a certeza sobre coisas que não podemos demonstrar nem verificar”. A confiança entre as partes do fazer artístico (todos os que fazem parte do espetáculo, do teatro onde ocorrerão os ensaios ou as apresentações, mas principalmente entre os atores e o diretor) parece ser fundamental, também, tanto para Stanislavski, quanto para Grotowski.

Segundo afirma Barros Filho (2016a, transcrição de palestra), “A confiança é valor sem o qual a convivência não é possível”. Sob essa perspectiva, a confiança seria intrínseca à ética. O trabalho realizado por Grotowski com seus atores através da *via negativa*, por exemplo, só poderia existir num regime de confiança estrita. Por se tratar de um trabalho que muitas vezes lidava com questões íntimas dos atores, medos, desejos, traumas, qualquer comportamento antiético que pudesse bloquear o trabalho do ator deveria ser completamente limado do ambiente de trabalho. Segundo Grotowski (2011, p. 196 e 197):

O ator, por exemplo. Ele trabalha diante de outros, ele deve confessar suas motivações mais pessoais, deve exprimir coisas que sempre oculta. Ele deve fazer isso conscientemente, de um modo estruturado, porque uma confissão inarticulada não é confissão nenhuma. O que mais o bloqueia são seus colegas atores e o diretor. Se escutar as reações dos outros, ele vai se fechar. Ele se pergunta se sua confissão é engraçada. Ele pensa que vira objeto de discussão pelas costas, e não pode se revelar. Cada ator que privadamente discute as associações íntimas de outro ator sabe que, quando ele exprimir suas próprias motivações pessoais, também será objeto das piadas de alguém. Assim sendo, há que se impor aos atores e ao diretor uma obrigação rígida de serem discretos. (GROTOWSKI: 2011, [196/197])

Segundo Stanislavski (1938, p. 14), “Se um ensaio, por motivos diversos, não se desenvolve de forma produtiva, os responsáveis estragam o objetivo em comum. Só se pode trabalhar criativamente em um ambiente favorável, e quem o perturba comete um crime em relação à arte e à sociedade à qual servimos.” Tal afirmação parece estar totalmente de acordo com as palavras de Grotowski citadas acima. Stanislavski reafirma a necessidade de um ambiente ético é favorável para a criação artística. Ainda segundo Grotowski (2011, p. 202, grifo nosso):

[...] o trabalho do ator, quando desenvolvido por meio de processos interiores, deve ser protegido de observações incidentais, indiscrições, indiferenças, piadas ou comentários estéreis. O domínio pessoal, tanto espiritual quanto físico, não deve ser “atropelado” pela trivialidade, pela sordidez da vida ou pela falta de tato para com os outros e para consigo mesmo; pelo menos não no lugar do trabalho ou em qualquer lugar relacionado a ele.

Stanislavski (1938, p. 5) coloca como um dos valores para o desenvolvimento de uma atmosfera criativa durante os ensaios que exista uma forte liderança daqueles que, por alguma razão, obtiveram a liderança de um determinado grupo. Esse elemento estaria intimamente ligado a confiança. Parece-nos que é mais fácil atribuímos liderança à alguém que confiamos plenamente.

Por quê a liderança é tão importante no fazer artístico? Em um ambiente sem forte liderança abre-se margem para comportamentos mesquinhos que terminam

por provocar prejuízos a coletividade. Se você não reconhece a autoridade daquele que por motivo, ou motivos, específicos ocupa aquele lugar de liderança, a tendência é que você possua comportamentos que prejudicarão o andamento do trabalho criativo. Como consequência, haverá atritos, tanto com aquele que lidera, quanto com aqueles que são liderados.

Existe, ainda, a possibilidade dessa ausência de reconhecimento de liderança gerar naquele que discorda um sentimento de superioridade. O agente que discorda da liderança passa a se achar mais capaz que os outros envolvidos, e passa a agir como se fosse detentor da autoridade. Dessa maneira, criam-se, novamente, atritos entre os envolvidos prejudicando, conseqüentemente, o coletivo.

Grotowski (2011, p. 203) parece concordar, mais uma vez, com Stanislavski ao afirmar que “Um ator não tem o direito de corrigir seu parceiro, a menos que autorizado pelo líder no trabalho. Elementos íntimos ou drásticos no trabalho não devem ser comentados nem mesmo na sua ausência”. O não reconhecimento da autoridade daquele que lidera nesse caso específico poderia representar também uma possível diminuição da confiança. Esses seriam, portanto, mais comportamentos antiéticos apontados por Stanislavski e Grotowski.

3.7 Criticar Menos e Aprender Mais – O *bom ladrão*

Existe um conto popular, o qual não sabemos a origem, que parece ser pertinente no momento. Um indivíduo pergunta a outro quem teria mais conhecimento, um médico, um construtor de casas, ou um mendigo. O indivíduo que fora questionado responde prontamente que seria o médico o detentor de maior conhecimento. Baseia sua resposta pelo fato do médico ter estudado mais tempo; pelo conhecimento do médico ser teoricamente mais importante pois salvaria vidas. Após ouvir a resposta, o primeiro realiza mais duas perguntas: “Quem sobreviveria mais tempo sem dinheiro vivendo nas ruas? Caso houvesse uma calamidade, como um terremoto, quem conseguiria reconstruir seu lar mais rapidamente?”.



Thomas Richards e Jerzy Grotowski

A cada dez coisas que sabemos, existem mais dez que não sabemos. Sendo assim, devemos criticar menos e estarmos prontos a adquirir conhecimento, por vezes de fontes inesperadas, sempre avaliando e separando aquilo que nos é útil. De acordo com Stanislavski (1938, p. 7) deveríamos: “Não criticar sempre tudo. Parar de andar por aí fazendo críticas e considerar atentamente aquilo que os experts estão te dando, mesmo que não sejam gênios. É preciso saber pegar aquilo que é útil”. Segundo os ensinamentos de Grotowski sobre essa questão, Richards (2012, p. 1 e 2, grifo nosso) afirma que:

[...] o verdadeiro aprendiz sabe como roubar, como ser um “bom ladrão”: isso demanda um esforço por parte de quem está aprendendo, porque deve roubar o conhecimento ao mesmo tempo que conquista a capacidade de *fazer*. [...] Mas o próprio Grotowski nunca se esqueceu de quem veio antes dele. Frente a frente com seus antepassados, foi um “bom ladrão”, examinando completamente suas técnicas, fazendo uma análise crítica de seu valor, e roubando tudo que podia funcionar para ele.

De fato, em qualquer esfera de nossa vidas apenas criticar ou se lamentar não nos leva à parte alguma. Um juízo crítico é sim necessário para distinguirmos aquilo que nos serve daquilo que não. Mas apenas nos fecharmos em nossos

próprios posicionamentos torna-se um limitador de nossos aprendizados e capacidades.

3.8 Silêncio, Concentração e Pontualidade – Condições para o *ato total*

Grotowski (2011) considerava o silêncio como algo “absolutamente necessário”. Não apenas o silêncio exterior, como também o silêncio interno⁴¹. Realizar o que Grotowski chamou de *ato total*, por si só, representa tarefa extremamente árdua. Sem silêncio durante o trabalho artístico, atingir a concentração necessária para realizar esse objetivo parece ser tarefa impossível.

Essa máxima parece ser verdadeira, também, na vida cotidiana. Salvo as exceções, é plausível afirmar que é mais fácil atingirmos um estado de concentração em um ambiente silencioso, do que em um ambiente onde a desordem impera.

Sendo assim, Grotowski coloca o silêncio como condição *sine qua non* para se trabalhar com a *via negativa* e atingir o *ato total*. “Quando você quer revelar o seu tesouro, as suas fontes, deve então trabalhar em silêncio. [...] De outra maneira você não conseguirá bons resultados.” (GROTOWSKI, 2011, p. 186, grifo nosso). Stanislavski (1938) apesar de não utilizar a palavra silêncio, parecia pensar de maneira similar a Grotowski ao afirmar que a ordem e a calma seriam condições preliminares para o trabalho criativo. “Se no teatro imperam a calma e a ordem, isto quer dizer muito: para o ator é uma condição preliminar para o trabalho criativo, e para o espectador uma condição preliminar para a compreensão” (STANISLAVSKI, 1938, p. 17). Nesse momento, Stanislavski afirma a importância do silêncio não apenas para o ator, mas também para a compreensão do espectador.

⁴¹ “O silêncio é o espaço vazio. É no espaço vazio que o ator atua, que ele manifesta sua poiesis” (COPELIOVTCH, 2008, p. 2).

Grotowski coloca, ainda, o silêncio como um forte aliado na luta contra o *publicotropismo*⁴². “O ator sempre é tentado pelo *publicotropismo*. Isto bloqueia os processos profundos e resulta naquele flerte sobre o qual falei antes. Por exemplo, um ator faz algo que se pode achar engraçado no sentido positivo, seus colegas riem. Então ele começa a forçar para fazê-los rir mais.” (GROTOWSKI, 2011, p. 197)

As reações indevidas dos colegas influenciam de maneira negativa o resultado do trabalho, ainda, sob outro aspecto. Conforme já mencionamos em tópico anterior, uma reação indiscreta, por parte de um colega, durante o delicado trabalho através da *via negativa*, pode gerar um bloqueio por parte daquele que tenta realizar uma *confissão*. O ator vítima da indiscrição pode pensar, por exemplo, estar sendo alvo de deboche e com isso não realizar sua *estrutura* da maneira devida.

No trecho citado a seguir, Grotowski afirma que se o ator estiver mais preocupado com o publicotropismo, o sucesso, e o materialismo, atingir o *ato total* seria tarefa impossível de ser realizada. Todos esses comportamentos prejudiciais ao teatro foram apontados, anteriormente, como contrários as indicações de Stanislavski, seguidas por Grotowski. Dessa maneira, Grotowski parece corroborar com nossa hipótese novamente, pois, ao relacionar diretamente a prática da *ética do ator* com o *ato total*, estaria ele, com outras palavras, afirmando a essencialidade da ética no resultado do seu trabalho. De acordo com Grotowski (2011, p. 206 e 207):

Antes que um ator seja capaz de alcançar o *ato total* ele tem de cumprir certo número de exigências, algumas das quais são tão sutis, tão intangíveis, que é praticamente impossível defini-las em palavras. [...] Esse ato não pode existir se o ator estiver mais preocupado com o charme, com o sucesso pessoal, aplausos e salário do que com a criação, entendida da sua forma mais nobre.

⁴² Tendência exibicionista observada por Grotowski no comportamento dos atores, em cena, quando entravam em contato com o público.

No trabalho com Grotowski a discrição comportamental dos atores deveria se manter também nos intervalos dos ensaios, o que possibilitaria a manutenção da concentração; componente essencial para a criação artística. Nas palavras de Grotowski (2011, p. 203):

Quando finalmente nos encontrarmos no rastro de algo difícil e muitas vezes quase intangível, não temos o direito de perdê-lo por frivolidade e descuido. Por isso, até durante os intervalos depois dos quais continuaremos com os processos criativos, somos obrigados a observar certa discrição natural em nosso comportamento e até em nossas relações privadas. Isto se aplica ao nosso próprio trabalho tanto quanto ao trabalho dos colegas. Não devemos interromper e desorganizar o trabalho porque temos urgências com nossos próprios assuntos [...]

A pontualidade, por sua vez, talvez seja a característica da *ética do ator* mais comum em relação as demais profissões existentes. Parece óbvia a necessidade da pontualidade para o bem coletivo em qualquer profissão. No entanto, tanto Stanislavski, quanto Grotowski, acharam necessário orientar sobre essa questão. Isso indicaria que a pontualidade aos ensaios não era uma constante aos atores de suas respectivas épocas, do contrário, as orientações não seriam necessárias. Segundo Grotowski (2011, p. 205) a pontualidade seria algo tão básico para os atores quanto a minuciosa memorização do texto, e seu não cumprimento era tido como um comportamento inadmissível.

Por pontualidade não deveríamos entender apenas estar presente no horário designado, e sim estar pronto para trabalhar. Estar preparado significa não ter impeditivos que prejudiquem o trabalho coletivo, como por exemplo, estar cansado, estar preocupado com problemas pessoais, estar de ressaca, estar com seus objetos de cena, ter coisas outras pessoais para resolver durante o período de ensaio, etc. Grotowski (2011, p. 205) chamou essa característica de *prontidão física*:

Não devemos dormir pouco por motivo de entretenimento pessoal e depois ir trabalhar cansados ou de ressaca. Não devemos ir para o trabalho incapazes de nos concentrar. A regra aqui não é somente a presença obrigatória no ambiente de trabalho, mas a prontidão física para criar.

Stanislavski chama a atenção sobre a necessidade da integridade do coletivo. Basta um indivíduo se comportar de maneira antiética para ocorrer o atraso do início dos trabalhos em grupo, e conseqüentemente, trazer prejuízos para os resultados. “O atraso, mesmo que de uma única pessoa, cria confusão. Se todos chegam tarde, então o tempo do trabalho não é utilizado no trabalho, e se perde na espera. Isto provoca ressentimento e um estado de ânimo negativo com o qual não se consegue trabalhar” (STANISLAVSKI, 1938 p. 21).

Após ter analisado diversos elementos éticos e suas conseqüências benéficas para o fazer artístico fica em aberto a seguinte questão. Porque parece ser tão difícil encontrarmos ambientes onde as condutas éticas parecem prevalecer sobre as condutas não éticas? Poderíamos simplificar a discussão culpando os indivíduos que daquele meio fazem parte de não possuírem boa vontade, ou até mesmo de serem indivíduos sem caráter. Entretanto, possivelmente essas seriam afirmações levianas e superficiais. Aristóteles oferece-nos uma outra maneira de enxergar a questão. Segundo o filósofo, ser bom não é um intento fácil. Em outras palavras: não basta querer ser bom para ser efetivamente bom. De acordo com Aristóteles (in MARCONDES, 2007, p. 41):

Por isso, ser bom não é um intento fácil, pois em tudo não é um intento fácil determinar o meio. – por exemplo, determinar o meio de um círculo não é para qualquer pessoa, mas para as que sabem; da mesma forma, todos podem encolerizar-se, pois isso é fácil, ou dar ou gastar dinheiro; mas proceder assim em relação à pessoa certa até o ponto certo e da maneira certa não é para qualquer um, nem é fácil; portanto, agir bem é raro, louvável e nobilitante.

Ao refletirmos sobre os ensinamentos éticos de Stanislavski e Grotowski podemos, ainda, nos questionar sobre a aplicabilidade de suas condições de trabalho atualmente. Pode parecer para um indivíduo não pertencente ao campo das artes cênicas, ou até mesmo para um pertencente, que esse rigor quase monástico seria um exagero. Pode parecer que toda essa disciplina transformaria o trabalho em uma tortura. Na verdade, conforme explica Stanislavski, seria o contrário, pelo menos do seu ponto de vista, do qual compartilhamos. “Se reina a

ordem e a distribuição correta do trabalho, o trabalho coletivo é prazeroso e fecundo. [...] Se ao invés não reina a ordem e falta a atmosfera de trabalho justa, o trabalho criativo coletivo se transforma em uma tortura. [...] É claro que todos devem respeitar a disciplina e sustentá-la” (STANISLAVSKI, 1938, p. 21). Ainda, segundo Stanislavski (1938, p. 5), a ordem, a disciplina, e a ética, seriam condições fundamentais para a produtividade artística:

Ordem, disciplina, ética, etc., não servem apenas para a causa comum, mas fundamentalmente para os objetivos artísticos de nossa produção. A primeira condição para obter a “pré-disposição para o trabalho” é a observância da máxima “*ame a arte em você mesmo e não você mesmo na arte*”.

Sendo assim, tal qual as *ações físicas*, parece-nos que a *ética do ator* representava um elemento essencial do trabalho de Grotowski.

Capítulo 4 – A Arte como Veículo

4.1 Ética – Veículo para a evolução espiritual

Grotowski sendo o visionário que era, parece ter enxergado, desde as fases iniciais de sua pesquisa, o teatro para além do teatro, ou em outras palavras, um teatro onde o fim não era o teatro em si mesmo; um teatro onde pudéssemos transcender, e conseqüentemente, evoluirmos enquanto indivíduos. “O teatro só tem significado se ele nos permitir transcender nossa visão estereotipada, nossos sentimentos convencionais e costumes, os nossos padrões de julgamento – não pela simples razão de fazê-lo [...]” (GROTOWSKI, 2011, p. 201).

O trecho citado foi escrito na fase do *Teatro dos Espetáculos*, mas já apresentava características que poderiam ser um prenúncio da *Arte como Veículo*. Grotowski (2011, p. 202, grifo nosso) no texto *Declaração de Princípios* faz recorrentemente o uso da palavra transcender para demonstrar os objetivos de seu fazer teatral:

Nem aquilo que toca a esfera interior nem o profundo desnudar-se de si devem ser considerados um mal, uma vez que, tanto no processo de preparação como na montagem final, eles produzem um ato de criação. Se não aparecem facilmente e se não forem sinais de afloramento, mas de domínio ou maestria, então serão criativos: nos revelam e purificam enquanto transcendemos a nós mesmos. De fato, eles nos aperfeiçoam.

Grotowski ao utilizar diversas vezes a palavra “transcender” lança nossos olhares novamente aos ensinamentos sobre ética de Rousseau. “Transcender a nós mesmos” em Rousseau significa transcender a própria natureza humana. Quanto mais caminha o homem em direção a *transcendência* de sua *natureza*, mais se aproxima de um ideal ético. Para explicar melhor o que entende por transcender, Rousseau diferencia a *natureza* do homem e a *natureza* dos animais. Os animais nascem animais, vivem animais, e morrem animais. São regidos pelos seus instintos, instintos esses que são imutáveis. Nascem sabendo viver, não

fazem escolhas. Os pássaros, por exemplo, agem como pássaros em qualquer lugar do planeta.

Por sua vez, para os humanos viver não é tarefa fácil. Escolher nossos caminhos é nossa tarefa permanente. Trata-se de uma tarefa difícil, pois apesar de necessário, escolher é necessariamente angustiante, conforme ensina Barros Filho (2016a). Para escolhermos é necessário atribuímos valor as opções existentes. Qual escolha é a melhor? Qual é o valor que mais importa naquele momento?

Ainda segundo Barros Filho (2016a), existirão sempre três possibilidades. Escolher entre o bom e o bom, o ruim e o ruim, e o bom e o ruim. Por isso, escolher é sempre trágico. Ao escolhermos entre o bom e o bom, somos obrigados a descartar uma opção boa. Entre o ruim e o ruim obrigatoriamente ficaremos com algo ruim. Entre o bom e o ruim já não se trata de uma escolha, e sim, de uma obviedade. Ninguém em sã consciência escolherá o ruim podendo escolher o bom. Dentro da complexidade da vida é necessário aos humanos, portanto, de acordo com Rousseau, transcender à sua natureza. Barros Filho (in CORTELLA, 2014, p. 40) sobre a ética em Rousseau:

O homem transcende a sua natureza. Ele inventa, cria, improvisa, inova, empreende, pensa em soluções nunca antes pensadas para situações nunca antes vividas. [...] Porque a ética surge por isso. Ela é a transcendência em relação à natureza; a necessidade de encontrar caminhos quando o instinto não responde mais; a necessidade de perceber que vontade não é desejo, porque vontade, muito mais do que uma inclinação do corpo, é uma decisão racional, elaborada e criativa sobre para onde queremos ir. E, por isso, claro está que cabe ao homem fazer o que nenhuma outra criatura mais precisa fazer, como já mencionei: inventar, criar, improvisar, inovar, empreender e, sobretudo, refletir sobre a melhor maneira de conviver.

Essa postura de “transcender a própria natureza”, conforme já vimos, está em conformidade com o *trabalho do ator sobre si mesmo* de Stanislavski. Para Stanislavski a arte não deveria ter um fim em si mesma; deveria servir a algo maior em consonância com sua clássica frase “Ame a arte em si mesma e não você

mesmo na arte”. Sobre essa constante no trabalho de Stanislavski e Grotowski, Richards (2012, p. 7, grifo nosso) explica:

Seu trabalho está a *serviço* de quê? Ao que ela *serve* com o próprio trabalho? Tanto para Stanislavski quanto para Grotowski era de fundamental importância se fazer essa pergunta. O ato de “servir” estava em primeiro lugar no modo em que ambos abordavam a arte e o ato criativo. O cumprimento do próprio trabalho deveria servir a alguma outra coisa que fosse além da própria vaidade ou do próprio orgulho. [...] certas pessoas, pela persistência de seus esforços, transformam esse sentimento em ação. Não “ficam paradas no mesmo lugar”, mas se empenham numa luta contínua voltada para o crescimento pessoal, sem nunca sucumbir à estagnação. [...] Essas pessoas trabalham com constância e, através de seus esforços, tentam servir a algo que está além delas.

Segundo Marcondes (2007), Platão em um de seus diálogos socráticos, demonstra uma reflexão sobre a ética que envolve não apenas a felicidade coletiva, mas também a felicidade individual. Por isso, dentro da lógica platônica, ser ético não representava apenas vantagem para o coletivo, mas também para o indivíduo que seria visto socialmente com bons olhos ao se comportar eticamente. Poderíamos comparar esse pensamento a lógica grotowskiana e stanislavskiana que afirma que agir eticamente traria uma evolução espiritual para o praticante. De acordo com Marcondes (2007, p. 21):

Sócrates procura mostrar que o indivíduo que comete injustiças e causa dano a outro será visto como injusto e perverso. Isso será negativo para sua reputação e convívio na sociedade, e portanto, acabará causando-lhe dano. Não se pode ser feliz fazendo o Mal, por isso é preferível sofrer uma injustiça a praticá-la. Aquele que faz o Mal, ao ser punido, expia sua culpa, fica quite com a sociedade e consegue voltar a ser feliz.

4.2 Arte como Veículo – Essencialidade da ética e das ações físicas

Conforme analisado anteriormente, Grotowski passou por diversas fases distintas dentro de sua pesquisa. Apesar dos elementos do universo religioso terem estado presente durante toda sua vida, tanto no campo pessoal, quanto no artístico, talvez seja correto afirmar que a última fase de seu trabalho chamada *arte como veículo*, seja aquela mais ligada a espiritualidade. Talvez, possamos afirmar também, que essa fase seria aquela onde a essencialidade da ética e das *ações físicas* fica mais evidente.

O trabalho realizado por Grotowski na fase *arte como veículo* é extremamente complexo, e de maneira alguma, pretendemos nesse breve capítulo tentar compreendê-lo em sua totalidade. O que almeja-se, é na verdade, tentar demonstrar a presença dos elementos do trabalho de Grotowski, apontados por nós como essenciais, também nessa fase final do trabalho. Dessa maneira, poderíamos confirmar a veracidade da hipótese levantada nessa pesquisa.

Primeiramente, tentaremos compreender melhor o que foi a vertente final do trabalho de Grotowski. Para isso, parece-nos necessário compreender a diferença entre um teatro que é feito para o espectador, e um ato que pode ou não ter indivíduos que o observam.

No teatro convencional, o diretor trabalha para que a montagem do espetáculo aconteça dentro da cabeça do espectador, gerando dessa maneira o entendimento do todo. Pode o ator, por exemplo, estar sentado de olhos fechados e trabalhando sobre a memória do dia em que sua avó faleceu. Se essa *partitura física* gera na cabeça daquele que observa a imagem pretendida pelo diretor (por exemplo a imagem de um homem que ora), ou seja, se a montagem que o diretor almeja de fato ocorre também na cabeça do espectador, o objetivo foi alcançado. De acordo com Grotowski (in RICHARDS, 2012, p. 138):

Sim, o ciclo das associações pessoais do ator pode ser uma coisa, e a linha que aparece na percepção do espectador pode ser outra coisa. Mas entre essas duas coisas diferentes deve existir uma relação genuína, uma

única raiz profunda, ainda que esteja bem escondida. Senão tudo se torna qualquer coisa, algo simplesmente casual.

Grotowski costuma usar o exemplo de Ryszard Cieslak no espetáculo *Príncipe Constante* para falar sobre a questão da montagem. No espetáculo toda a partitura corporal de Cieslak era baseada numa memória luminosa de sua adolescência relacionada à sua primeira relação amorosa. No entanto, o espetáculo abordava a tortura de um príncipe que ao ser capturado recusava-se a converter-se à religião de seus capturadores. Apesar das ações de Cieslak estarem todas associadas a esse momento feliz de sua vida, todo o contexto que o envolvia (cenário, figurino, texto, partitura corporal dos outros atores) criado através das intervenções do diretor ao longo dos ensaios, despertava na mente dos espectadores a montagem da narrativa da peça.

Aqui aparece uma importante diferença entre os teatros voltados para a apresentação e a *arte como veículo*: no espetáculo a montagem surge na percepção do espectador; na *arte como veículo* a montagem ocorre na percepção dos *atuantes*⁴³. Grotowski (in RICHARDS, 2012, p. 134) sobre o tema:

Normalmente, no teatro (quer dizer, no teatro dos espetáculos, na arte como apresentação), trabalha-se sobre a visão que deve surgir na percepção do espectador. Se todos os elementos do espetáculo são elaborados e reunidos corretamente (a montagem), surge na percepção do espectador. Essa é a natureza da arte como apresentação. Na outra extremidade da longa cadeia das performing arts está a arte como veículo, que busca criar a montagem não na percepção dos expectadores, mas nos artistas que agem: “os atuantes”.

O objetivo da *arte como veículo* certamente difere dos objetivos dos espetáculos voltados para a apresentação. Porém, acreditamos que o caminho adotado para se atingir esse lugar possui algumas características similares aos processos adotados por Grotowski nas fases anteriores. Parece-nos que sem a presença do rigor ético (*ética do ator*), e da precisão técnica (*ações físicas*), um

⁴³ *Atuante* foi o nome dado por Grotowski para aqueles que realizam a Action. Talvez, possamos afirmar que a relação do *atuante* está para a *Action* assim como a do ator está para o espetáculo.

trabalho nesse nível de complexidade não poderia ser realizado. Grotowski (in RICHARDS, 2012, p. 136, grifo nosso) afirma que “[...] a arte como veículo está concentrada no rigor, nos detalhes, na precisão - comparável àquela dos espetáculos do Teatr Laboratorium. Mas atenção! Não é um retorno à arte como apresentação; é a outra extremidade da mesma cadeia”.

A pesquisa que Grotowski desenvolveu durante toda sua vida, conforme investigamos anteriormente, permitia que seus atores/*Performers* utilizassem a arte com o objetivo de se desenvolverem espiritualmente; ou nas palavras de Stanislavski, realizarem um *trabalho sobre si mesmo*. Entretanto, na fase *arte como veículo* essa característica parece ficar ainda mais evidente. “[...] o trabalho procura passar, conscientemente e deliberadamente, acima do plano horizontal com suas forças vitais, e essa passagem se tornou o objetivo principal: a “verticalidade”” (GROTOWSKI in RICHARDS, 2012, p. 136). Mas o que seria essa *verticalidade*?

Talvez, resumidamente, poderíamos descrever a *verticalidade* como uma mudança entre níveis de energia onde o *atuante* passa de um nível supostamente mais grosseiro, pesado, cotidiano, para um nível mais sutil; uma espécie de conexão mais elevada. “A busca de Grotowski em Ação era compreender a transição da energia no corpo do ator, compreender e transformar energias mais “grosseiras” em energias mais “sutis”, ele chama isso de ‘verticalização’ das energias” (COPELIOVTCH, 2008, p. 1). Para exemplificar, Grotowski (in RICHARDS, 2012, p. 141) compara a *arte como veículo* a uma referência bíblica, a escada de Jacó:

Tudo isso pode ser comparado à escada de Jacó. A Bíblia fala da história de Jacó, que adormeceu com sua cabeça sobre uma pedra e teve uma visão: ele viu, perpendicular ao chão, uma grande escada, e percebeu as forças ou - se preferirem - os anjos, que subiam e desciam. Sim, é muito importante construir, na arte como veículo, uma escada de Jacó; mas para que essa escada funcione, cada degrau deve ser bem feito.

Grotowski salienta a importância do rigor no trabalho para que esses “degraus” possam ser construídos com mestria. Os objetivos concretos só

poderiam ser alcançados, dentro desse tipo de trabalho, mediante competência artesanal com a qual se trabalha, da qualidade dos detalhes, da precisão das ações e dos ritmos, da ordem dos elementos.

De fato, a *arte como veículo* possui características que nos remetem intuitivamente a comparação com diversos rituais. Essa comparação não é de maneira alguma infundada pois nos escritos de Grotowski aparece referente a nomenclatura “arte como veículo” o nome “artes rituais” ou “objetividade do ritual”. Porém, é necessário termos consciência não apenas das semelhanças, mas também, das diferenças. Segundo Grotowski (in RICHARDS, 2012, p. 137):

Quando falo de ritual, não me refiro a uma cerimônia e nem a uma celebração, menos ainda a uma improvisação com a participação de pessoas de fora. (...) Quando me refiro ao ritual, falo de sua objetividade: isso significa que os elementos da Ação - por seus impactos diretos - são os instrumentos para trabalhar sobre o corpo, o coração e a cabeça “dos atuantes”.

No trabalho de Grotowski em busca da *verticalidade* os cantos rituais da tradição antiga possuem grande importância no processo e execução. Metaforicamente, são eles os responsáveis por darem suporte para a construção dos degraus da Escada de Jacó. Não se trata, portanto, de simplesmente aprender determinada melodia com precisão, e sim, de descobrir e conseguir executar uma qualidade vibratória tão palpável que venha a se tornar o sentido do canto. Seria algo bem próximo da execução de um mantra da cultura hindu onde a respiração, e a posição do corpo criam uma vibração com um tempo-ritmo tão preciso que terminam por alterar o tempo-ritmo da mente. Porém, apesar da similaridade com o mantra, é importante frisar que tratam-se de coisas diferentes. Segundo Grotowski (in RICHARDS, 2012, p. 143):

Por que eu falo de mantra e depois me afasto em direção ao canto da tradição? Porque no trabalho que me interessa, o mantra é menos aplicável, já que o mantra está distante da abordagem orgânica. Os cantos tradicionais (como aqueles da linha afro-caribenha), contrariamente, têm suas raízes na organicidade. É sempre o canto-corpo, nunca é o canto dissociado dos impulsos da vida que passam através do corpo; no canto

da tradição, não é mais uma questão da posição do corpo ou da manipulação da respiração, e sim dos impulsos e das pequenas ações. Porque os impulsos que atravessam o corpo são exatamente aqueles que carregam o canto.

Pretendia-se que, ao final, os *atuantes* cheguem a uma *estrutura* passível de repetição, a *Action*, onde seria possível realizar uma elevação rumo a uma energia mais sutil, para em seguida descer com *ela* até o corpo instintual. “O último resultado, se é que se pode chamar de resultado, dessa pesquisa foi Ação, uma estrutura performativa baseada em cantos rituais africanos e afro-caribenhos e em ações corporais precisas previamente desencadeadas por esses cantos, repetidas impecavelmente. (COPELIOVTCH, 2008, p. 1, grifo nosso)”



Downstairs Action

Ao falarmos sobre *estrutura* passível de repetição em Grotowski, necessariamente estamos falando do trabalho sobre as *ações físicas*. Por outro lado, ao lermos sobre mudanças de energia e conceitos como a *verticalidade*, parece ficar evidente o nível de mestria que deveria ter o *atuante* para realizar esse tipo de trabalho. Parece ser impossível que um trabalho desse nível possa ser

realizado sem que elementos como a *concentração*, o *rigor*, a *disciplina*, a *dedicação*, entre outras tantas pertencentes à *ética do ator*. Portanto, parece-nos que tanto o trabalho sobre as *ações físicas*, quanto a *ética do ator* foram elementos essenciais do trabalho de Grotowski, independente da fase em que se encontrava.

Conclusão

Segundo Richards (2012, p. 2) “Quem está aprendendo vai viver inevitavelmente momentos de fracasso. Mas esses “fracassos” são absolutamente essenciais, porque é nessa hora que o aprendiz começa a ver com clareza como avançar no caminho certo”. Talvez não haja uma frase que sintetize melhor minha pesquisa.

Todos os momentos de fracassos vividos ao longo da realização da presente dissertação serviram para que chegássemos ao resultado, aparentemente final, por hora apresentado. Sem os erros cometidos, não teríamos passado por tantas experiências agregadoras de conhecimento. Talvez, tal como Grotowski (2011) explica a Barba sobre a suposta impossibilidade de criação de uma companhia formada exclusivamente por *atores santos*, o caminho para tentar alcançar um objetivo seja mais importante do que o objetivo em si.

Pude perceber, ao longo do processo, que a pesquisa não era feita por mim, e sim, que eu era feito pela pesquisa. Digo isso levando em consideração os rumos que iam sendo tomados a cada nova etapa, independentes de minha vontade. Poderíamos comparar a forma como se deu a pesquisa à via negativa. Talvez, o tema final estivesse presente desde o início, e, através do “fazer”, fomos apenas retirando os excessos e revelando aquilo que era essencial.

Procuramos ao longo da dissertação investigar a suposta essencialidade de respectivos elementos do trabalho de Grotowski. Diga-se de passagem, uma tarefa árdua levando em consideração a extensão do legado de Grotowski e sua complexidade. Possivelmente existem outros elementos tão importantes quanto aqueles apontados por nós. Entretanto, se existisse uma tabela contendo as características essenciais do trabalho de Grotowski acreditamos que os elementos apontados nessa pesquisa fariam parte dela.

Brook (2011, p. 17), ao falar sobre o trabalho de Grotowski, afirma que a “intensidade, a honestidade, e o rigor de seu trabalho só nos deixam uma coisa: um desafio.” Qual seria esse desafio? Investigar mais a fundo o legado de Grotowski buscando entendê-lo completamente, ou o mais próximo possível? Talvez, seguindo o que Grotowski fez com Stanislavski, tentar descobrir o que viria depois da pesquisa de Grotowski? Parecem tarefas altamente complexas de serem realizadas, mas não impossíveis. Talvez, em algum momento de sua trajetória, Grotowski tenha ouvido que era impossível ir além do que Stanislavski foi. Felizmente, a história nos mostrou o contrário.

Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Sumaré: Editora Martin Claret, **2016**.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, **2006**.
- BANU, Georges. *Ryszard Cieslak, Ator Símbolo dos Anos Sessenta*. São Paulo: É Realizações, **2015**.
- BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Unicamp, **1991**.
- _____. *A Canoa de Papel*. São Paulo: Hucitec, **1993**.
- _____. *Ética. Os Deuses que Morreram em Canudos*. Brasília: Editora Garamond, **1997**.
- _____. *A Terra de Cinzas e Diamantes*. São Paulo: Perspectiva, **2006**.
- BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, **2011**.
- _____. *O Espaço Vazio*. Rio de Janeiro: Apicuri, **2015**.
- CORTELLA, Mario Sergio; BARROS FILHO, Clóvis de. *Ética e Vergonha na Cara!* Campinas: Papyrus 7 Mares, **2014**.
- COPELIOVITCH, Andrea. *Grotowski: a pesquisa em teatro e a arte como veículo*. In: Anais ABRACE V. 09 N. 01. **2008**. Disponível em:
<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1306>

_____. *Os Herdeiros da Tradição: O Último Discurso de Grotowski e Aprendizado do Ator*. In: Revista Garrafa N. 08. Rio de Janeiro: UFRJ, **2006**. Disponível em:
<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/garrafa8/na-andreacopeliovitch.htm>

_____. *O Ator Guerreiro Frente ao Abismo*. Natal: EDUFRN, **2009**.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, **2004**.

FLASZEN, Ludwik. *Grotowski & Companhia: Origens e Legado*. São Paulo: É Realizações, **2015**.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: O Uso dos Prazeres (Vol. 2)*. São Paulo: Paz & Terra, **2009**.

GROTOWSKI, Jerzy. *Você é Filho de Alguém*. Tradução de Celina Sodré, **1986**.

_____. *o Performer*. Tradução de Celina Sodré, **1989**.

_____. *Resposta a Stanislavski*. Tradução de Ricardo Gomes. In: Revista Folhetim N. 09. Rio de Janeiro, **2001**.

_____. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Textos e Materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Polllastrelli com a colaboração de Renata Molinari. São Paulo: Perspectiva, **2010**.

_____. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, **2011**.

KANT, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Jardim Paulista: Almedina Brasil, **2009**.

_____. *Metafísica dos Costumes*. Petrópolis: Editora Vozes, **2013**.

_____. *Crítica da Razão Prática*. Petrópolis: Editora Vozes, **2016**.

KNEBEL, Maria. *Análise-ação: Práticas das Ideias Teatrais de Stanislavski*. São Paulo: Editora 34, **2016**.

MARCONDES, Danilo. *Textos Básicos de Ética: de Platão a Foucault*. Rio de Janeiro: Zahar, **2007**.

MARINIS, Marco de. *El Nuevo Teatro, 1947-1970*. Barcelona: Ediciones Paidós, **1988**.

LIMA, Tatiana Motta. *A Arte como Veículo*. In: Revista do Lume N. 02. Campinas: UNICAMP, **1999**. Disponível em:
http://primeirosinal.com.br/files/publication/12/90_211.pdf

_____. *Conter o Incontível: Apontamentos sobre os Conceitos de “Estrutura” e “Espontaneidade” em Grotowski*. In: Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. São Paulo: USP, **2005**. Disponível em:
http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF05/SP05_05.pdf

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

PLATÃO. *A República*. Bela Vista: Edipro, **2019**.

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

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge, **1997**.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações, 2013.

SODRÉ, Celina. *Jerzy Grotowski: Artesão dos Comportamentos Humanos Metacotidianos*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014.

STANISLAVSKI, Constantin. *Ética – Opera non finita*. Tradução de Celina Sodré.

_____. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

TOPORKOV, Vassili. *Stanislavski Ensaia: Memórias*. São Paulo: É Realizações, 2016.

Palestras

Ética, cultura, e avaliação – Clóvis de Barros Filho, 2012.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=By6yJq34rmo>

Ética e vergonha na cara! – Clóvis de Barros Filho; Mario Sérgio Cortella, 2015.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RX-SQhunAFc>

Moral e ética – Clóvis de Barros Filho, 2016a.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ufTPyv8nTq4>

A vida que vale a pena ser vivida – Clóvis de Barros Filho, 2016b.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WUw71Uiyaqo>

Moral, ética, e amor – Clóvis de Barros Filho, 2016c.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fipViCMew58>