



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**FRANCISCO FARABUNDO LÓPEZ SIVIRA**

**“CORPO” E “ORGANICIDADE” EM PRÁTICAS  
GROTOWSKIANAS: DAS PRIMEIRAS ENCENAÇÕES  
AO PRÍNCIPE CONSTANTE**

SALVADOR

2011

**FRANCISCO FARABUNDO LÓPEZ SIVIRA**

**“CORPO” E “ORGANICIDADE” EM PRÁTICAS  
GROTOWSKIANAS: DAS PRIMEIRAS ENCENAÇÕES AO  
PRÍNCIPE CONSTANTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas - PPGAC, Universidade Federal da Bahia,  
como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre  
em artes cênicas.

Orientador: Prof. Pós-doc. Érico José Oliveira.

Salvador

2011

Escola de Teatro - UFBA

López Sivira, Francisco Farabundo.

Corpo e organicidade em práticas grotowskianas: das primeiras encenações ao Príncipe Constante / Francisco Farabundo López Sivira. - 2011.

183 f.: il.

Orientador: Prof. Pos-doc. Érico José Oliveira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.

1. Teatro. 2. Criação. 3. Corpo. 4. Grotowski, Jerzy. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Sant'Anna, Catarina III. Título.

CDD 792



**Serviço Público Federal**  
**Escola de Teatro/ Escola de Dança**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC**

**FRANCISCO FARABUNDO LÓPEZ SIVIRA**

**“CORPO” E “ORGANICIDADE” EM PRÁTICAS  
GROTOWSKIANAS: DAS PRIMEIRAS ENCENAÇÕES AO  
PRÍNCIPE CONSTANTE**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

Prof. Dr. Érico José Oliveira (orientador)

Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz (PPGAC/UFBA)

Professora Dra. Tatiana Motta Lima (UNIRIO)

Salvador, 6 de maio de 2011

A Emiliano e a Facundo, que suas viagens sejam longas, ricas em aventuras e em amores.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria primeiro de agradecer aos meus pais, pela solidariedade, amor e a amizade; eles estiveram me acompanhando cada momento...

À Melibai e ao Emiliano, pelo amor e a força que me davam em cada olhar, em cada sorriso, em cada beijo, em cada silêncio, em cada queda nos momentos de maior desassossego.

Ao Érico, pelo carinho e apoio constante; aqui aparece o orientador que é, antes do que um professor, um amigo.

Ao Marfuz, pelas maravilhosas conversas, orientações, sugestões e alegrias compartilhadas.

À Tatiana Motta Lima, por acompanhar meus processos, sem sabê-lo, desde o silêncio, sua tese foi oxigênio para este meu trabalho.

À Yerba, por ter me acompanhado a lugares onde apenas se está consigo mesmo.  
Aos atores do Teatro Laboratório, Janowski e Paluchiewicz, pelas aulas de vida.

Ao meu primo Jacinto Elías assassinado brutalmente, antes da minha viagem ao Brasil, por polícias ou malandros, tanto faz, as diferenças entre estes cada vez se fazem mais imprecisas.

À minha avó Rosa, porque sua memória também é minha.  
A meu tio Álvaro; por suas alucinações poéticas.

À minha tia Mirian, pelo amor solidário e constante.

À minha tia Elina, minha irmã mais velha.

A todos os colegas do mestrado, pelas leituras os encontros e os desencontros:  
Consuelo Maldonado, obrigado pelas nutritivas conversas.

Victor Cayres, obrigado pelo cartaz da oficina que ainda não dei, mas que com certeza acontecerá em algum momento, mais cedo que tarde.

Adelice, obrigado pela mandinga; espero que ela me acompanhe sempre na minha vida.

Ao Lume teatro por me dar a oportunidade do encontro com os atores Janowski e Paluchiewicz.

À Magdalena, pela amizade e suas fantásticas traduções do polonês para o português.

Ao Umberto Cerasoli pela amizade e a acolhida em Campinas.

Ao Rolim e Maíra, pelos encontros e bate papos, por acompanhar meus processos e fazer algumas leituras dos meus trabalhos.

A mister Henckes, por seu ouvido generoso e algumas leituras dos meus textos.

A Lilih, Cecília, Carol, Rafa Moraes, Vero Moraes, Uendel, Sérgio, Marcelo, Roberto, Pedro, Catalina, Marconi, Vlândia, Estefani; muito obrigado pelos momentos de troca e reflexão compartilhados.

À Família FICA-Bahia (mestre Valmir, mestre Cobra Mansa, treinel Aluan e treinel Adijair), pelas aulas de capoeira angola, os bate-papos, as entrevistas...

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA por ter acreditado em meu projeto de pesquisa e ter me dado a oportunidade de realizar este trabalho

À Misión Ciência, Fundayacucho e o governo bolivariano da Venezuela por ter financiado meus estudos no Brasil, muito obrigado!

## RESUMO

Esta dissertação examina as noções de “corpo” e “organicidade” em Grotowski, a partir de suas práticas teatrais, desde os primeiros espetáculos até o Príncipe constante – à exceção de Akropolis -, no intuito de examinar suas buscas, processos de criação, rejeições, retomadas e descobertas. Grotowski manteve, através de reflexões escritas, um diálogo constante com a prática, via de retroalimentação que, algumas vezes, aparece de maneira dicotômica, a depender do contexto de criação. Nesse sentido, existia, por parte do artista, uma necessidade de nomear suas experiências; palavras como “teatro ritual”, “ator artificial”, “artificialidade”, “ator feiticeiro” ou “xamã”, “intenção consciente”, “intencionalidade”, “pilhinhas psíquicas”, “transe”, “processos psíquicos”, “personagem bisturi”, “arquétipo”, “exercícios de concentração”, “relaxamento”, “autopenetração”, “ator santo”, “ato total”, “via negativa” são noções associadas aqui a experiências específicas, mas sua contextualização vai depender exclusivamente do processo no qual Grotowski e seus atores se encontravam. Revela-se, desse modo, não uma sistematização de técnicas, mas um compromisso fundamentado principalmente nos seus processos criativos. Demonstra-se uma necessidade do artista por nomear, no seu trabalho, uma série de noções que contribuem no entendimento do seu percurso até a noção de “organicidade” – entendida aqui como ponto cume de suas pesquisas teatrais – que trouxe uma nova compreensão do “corpo” no trabalho do ator.

**Palavras chave:** Grotowski; corpo; organicidade; via negativa.

## ABSTRACT

This dissertation examines the notions of "body" and "organic" in Grotowski, from his theatrical practice, since the first shows up to Prince constant - except for Akropolis - in order to examine their pursuits, creative processes, rejections recovered and discovered. Grotowski continued through written reflections, a constant dialogue with the practice, via feedback that sometimes appears in a dichotomous, depending on the context of creation. In this sense, there was, by the artist, a need to name their experiences, words such as "ritual theater", "artificial actor", "artificiality", "actor sorcerer" or "shaman", "conscious intent," "intentionality", "psychic battery," "trance," "mental processes", "character scalpel", "archetype", "exercises in concentration," "relaxation," "auto-penetration", "holy actor", "total act", "negative way" notions are associated with specific experiences here, but its context will depend exclusively on the process in which Grotowski and his actors were. It is, therefore, not a systematization of techniques, but a commitment based mainly on their creative processes. It is demonstrated a need to name the artist, in his work, a series of notions that contribute to the understanding of their way to the notion of "organic" - understood here as a point height of its theatrical research - which brought a new understanding of "body" in the actor's work.

**Keywords:** Grotowski; body; organic; negative way.

A estas alturas podríamos darnos cuenta de que ese misterio nos constituye, de que somos misterio, de pies a cabeza, de que el misterio está en cada poro, cada célula, cada átomo que nos forma. El espacio más familiar, el espacio donde nos movemos, el espacio cotidiano, es el mismo de las estrellas.

Rafael Cadenas

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>p. 11</b>
<b>2. PRIMEIROS PASSOS NAS PRÁTICAS TEATRAIS GROTOWSKIANAS DENTRO DO TEATRO DAS 13 FILEIRAS: ENTRE UM ATOR ARTIFICIAL E UMA ATOR DE “INTENÇÃO CONSCIENTE” .....</b>	<b>p. 21</b>
<b>3. DOUTOR SANTO OU ATOR FAUSTO: ENTRE UM “ATOR XAMÃ” E UM ATOR BUSCADOR .....</b>	<b>p. 52</b>
3.1 RETOMANDO O “TRANSE”.....	p. 75
3.2 O PERSONAGEM BISTURI: FERRAMENTA PESSOAL DO ATOR PARA O SEU PROCESSO ÍNTIMO, INDIVIDUAL DE “AUTOPENETRAÇÃO”.....	p. 81
<b>4. COMPREENDENDO “CORPO” E “ORGANICIDADE” A PARTIR DE ESTUDO SOBRE HAMLET E O PRÍNCIPE CONSTANTE.....</b>	<b>p. 94</b>
4.1 MOVIMIENTO EM ESPIRAL: ENTENDENDO O “TEATRO POBRE”.....	p. 115
4.2 O ÉTUDE CONTINUA: O PRÍNCIPE CONSTANTE E A ACEITAÇÃO DO “CORPO” COMO VIA PARA A “ORGANICIDADE”.....	p. 125
<b>5 UMA CONCLUSÃO EM PROCESSO.....</b>	<b>p. 150</b>
REFERÊNCIAS.....	p. 153
APÊNDICE: CONSTRUINDO MINHA “VIA NEGATIVA”... ENTRE A CAPOEIRA ANGOLA E OS “SINTOMAS” DA “ORGANICIDADE”.....	p. 156
ANEXOS.....	p. 174

## INTRODUÇÃO

Minha pesquisa parte de uma necessidade, produto de uma experiência pessoal, desde o início do meu processo de formação nas artes cênicas. Embora a formação do ator seja um caminho inesgotável, e isto também pode se constatar em diversos campos do saber, é óbvio que transitamos por processos determinantes que marcam algumas escolhas de nosso ofício e nos guiam como boias luminosas nas baías que anunciam nossos portos. Cabe a nós, tripulantes do teatro, conduzir-nos entre elas para chegar até nosso incerto destino.

Fui formado como ator por um reconhecido grupo teatral venezuelano – o Centro de Creación Artística TET, ou melhor conhecido como o Taller Experimental de Teatro. Fundado em 1972 nos térreos da Universidad Central de Venezuela por Eduardo Gil (atual diretor da Companhia Nacional de Teatro da Venezuela)<sup>1</sup>. No TET já tem trabalhado pessoas como: Elizabeth Albahaca<sup>2</sup> e Theo Spichalski<sup>3</sup>. Guillermo Díaz Yuma<sup>4</sup> (atual diretor do grupo) e Francisco Salazar<sup>5</sup> (ex-diretor do TET) pesquisaram no Canadá com Richard Cieślak – um dos principais atores do Grotowski – sobre o trabalho do ator no Teatro Laboratório.

Em 2009, o grupo, para comemorar o ano Grotowski, decretado pela UNESCO, leva a Wrocław-Polônia, pelas mãos da diretora Elizabeth Albahaca, junto com a atriz María Fernanda Ferro<sup>6</sup>, o monólogo *La noche de Molly Bloom*, espetáculo inspirado no último capítulo da novela

---

<sup>1</sup> Ver jornal: El Mundo, Caracas, 10 de Octubre de 2006.

<sup>2</sup> Elizabeth Albahaca, atriz e diretora venezuelana, trabalhou com Grotowski em Wrocław-Polônia durante espetáculos como: Os Evangelhos (1967) e Apocalypsis cum figuris (1968) e continuou ainda na fase parateatral. Como diretora do TET, Elizabeth Albahaca dirigiu os espetáculos: *Ferdydurque*, de Grombrowicks; *El proceso*, de Kafka, primeira e segunda versão; *Demonios*, de Dostoiewski; *Señorita Julia*, de Strimberg; *Esperando a Godot*, de Beckett; *El Rey se muere*, de Ionesco; e *La noche de Molly Bloom*. Ver: blogspot: <http://minerra.blogspot.com/> (Data da consulta: 28 de Dezembro de 2009).

<sup>3</sup> Teo Spychalski trabalhou dirigindo alguns projetos junto com Grotowski, a finais da década de 1970 e início de 1980 relacionados a uma fase de pesquisa do **Teatro Laboratório** que se chamou o Teatro das Fontes: “En el otoño de 1980 Grotowski salió de viaje solo, luego de desintegrar temporalmente el grupo internacional que colaboró en el Teatro de las fuentes. Teo Spychalski y Elizabeth Albahaca partieron a Venezuela (patria de Elizabeth), donde trabajaron independientemente” (KUMIEGA, 1993, p. 117-119).

<sup>4</sup> Guillermo Díaz Yuma ator e diretor venezuelano foi formado na Escuela Nacional de Teatro e é o atual diretor do TET. Atualmente além de ser diretor dessa companhia, é professor da Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL), Instituto Pedagógico de Caracas (IPC) e na Universidad de las Artes (UNEARTE). Yuma trabalhou em montagens dirigidos por Albahaca e participou em várias oficinas ditadas por ela, além de realizar uma oficina dirigida por Spychalski em 1981 chamada **A arte do Ator** e outra homônima ditada por Cieślak em Canadá no mesmo ano (Informações retiradas do currículo do ator).

<sup>5</sup> Francisco Pancho Salazar é formado em letras pela Universidad Central de Venezuela, foi ator e diretor do TET durante a década de 1980, atualmente é diretor do grupo Guarro Teatro. Pancho também estudou psicologia junguiana sob a orientação do professor e psicólogo cubano Rafael López Pedraza.

<sup>6</sup> Atriz do elenco fixo, com mais de 20 anos dentro do grupo, ali: “[...] ha recibido varios talleres de instructores como: Theo Spichalski, Teatro Laboratorio de Grotowski, Polonia; Adriana Rojas, Centro Pontedera Italia; Eusebio Lázaro,

**Ulises** do escritor irlandês James Joyce.

Meus estudos para a formatura com o grupo TET e a conclusão do curso – El arte del actor – tiveram uma duração de três anos. As aulas eram ministradas por três integrantes do elenco fixo, que se encarregavam de guiar os processos de aprendizagem, acompanhando e orientando as pesquisas dos alunos por meio de exercícios que visavam a trabalhar sobre as possibilidades corporais do ator, na busca por liberar sua energia criativa e colocá-la ao serviço da ação teatral.

Durante o primeiro ano dedicamo-nos a aprender uma série de exercícios desenvolvidos pelo grupo e inspirada no artigo sobre **O Treinamento do Ator**<sup>7</sup> de Jerzy Grotowski; que, segundo os guias, funcionavam como uma via para pesquisar certas limitações e possibilidades corporais individuais dentro do grupo em formação. Depois de um ano, com este tipo de trabalho, passamos à realização de uma mostra que se apresentou seis meses depois.

Tal mostra era inspirada em diversas cenas de textos de William Shakespeare, Jean Genet, Georg Büchner e Fedor Dostoiévsky. A proposta foi uma espécie de colagem teatral que se dava através do percurso dos espectadores pelos diversos espaços do teatro **Luis Peraza**<sup>8</sup>. Dispostos para a apresentação das cenas (sala de ensaio, corredor dos camarins, sala de espetáculo, entrada da cabine de luz, também se ocuparam áreas do teatro que não eram transitadas com frequência e que a maioria do tempo permaneciam fechadas). Esse era o lugar para a confrontação; o ponto onde nós, como atores em formação, poderíamos investigar a nossa relação com a platéia, para depois continuar com o nosso processo.

Ao término da mostra, tivemos uma breve pausa. Nessa primeira etapa sobre o trabalho do ator tínhamos passado por uma série de práticas que propunham um tipo de movimentação não cotidiana. Aprender outras formas de movimentação e equilíbrio em relação ao nosso corpo foi, em um primeiro momento, uma tarefa difícil, mas, depois do grupo ter conquistado uma certa segurança em posturas e transições, algumas tomadas da yoga, outras da ginástica, ou da pantomima, aprendeu-se a cair, a queda virou uma continuação desses elementos para o exercício do ator.

Depois de se ter conseguido assimilar os detalhes dessas propostas, os guias pediam para entrar em contato com os outros atores e começavam a estimular nossa imaginação em relação ao

---

España; Antonio Álamo, España; Carol López, España; Carmén Portacelli, España; Elizabeth Albahaca, Teatro Laboratorio de Grotowski. Ver: blogspot: <http://minerra.blogspot.com> (Data da consulta: 28 de Dezembro de 2009)

<sup>7</sup> Nome do artigo que forma parte do livro **Em busca de um teatro pobre** publicado pela primeira vez em 1968.

<sup>8</sup> Esse teatro é a sede do grupo e fica no Bairro os Chaguaramos, do lado da igreja San Pedro.

exercício, dando imagens que funcionavam para que nós recriássemos o espaço da sala de ensaio, através de associações que deviam ser colocadas como tela para o contato entre o espaço e os atores. Enquanto realizávamos esses exercícios, que estavam classificados com os nomes de “exercício físicos” e “exercícios plásticos”<sup>9</sup>, passávamos a improvisar a ordem dos movimentos na busca de nos comunicarmos através desses elementos.

Tanto os exercícios “físicos” quanto os “plásticos” estavam constituídos por uns doze ou treze elementos, que, depois de ter sido aprendidos de maneira ordenada, o ator passava a improvisar a ordem a partir da busca de fluidez em seus movimentos. Estes exercícios durante as sessões de trabalho nunca se misturaram, sempre eram trabalhados em separado: quando se faziam os “plásticos” eram só os “plásticos”; o mesmo acontecia quando se faziam os “físicos”.

Realmente comecei a perceber que essas práticas me levavam a um estado de atenção particular; havia uma necessidade de estar acordado, atento a qualquer estímulo que se produzisse no espaço.

As pesquisas através dessas práticas avançavam; havia parceiros que resistiam frequentemente a realizar os exercícios, devido às longas jornadas de trabalho, muitas vezes duas e três horas trabalhando sem pausa. Os guias nos orientavam para superar a exaustão, ir além de nossas possibilidades, procurar imagens, associações que nos permitissem superar o cansaço, mantendo a conexão com cada um dos elementos, dos detalhes que implicava cada um desses exercícios.

Nesses exercícios propunham-se as buscas por outros estados de equilíbrio, o constante movimento em fluxo pelo espaço, com consciência de si, do outro e dos elementos de contato em relação com as associações do guia, o que estimulava a criação de outras associações a partir das ações e reações dos atores.

Às vezes depois de duas horas de trabalho com base nesses exercícios, nossas ações começavam a se transformar em reações que tornavam-se instintivas; a partir de diálogos corporais, em que o socialmente aprendido parecia esquecer-se, pelo menos por uns instantes. Nesses momentos, éramos orientados pelos guias a abandonar os exercícios sem perder a relação orgânica estabelecida a partir desses elementos.

Houve um dia, durante o primeiro ano de intensas horas dedicadas aos exercícios, no processo de formação, em que consegui uma estranha relação entre a manifestação de duas ações opostas. Percebi como eu tinha, nesse momento, certo controle em relação ao espaço, ao tempo e

---

<sup>9</sup> Grotowski ao se referir a esses exercícios em 1979 disse: “Tomemos ahora el ejemplo de los ejercicios que hemos practicado, sus dos tipos fundamentales: los ejercicios tradicionalmente llamados “plásticos” y los ejercicios tradicionalmente llamados “físicos”. Son nombres tradicionales; la esencia es otra” (GROTOWSKI, 1993 [1979], p. 33).

aos outros atores. Eu comecei a transitar, através do riso e do choro por um lugar, no qual, poderia dizer, encontrava-me em um estado de passividade ativa. Através dessas duas expressões contraditórias que se manifestavam transitoriamente, uma dando passo à outra, em fluxo, vivenciei uma multiplicidade de sensações que saíam e entravam por meu corpo, como se eu, nesse momento, fosse uma espécie de fonte de energia.

Nessa fase, tínhamos abandonado os “exercícios físicos” e improvisávamos a partir de estados de exaustão alcançados por cada um de nós, como parte do processo de quebra de resistências, de um desarmar-se; o diálogo e as relações se criavam a partir de ações e sons não cotidianos que tinham origem nas associações individuais e processos pessoais.

Na verdade, não entendia absolutamente nada do que estava passando, simplesmente me deixava levar, não resistia a nada; era como uma pena levada pelo vento. Só que essa passividade ativa me dava um “tesão” peculiar, de reconciliação comigo mesmo e de superioridade em relação aos outros. Falo de superioridade no sentido de ter alcançado certo estado de controle inexplicável sobre a situação que ali estava se sucedendo.

Foi um momento de aproximadamente 15 a 20 minutos. Lembro-me de vários parceiros e parceiras que estavam na sala, muitos de nós éramos colegas de faculdade, estudávamos artes na Universidad Central de Venezuela, iniciávamos nossos caminhos no teatro, alguns já tinham dirigido uma ou duas peças, outros tinham trabalhado em alguma encenação como ator ou atriz.

Depois de passar de estados de conexão extrema com essas expressões das minhas sensações internas em relação ao espaço e ao grupo, a intensidade das relações começou a diminuir e desse estado coletivo fomos passando a certo estado de tranqüilidade dirigido também ao exterior, como o gato, que nunca está totalmente dormido, mas em estado de vigília constante.<sup>10</sup>

A guia aquele dia tinha sido a atriz María Fernanda Ferro. Fomos deixando aos poucos a improvisação, lembro que um par de colegas fizeram alguns comentários aos quais eu não soube responder; era proibido fazer comentários, eu estava desconcertado, meus alicerces estavam perdidos, e o mais esquisito foi que nunca recebi orientação nenhuma em relação ao que tinha acontecido, alguma palavra, alguém que me dissesse: olha não entre por ali porque isso é perigoso, ou talvez; será que realmente existe uma via ali para a pesquisa de um trabalho individual e coletivo ao mesmo tempo? Seria essa a via para um caminho de criação orgânica?

Voltamos ao trabalho depois da pausa, tudo continuava seu curso, começamos de novo com a rotina de exercícios, até que no final do segundo ano da oficina, um grupo dentro do grupo em formação rejeitou o processo pedagógico. Tal grupo alegava já ter sido suficiente em relação aos

---

<sup>10</sup> Grotowski usou esta imagem para exemplificar – através das observações de Stanislavski sobre o relaxamento – certo exercício desenvolvido pelos atores do **Teatro Laboratório** e associado aos “exercícios físicos”.

exercícios, queriam fazer uma peça e tinham um projeto de montagem. Já nós, que estávamos fora desse grupo, ficamos surpresos e contra essa proposta. Tivemos várias reuniões com o corpo docente e, depois de muito debater, decidiu-se trabalhar com a proposta do grupo de dissidentes.

Senti que meu processo de aprendizado estava sendo cortado diante da priorização de uma montagem. O curso de formação culminou com o espetáculo *Leonce e Lena*, de Büchner. Acabado o curso, continuei o trabalho com o TET; participei como ator de uma peça de teatro infantil dirigida por Guillermo Díaz Yuma, mas minhas dúvidas em relação ao processo que, interrompido naquela fase, dentro de nossa formação, tinha deixado em mim uma espécie de vazio.

Através do presente trabalho, procuro preencher certas lacunas no entendimento de um ofício que comecei a praticar como ator, no grupo TET a partir de 1999. Minha proposta, em um primeiro momento, esteve baseada na ideia de estabelecer relações e diferenças entre certas práticas atoriais<sup>11</sup> realizadas pelo diretor polonês e seus atores e certos princípios da capoeira angola<sup>12</sup>, na busca por me apropriar de técnicas que me permitissem pesquisar sobre os processos de criação na arte da atuação.

Assim, a pesquisa começou a se definir durante o processo de mestrado, na sua especificidade, e agora me debruço sobre as transformações no entendimento de “corpo” e “organicidade”<sup>13</sup> nas práticas teatrais de Grotowski. Nesse sentido, as reflexões e o estudo sobre tais práticas foram se apoderando e se transformando no meu trabalho; “como um mato que cresce exuberante e livre”<sup>14</sup> (FLASZEN 2007 [1964], p. 93).

Posso dizer que me aconteceu algo assim como o que professora Lima chama, no Marco 3 de seu trabalho: “buscando o que se queria, se encontra outra coisa” (LIMA, 2008, p. 150). Quer dizer, eu cheguei ao Brasil estimulado, a partir de uma experiência do passado, nos primórdios da minha formação, como ator, para me inspirar no trabalho de Grotowski e, assim, desenvolver uma proposta para o trabalho do ator com a capoeira angola, mas decidi trabalhar apenas em função da

---

<sup>11</sup> Emprego o termo atoriais para me referir a prática e ao ofício do ator, portanto, cada vez que esse termo aparecer deve ser entendido em tal sentido.

<sup>12</sup> A capoeira, tradição afro-brasileira, foi, em 2008, decretada pela UNESCO como patrimônio cultural brasileiro, uma tradição que conta com mais 120.000.000 de praticantes no mundo. Ver: ALMEIDA, Rodrigo e Pimenta Letícia. **Capoeira: luta, dança e jogo de liberdade**, p. 6. Um ano depois de tal tradição ter recebido esse reconhecimento, a UNESCO passa a declarar o 2009 como o ano Grotowski. Ver: grotowski2009.com.br

<sup>13</sup> “Organicidade não foi uma palavra circunscrita a certa experiência – embora tenha se relacionado inicialmente com a investigação realizada por Cieślak em *Pc* (Príncipe constante) -, ela era como uma nova chave de investigação, uma nova lente a partir da qual Grotowski passou a enxergar e investigar o trabalho do ator” (LIMA, 2008, p. 214). (Entre parêntese meu). Refiro-me sobre tal noção de uma forma mais específica a partir do terceiro capítulo.

<sup>14</sup> Sirvo-me das palavras de Flaszzen para me referir apenas, nesse momento, à ideia que tenho de como minha reflexão sobre o encenador polonês foi se apoderando do meu trabalho; como a capoeira, como um mato que cresce. Sou consciente de Flaszzen usar tal metáfora apenas para se referir a certo tipo de trabalho dirigido por Grotowski no espetáculo *Estudo sobre Hamlet* (1964). No terceiro capítulo refletirei sobre esse espetáculo em relação à noção de “organicidade”.

compreensão de processos da pesquisa do encenador polonês e dos acontecimentos que em torno dele aqui se deram. Mas, devo confessá-lo, fui chamado pela capoeira angola.

Entretanto, a densidade da terminologia grotowskiana, produzida a partir de práticas muito específicas, foi tomando conta da minha necessidade de compreender o trabalho desse encenador, na busca por construir uma base mais sólida que, tenho certeza, em um futuro próximo, me permitirá desenvolver com maior clareza pesquisas acadêmicas e/ou trabalhos artísticos tendo como referência certos princípios da tradição capoeira angola, a qual continuo enxergando - e praticando - como uma potente via para o trabalho do ator.

Por conta dessa potencialidade que, para mim, contém essa tradição afro-brasileira, decidi abrir um apêndice para colocar algumas impressões sobre as possíveis relações entre a capoeira angola e a “organicidade” grotowskiana, apontando possíveis intercessões entre estas duas dimensões de trabalho. Assim, poderia dizer também que o que eu tenho, em relação a capoeira é uma espécie de intuição e que antes de realizar um estudo ou teorizar sobre ela, deveria deslocá-la primeiro à sala de ensaio para me valer de suas potencialidades como via para os processos de pesquisa e de criação do ator.

Por outra parte, nesse trabalho foi se revelando uma necessidade de entender minhas experiências vivenciadas na oficina de formação de atores do TET: a que se referiam quando diziam que uma ação era orgânica ou não? quais eram os parâmetros para medir essa “organicidade” no ator? de que dependia a percepção desses estados? “organicidade” era uma palavra – e, quiçá, ainda continue a sê-la – associada, a maioria das vezes, ao trabalho do ator nesse grupo.

Na busca para responder às minhas questões no teatro, a pesquisa foi orientada ao entendimento de noções como “corpo” e “organicidade” desde as primeiras encenações até o Príncipe constante em Grotowski, a exceção de Akropolis, cujos motivos são explicitados no corpo da dissertação.

Para o desenvolvimento deste trabalho uso como referencial os livros **Hacia un Teatro Pobre**, em sua versão colombiana<sup>15</sup>, pois foi o primeiro texto de Grotowski com o qual tive contato. Tal versão faz referência a uma publicação em que vários dos textos que Grotowski assinava foram por ele modificados em função de práticas mais recentes. Sobre tais acontecimentos Barba disse: “quando eu publiquei os textos do treinamento ele – o Grotowski – quis mudar o que tinha escrito antes. Os textos tinham sido publicados três anos antes e ele mudou e disse que o objetivo do treinamento era a via negativa”<sup>16</sup> (BARBA, 2010).

---

<sup>15</sup> (10ª edição, em espanhol, 1981), Siglo XXI Editores.

<sup>16</sup> Grifo meu.

A professora Lima, nesse sentido, também coloca a existência de uma certa “[...]” contradição que se materializou em textos e declarações do mesmo período [...]”, em que Grotowski “[...] Falava do **Em Busca de um Teatro Pobre** como um diário de bordo de experiências já finalizadas. Fazia inclusive críticas tanto às experiências teatrais quanto à terminologia apresentada no livro” (LIMA, 2008, p. 46).

A tese da professora, atriz e pesquisadora Tatiana Motta Lima **Lês Mots Pratiques** (2008), funciona aqui como ponto de apoio em relação ao texto mencionado acima. Assim, em grande parte do meu trabalho, as reflexões da professora me ajudam a entender e contextualizar conceitos/práticas grotowskianas, mas, sobretudo, me serviram para enxergar como se deram certas mudanças em relação a propostas teatrais específicas. Poderia dizer que o trabalho da professora propõe uma releitura do percurso do artista polonês a partir da relação entre terminologia e prática desde seus primórdios até idos de 1974.

Outra importante referência é o livro **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969** (2007), peça fundamental no meu quebra cabeças. Os artigos que ali se encontram contribuem para, “[...] reaproximar as palavras de Grotowski de sua verdadeira prática, trazendo a quem o ler uma atenção e uma consciência novas sobre aquilo que foi o real trabalho teatral de Grotowski e do Teatro Laboratório” (BACCI; CARVALHO apud LIMA, 2008, p. 67).

Já os escritos de Ludwik Flaszen<sup>17</sup> são úteis fornecedores de pistas, graças a sua relação com as letras e seus vínculos irredutíveis com as memórias do **Teatro Laboratório**. Flaszen, crítico literário e teatral, foi íntimo colaborador de Grotowski e co-fundador, como diretor literário, do Teatr 13 Rzędów, além de ter acompanhado Grotowski durante diversos processos criativos. Nesse momento, na Polônia todos os teatros tinham um diretor artístico e um diretor literário” (BARBA, 2000 [1998], p. 31).

As funções de Flaszen, como diretor literário durante a fase teatral, estavam mais dirigidas a tarefas de cuidado, proteção e defesa das criações de Grotowski ante o sistema político-social-religioso da Polônia da década de 1960: “Nós éramos como uma dupla de conspiradores” (FLASZEN, 2009).

Flaszen produziu uma considerável quantidade dos textos existentes sobre o **Teatro Laboratório** a partir das criações de Grotowski, mas sua principal função, sendo homem de letras, parece estar focada no uso da linguagem como via para ultrapassar certos limites impostos pela

---

<sup>17</sup> Tive a oportunidade de conhecer o Flaszen no seminário internacional sobre o: “Grotowski: Uma vida maior do que o mito”, acontecido o ano 2009 na cidade de Rio de Janeiro, sob a curadoria da professora Tatiana Motta Lima. Lembro de um senhor, pela sua aparência física, parecia ter pouco mais de 70 anos, de uma estatura aproximada de 1,60 m., de textura forte. Lembro-me dele como de um homem vital, de olhos brilhantes e azuis e bom senso do humor. A primeira vez, por ocasião da inauguração do evento, ele abriu a sua palestra como Grotowski et le silence.

censura dos sistemas de poder daquela época. Isto explicita em certa medida porque Ludwik Flaszen era chamado, naqueles anos, de “advogado do diabo”. Deve-se lembrar, por outra parte, que era o próprio Grotowski quem assinava tanto as adaptações dos textos encenados quanto a direção dos espetáculos.

Flaszen, ao falar de si, durante o seminário ocorrido no Rio de Janeiro, **Grotowski: uma vida maior do que o mito**<sup>18</sup>, na mesa final do evento, disse: “Falar de Grotowski é falar da minha vida” (FLASZEN, 2009). Suas palavras eram acompanhadas de uma certa convicção em seu rosto, como se percebesse Grotowski efetivamente inseparável de si.

O diretor italiano Eugenio Barba, com sua **Terra de Cinzas e Diamantes** (1998), durante o **Encontro**<sup>19</sup> no Festival Latinoamericano de Teatro na Bahia (FILTE, 2010), em sua terceira edição, também dá testemunhos fundamentais para a compreensão de processos, práticas e técnicas em relação à obra do diretor polonês durante certo período.

Por outro lado, em outubro de 2010, tive a oportunidade de participar de duas oficinas, coordenadas pelo “Lume teatro” em Campinas, e ministradas por dois atores<sup>20</sup> que trabalharam com Grotowski por longas temporadas. O ator Mieczyslaw Janowski, que formou parte do elenco estável do Teatro Laboratório e atuou a partir de encenações como Estudo sobre Hamlet (1964), Akropolis (Variantes III; 1964 e IV; 1965), O Príncipe constante (Variantes I e II, 1965), Os Evangelhos (1967), na oficina ministrada por ele: **O trabalho do ator no Teatro Laboratório -1**<sup>21</sup>, disse ter trabalhado com Grotowski até 1970.

Andrzej Paluchiewicz aparece na **Teatrografia**<sup>22</sup> a partir do espetáculo Os evangelhos; mas, segundo suas próprias declarações, acompanhou processos até à fase Parateatral,<sup>23</sup> onde exerceu muitas das vezes, funções de documentarista fotográfico<sup>24</sup> desse momento de pesquisa. No entanto nunca revelou até que momento da fase Parateatral trabalhou com o encenador polonês.

---

<sup>18</sup> A UNIRIO, através de sua Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, e com curadoria da professora Tatiana Motta Lima, organizou o "Seminário Internacional Grotowski 2009: uma vida maior do que o mito" que fez da cidade do Rio de Janeiro um polo de informação, discussão, investigação e análise do percurso de Grotowski, e de sua influência no Brasil, por meio de diversas palestras, exposições, bate-papos e atividades. Ver: [www.grotowski2009.com.br](http://www.grotowski2009.com.br)

<sup>19</sup> Ver ANEXO A.

<sup>20</sup> Ver ANEXO B.

<sup>21</sup> O TRABALHO DO ATOR NO TEATRO LABORATÓRIO -1 e 2, foram duas oficinas organizadas pelo grupo LUME, em Campinas – São Paulo, com carga de 20 horas-aula, realizadas entre os dias 18 e 29 de outubro de 2010, dirigidas respectivamente por dois atores poloneses que trabalharam com Grotowski durante longos períodos, e na qual tive a oportunidade de participar.

<sup>22</sup> Ver: **Teatrografia** do Teatro Laboratório em: **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Edição conjunta: Fondazione Pontedera Teatro, Edições SESCSP, Editora Perspectiva, 2001, São Paulo. Tradução para o português: Berenice Raulino.

<sup>23</sup> Fase posterior a dos espetáculos e na que houve diversas apresentações de Apocalipsis cum figuris, o último espetáculo de Grotowski. O trabalho de Grotowski teve diversas fases e tem sido elencado tanto por ele quanto por diversos estudiosos, críticos e pesquisadores de sua obra. Ver: (ASLAN, 2003; DE MARINIS, 1992; GROTOWSKI, 1990; KUMIEGA, 1992; OSINSKI, 1992; SCHEFFLER, 2004).

<sup>24</sup> Paluchiewicz durante as oficinas mostrou mais de 200 imagens em relação a fase chamada de Parateatral.

Grotowski é um dos maiores reformadores do teatro do século XX. A professora Lima, como curadora do seminário internacional inaugurado na cidade carioca em 2009, chamou-o de **Grotowski: uma vida maior do que o mito**. Ali tive a oportunidade de conhecer pessoas que trabalharam durante muito tempo com Grotowski, ouvir seus relatos, suas experiências em torno do encenador. Foi um seminário muito enriquecedor. De fato, a partir desse encontro comecei a compreender intelectualmente certos processos vivenciados por mim naquela oficina e que estavam associados aos princípios criativos desse encenador.

Assim, na minha pesquisa, me debruço sobre as noções de “corpo” e “organicidade”, buscando refletir sobre certos processos no trabalho do ator do **Teatro Laboratório** – associados às terminologias grotowskianas – a partir de cotejos, através de textos e depoimentos tanto do próprio encenador quanto de pessoas que acompanharam diversos momentos de suas investigações.

Utilizo, dessa forma, toda a informação que pude encontrar no Brasil para a realização deste trabalho. São fundamentais aqui todos os testemunhos orais de pessoas como Flaszen, Barba, Janowski e Paluchiewicz, com os quais tive a oportunidade de estabelecer diálogo e esclarecer certas dúvidas através de perguntas, palestras, oficinas e encontros. Portanto, quando trago alguma citação sobre este tipo de informações primeiro coloco o nome do informante e o ano, por exemplo; (FLASZEN, 2009). Como poderá se ver, todos estes depoimentos são informações recentes que oscilam entre os anos 2009 e 2010.

Em relação às datas bibliográficas, para me referir as publicações de Grotowski, de Barba e de Flaszen utilizo duas datas, a data oficial da publicação do texto e a data entre colchetes que faz referência ao momento de produção de tais textos<sup>25</sup>. Faço isto, pois acho que permite entender de forma mais clara as relações entre terminologia e prática em Grotowski, pois ao saber as datas de escrita de certos textos podemos saber também as pesquisas que estavam sendo realizadas nesse momento.

No primeiro capítulo, transitaremos por noções como “ator artificial”, “ator jogador” e ator como “xamã”, em que se apresenta os primeiros entendimentos sobre “corpo” e se mostra como, a partir dos processos em Kordian, Grotowski passou a exigir que o ator associasse certa “intencionalidade”, “empenho interior”, “pilhinhas psíquicas” ou “intenção consciente” na criação de suas ações.

No segundo capítulo, veremos como as pesquisas sobre os “processos psíquicos” ganham proeminência a partir de Dr. Fausto. Aqui, para que os “impulsos psíquicos” do ator se liberassem,

---

<sup>25</sup> Este modelo foi tomado da tese da professora Lima.

o “corpo” devia ser desbloqueado em função desses processos, pois se pensava que isto permitiria que aflorasse o desconhecido do “corpo”.

Já no capítulo final, duas montagens são objeto de exame: Estudo sobre Hamlet e o Príncipe constante, essenciais para que venham à tona as questões de “corpo” vinculadas à “organicidade”. Em Estudo sobre Hamlet, mesmo mantendo-se esta linha de pensamento em relação ao “corpo” do ator, a carnalidade parece impor-se subversivamente no étude que foi esse espetáculo. Se a manifestação das energias psíquicas em Dr. Fausto estiveram associadas a sexualidade, em Estudo sobre Hamlet cobram uma relevância maior. A “organicidade” começa a aparecer aqui associada aos atos instintivos e espontâneos por parte do ator; a “esponaneidade” é colocada por Flaszen, nesse momento, como par da “organicidade”.

No Príncipe constante, veremos como a noção de “corpo” começa a ganhar positividade nas pesquisas de Grotowski, o “corpo”, o carnal, o sexual se faz via para a “organicidade”. Nesse sentido, a noção de “organicidade”, derivada de práticas no **Teatro Laboratório**, passou a ser objeto de pesquisa, a partir do “ato total” de Ryszard Cieślak nesse espetáculo.

## **2. CAPÍTULO I**

### **PRIMEIROS PASSOS NAS PRÁTICAS TEATRAIS GROTOWSKIANAS DENTRO DO TEATRO DAS 13 FILEIRAS: ENTRE UM ATOR “ARTIFICIAL” E UM ATOR DE “INTENÇÃO CONSCIENTE”**

A essência do teatro que procuramos é  
*“pulsar, movimento e ritmo”.*

Jerzy Grotowski

Falar em “organicidade” no percurso artístico de Jerzy Grotowski representa abordar um dos pontos mais ricos e talvez mais controvertidos sobre as suas pesquisas. “Organicidade”, nas práticas da segunda metade dos anos 1960, passou a ser uma noção chave, uma espécie de lente que permitiria a Grotowski perceber certo tipo de trabalho realizado pelo ator; este trabalho, com o tempo, vai ser baseado em seu caráter artesanal nas investigações do **Teatro Laboratório**: “Não tentamos trabalhar do mesmo jeito que o artista ou cientista, mas como o sapateiro que tenta encontrar o lugar definitivo onde possa encaixar o prego”<sup>26</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1964], p. 21)

Grotowski, na “fase de representação” – ou também conhecida como “fase dos espetáculos” – vai passar por diversos processos criativos onde cada vez mais suas buscas, sobretudo a partir do espetáculo *Kordian* (1962), vão estar associadas ao trabalho íntimo, pessoal, do ator: “Foi só a partir desse momento que ‘processo pessoal’ e ‘articulação formal’ começaram a aparecer como duas faces de uma mesma moeda, ainda que essas faces, esses dois pólos do binômio, assumam, com o passar dos anos, diferentes configurações” (LIMA, 2006, p. 53).

Barba (2010), em seu depoimento, foi muito enfático na conferência organizada no **III Festival Internacional de Teatro**<sup>27</sup> na Bahia, ao falar sobre conceitos ou noções em relação às práticas do **Teatro Laboratório**: “O que é o desenvolvimento de um pensamento baseado sobretudo na retroalimentação que o diretor recebe de seus atores? Não acredito que seja no nível teórico, de pensamento que um diretor construa suas teorias. Geralmente é na base do que vê seus atores fazer.”

Janowski (2010)<sup>28</sup> – que esteve no **Teatro Laboratório** a partir do processo criativo do espetáculo *Estudo sobre Hamlet* (1963-1964) – ao falar sobre o trabalho de Grotowski, coloca-o como um singular diretor, que não mostrava o que o ator deveria fazer; ao contrário:

---

<sup>26</sup> No tratamos de trabajar de la misma manera que el artista o el científico, sino más bien como el zapatero que trata de encontrar el lugar definitivo del zapato donde pueda encajar el clavo. (Tradução minha)

<sup>27</sup> O nome dessa conferência foi **Encontro**, e contou com a presença de representantes dos grupos teatrais: Yuyachkani (Peru), Odin Teatret (Dinamarca) e Lume Teatro (Brasil), a mesma teve lugar no cabaré do Teatro Vila Velha e iniciou às 14:00 horas do dia 11 de setembro do ano 2010. Ali os grupos falaram de suas experiências, dentre outras coisas, a partir de idéia de teatro de grupo, para depois abrir o espaço para perguntas da platéia, momento no qual consegui fazer algumas perguntas dirigidas a Eugênio Barba. A partir de agora, quando me referir a tal encontro o farei a partir das siglas: **III FILTE**, para resumir assim o nome do **Festival Latinoamericano de Teatro** que acontece na Bahia e que nesse momento estava na sua terceira edição. Todos os depoimentos do diretor do grupo dinamarquês nesse **Encontro** foram orais.

<sup>28</sup> Todos os testemunhos e depoimentos dos atores Mieczylaw Janowski e Andrzej Paluchiewicz sobre o trabalho do ator no Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski foram conseguidos a partir de encontros, entrevistas e conversas durante a minha participação em duas oficinas ministradas por eles: O TRABALHO DO ATOR NO TEATRO LABORATÓRIO -1 e 2, e organizadas pelo grupo LUME, em Campinas – São Paulo, com carga de 20 horas-aula, realizadas entre os dias 18 e 29 de outubro de 2010.

“ele pegou tudo do ator, o segredo dele era que ele estava arrancando as coisas dos atores dele”.

Apesar disso, as propostas de Grotowski não estiveram, desde o início, focadas no trabalho do ator. O encenador passou, com o tempo, a encaminhar suas pesquisas cada vez mais nessa direção. Assim, através do seu ofício e do diálogo prático com seus atores, Grotowski construiu, por diversos meios<sup>29</sup>, um complexo discurso no qual desenvolveu uma série de termos/noções a partir de processos de investigação teatral muito específicos como foi na “fase de representação”, a criação de cada um de seus espetáculos.

Os textos de Grotowski não são apenas ilustrativos sobre certas experiências, mas reflexões que operaram a partir da análise de seus próprios processos artísticos e de pesquisa: “O Grotowski prático era um homem em perene perseguição das palavras, ele mudava as modalidades do trabalho e procurava as palavras que denominassem o mais fielmente possível a fluida tangibilidade da Experiência” (FLAZSEN apud LIMA, 2008, p. 46).

Críticas e autocríticas são feitas pelo próprio diretor sobre o seu trabalho; suas criações foram sempre questionadas por ele em relação a buscas, erros e acertos, por isso seus textos não devem ser dissociados da fase criativa na qual o artista se encontrava. Assim, a noção de “organicidade” deve ser entendida também a partir da “experiência acumulada”. Ou seja, tal noção foi forjada a partir de processos de investigação teatral que redimensionaram o entendimento de Grotowski sobre a arte da atuação.

Em um fragmento do texto da carta enviada ao diretor italiano, Eugenio Barba, escrita em 01 de setembro de 1964, o encenador polonês redefine o “orgânico”. A noção de “corpo” em Grotowski vai-se transformar a partir de uma “consciência orgânica dos elementos” (GROTOWSKI apud BARBA, 1998 [2000], p. 157).

O “corpo” do ator – antes colocado sob suspeita e observado como bloqueador dos “processos psíquicos”<sup>30</sup> –, vai passar, a partir do Príncipe constante, a ser colocado como revelador desses processos: “Na organicidade o corpo não era mais visto como aquilo que bloqueava o processo psíquico” (LIMA, 2008, p. 167); ele não é mais limitante dos “impulsos”, pelo contrário, passa a concentrar as potencialidades criativas do ator:

É necessário dar-se conta de que nosso corpo é nossa vida. No nosso corpo, inteiro, são inscritas todas as experiências. São inscritas sobre a pele e sob a

---

<sup>29</sup> Os modos de produção dos textos de Grotowski são diversos. Mas, a partir de um certo momento de seu percurso pode-se dizer que quase todos os seus textos têm como base a oralidade. Eles foram ditos antes de serem escritos. São palestras, encontros, conferências, aulas abertas que estão na base de todos os principais textos de Grotowski, principalmente depois de seu livro (LIMA, 2008, p. 47).

<sup>30</sup> “Processos psíquicos” e “impulsos” são noções que desenvolverei no decorrer da minha pesquisa.

pele, da infância até a idade presente e talvez também antes da infância, mas talvez também antes do nascimento da nossa geração (GROTOWSKI, 2007 [1970], p. 205).

Querendo elucidar como foram redirecionados tais processos e como se deram essas transformações nas práticas do diretor polonês, acho necessário compreender o que ele entendia por “corpo” e “processos psíquicos”, antes de ter chegado a essas deduções e como essas noções se modificaram a partir desse novo entendimento.

Para me debruçar sobre tais noções formuladas a partir de processos e experiências teatrais muito específicas, gostaria de me referir a algumas das pesquisas e textos desenvolvidos nos primeiros anos de Grotowski sob a direção artística do **Teatro das 13 Fileiras**<sup>31</sup>, pois acredito que estes auxiliarão na compreensão do redirecionamento de procedimentos e buscas que contribuíram com essas transformações, pelo viés da experiência e da reflexão.

No texto **Farsa-Misterium**, o encenador polonês, ao refletir sobre suas práticas teatrais, vai responder a questões sobre a especificidade do teatro e a sua possível aproximação – de forma laica – com ritos religiosos, apontando alguns aspectos que constituíram uma espécie de leitmotiv de seus primeiros espetáculos: “1) O espetáculo, como uma espécie de cerimonial, de sistema de signos. 2) A eliminação da divisão entre palco e plateia. 3) Os espectadores são co-atores” (GROTOWSKI, 2007 [1960], p. 41).

Essa clara e pragmática relação que Grotowski estabeleceu entre teatro e ritual, no sentido do laicismo, parece também ter tido outros objetivos além dos propriamente teatrais no contexto político e religioso da Polônia do final dos anos 1950 e início dos 1960. Ludwik Flaszen referiu-se ao adjetivo laico como: “uma das palavras camuflagem [...] Uma vez que a coisa é laica, soa bem para o mecenas de estado e de partido em um país comunista, à igreja dá o sinal de que não entra no território reservado da devoção” (FLASZEN, 2007 [2001], p. 28).

Por outra parte, em se tratando do que chamei de leitmotiv, percebo que os dois últimos (a eliminação da divisão entre palco e plateia e os espectadores são co-atores) podem ser integrados ao primeiro (o espetáculo, como uma espécie de cerimonial, de sistema de signos), pois, ao transferir a ideia de espetáculo à de “cerimonial”, Grotowski quebrava com a concepção de um teatro dividido entre palco e plateia.

---

<sup>31</sup> O nome Teatro das 13 Fileiras ou, em polonês, Teatr 13 Rzędów, foi dado precisamente por ter apenas 13 filas de cadeiras, localizava-se no interior da Polônia numa cidade chamada Opole e tinha só um ano de fundado quando Grotowski assumiu a direção artística (BARBA, 2000 [1998], p. 31).

Um claro exemplo disso, que ademais nos remete de certa forma ao ritual da missa católica romana, foi o espetáculo Caim (1960), inspirado na peça do dramaturgo romântico inglês Lord George Gordon Byron. Grotowski, ao se referir a esse espetáculo para fazer referência à busca pelo confronto entre atores e público, disse:

**“Uma outra chave ainda:**

a aplicamos em Caim (a paráfrase irônica do “palco” e da “platéia” na missa católica, romana);

a ‘missa negra’: o palco = o altar sacrificial, a platéia = a nave dos fiéis, os atores = os ‘sacerdotes-sacrificantes’ falam com os espectadores, os provocam, no âmbito de uma espécie de ‘liturgia negra’; há nisso naturalmente o motivo do jogo, quase de cabaré” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 68).

Estamos aqui frente a uma “dialética” estabelecida por Grotowski entre teatro e ritual. A ideia de ritual nesse momento permitia à representação trasbordar os limites teatrais através da união espacial, no intuito de estabelecer uma comunhão entre palco e plateia, ainda que mais no sentido do confronto entre atores e espectadores<sup>32</sup>.

Quer dizer que, em Caim, a “dialética” era criada a partir de “jogos” de contradição encontrados precisamente na paráfrase entre a “liturgia negra”, estimulada e provocada pelo ator, a partir do texto de Byron – por meio do escárnio e não do elogio à obra do autor – e a disposição do espaço como uma transposição irônica que Grotowski estava fazendo sobre o ritual católico, romano.

O encenador polonês, a partir de transformações como essa, estava penetrando em um espaço que, de certa forma, era restrito ao espectador.<sup>33</sup> Assim, não se estava quebrando apenas com a ideia de um teatro dividido entre palco e plateia mas, buscava-se fundamentalmente estabelecer o confronto através dessa “dialética” procurada para cada espetáculo. Em Caim isto se dava:

Em primeiro lugar, como uma teologia perversa e sarcástica (ateologia? antiteologia?) [...] Em segundo lugar, o arquétipo bíblico foi submetido no espetáculo à dialética de convenções teatrais contraditórias e surpreendentes; o espetáculo tornou-se uma série de convenções, quase uma série de gêneros (GROTOWSKI 2007 [1962], p. 54).

---

<sup>32</sup> Este trabalho não pranteia uma pesquisa onde se abranja a noção de espectador em Grotowski, apenas me sirvo dela para explicitar, neste capítulo, a ideia de jogo formulada através das primeiras encenações. Para ver um estudo detalhado em relação ao espectador, procurar em: LIMA, Tatiana Motta. **Les mots pratiqués: O percurso da noção de espectador em Grotowski 1959 e1974 (Capítulo II).**

<sup>33</sup> Ver ANEXO C.

O “jogo”, baseado no sentido irônico e cruel da paródia e do sarcasmo, se fazia possível a partir da aproximação espacial entre atores e espectadores. Caim, em relação a tais pesquisas, é a primeira referência prática nessa busca pela criação de espaços não convencionais para a coparticipação dentro do **Teatro das 13 Fileiras** (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 62).

O ator trabalhava como ser operante do “jogo teatral”; seu papel era o de um jogador de humor desagradável, um ser malicioso que colocava seu “corpo” totalmente a serviço de cada espetáculo. As práticas estavam sendo direcionadas nesse momento em função dos objetivos de cada encenação. Nesse sentido, o “jogo ritual” ou “jogo teatral” enquanto “jogo” não se sustentava nos processos interiores do ator:

A imaginação não trabalha aqui “a sério”, de boa fé, como no contato com os mitos religiosos, mas “fingindo”, segundo as regras da brincadeira, de uma brincadeira coletiva. Revivem as associações e as imagens infantis, enquanto os objetos de cena e os figurinos tornam-se, na realidade, brinquedos, instrumentos de brincadeira (GROTOWSKI, 2006 [1960], p. 44).

O “jogo”<sup>34</sup> definido por Grotowski, através de suas primeiras encenações, era entendido como a criação de uma certa “artificialidade” produzida pelo ator em função das intenções do espetáculo. Se Grotowski separava-se da ideia de um teatro como mero tipo de entretenimento ou descontração, a noção de “jogo” prevalecia através das relações a serem estabelecidas em cena.

Grotowski ainda não trabalhava na busca pela manifestação dos “impulsos” desconhecidos do ator, nem eram exploradas suas potencialidades psíquicas. O ator, nesse momento, através das primeiras propostas de teatro como ritual, parodiava cruelmente a plateia<sup>35</sup>, estudava previamente suas reações e sua atuação devia estar sustentada nas necessidades do espetáculo:

---

<sup>34</sup> “Flaszen dizia em 1977, que, nos primeiros anos do T13F (Teatro das 13 Fileiras), ‘os atores atacavam a audiência e parodiavam-na com malícia e com humor desagradável’ e citava, como os melhores exemplos dessa prática, os espetáculos *Os Antepassados*, *Sakuntala*, e *Caim*. Flaszen afirmou ainda que, posteriormente o T. L. havia descoberto o trágico e desistido totalmente de quaisquer ‘manipulações diretas do espectador’; que eles haviam colocado ‘de lado esses jogos’ (LIMA, 2008, p. 264). Seria interessantíssimo estudar os primeiros espetáculos de Grotowski a partir das noções de “jogo” desenvolvida neles, mas essa é uma questão que não pretendo abordar neste trabalho. (Entre aspas meu).

<sup>35</sup> Isto poderia entender-se ainda de uma forma mais clara se tentássemos compreender qual era a noção que nesse momento existia no **Teatro das 13 Fileiras** sobre o espectador, questão que, como já disse, não pretendo abordar nesse trabalho.

Creio que algo desse modo de fazer dialético tivesse como referência as vanguardas russas – Grotowski interessou-se por Meyerhold, encenou Mayakovski – no interesse pela não hierarquização dos gêneros, na mistura de cultura popular e erudita, circo e drama, feira e tragédia (LIMA, 2008, p. 273-274).

O espetáculo, também fundamentado na produção de uma espécie de “sistema de signos”, de uma “série de convenções”, funcionava como gerador da arte teatral, da “teatralidade”:

[...] o sistema de signos, o alfabeto convencional, o abandonar as ações ‘reais’, literais, em direção à estrutura artificial, distinguem a teatralidade da vida, conferem à teatralidade o status de arte por meio da composição e da síntese. O teatro burguês, em nome da “verdade da vida” negou essa lei. A consequência foi fatal: o teatro frente ao cinema e à televisão (isto é, as artes da ‘literalidade’) aparece inerme e até – paradoxalmente – derivado (GROTOWSKI, 2000 [1960], p. 42).

A “artificialidade” é entendida aqui, nesse primeiro momento, como aquilo que se constrói que é produzido a partir da criação de um sistema articulado de “signos”. Nesse sentido a “artificialidade” é produtora da “teatralidade”. Grotowski aproxima o termo arte, mais especificamente a arte teatral, da “artificialidade” como uma via para a distinção entre o trabalho que ele e seus atores realizavam e o que chamou de “artes da literalidade”, com a intenção de se distanciar do teatro que negasse ou se afastasse de sua condição criadora e, por tanto, artificial.

Um dos teatros praticados na Polônia daquela época era o de cunho realista ou burguês, que seguia a lógica da vida corrente e era caracterizado pelo encenador polonês como a negação dessa “artificialidade”. Grotowski dizia que o teatro é arte graças a ela, pois através dela poderia se veicular a criação de uma linguagem cênica que fugisse da literalidade da vida cotidiana e, portanto, distinta das convenções preponderantes no teatro da época. Em consequência, se o teatro “naturalista burguês” nega sua condição “artificial” estaria também negando suas possibilidades criativas e impedindo, segundo Grotowski, sua possibilidade de ser arte.

Naquele momento, pode-se perceber que Grotowski, através do seu ritual teatral, focava-se no confronto com a estética teatral preponderante. No entanto, bem antes de trabalhar sobre processos em que foram rejeitadas as buscas por um “corpo” habilidoso e ágil<sup>36</sup> nas práticas atorais grotowskianas, pode-se dizer, existiu primeiro uma necessidade de

---

<sup>36</sup> Habilidade ou agilidade devem-se entender como palavras sinônimas que até idos de 1962 definiam de maneira positiva a busca por ultrapassar certos limites dentro do trabalho corporal e vocal realizado pelo ator em função da cena.

negação das convenções teatrais de cunho realista. Essa negação afirmava a possibilidade de outro tipo de teatro, materializado na sua concepção prática nos primeiros espetáculos do **Teatro das 13 Fileiras** concebidos entre 1959 e 1962. Testemunho disso é que:

Em 1964, quatro anos depois da estréia de *Caim*, Grotowski se referia ao espetáculo mais como um exorcismo contra o teatro convencional do que como um lugar de criação de princípios cênicos que viriam, posteriormente, a ser explorados pelo grupo. Dizia que *Caim* havia formulado o ‘programa negativo da Cia’ (LIMA, 2008, p. 76).

*Caim* (1960), segundo Byron, estreou no ano seguinte a Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen terem tomado a direção conjunta do **Teatro das 13 Fileiras** (1959) e foi o segundo espetáculo apresentado ao público, nesse teatro<sup>37</sup>, sob a direção artística de Grotowski.

Assim, Grotowski dava seus primeiros passos na cena profissional polonesa e começava a se colocar – através de suas encenações e textos, em relação a seu entendimento da arte teatral. Seus trabalhos, desde o início, pode-se constatar, concentravam fortes críticas às formas convencionais de conceber e fazer espetáculos. Suas reflexões, sustentadas na criação de suas primeiras peças, vão passar, com o tempo, a sofrer transformações que o levaram - na prática - a direcionar seu trabalho, cada vez mais, sobre o ofício do ator.

O “signo” nesse primeiro momento foi compreendido como produtor de sentido na composição cênica dos espetáculos, posto que figurino e cenografia<sup>38</sup> carregavam uma alta conotação simbólica<sup>39</sup>, mas em relação ao trabalho desenvolvido pelos atores: “Tratava-se da produção de movimentos e sons não cotidianos [...] justificados pela lógica total do espetáculo, pela lógica da cena” (LIMA, 2008, p. 71).

Por outra parte o espaço cênico do **Teatro das 13 Fileiras** começou a sofrer diversas transformações<sup>40</sup> com a intenção de suprimir divisões entre atores e espectadores como estímulo para a co-participação.

---

<sup>37</sup> Grotowski tinha tido seu debut como diretor em 1957 com *As cadeiras*, de Ionesco, ao qual seguiu-se a montagem do *Tio Vania* de Chéjov em 1958, ambos espetáculos apresentados na Cracovia. (DE MARINIS, 1993, p. 84) Também, ao que parece, se apresentou no Teatro das 13 Fileiras em 1958, antes de ser seu diretor, com *Os desdichados*, de Jerzy Kryston. (BARBA, 2000 [1998], p. 32)

<sup>38</sup> Meu interesse não é abrir a discussão para o campo da cenografia e figurino em Grotowski, apenas reflito sobre essas questões pois acho que estão intimamente relacionadas a certos mal-entendidos em relação à noção de teatro pobre sob a qual me referirei no decorrer da minha pesquisa.

<sup>39</sup> Barba atribuiu ao figurino, acessórios e cenografia um caráter fortemente significante nas produções de Grotowski. Ver: **La Tierra de Cenizas y Diamantes**, 2000 [1998], Ediciones Octaedro, España, p. 33.

<sup>40</sup> Tais transformações cobram uma força maior com a chegada, como cenógrafo, do arquiteto Gurawski: A partir de Sakuntala acompanhou-me o arquiteto Jerzy Gurawski (é um companheiro de armas corajoso, cheio de iniciativa, criativo) (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 62). Quando faltou sua colaboração, o espaço cênico de Grotowski se reduziu a uma sala vazia com os espectadores aos lados, se transformando, involuntariamente numa cena circular (BARBA, 2000 [1998], p. 30).

Já para 1961 percebe-se uma mudança radical na constituição do espaço palco-plateia do teatro, como consequência das encenações de Grotowski. A esse respeito o crítico polonês Tadeusz Kudliński disse: “o nome Teatro das 13 Filas não é mais atual, uma vez que não existem mais filas” (KUDLISNKI apud GROTOWSKI, 2000 [1962], p. 63).

Barba, no **III FILTE** baiano, também salientou a importância da unidade espacial entre palco e platéia conquistada nas propostas teatrais de Grotowski, quando, para se referir à ruptura com o palco tradicional, onde não há mais divisão entre atores e espectadores, diz: “essa unidade espacial onde não existe mais a barreira que parece ínfima, muito pequena, mas psicologicamente é muito, muito importante” (BARBA, 2010).

Assim, o encenador polonês estava atribuindo, através de uma nova concepção de espaço cênico e a partir da criação de “sistemas de signos” antinaturalistas ou “artificiais” por parte dos atores, qualidades do ritual religioso ao teatro:

Nos primeiros espetáculos encenados – Orfeu, de 1959 e Caim, Mistério Bufo e Sakuntala, todos de 1960 –, e nos primeiros quatro textos de Grotowski relacionados ao T13F de que temos notícia – **Invocação para o espetáculo Orfeu**, de 1959, e **Alfa-Ômega, Briqueamos de Shiva e Farsa-Misterium**, de 1960 – esses dois caminhos, de afirmação de uma nova cena e de negação de certas tendências que estavam em voga em grande parte da cena polonesa da época, aparecem claramente, dando origem aos primeiros conceitos de teatro de Grotowski, conceitos que operaram bem antes do famoso teatro pobre (LIMA, 2008, p. 68).

Certamente nessas primeiras encenações Grotowski não chegou a falar de pobreza. Barba, referindo-se aos figurinos, acessórios e organização do espaço cênico do **Teatro das 13 Fileiras** disse: “eram muito refinados e relativamente custosos”<sup>41</sup> (BARBA, 2000 [1998], p. 33). O que indica que a “pobreza” no teatro de Grotowski talvez não deva ser entendida literalmente. Mas ainda não é momento para me deter nessas questões, pois tratarei delas mais à frente.

Grotowski falava, sim, nesse tempo, da função do teatro como “jogo ritual”: “O teatro é a única dentre as artes a possuir o privilégio da ‘ritualidade’” (GROTOWSKI, 2007 [1960], p. 41); mas, com o intuito de estabelecer diferenças, ele vai dar outro caráter ao ritual religioso; para Grotowski tal ritual era: “uma espécie de magia, - enquanto que - o ‘ritual’ do teatro, uma espécie de jogo”<sup>42</sup> (GROTOWSKI, 2007 [1960], p. 43).

---

<sup>41</sup> Eran muy refinados y relativamente costosos. (Tradução minha)

<sup>42</sup> Grifo meu.

Diferenciando dessa maneira seu teatro ritual do ritual religioso, Grotowski não tirava o caráter mágico que atribuía a suas encenações, mas propunha brincar<sup>43</sup> com as convenções do ritual através da criação de um “jogo teatral”, sobre o qual encontrou certos resultados nos seus primeiros espetáculos. Ao misturar atores e espectadores Grotowski criava um ambiente onde o ator não tinha apenas espectadores, mas co-participantes do seu ritual teatral. Nesse sentido, ao se referir à fórmula espacial que juntava atores e espectadores, ele disse que o teatro poderia ser reduzido a:

[...] jogo, a magia, a poesia coletiva, a ato de imaginação; poderiam ser usadas aqui as definições: dialética do jogo e da poesia, do jogo e da imaginação, contanto que por jogo entendamos uma espécie de jogo comum, e não simplesmente algo de alegre, divertido (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 61-62).

Nessa redução pode entender-se o “jogo” a partir do confronto estabelecido – por meio da encenação – entre atores e espectadores. Assim, o espectador também se fazia um jogador – às vezes mesmo sem ele querer sê-lo - no momento em que entrava no **Teatro das 13 Fileiras** para assistir a algum espetáculo.

O papel do ator era, como disse, o de um jogador irônico, cruel, de paródia, um ser que se valia dos elementos da cena a partir da elaboração de um “sistema de signos” criado especificamente em função dos objetivos de cada espetáculo. Tadeuz Kundliński<sup>44</sup> caracterizou tal sentido de “jogo” através de alguns exemplos no seu relatório sobre *Os Antepassados*<sup>45</sup> (1961). Kundliński, para se referir ao trabalho realizado pelo ator Zygmunt Molik transformava uma vassoura em um ou mais elementos que cenicamente cobravam outra simbologia:

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

---

<sup>43</sup> Brincamos, isso significa que buscamos a heterogeneidade, o que é inesperado, do avesso, que é o “diabo a quatro”. A forma pulsa, refrata-se, tem lugar uma ruptura das convenções correntes, nascem aproximações e semelhanças inesperadas. Grotesco = sério, paródia = trágico, construção intelectual = espontaneidade (o bufo), cerimonial = acrobacia (GROTOWSKI, 2007 [1960], p. 44).

<sup>44</sup> **Tadeusz Kundliński**, escrevendo sobre *Os Antepassados* no *Teatro das 13 Fileiras*, foi o primeiro a usar a expressão: “**dialética da derrisão e da apoteose**” (GROTOWSKI 2007 [1962], p. 52).

<sup>45</sup> Ver espaço cênico desse espetáculo em ANEXO D.

As múltiplas possibilidades dos elementos cênicos eram exploradas pelos atores em função das necessidades do espetáculo. A possibilidade de teatro como ritual dava, na sua configuração espacial, um lugar para o confronto através do que Kundlisński batizou como “dialética da derrisão e da apoteose”.<sup>46</sup> A convenção do ritual permitia assim: o “jogo” sarcástico, irônico, cruel, procurado por Grotowski nesse momento.

A agudeza de Kundlisński parece ter se encontrado na forma de enxergar como Grotowski, através de uma operação realizada sobre certos textos míticos do romantismo polonês, produzia: “a derrisão desses mitos e, por causa dessa mesma derrisão, mesmo que em oposição a ela, a sua apoteose” (LIMA, 2008, p. 274).

Grotowski, a partir da releitura de suas experiências cênicas realizadas até 1962, vai começar a direcionar suas pesquisas sobre o que era desconhecido do ator, que permanecia velado, aquilo que não estava presente aos olhos da sociedade. Este trabalho começou a envolver os “processos psíquicos” na busca de outras vias de confronto no seu teatro ritual, mas é preciso não adiantar-se aos fatos; antes desse redirecionamento se falou primeiro de um ator como “feiticeiro”, como “xamã”.

Nessa transferência de significados do teatro para o ritual, Grotowski disse: “No ritual não há atores e não há espectadores. Há participantes principais (por exemplo, o xamã) e secundários (por exemplo, a multidão que observa as ações mágicas do xamã e as acompanha com a magia dos gestos, do canto, da dança, etc.)” (GROTOWSKI, 2007 [1960], p. 41).

O ator como “xamã”, produtor de “ações mágicas” tinha a possibilidade de estimular a participação dos espectadores por meio do encantamento de sua atuação: “os sons e gestos não eram apenas movimentos convencionais ou cotidianos, mas fórmulas mágicas que causariam um impacto profundo na imaginação da coletividade” (LIMA, 2008, p. 86).

As “ações mágicas” do ator como “xamã”, como “feiticeiro”, estavam baseadas na busca de certas habilidades exigidas ao ator a partir dos processos de criação. Quer dizer, Grotowski não estava propondo uma transposição do rito xamânico para o teatro, através das funções exercidas pelos seus atores; ele apenas estava colocando o trabalho do ator como uma

---

<sup>46</sup> A formulação de Kundlisński foi importante para Grotowski que, no texto de 1962, chegou a reler todos os seus espetáculos realizados até então – portanto, mesmo aqueles anteriores a Kordian, espetáculo que ensaiava no momento -, a partir da dialética da derrisão e apoteose. (LIMA, 2008, p. 274). Estarei retomando constantemente essa “dialética da derrisão e da apoteose” posto que, como pode-se constatar, foi uma expressão que acompanhou de diversas maneiras - a partir das observações de Kundlisński - a maior parte dos processos de trabalho de Grotowski na “fase dos espetáculos”.

via para atingir certas qualidades procuradas; o que chamou de “fórmulas mágicas” que funcionariam como “truques” na busca por atingir a “imaginação coletiva”<sup>47</sup> da plateia.

Posso adiantar aqui que isto, com o tempo, vai ser altamente questionado pelo artista, posto que a busca por esse tipo de resoluções nas práticas grotowskianas vão passar a ser entendidas como a aquisição de um manancial de técnicas que não contribuía para o processo criativo do ator.

Por enquanto, posso constatar como parâmetros dessas pesquisas trilhadas por Grotowski: a busca por um espaço de representação onde não existisse divisão entre palco e plateia e a negação das convenções preponderantes no teatro burguês polonês, contrapondo-se dessa maneira aos padrões “naturalistas” daquela época e usando o ator como mais um elemento em função da cena, no seu teatro ritual:

No início da trajetória de Grotowski à frente do T13F não existia nenhuma ênfase particular sobre o trabalho do ator, **principalmente do ponto de vista de sua subjetividade, personalidade ou empenho interior**. O trabalho era visto como parte da mise en scène realizada, ela sim, com o intuito de estabelecer novos parâmetros para ação teatral e uma nova relação com o espectador<sup>48</sup> (LIMA, 2008, p. 68).

Mesmo encontrando esta não sistematização sobre os processos criativos dos atores associados à “sua subjetividade, personalidade ou empenho interior” pode-se observar outro tipo de abordagem nas propostas do trabalho atoral. Ainda que o ator tenha sido mais um elemento da cena e suas funções estavam a serviço dela, exigia-se dele uma qualidade interpretativa diferente das propostas pelo teatro de cunho “naturalista”, o que, com certeza, modificava o entendimento que dessa arte tinham os atores do **Teatro das 13 Fileiras**.

O ator Paluchiewicz (2010), ao se referir ao trabalho inicial nos anos de Opole, diz: “a gente tem que voltar para a época [...] as pessoas do grupo chegaram ao grupo enquanto umas pessoas deficientes fisicamente [...] pois eles como atores tinham esse costume de simplesmente entrar no palco ou andar e falar alguma coisa”

Grotowski estava mexendo sobre formas de conceber o papel do ator na cena sem propriamente se voltar sobre seu trabalho, quer dizer, através da negação de convenções e da busca de uma nova relação com o espectador a partir da criação de espaços cênicos onde pudesse se estabelecer essa “dialética” que ele estava pesquisando; havia sim, uma proposta ainda que não sistemática relativa ao trabalho do ator.

---

<sup>47</sup> Me referirei mais detalhadamente sobre esse entendimento de “imaginação coletiva” ou “inconsciente coletivo” quando falar do arquétipo.

<sup>48</sup> Negrito meu.

Todavia não encontrando nesse momento sistematização nenhuma relacionada ao trabalho do ator, acredito que pode compreender-se o entendimento que o encenador polonês tinha de “corpo”, a partir dessas primeiras experiências teatrais.

A produção de “sistemas de signos”, de “fórmulas mágicas”, em função das encenações exigiam do “corpo” do ator uma elaboração que devia responder exclusiva e particularmente às necessidades de cada espetáculo, o que colocava o “corpo” como produtor de uma “artificialidade” a serviço desse “jogo ritual” que Grotowski concebeu nos primeiros anos de sua carreira com o teatro. Aqui ele está longe do que chegou a entender e definir como “organicidade”, em meados de 1960.

Uma certa ênfase sobre os procedimentos do ator, pode-se conferir se iniciou com o espetáculo *Sakuntala* (1960):

A diferença entre *Sakuntala* e os três espetáculos anteriores é que, nesse quarto espetáculo de Grotowski à frente do Teatro das 13 Fileiras, aquela artificialidade da mise en scène, na qual o ator era apenas mais um dos instrumentos, passou a ser buscada, primordialmente, através da produção do que Grotowski nomeou de partitura de signos vocais e corporais do ator (LIMA, 2008, p. 82-83).

Nesse processo de criação, os atores tiveram que desenvolver habilidades técnicas, com qualidades corporais e vocais que, visando a criar uma estrutura de movimentos e sons muito específica, exigiam um preparo físico e vocal sem precedentes nos espetáculos anteriores: “Nesse espetáculo aparecia [...] a partitura do ator, minuciosa, matematicamente exata: a partitura corporal e vocal” (FLASZEN, 2007 [2001], p. 24).

Mas, mesmo encontrando esta sistematização de recursos técnicos no processo de criação dos atores sobre o drama indiano de Kalidasa<sup>49</sup>, o **Teatro das 13 Fileiras** estava bem longe do treinamento: “[...] pelo qual o Teatro Laboratório seria reconhecido mundialmente. Nesse momento, e ainda por alguns espetáculos subseqüentes, até, pelo menos, *Akrópolis*, ele esteve totalmente voltado para – e submetido à – realização da mise en scène” (LIMA, 2008, p. 83).

---

<sup>49</sup> Também referido como Kalidaça, Kalidasa ou Calidaça, foi um renomado poeta e dramaturgo sânscrito clássico, amplamente considerado como o maior poeta e dramaturgo no idioma sânscrito. O período em que viveu não pode ser datado com precisão, mas é mais provável que seja dentro do período Gupta, provavelmente no século IV ou no século V ou VI. Seu lugar na literatura sânscrita é semelhante ao de Shakespeare na inglesa. Suas peças de teatro e poesias são principalmente baseadas na mitologia e filosofia hindus.

Grotowski passou a ver essa “partitura” criada em Sakuntala como a produção estereotipada de uma série de “signos” onde a habilidade corporal e vocal alcançada pelo ator não levava em conta certas qualidades que, a partir de 1962, começaram a ser pesquisadas:

O espetáculo foi realizado, era uma obra singular, dotada de uma certa sugestividade. Mas observei que era uma transposição irônica de cada possível estereótipo, de cada possível clichê; cada um desses gestos, desses ideogramas construídos expressamente, constituía no fim o que Stanislávski chamava de ‘clichê gestual’; na verdade não era ‘eu amo’ com a mão no coração, mas se reduzia em suma a algo semelhante (GROTOWSKI, 2007 [1968], p. 130).

Já nos últimos anos da “fase dos espetáculos”, Sakuntala (1960) foi associada por Grotowski ao que Stanislavski<sup>50</sup> chamou de ‘clichê gestual’. O espetáculo estava sendo colocado fundamentalmente como uma criação teatral onde a formalidade cênica ignorava “os processos individuais do ator”. A esse respeito Lima explicita o “clichê gestual” como:

[...] aquelas formas que não são influenciadas pelo fluxo de imagens ou das ações atorais, sendo quase como fotografias reproduzidas, a posteriori, por músculos, bem treinados ou não, que desconhecem – porque não reatualizam – os sentidos das imagens que re/produzem (LIMA, 2008, p. 89).

Existe sobre Sakuntala – na reconstrução teatrográfica (2007, p. 246) encontrada no livro **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969** – uma curiosa colocação imediatamente posterior à apresentação do elenco, ainda como adjunta a este, que logo diz: “[...] e muitas outras pessoas, animais, pássaros e plantas, para não falar dos insetos”.

A arquitetura cênica<sup>51</sup> é, como se pode constatar, realizada por Jerzy Gurawski, mas essa alusão a “animais, plantas e insetos” fazem referência a criação de signos corporais e vocais por parte do ator, como uma tentativa que ironizava certos estereótipos a partir do jogo teatral estabelecido por Grotowski nesse espetáculo. Nas palavras de Flaszen, Grotowski aspirava: “[...] romper certos hábitos mentais. Procura fazer com que o espectador perceba os velhos, mas sempre vivos, paradoxos do amor e, ao mesmo tempo, procura escarnecer dos ingênuos lugares-comuns do Oriente, de difusa crença” (FLASZEN, 2007 [1962], p. 57).

---

<sup>50</sup> Um dos mais importantes mestres do teatro contemporâneo. Konstantin Stanislavski (1863-1938) foi ator, diretor, pedagogo e escritor russo. Ver: DAGOSTINI, Nair. **O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. Tese, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa. Departamento de Letras Orientais, Faculdade de Filosofia da USP. São Paulo, 2007.

<sup>51</sup> Ver a concepção do espaço para esse espetáculo em ANEXO E.

Por meio de Sakuntala, o encenador polonês mostrou a vida como: “um modo de transe, um delírio, um sonho; enquanto por outro, como uma cerimônia convencional, expressão do comportamento humano codificado, etiquetado” (FLASZEN apud KUMIEGA apud LIMA, 2008, p. 82).

Grotowski buscava escarnecer certos modos de comportamento humano associados ao amor através de suas fontes primárias; quer dizer, o estereótipo do amor era reduzido, nesse espetáculo, ao instinto sexual: “por meio do erotismo da esfera biológica, assimilando os atos de amor dos seres humanos ao espasmo dos pássaros ou dos insetos, através do movimento que pela associação inconsciente revela as suas fontes fisiológicas” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 57).

O “corpo” do ator aparece aqui como produtor de uma série de “signos” associados a uma animalidade, como se tivesse tido que construir uma partitura de ações e movimento a partir da busca por escarnecer a sexualidade e a vida humana por meio do teatro:

Grotowski se referiu, por exemplo, a uma interseção entre atuação, dança e pantomima e, dessa afirmação – principalmente quando sabemos que elementos acrobáticos e posições de yoga estiveram presentes em Sakuntala – podemos inferir que era exatamente através de formas codificadas – acrobacia e yoga entre elas – que Grotowski almejou, em um primeiro momento, construir aqueles signos que se opunham à lógica da vida cotidiana (LIMA, 2008, p. 84).

O “corpo” do ator em função de Sakuntala teve que envolver-se com exercícios acrobáticos, de dança, de ioga e de pantomima na busca por construir a “artificialidade” proposta por Grotowski a partir do texto. Por outra parte, se a relação entre dança, acrobacia, ioga e pantomima esteve presente no “sistema de signos” criado nesse espetáculo, pode conferir-se que vários desses elementos passaram a ser usados como referencial importante para a criação do que depois seria entendido como “treinamento”<sup>52</sup> no **Teatro Laboratório**.

A “dialética da derrisão e da apoteose” estava sendo abordada naquele momento a partir do escárnio sobre as concepções de amor presentes no texto de Kalidasa. Grotowski buscou – através da adoção de convenções criadas para esse espetáculo – estabelecer um jogo paródico, cruel, entre sexualidade humana e animal onde o erotismo era reduzido à regulação fisiológica e mecânica da reprodução de nossa espécie como forma de vida: “O espetáculo terminava com o rápido envelhecimento dos protagonistas, diante dos olhos dos espectadores.

---

<sup>52</sup> Passarei a abordar com mais detalhe alguns aspectos sobre o “treinamento” no segundo capítulo, mas desde já advirto ao leitor que não é esse o foco de este trabalho.

O fim das forças biológicas – o início do saber da velhice” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 57).

Cabe aqui falar de outro elemento encontrado na encenação do drama de Kalidasa, o qual relaciono com o que depois se transformará em uma noção que acompanhará, por certo período, diversos processos criativos em relação ao trabalho do ator. Refiro-me à construção cênica de uma ideia de “transe” formulada na representação desse espetáculo. Portanto, se houve em Sakuntala, uma noção de “transe”, ela foi expressa apenas na encenação do diretor: “A ‘fase de transe’ era construída através da imobilidade dos atores que compunham adaptações grotescas das posturas do yoga” (LIMA, 2008, p. 82).

A primeira ideia de “transe” se apresenta aqui então como uma construção externa, grotesca e paródica entre amor e sexualidade que se deu, nesse espetáculo, através da ação partiturada dos atores e não a partir de suas potencialidades psíquicas:

[...] o espetáculo era efetivamente construído com pequenos signos gestuais e vocais. Isso no futuro demonstrou-se fecundo: justamente então tivemos que introduzir no nosso grupo os exercícios vocais, de fato não teria sido possível criar signos vocais sem uma preparação especial (GROTOWSKI, 2007 [1968], p. 129-130)

Pode-se conferir que antes de buscar esse “delírio”, esse “sonho coletivo”, esse “transe” no próprio ator, Grotowski buscou-o na cena, por meio de uma realização concreta na prática teatral. Vejo em Sakuntala um caráter de pesquisa que, fundamentado na “teatralidade” daquele momento, vai transcender para campos mais íntimos, pessoais. A professora Lima (2008, p. 83), citando Flazsen, em relação à concepção do mundo físico e à sexualidade em Grotowski, diz que estas eram vistas, antes do Príncipe constante, com certa censura: “como se erotismo ou fisicalidade não fosse aceitável.”

Não obstante, pode-se observar também que foi em relação a esse “clichê gestual” trabalhado em Sakuntala (1960) que apareceu pela primeira vez - rememorando uma das citações anteriores de Flazsen - uma estrutura clara, concreta e tangível em relação à ideia de “partitura”. Quero dizer, a “partitura” esteve associada em um primeiro momento à produção de “signos”, ‘gestos ou ideogramas’ que, no **Teatro das 13 Fileiras**, foi entendido como produção de “artificialidade”, de “teatralidade”.

Se bem que Sakuntala fundou uma ideia de “partitura” nas experiências teatrais de Grotowski, tal ideia não estava associada, naquele momento, ao trabalho íntimo, pessoal do

ator, posto que Grotowski não tinha começado a se debruçar sobre processos relacionados ao “empenho interior”<sup>53</sup>.

Grotowski passará a estranhar, dois anos depois da estréia desse espetáculo, a falta de uma referência européia nessa peça: “a Adão e Eva? Romeu e Julieta? a alguém mais? [...] sentando-me todo dia entre os espectadores – não me libertei até o fim da sensação de que haja nesse jogo algo de estranho, algo que ‘não nos pertence’, que ‘não é dos nossos’” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 58). Assim, Grotowski criticou, em diversos momentos, tanto modos de abordar o trabalho do ator quanto processos em que não existiu uma relação real, viva, direta, de confronto com o homem polonês de seu tempo.

O diretor do **Teatro das 13 Fileiras** não identificava naquele espetáculo nenhum elemento “arquetípico”; pelo contrário, ele advertia através da experiência em Sakuntala que: “não se pode substituir ou identificar os “arquétipos”, por exemplo, identificar algum “arquétipo” oriental (na arte oriental) com um “arquétipo” europeu, radicado no nosso âmbito cultural, vivo em cada um de nós” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 51).

O pesquisador e docente Ismael Scheffler, com o intuito de definir a noção de “arquétipo” nas propostas do encenador polaco a partir das teorias e formulações do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961), diz:

O inconsciente coletivo contém “restos de vida dos antepassados”, imagens e recordações, cujos conteúdos universais são encontrados em todas as partes, aos quais Jung chama de arquétipos. O psicólogo constata que cada pessoa possui uma capacidade imaginária que trabalha com temas e motivos herdados dos primórdios que se repetem no mundo inteiro de formas idênticas, sendo passíveis de se estabelecer associações. O arquétipo, segundo ele, molda os pensamentos da humanidade, “é uma espécie de aptidão para reproduzir constantemente as mesmas idéias míticas; se não as mesmas, pelo menos parecidas. (SCHEFFLER, 2004, p. 111-112)

Se bem que a explicitação de Scheffler pode servir de referência em relação ao entendimento do “arquétipo” no teatro de Grotowski, é preciso tomar cuidado, pois isto vai depender da relação com o contexto de criação de cada um de seus espetáculos.

Grotowski nesse momento se distancia de uma possível ideia global do “arquétipo” jungniano, porque através da prática ele tinha observado que na sua encenação de Sakuntala, o drama indiano carecia de uma referência “arquetípica” que fosse, pelo menos, européia.

---

<sup>53</sup> Tais processos, no trabalho do ator, remetem a práticas sobre as quais passarei a referir-me quando abordar Kordian.

É importante ter em mente que foi a partir do diálogo com os mais diversos campos do saber que Grotowski criava – tanto em seus processos artísticos quanto na produção de seus textos e reflexões escritas, uma terminologia própria em função de sua obra. A professora Lima (2008, p. 66) em relação à terminologia de Grotowski, sinaliza: “[...] esta última constitui uma criação rigorosa do próprio Grotowski. Mas, sem dúvida, os termos grotowskianos vêm de campos tão diferentes como o teatro, a literatura, os estudos rituais, a antropologia, a psicologia, a psicanálise, o estudo das religiões, etc.”

Por isto creio fundamental entender que estamos aqui apenas ante uma ferramenta teórica relativa a uma disciplina das ciências humanas, que foi usada nas investigações teatrais do encenador polonês na criação de espetáculos muito diversos; portanto a noção de “arquétipo” deve ser compreendida, acredito, a partir de cada uma das investigações em que esteve presente. Prova disso foi quando, em 1968, em relação ao “arquétipo” Grotowski vai falar de uma maneira mais ampla:

Ao conduzir todas essas pesquisas, procurávamos evidentemente estabelecer o que poderia ser o eixo do ritual. Talvez seja o mito, talvez o arquétipo, segundo a terminologia de Jung, ou – se quiserem – a representação coletiva ou pensamento primitivo, pode ser usada a definição que se queira (GROTOWSKI, 2007 [1968], p. 124).

O importante nesse momento já não era apenas os conceitos em torno do “arquétipo”, mas as pesquisas que tinham sido conduzidas por ele sobre o trabalho do ator. Nesse sentido, vai ser o ator, enquanto homem, que passará a se transformar no eixo do ritual teatral grotowskiano. Daí que tal instrumento não pode ser reduzido apenas a uma função terapêutica no trabalho do ator. Grotowski estava dando ao sentido do “arquétipo”, na sua definição – como ele mesmo chamou; “teatral-doméstica”, uma função de: “[...] metáfora operacional; trata-se da possibilidade de influir sobre a esfera inconsciente da vida humana coletiva” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 51). Uma afronta que estava principal e exclusivamente dirigida, naquele momento, à platéia<sup>54</sup> polonesa.

Uma referência fundamental em torno da ideia de “arquétipo” está, acredito, no contexto cultural no qual Grotowski, como cidadão nascido na Polônia, foi formado:

[...] talvez ainda mais importante do que conhecer a Polônia dos anos 1960 e 1970 seja aproximar-se da Polônia imagética, cultural, simbólica à qual

---

<sup>54</sup> Não pretendo me debruçar sobre a noção de “arquétipo” em relação ao espectador, apenas creio importante falar do espectador, na minha pesquisa, no sentido em que essa noção foi principalmente dirigida sob ele para logo passar, de forma mais clara, a uma busca do “arquétipo” diretamente relacionada ao trabalho do ator.

Grotowski, de certa maneira, pertencia, ainda que, em alguns casos, justamente com ela entrasse em confronto. Essa era a Polônia do **romantismo polonês** de **Mickiewicz**, talvez, sobretudo na sua peça *Os Antepassados (Dziady)*, encenada por Grotowski em 1961, de **Slowacki** (Grotowski encenou *Kordian* e também a versão do escritor para *O Príncipe constante*<sup>55</sup> de Calderón) e do **neorromantismo de Wyspianski** (Grotowski encenou *Akropolis* e utilizou o comentário de Wyspianski sobre *Hamlet* no seu espetáculo *Estudo sobre Hamlet*, de 1964); era a Polônia do Teatro Reduta<sup>56</sup>, grupo liderado por Osterwa e Limanowski, que trabalhou no país entre as duas guerras (LIMA, 2008, p. 36-37).

Barba, no **III FILTE**, em relação à noção de “arquetipo” em Grotowski, disse: “[...] era o que tentava conseguir Grotowski, que durante todo o processo de trabalho se criasse uma situação onde o espectador, e talvez o ator, vivesse uma condição arquetípica da condição humana”.

O ator nesse sentido confrontava-se com uma dramaturgia associada a uma tradição literária e teatral própria. Obras como o *Príncipe constante*, *Hamlet* ou *Dr. Fausto*, as quais foram encenadas por Grotowski, formavam parte ou tinham sido adotadas por essa tradição. Assim, os textos devem ser entendidos aqui como material fundamental para os processos de pesquisa de cada encenação em relação às primeiras ideias de “arquetipo”.

O intuito principal, nesse momento, era acordar esse “mundo imagético” comum polonês no espectador, através da criação de “signos” para o espetáculo por parte do ator. Com isso, pode-se conferir, em relação às palavras de Barba, que Grotowski buscava “o fator que poderia atacar o ‘inconsciente coletivo’ dos espectadores e o dos atores” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 50).

É necessário destacar que essas pesquisas estavam sendo direcionadas, em primeiro lugar, ao confronto com o “inconsciente coletivo” do espectador. Nota-se que Barba também dá prioridade à criação dessa situação arquetípica dirigida principalmente ao espectador, onde “talvez o ator” poderia viver tal condição. Isto confirma que a vivência dessa condição arquetípica por parte do ator não estava ainda em primeiro plano.

---

<sup>55</sup> Ambas notas de rodapé dentro dessa citação são minhas: Después de la época romántica, período más fecundo en cuanto a la recepción de la obra de Calderón en la literatura polaca, vienen otras corrientes, otras modas literarias [...] Sin embargo, el drama calderoniano más conocido, más leído y representado en Polonia, sigue siendo *El príncipe constante* (Kaximierz Sabik, 1983, p. 552).

<sup>56</sup> Como mais uma referência dentro desse mundo imagético de Grotowski está o Teatro da Reduta: ‘Las representaciones de esta obra constituyeron verdaderos triunfos del arte teatral polaco, debido a la labor de Osterwa, director de escena, escenógrafo y actor que, con su teatro, llamado «Reduta», viajaba por toda Polonia. Tanto durante la I Guerra Mundial como después de ella, ya en la Polonia independiente, las representaciones del drama español en la versión de Słowacki se convertían, según numerosos testimonios, en verdaderas festividades nacionales y patrióticas’ (Kaximierz Sabik, 1983, p. 552-553).

Pode-se notar como a busca pelo confronto com o “inconsciente coletivo” do espectador vai levar Grotowski a dirigir sua atenção sobre o trabalho do ator. Quer dizer, ele parece ter se dado conta de que para atacar o “inconsciente coletivo” da platéia devia primeiro enfocar o “arquétipo” pessoal, íntimo do ator.

Devo abrir um parêntese para ressaltar aqui que Barba chegou a Opole no final de janeiro de 1962<sup>57</sup> para participar como assistente de direção do **Teatro das 13 Fileiras** a partir de um convite feito pelo diretor polonês em dezembro do ano anterior. Kordian estava na sua fase final de criação, pelo que Barba passaria a acompanhar mais diretamente processos como a primeira versão de Akropolis (1962), e Doutor Fausto (1963): “avançando somente até Estudo sobre Hamlet que estreou em março de 1964 e a que Barba havia apenas assistido na volta da sua viagem à Índia” (LIMA, 2008, p. 125).

Em 1962, dois anos depois da estreia de Sakuntala, falava-se ainda em “agilidade” e “habilidade” de maneira positiva no exercício da atuação: “Aquilo que é artístico, que é arte, é artificial (ex nomine), isto é, ágil, como uma demonstração de habilidade, pode ser examinado como puro efeito (físico ou vocal)” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 72). Essas buscas pela habilidade física e vocal do ator que tinham como referencial a ideia de um ator “feiticeiro” ou “xamã”, vão tomar outros rumos nas pesquisas de Grotowski.

O “corpo” estava sendo disposto como produtor de movimentos e sons não cotidianos, ágeis, hábeis, onde poderiam ser realizados truques em função da lógica da cena, mas pode-se observar já algumas modificações nessa compreensão. O “artístico,” a “arte”, o “artificial” devem ter, sim, no trabalho do ator, uma intencionalidade. A esse respeito professora Lima explica que:

Segundo Grotowski, a partir de um aprendizado prático, ele teria chegado à conclusão que “a escola da revivescência” – ou seja, a escola de cunho stanislavskiano – “há um pouco de razão”: para que o artifício fosse executado “de modo dinâmico e sugestivo é necessária uma espécie de empenho interior”. A própria idéia de efeito, de artifício, de truque, sofre as conseqüências dessa correção de rota: “Não há efeito, ou há unicamente um efeito tronco de madeira, se na ação do ator não há uma intenção consciente”. Os movimentos do ator não podiam ser mais explicados apenas por uma lógica da forma, por uma lógica da encenação, uma lógica externa ao ator, mas deviam ser justificados por uma intenção íntima do ator (LIMA, 2008, p. 87-88).

O “corpo” do ator começa ser percebido não simplesmente como gerador de formas ou criador de “signos” em relação à proposta de teatro ritual que Grotowski estava construindo através de cada um de seus espetáculos. A busca pelo contato com as potencialidades

---

<sup>57</sup> Ver: **La Tierra de Cenizas y Diamantes**, 2000 [1998], Ediciones Octaedro, España, p. 27-28.

desconhecidas do ator vai trazer mudanças em relação a práticas como as realizadas em Kordian (1962). Reescrevo a continuação uma síntese desse texto realizada por Flaszzen, pois isto permitirá observar mais à frente as transformações dramáticas realizadas por Grotowski para a encenação:

É a história de um jovem aristocrático, acometido pelo mal do século, que nos anos da opressão estrangeira na pátria perambula pela Europa procurando o sentido da vida. Encontra-o no sacrificar-se pela sua nação e pela humanidade. Decide matar o czar na sua residência de Varsóvia, mas tomado pela hesitação é capturado pela guarda. Depois do fracasso da sua missão, Kordian é internado em um manicômio para que sua loucura seja avaliada, porque – caso seja declarado louco – escapará da pena de morte. O drama se desenvolve [...]: no campo polonês, em Hyde Park, no Vaticano do Papa, no cume do Monte Branco, onde o errante Kordian decide sacrificar a própria vida pelo seu povo (FLASZEN, 2007 [1964], p. 80).

Nesse espetáculo os atores tiveram que conquistar uma “agilidade” particular em relação à concepção cênica<sup>58</sup> proposta por Grotowski, mas tal “agilidade” começou a ser associada aos “processos íntimos”, pessoais do ator, pois isto funcionaria, segundo Grotowski, como uma via de conhecimento para o ator sobre si mesmo, além de dar à “artificialidade” outra qualidade; menos rígida, menos mecânica.

Grotowski atribuía assim “um pouco de razão” a Stanislavski que, sobre os processos internos do ator dizia: “O trabalho interior sobre sua própria pessoa reside na elaboração de uma técnica psíquica que permita ao artista evocar em si mesmo o estado criador [...] (STANISLAVSKI apud DAL FORNO, 2002, p. 15).

A professora Dal Forno descreve tais afirmações do mestre russo da seguinte maneira: “A esse respeito Stanislavski dizia que compreender é sentir, ou seja, compreender ativamente, fazendo conscientemente, já que, tendo o ator a si mesmo como instrumento de sua arte, a ação consciente é uma exigência mínima” (DAL FORNO, 2002, p. 15).

As pesquisas sobre os “processos psíquicos” no teatro de Grotowski vão começar a redimensionar paulatinamente o entendimento que se tinha até esse momento sobre o trabalho do ator. O que parece dizer que tanto as ações quanto a voz dos atores eram chamadas a ser acionadas já não apenas a partir da busca por uma forma a ser conquistada, mas de uma “consciência interna”, pessoal, que permitisse realizar a “partitura”, derivando da ação consciente.

---

<sup>58</sup> Ver ANEXO F.

Isto pode ser conferido em processos criativos como Kordian, no qual Grotowski começou falar de certa ideia de “intenção consciente”, ainda que mais próxima ao que ele entendia nesse momento como “transe”: “Evidentemente não estou falando da ‘revivescência’, como a imaginava, por exemplo, Stanislávski. Estou falando antes do “transe”<sup>59</sup> do ator” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 72).

Mesmo Grotowski não explicando, através de conceitos ou exemplos de práticas, a que se referia com esse “transe” do ator, ele aludiu a uma espécie de busca pelo “relaxamento” quando se opôs a um “efeito tronco de madeira”, um efeito que, por sua vez, se referia a certa rigidez no “corpo” do ator.

Pode-se observar essa ideia de “relaxamento” ligada às primeiras noções de “transe” desde que entendida em função das ações do ator. Quero dizer que o “relaxamento” deve ser associado aqui com um estado particular do “corpo”; uma espécie de prontidão sem tensão, em que o ator só usa a energia necessária para cada ação; mas retomarei esse assunto mais na frente.

A mudança de direção parece ir à busca de uma “intenção íntima”; um tipo de concentração particular estava sendo exigida de seus atores, relacionada aos processos que Grotowski chamou de “intenção consciente” ou “empenho interior”, para que o ator não se apoiasse apenas na ideia de “lógica externa” das concepções dos espetáculos do **Teatro das 13 Fileiras**. Vou refletir mais detalhadamente sobre estes pontos quando falar sobre a idéia de “transe” e as transformações que essa noção trouxe ao trabalho do artista.

Por enquanto posso dizer que essa brincadeira teatral, passeando entre “jogo” e “ritual”, agora com a busca por uma “intenção consciente” começando a se estabelecer, dava seus primeiros passos sobre o que com o tempo se transformaria numa das maiores revoluções do teatro do século XX.

Essas novas definições e redirecionamentos de noções levam implicitamente um câmbio de rota que vai modificar em grande medida o entendimento que Grotowski tinha de “corpo” para esse momento, contribuindo, bem seja por negação ou transformação de certos procedimentos experimentados neste primeiro período, com o que mais tarde seria entendido como “organicidade”.

---

<sup>59</sup> Ainda não havia nessa nota nenhuma explicação – nem conceitual, nem de procedimentos utilizados – e nem se especificava quais seriam as diferenças entre uma abordagem pelo transe e a abordagem stanislavskiana (LIMA, 2008, p. 88). (Grifo meu).

Encontro esse câmbio de rota no desenvolvimento desses processos entre o ano 1962 até os idos de 1965<sup>60</sup>, demarcando assim, nesse período, o momento em que o **Teatro das 13 Fileiras** ganha o estatuto de “laboratório” e o teatro de Grotowski começa ser chamado de “teatro pobre”: “Esse foi um período riquíssimo de investigações e, mesmo que elas tenham sido transformadas e criticadas por Grotowski, cumpre, sem dúvida, entendê-las melhor” (LIMA, 2008, p. 98).

O estatuto de “laboratório” foi integrado ao **Teatro das 13 Fileiras** a partir de um comunicado emitido, em janeiro de 1962, pelo Ministério de Cultura Polonesa, onde se exigia dos agrupamentos, entre outras coisas, indicar um dos gêneros teatrais ali expostos. “Laboratório” era um deles, já que “permitia justificar a investigação no sentido artesanal do que era ‘essencial’ no teatro, a longa duração do processo de preparação de um espetáculo e o número restrito de espectadores”<sup>61</sup> (BARBA, 2000 [1998], p. 52). Com isto, em outubro desse mesmo ano o nome foi oficializado como Teatr-Laboratorium<sup>62</sup> 13 Rzędów. Dessa forma Grotowski e Flaszen acharam-no mais apropriado para defender sua “empresa”<sup>63</sup> do autoritarismo polonês.

Entre o novo estatuto do **Teatro das 13 Fileiras** e a noção de “teatro pobre” houve uma série de fatos, acontecimentos e mudanças que deram outro rumo às pesquisas de Grotowski. Neste novo rumo, acredito, está o redirecionamento do “programa negativo da companhia” não apenas como programa contrário às encenações de cunho naturalista, preponderantes na época, nem dirigido única e exclusivamente, como venho salientando, às *mises en scènes*.

A ideia de “teatro ritual”, a partir de 1962, também vai sofrer as consequências desse redirecionamento. Grotowski vai refletir sobre as práticas realizadas até aquele momento colocando-se em relação à importância do que o processo esteja relacionado ao “empenho interior” no trabalho do ator do **Teatro Laboratório**.

O ator, nesse sentido, vai passar de um jogador a serviço da cena, a um ator que – segundo as necessidades do espetáculo – estabelecia e até estimulava e manipulava o “jogo

---

<sup>60</sup> A partir desse ano a sede do teatro de Grotowski não será mais o Teatr-Laboratorium 13 Rzędów, pelo que em carta para Barba, o diretor polonês informa: A partir do dia 2 de janeiro nossa sede será em Wrocław (BARBA, 2006 [1998], p. 147).

<sup>61</sup> [...] permitía justificar la investigación en sentido artesanal de lo que era “esencial” en el teatro, la larga duración del proceso de preparación de un espectáculo y el número restricto de espectadores. Además, el término se refería un precedente histórico: a los laboratorios de Stanislavski, (Tradução minha)

<sup>62</sup> A partir desse momento, a palavra Laboratório vai permanecer no nome do grupo além da fase espetacular, até seu fechamento em 1984. (KUMIEGA, 1993, p. 121)

<sup>63</sup> Flaszen se referia à fundação desse teatro como uma “empresa” criada conjuntamente com Grotowski e chamada num primeiro momento de: “teatro experimental profissional” (FLASZEN, 2001, p. 22)

ritual” a partir de efeitos corporais e vocais sustentados na construção “artificial”, na “teatralidade” do espetáculo, a um ator que vai começar a se confrontar com a ideia de “arquétipo” trazida à tona pelo diretor polonês.

Nesse ponto Grotowski parece começar a exigir de seus atores uma mobilização maior, a partir não apenas do caráter convencional que tinha dado ao que ele entendeu como ritual teatral: “assim como acontecia na pré-história do teatro, no período da comunidade viva e aparentemente ‘mágica’ de todos os participantes da representação” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 50).

O teatrólogo polonês começa a andar para além da estrutura e da forma ritualística de seus espetáculos, mesmo que a ideia de “teatro ritual” – enquanto concepção cênica – se mantenha. Ele passou a focar-se na busca de ferramentas que possibilitassem o acesso do “inconsciente coletivo” dos espectadores através do ator:

Interessa-me, na arte do ator, um certo âmbito digno de atenção, pouco pesquisado; a associação do gesto ou da entonação com um signo definido – um modelo de gesto ou de encantamento (por exemplo, o arrulhar dos pombos ou o movimento associado a algo que tenha um significado universal, com uma imagem, por exemplo, a corrida interrompida em um ponto, como nos velhos desenhos que representam um soldado de cavalaria no ataque); tenho em mente uma arte do ator que – por meio da alusão, da associação, do aceno com o gesto ou com a entonação – se refira aos modelos formados na imaginação coletiva (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 73).

É interessante perceber aqui o que Grotowski começava a formular a partir desse momento como arte teatral, uma busca por trazer, através da criação de seus espetáculos, a “imaginação coletiva”, o “inconsciente coletivo” ou “arquétipo”<sup>64</sup> o qual nomeou como: “uma forma simbólica de conhecimento do homem sobre si mesmo, ou – se alguém preferir – de ignorância”. (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 51).

A ideia de um “ator jogador” vai ser substituída gradualmente nas pesquisas de Grotowski pela noção de “arquétipo”, esta noção vai carregar consigo, no teatro de Grotowski, uma série de mudanças que podem ser associadas a certas críticas que ele passou a fazer sobre seus primeiros espetáculos. A professora Lima localiza tal reflexão quando Grotowski deixou de apresentar:

---

<sup>64</sup> Esse termo nunca era usado mas, em troca, era frequentemente o uso da palavra ‘composição’: a maneira como o ator teatralizava e dava densidade às suas ações (BARBA, 2000 [1998], p. 36).

[...] como naquele texto de 1960, o jogo teatral como simétrico à magia ritual. Ao contrário, via no jogo cênico – naquela brincadeira coletiva, naquele infantilismo consciente que antes havia elogiado – o perigo de dar à vizinhança estabelecida entre audiência e atores um caráter puramente convencional. A magia ritual estava nesse momento, fazendo par não mais com o jogo cênico, mas com um trabalho realizado sobre o arquétipo (LIMA, 2008, p. 85).

Ressalto aqui que Grotowski não abandona as relações que tinha estabelecido entre teatro e ritual, apenas o caráter de “jogo” atribuído às suas primeiras encenações. A co-participação não vai ser mais estimulada externamente pelo ator, mas a partir do “estudo” de si. Grotowski passou aos poucos a deixar de lado as ferramentas que funcionavam como “truques” e efeitos da “magia teatral”. A ideia de ritual, no **Teatro Laboratório**, vai ser procurada nos próximos espetáculos em relação com os “processos individuais do ator”.

O “corpo” do ator em relação a seus processos interiores começa a se afastar da busca por uma habilidade e/ou agilidade. Assim, o “arquétipo” vai estar associado com o que ele chamou em um primeiro momento, por meio de uma referência a Stanislávski, de “intenção consciente”, “intencionalidade” ou “pilhinhas psíquicas”: “Esse limite dizia respeito a certo âmbito do trabalho do ator que Grotowski confessou ter negligenciado e que estava ligado ao que ele nomeou de empenho interior, intenção consciente ou de ação sustentada por associações íntimas” (LIMA, 2008, p. 85).

Foi então a partir do espetáculo *Kordian* (1962) que vão começar a se notar tais transformações. Uma das chaves em relação ao personagem principal na busca por desvendar o “arquétipo” do texto dramático foi encontrada no:

[...] monólogo sobre o Monte Branco no qual *Kordian* [...] oferece o próprio sangue pela nação e o sangue da nação polonesa por todas as nações [...] é realizado nas condições de uma operação: o doutor tira o sangue de *Kordian*, *Kordian* está em um estado de choque histérico, o sacrifício do sangue é um dar o sangue real, portanto é escárnio e é martírio fictício, mas demoníaco, por isso é afirmado, levado à apoteose (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 59).

Grotowski, antes da estreia de *Kordian*, ao se referir sobre as intenções<sup>65</sup> do espetáculo, destacava a transferência que ele estava fazendo de toda a ação do drama de *Slowacki*<sup>66</sup>:

---

<sup>65</sup> Grotowski para o momento em que escreveu o texto dizia: “[...] só se pode falar das intenções, não há qualquer garantia de que a prática será eficaz” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 58). O que significa que tal espetáculo, nesse momento, ainda não tinha tido a sua estréia.

<sup>66</sup> Se diz que nos últimos anos de sua vida *Slowacki*: “estaba ya incurablemente enfermo y psíquicamente atravessaba un período de agudo misticismo que en los años – século XIX – 40 se apoderó de buena parte de la

[...] para as circunstâncias da cena ambientada no manicômio; por causa da remontagem da seqüência das cenas do drama, o texto dessa cena dá início e término ao espetáculo, também como um leitmotiv vai e vem entre as cenas remanescentes (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 58).

Grotowski passava a confrontar o mito do herói polonês num lugar mais humano: o protagonista do drama encontra-se em um manicômio durante todo o espetáculo; Kordian é descido de seu pedestal de herói e colocado desde o início no lugar das doenças psíquicas, dos transtornos mentais. O encenador polonês concentrava, dessa maneira, o mito de um herói nacional num lugar onde ele poderia ser blasfemado, tirando-o de seu lócus museológico.

Isso dava à peça um caráter – como ele mesmo sinaliza – de escárnio, posto que se estava previamente atribuindo à plateia polonesa que assistiria ao espetáculo características similares às do personagem Kordian.

Outra similitude a respeito desse tipo de procedimento esteve na transferência que Grotowski fez entre o que poderia se chamar de “ficção romântica” e “realidade teatral”. Na sua encenação: “[...] à realidade do hospital sobrepõe-se ainda uma ficção: a ação do Kordian de Slowacki, realizada como delírio coletivo de gente doente” (FLASZEN, 2007 [1964], p. 81).

A sala nesse espetáculo tinha adotado o caráter realista de hospital psiquiátrico através da disposição no espaço de três beliches de ferro por onde transitavam os atores, os quais também funcionavam como bancos para a plateia. Assim, a literalidade dos elementos estava sendo direcionada à criação de um ambiente propício para o confronto entre a “realidade teatral” e a “ficção textual” representada pelo personagem principal.

Em Kordian destacam-se elementos sugestivos à realidade polonesa da época, os quais estavam: “estritamente ligados ao estilo de atuação dos atores, que se associa continuamente à acrobacia”, enquanto o figurino imitava “o traje do espectador que veio ao teatro todo enfeitado. O pessoal do hospital veste longos aventais brancos. Também os objetos da cena são absolutamente literais” (FLASZEN 2007 [1964], p. 81). Assim, essa literalidade da mise en scène vai começar a estar em função do trabalho pessoal, íntimo do ator e não só sobre um ator a serviço da “magia teatral”.

A encenação colocava o “corpo” do ator em um lugar de risco e de superação de limites dentro desse espaço cênico criado para o espetáculo. As relações entre cenografia e “partitura” parecem ter permitido ao ator transbordar suas possibilidades corporais:

---

élite intelectual y de los principales representantes de la poesía polaca en el exilio.” (SABIK, 1983, p. 552).

A cena de Kordian e Violeta traz a marca característica da poética do espetáculo [...] Kordian e Violeta, quase um dueto de balé clássico, entre poses piegas e apaixonadas piruetas do corpo – quem “sustenta” é ora ele, ora ela – interpretam a história de uma paixão romântica, ora terna, ora brutal. Quando chegam ao galope, tornam-se como uma espécie de centauros, homens e cavalos ao mesmo tempo. Alternadamente atravessam correndo a sala, fazendo com as pernas um cavalo e com a cabeça e os braços, cavaleiros a galope desenfreado, atijando-se reciprocamente com gritos prolongados (FLASZEN, 2007 [1964], p. 82).

Como se ali o “corpo” – em relação a essa ideia de loucura presente no espetáculo – tivesse atingido um ponto onde a composição de suas ações, se associada à busca por agilidade, alcançava um ponto máximo. O ator vai transitar aqui entre a noção de “ator feiticeiro” ao serviço da cena a partir de efeitos corporais e vocais baseados na “teatralidade” do espetáculo, a um ator que vai começar a se confrontar com a ideia de “arquetipo”.

A “dialética de derrisão e apoteose” foi baseada nesse momento em uma operação mais radical. Em relação às transformações que Grotowski fez do texto para encenação Flaszen diz:

No espetáculo coloca-se à prova da realidade a idéia romântica do sacrifício [...] Nas intenções é um confronto entre o romantismo e o atual realismo do pensamento [...] A encenação de Kordian é uma tragédia grotesca, ou um grotesco trágico, sobre a miséria e a grandeza das aspirações humanas (FLASZEN, 2007 [1964], p. 82).

Nessa “dialética” entre ficção e realidade, Grotowski estava levando ao teatro um ideal romântico para confrontá-lo com o seu presente, com a realidade de seus atores, que também era a realidade dos espectadores poloneses. Quer dizer, ele criou – através da “artificialidade”, da “teatralidade” – uma encenação que subvertia os valores românticos do texto de Slowacki para confrontá-la com a platéia: “Havia nisso a solidariedade com Kordian e a triste derrisão da solitária ineficácia do ato; atingir as raízes que nos condicionam e lutar contra essas raízes” (GROTOWSKI, 2007 [1968], p. 125).

Na encenação de Grotowski o personagem Kordian não é mais visto como um herói, mas como um louco, um ser cuja demência é de: “nobreza de espírito; enquanto o menos doente, isto é, o Doutor que o tratava, demonstrava-se um indivíduo racional e cheio de bom senso, mas vilmente são” (GROTOWSKI, 2007 [1968], p. 120).

Estamos aqui em um momento chave para entender a proposta do encenador polonês na medida em que a nobreza de espírito de Kordian e a saudável vileza do Doutor aparecem colocadas em questão: onde está a verdadeira doença? quem é o doente: Kordian ou o

médico? é a racionalidade ou a impulsividade heroica do polonês a que está doente? Grotowski, colocando-se dessa maneira, através do espetáculo, não defendendo uma posição em relação à obra de Slowacki, estava levantando um problema a partir do mito nacional.

A “dialética da derrisão e apoteose” chegava a seu ápice no final da segunda parte do espetáculo, no momento em que o protagonista passava a ser sangrado pelo doutor do hospital psiquiátrico, entretanto Kordian dizia o monólogo da cena do “Monte Branco” explodia: “em um grito: ‘Meu povo! Winkelried<sup>67</sup> ressuscitou! A Polônia é o Winkelried das nações!’” (FLASZEN, 2007 [1964], p. 84).

Lembremos que, colocando o personagem principal no manicômio, Grotowski também colocava a plateia, reduzindo, assim, os motivos do personagem à patologia da loucura, do delírio, mas não apenas de Kordian: “O martírio ganhava força – e mais tragicidade – por ser um martírio de mentira para quem o via, e de verdade para a personagem que o experimentava em cena” (LIMA, 2008, p. 274).

A partir das convenções criadas para esse espetáculo, buscava-se levar a loucura de Kordian a um lugar comum para o confronto da encenação com o polonês de seu tempo. Nas intenções, poderia se dizer, buscava se criar certo tipo choque:

Os mitos e textos nacionais ou religiosos e os textos clássicos do romantismo polonês foram retrabalhados por Grotowski, e retirados de um quadro idealizado ao qual era fácil requerer pertencimento. Os mitos e textos nacionais pareciam, nos espetáculos de Grotowski, voltar-se contra os espectadores, até então seus defensores e aliados. Não era mais possível para o espectador afirmar-se, identificar-se ou apaziguar-se através daqueles tão conhecidos arquétipos nacionais. Eles não se apresentavam como – o que Grotowski nomeou de – ‘mitos do consolo coletivo’ (LIMA, 2008, p. 272).

Bem pelo contrário, o “arquétipo” do herói em Kordian era desmitificado e ridiculizado na busca de despertar no espectador associações perturbadoras que assemelhassem o sofrimento do protagonista a uma dor individual e ao mesmo tempo coletiva e, em consequência, nacional. Barba ao referir-se a esse espetáculo confessou:

Percebia uma lógica paradoxal que fazia ressaltar o texto de uma maneira direta, como se falasse de mim e da atualidade. O deslocamento dos atores e dos espectadores no espaço tinha um sentido profundamente coerente.

---

<sup>67</sup> Winkelried foi um herói suíço que, na batalha de Sempach (1386), deixou se traspasar pelas lanças dos inimigos e com o seu sacrifício abriu a estrada da vitória para os seus compatriotas ( GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 74).

Admirava as soluções dramáticas, a interpretação do texto e a atuação dos atores<sup>68</sup> (BARBA, 2000 [1998], p. 30).

É interessante perceber como o encenador italiano, ao falar de sua experiência como espectador do Kordian, confessa ter se sentido agredido. Em outro momento ele coloca: “Uma ironia sarcástica me era jogada na cara e como um balde de água fria sobre a minha cabeça congelava minhas reações”<sup>69</sup> (BARBA, 2000 [1998], p. 30).

Com relação às soluções dramáticas, o teatrólogo polonês falou de certa tarefa concreta e específica a ser realizada sobre o texto a ser encenado: “Destilar do texto dramático ou plasmar sobre sua base o arquétipo, [...] Digo destilar o arquétipo do texto, mas isso não significa que: - o autor do texto tivesse consciência do arquétipo” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 50-51).

Grotowski revela aqui a importância do trabalho dele como diretor em relação à dramaturgia que ia ser encenada. Ele estava estabelecendo, a partir da noção de “arquétipo” um tipo de função particular para cada texto, para cada montagem, para cada peça, isso que ele definiu como uma função “teatral-doméstica” com o intuito de dar ao “arquétipo” um sentido de “metáfora operacional” na procura de influir sobre o “inconsciente coletivo” do espectador.

A relação com o “arquétipo” era principalmente procurada, naquele momento, através de um processo de “destilação”, realizado fundamentalmente pelo próprio Grotowski em relação ao texto dramático.

Posso constatar que estamos apenas ante uma ideia de “arquétipo”, que se bem estava começando a ser associada à busca pelo que Grotowski chamou de “intenção consciente” no trabalho do ator, ainda não se debruçava totalmente sobre suas associações íntimas, pessoais.

Aqui Grotowski estava mantendo um “jogo ritual” onde a “magia teatral” não abandonava certa manipulação em relação à platéia. Flazsen (2007 [1964], p. 83), ao se referir a uma cena da peça onde o doutor do hospital psiquiátrico cantava “lamentosamente como um velho mendigo”, diz: “Obriga todos a cantar, atores e espectadores. Perscruta entre a multidão quem desobedece e o ameaça com o bastão. A modalidade privilegiada pela direção: obrigar o espectador à ação de modo drástico.”

---

<sup>68</sup> Percibía una lógica paradójica que hacía resaltar el texto de una manera directa, como si hablase de mí y de la actualidad. Las dislocación en el espacio de los actores y los espectadores tenía un sentido profundamente coherente. Admiraba las soluciones dramáticas, la interpretación del texto y la actuación de los actores. (Tradução minha)

<sup>69</sup> Se me lanzaba a la cara una ironía burlona que helaba mis reacciones como un cubo de agua fría sobre la cabeza. (Tradução minha)

Esse tipo de relação não vai ser mais estabelecida por Grotowski, por isso considero Kordian como um espetáculo limite, de trânsito entre as primeiras pesquisas e os processos vindouros, os quais vão estar mais radicados no trabalho do ator como ato de conhecimento sobre si mesmo.

Como referência ao “arquétipo” em Kordian, Grotowski também dizia: “Não considero qualquer regra digna de ser fixada” (GROTOWSKI 2007 [1962]. P. 59) Pelo que é importante enfatizar mais uma vez que não estamos ante regras fixas ou definidas. Assim, o trabalho de Grotowski parece ser fiel apenas ao processo criativo que, como se pode constatar, tomava outros rumos a partir de Kordian.

Kordian se apresenta então como uma descoberta de um território virgem a ser transitado para a criação teatral: “Avistamos apenas algo como uma margem, uma linha costeira. Permanece para ser explorado todo o continente” (GROTOWSKI 2007 [1962], p. 71).

Para compreender como continuaram se sucedendo tais transformações através das práticas teatrais de Grotowski acho necessário me referir ao período que vai desde a redefinição do **Teatro das 13 Fileiras** como **Teatro Laboratório das 13 Fileiras** até o surgimento da noção de “via negativa” como o que acredito; a descrição do caminho para a busca de um ato de criatividade particular por parte do ator, já que, dentro deste período se deram mudanças fundamentais no entendimento da noção de “corpo” sobre as quais me referirei no capítulo dois.

Uma “coincidência” interessante entre a redefinição da “empresa” de Grotowski e Flaszen e a estreia de Akropolis<sup>70</sup>, é que Akropolis foi o primeiro espetáculo apresentado como uma produção do **Teatro Laboratório das 13 Fileiras**, quer dizer, Akropolis fundou, em certo sentido, um estatuto que pela sua vez era produto da transição nas propostas de pesquisa teatral do grupo.

Uma das características fundamentais desse espetáculo encontro-a na não estimulação do espectador por parte do ator. Em Akropolis não aparece já esse caráter de derrisão infantil em que o ator devia provocar diretamente as reações no espectador em função do ritual teatral proposto por Grotowski. Barba, destaca certas mudanças sobre o trabalho do ator nessa encenação:

---

<sup>70</sup> A estreia de Akropolis foi realizada em outubro de 1962, o regulamento foi publicado em janeiro desse mesmo ano, quer dizer, Kordian estreou um mês depois do ministério da cultura polonesa ter publicado tal decreto, mas o estatuto de laboratório foi cunhado só a partir da estréia de Akropolis. Ver **Teatrografia** do Teatro Laboratório em: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.

Os atores ali eram os mortos, quer dizer, os que tinham sido calcinados nos crematórios de Auschwitz, e os espectadores eram os vivos. Assim, entre a experiência dos vivos e os mortos não podia existir nenhum tipo de contato (BARBA, 2010).

Akropolis representa a busca por outro tipo de contato, não mais por via direta à co-participação, mas por um caminho inverso, pois, de fato, nesse espetáculo: “A co-penetração emotiva é impossível e para escavar aquele abismo entre dois mundos, duas realidades, dois tipos de reações humanas, é preciso misturar, apesar do que se poderia supor pela aparência. Essa consequência é essencial” (GROTOWSKI 2007 [1969], p. 124).

O recém-decretado **Teatro Laboratório** conferia a Grotowski e seus atores um regulamento que ia ao encontro de suas necessidades artísticas, pois já em Akropolis, podia-se perceber com maior clareza outro tipo de abordagem sobre o trabalho do ator, se não fosse pela carência de registros em relação à quantidade de versões ou variantes<sup>71</sup> que o espetáculo teve, assim, como adverte a professora Lima:

Não há dúvidas de que Akropolis sofreu inúmeras transformações no que diz respeito ao trabalho do ator e que seria, portanto, bastante interessante para a reflexão [...] se houvesse material disponível para uma comparação entre o espetáculo estreado em 1962 e suas posteriores versões (LIMA, 2008, p. 99).

Reconhece-se aqui uma ausência de documentos que descrevam os processos e transformações sobre o trabalho do ator que operaram nas variantes de tal espetáculo, pelo que a professora propõe entender parte desses procedimentos a partir da montagem de *A Trágica História do Doutor Fausto* estreada em abril de 1963: “Foi, precisamente, em Dr. Fausto que a busca pelas experiências individuais e íntimas de cada ator – e a exigência colocada na revelação dessas experiências – passou a transformar mais profundamente os processos de trabalho” (LIMA, 2008, p. 100). Esta é uma das razões pelas quais a montagem de Dr. Fausto será tomada como principal referência em relação a tais mudanças.

---

<sup>71</sup> Akropolis foi um espetáculo que teve cinco versões ou variantes. Ver: **Teatrografia** do Teatro Laboratório em: **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Editora Perspectiva, 2001, São Paulo.

### 3. CAPÍTULO II

## DOUTOR SANTO OU ATOR FAUSTO: ENTRE UM “ATOR XAMÃ” E UM ATOR COMO BUSCADOR

Deus? Nojo. Céu, inferno? Nojo, nojo.  
*P'ra que pensar, se há-de parar aqui*  
O curto voo do entendimento?  
Mais além! Pensamento, mais além!

Fernando Pessoa

Barba, no artigo **O Doutor Fausto<sup>72</sup>: Montagem Textual** (1964), faz uma análise minuciosa tanto dos elementos cênicos, quanto dos motivos e estrutura dramática da proposta, salientando detalhes fundamentais da concepção de Grotowski e a relação com a terminologia das práticas que estavam sendo realizadas naquele momento:

Façamos o que façamos – bom ou mau – estamos condenados. O santo não é capaz de aceitar como modelo este Deus que encurrala o homem. As leis de Deus são mentiras, Ele procura a desonra em nossas almas para condenarmos melhor. Portanto, se se procura a santidade têm que se estar contra Deus.<sup>73</sup> (BARBA, 1981 [1964], p.66)

Observo aqui o sentido negativo da palavra “santo”, enquanto ser que se recusa a aceitar as leis religiosas de um Deus opressor. Assim, tal sentido de “santidade” na encenação de Grotowski, segundo Barba, estava na negação de um Deus implacável que condena as ações do homem com a morte, sejam quais forem.

Grotowski, ao se referir a palavra “santo”, disse: “Não tem que me interpretar mal: falo de ‘santidade’ entretanto como não crente”<sup>74</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1965], p. 28); isto traduz a ideia de “santidade” dada ao ator por parte do diretor polonês como claramente relacionável à “santidade” do personagem Fausto na sua concepção cênica: “Praticamente na mesma época da utilização desse termo – ator-santo, Grotowski estava envolvido com ensaios e apresentações do espetáculo Dr. Fausto”<sup>75</sup> (LIMA, 2008, p. 101).

Flaszen, também auxilia no esclarecimento do significado de certas noções do vocabulário daqueles anos, quando adverte sobre a relação de Grotowski com dita terminologia, podendo ser entendido fora do seu contexto teatral polonês como um asceta cristão, embora na Polônia tivesse tido um efeito contrário, de caráter heterodoxo.<sup>76</sup>

Essa dicotomia também pode ser entendida através do redirecionamento de pesquisas sobre o trabalho do ator. Grotowski em Dr. Fausto passou a colocar uma maior ênfase sobre os processos atorais, pois já se pensava que o ator poderia acessar seus “processos psíquicos”

---

<sup>72</sup> Peça teatral escrita pelo dramaturgo inglês Christopher Marlowe (156?-1593), e inspirada no mítico personagem que viveu entre os séculos XV e XVI e de quem diz-se, fez um pacto com o diabo para obter acesso a um certo tipo de conhecimento vedado aos homens. Segundo Barba (1981 [1964], p. 65) o texto foi mantido por Grotowski quase totalmente para tal encenação.

<sup>73</sup> Hagamos lo que hagamos – bueno o malo – estamos condenados. El santo no es capaz de aceptar como modelo este Dios que acorrala al hombre. Las leyes de Dios son mentiras, Él busca el deshonor en nuestras almas para condenarnos mejor. Por tanto, si se busca la santidad hay que estar contra Dios. (Tradução minha)

<sup>74</sup> No hay que malinterpretarme: hablo de “santidad” en tanto que no creyente. (Tradução minha)

<sup>75</sup> Grifo meu.

<sup>76</sup> A presença no léxico do Teatro Laboratório de tantas referências cristãs pode maravilhar o leitor... Como se Grotowski tivesse sido um agente secreto do cristianismo no Ocidente laicizado, pagão. Na Polônia, ao contrário, ele pode passar por um herege impenitente e por um ateu ocidental (FLASZEN, 2007 [2001], p. 31).

em função de um ato criativo. O diretor italiano, referindo-se a essa busca pelo “desconhecido de si” no ator, falou de um tipo de “técnica” cujo objetivo era liberar a “energia espiritual”:

Era um caminho prático que levava o Eu ao si mesmo, onde todas as forças psíquicas individuais se integravam e, superando a subjetividade, permitia o acesso às regiões conhecidas pelos xamãs, pelos iogues, pelos místicos. Acreditávamos profundamente que o ator pudesse ter acesso a essa “técnica 2”. Nós tínhamos uma idéia do caminho, buscávamos os passos concretos a serem dados para embrenhar na obscura noite da energia interior<sup>77</sup> (BARBA, 2000 [1998], p. 64).

Barba compara o que ele chamou de “técnica 2” com uma via para alcançar a experiência mística, só que tal misticismo ia ser procurado pelo ator a partir de seus processos íntimos, pessoais e não na crença de um Deus, o que desmitificava o caráter religioso da palavra “santidade”, pois a tirava de seu contexto católico e a levava para um contexto teatral que transformava seu sentido.

A noção de “ator santo”, desse ponto de vista, é herética, pois colocava a “santidade” como via para a transgressão de dogmas estabelecidos por instituições religiosas ou pela própria sociedade, em função dos processos de pesquisa, radicados, nesse momento, nas potencialidades espirituais do ator: “O ator é um homem que trabalha em público com seu corpo, oferecendo-o publicamente; se este corpo não mostra o que é, algo que qualquer um pode fazer, então não é um instrumento obediente capaz de representar um ato espiritual”<sup>78</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1964], p. 27).

Uma das declarações que contribui para o entendimento dessa noção de “santidade” atribuída ao ator a partir da encenação de Dr. Fausto encontra-se – ainda que feita já no final da “fase de representação” – em uma alusão que Grotowski fez sobre um teólogo do cristianismo do século dois depois de Cristo:

Um dia um pagão perguntou a Teófilo de Antioquia: ‘Mostra-me o teu Deus’, e ele respondeu: ‘Mostra-me o teu homem e eu te mostrarei o meu Deus’ [...] “o teu homem”. Essa é uma terminologia que vai além das concepções religiosas (GROTOWSKI, 2007[1969], p. 176).

---

<sup>77</sup> Era un camino práctico que dirigía el yo hacia el sí mismo, donde se integraban todas las fuerzas psíquicas individuales, y superando a subjetividad permitía acceder a las regiones conocidas por los chamanes, por los yoguis, por los místicos. Creíamos profundamente que el actor podía acceder a esta “técnica 2”. Suponíamos cuál era el camino, buscábamos los pasos concretos a realizar para internarnos en la noche oscura de la energía interior. (Tradução minha, grifos meus)

<sup>78</sup> El actor es un hombre que trabaja en público con su cuerpo, ofreciéndolo públicamente; si este cuerpo no muestra lo que es, algo que cualquier persona normal puede hacer, entonces no es un instrumento obediente capaz de representar un acto espiritual. (Tradução minha)

Embora o encenador, através dessa declaração, estivesse aludindo a procedimentos e descobertas posteriores ao trabalho do ator realizado em *Dr. Fausto*, pode-se perceber uma semelhança com a maneira de conceber a religião e a relação de confronto estabelecida a partir das funções práticas do ator nessa encenação.

Assim, o ator, através de buscas e experimentações para revelar esse homem “desconhecido de si”, nos processos de criação desse espetáculo, tentava alcançar um tipo de conhecimento ou experiência que lhe permitisse transcender sua humanidade. Se isto acontecia, o ator passava a transbordar sua subjetividade através de uma espécie de “afirmação e dissolução do seu eu”. O ator, nesse sentido, revelava-se como transgressor das concepções religiosas, pois devia ir além delas.

O trabalho sobre a “espiritualidade desconhecida do ator”<sup>79</sup> foi procurada em *Dr. Fausto* através da busca por mostrar as potencialidades desse homem-ator, cujas forças, se pensava, estavam radicadas nos “processos psíquicos” e não no entendimento de “corpo” que se tinha para esse momento. O “corpo” era observado aqui como repressor de tais processos e mais na frente direi por quê.

De outro lado, a relação com a tradição polonesa a partir dessa ideia de “teatro ritual” era procurada, não através da idolatria dos dramaturgos poloneses, mas por meio da “blasfêmia” e da “profanação”<sup>80</sup> de seus textos, o que se poderia entender como formas inversas de devoção religiosa:

Como diretor, tenho me visto tentado a utilizar situações arcaicas que a tradição santifica, situações (dentro dos reinos da tradição e religião) que são tabu. Tenho sentido a necessidade de me confrontar com esses valores. Me fascinavam e me enchiam de uma sensação de desassossego interior, ao tempo em que obedecia a um chamado de blasfêmia<sup>81</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1965], p. 16-17).

Confrontar-se com os valores de uma tradição permeada por fortes componentes herdados do catolicismo foi para Grotowski uma necessidade, através da qual buscava responder a suas inquietações. O teatrólogo polonês também foi muito enfático ao se referir a essa ideia de laicismo nas pesquisas da época. Em uma conferência feita na sede parisiense da

---

<sup>79</sup> Processo psíquico ou espiritual eram utilizados nesse momento como sinônimos. Ver: (LIMA, 2008, p. 106).

<sup>80</sup> Grotowski depois vai estabelecer uma diferença entre os dois termos, no filme “O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski” de 1992, onde faz claras distinções. Ver: (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p. 103). Mais à frente me referirei novamente a elas.

<sup>81</sup> Como director, me he visto tentado a utilizar situaciones arcaicas que la tradición santifica, situaciones (dentro dos reinos de la tradición y la religión) que son tabú. He sentido la necesidad de enfrentarme a esos valores. Me fascinaban y me llenaban de una sensación de desasosiego interior, al tiempo que obedecía a un llamado de blasfemia. (Tradução minha)

Academia Polonesa das Ciências, em 1968, ele diz: “não aspirávamos ressuscitar o teatro religioso, era antes uma tentativa de ritual laico.” (GROTOWSKI, 2007 [1968], 124).

Dessa forma, a visão do diretor teatral, em relação aos textos encenados por ele, se declarava subversiva aos dogmas e cânones estabelecidos pelas instituições religiosas, sociais, políticas e intelectuais predominantes da Polônia. Sua relação com a dramaturgia dava-se como uma via para o confronto com sua cultura. Seu ponto de vista, nesse sentido, se mostrava contrário ao misticismo cristão do romantismo polonês exaltado pelos jornais franceses mais de um século e meio antes: “Esse misticismo pretendia ver na Polônia uma nação elegida, um Messias dos povos, imagem reforçada pela apresentação da Polônia por parte da imprensa francesa e da poesia popular religiosa de 1831 como um Cristo crucificado”<sup>82</sup> (SABIK, 1983, p. 552).

Grotowski negava novamente a possível identificação de suas criações teatrais com o romantismo de poetas poloneses que, como Slowacki, viveram períodos de agudas crises patrióticas no exílio francês. O laicismo<sup>83</sup> no ritual teatral grotowskiano permitia, dessa maneira, estabelecer o confronto com a tradição polonesa através da encenação de textos desses poetas:

Grotowski dizia precisar dos textos românticos poloneses: a partir deles e de outros textos clássicos, como Fausto de Marlowe, ou Hamlet de Shakespeare, era possível fazer colidir valores tradicionais e contemporâneos. Era possível plasmar ou destilar o arquétipo e operar a dialética da encenação (LIMA, 2008, p. 280).

Só que essa colisão começou a ser procurada, com maior força a partir de Dr. Fausto, por meio de uma investigação orientada à busca pelo “arquétipo” no ator. O processo de “destilação do arquétipo” não vai ser mais focado na realização de um trabalho que antes era exclusivamente realizado pelo diretor sobre o texto dramático, mas também sobre as potencialidades psíquicas ou espirituais do ator:

Para ambos, para o diretor e para o ator, o texto é uma espécie de escalpelo que nos permite abriremos a nós mesmos, transcendermos, achar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontro com os outros; em

---

<sup>82</sup> Este misticismo pretendia ver en Polonia una nación elegida, un Mesías de los pueblos, viéndose reforzado por la presentación de Polonia como un Cristo crucificado en la prensa francesa y la poesía popular religiosa de 1831. (Tradução minha).

<sup>83</sup> Talvez seja necessário rememorar que quando Flaszen falou do sentido de camuflagem atribuído ao termo laico, se referiu as relações entre teatro, estado e igreja na Polônia desse período: Uma vez que a coisa é laica, soa bem para o mecenas de estado e de partido em um país comunista, à igreja dá o sinal de que não entra no território reservado da devoção” (FLASZEN, 2007 [2001], p. 28).

outras palavras, transcender nossa solidão<sup>84</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1967], p. 51).

Esse redirecionamento vai transformar a ideia de “dialética” que operou nos espetáculos anteriores. Em *Dr. Fausto*<sup>85</sup>, não encontramos mais essa proposta de Grotowski de estímulo frontal, invasivo e às vezes até violento, que objetivava como parte do trabalho do ator, a coparticipação do espectador, posto que nesse espetáculo o choque entre os ensembles<sup>86</sup> foi procurado a partir de uma investigação sobre o “arquétipo” no ator:

A formulação de Kundliński foi importante para Grotowski que, no texto de 1962, chegou a reler todos os seus espetáculos realizados até então – portanto, mesmo aqueles anteriores a *Kordian*, espetáculo que ensaiava no momento -, a partir da dialética da derrisão e apoteose. Grotowski também releu todos os seus espetáculos a partir de sua formulação sobre a destilação do arquétipo no roteiro e na cena, formulação que não havia aparecido em seus textos anteriores (LIMA, 2008, p. 274).

Assim, o trabalho sobre a dramaturgia<sup>87</sup> não vai estar mais em função do escárnio provocado por Grotowski para a encenação, o ator também vai passar a se confrontar com o texto; estamos ante a ideia do texto como ferramenta dos processos do ator. A “dialética da derrisão e apoteose” não estará mais fundamentada na busca de contrastes irrisórios sobre formas de atuação ou as contradições entre zombaria e exaltação nas funções dadas a certos elementos, mas ao serviço de práticas atorais associadas à noção de “arquétipo”: “O que já estava em jogo aqui era a perspectiva de uma investigação não necessariamente dirigida para o espectador ou para o espetáculo, mas para um trabalho sobre si” (LIMA, 2008, p. 289).

Entende-se assim que o que começou a buscar-se nos textos a serem encenados – mesmo em *Kordian* – era um caráter vital carregado de um “arquétipo” com o qual o ator pudesse se confrontar. Quer dizer, o texto passava a se transformar em ferramenta para a pesquisa dos processos atorais. Em referência à encenação do drama de Marlowe, *Barba coloca*: “Foi com *Dr. Faustus* que Grotowski começou a trabalhar individualmente, com um

---

<sup>84</sup> Para ambos, para el director y para el actor, el texto es una especie de escalpelo que nos permite abrimos a nosotros mismos, trascendernos, encontrar lo que está escondido dentro de nosotros y realizar el acto de encuentro con los demás; en otras palabras, transcender nuestra soledad. (tradução minha)

<sup>85</sup> Ver proposta cenográfica em ANEXO G.

<sup>86</sup> Em 1962 Grotowski dizia: O diretor deveria saber que deve colocar em cena dois ensembles. O ator deveria saber que tem um contra-ensemble (ou um co-ensemble). O espectador deveria saber que é co-ator, que participa, que é pelo menos um figurante no espetáculo, que observa, mas é observado, que vive uma certa aventura, que participa concretamente e praticamente (GROTOWSKI 2007 [1962], p. 71). Pode-se entender assim a ideia de ensemble a partir da reunião de atores e espectadores no espaço para a representação. Deve-se rememorar que em 1962 começava-se a trabalhar sobre uma ideia de “arquétipo”, embora continuasse existindo, pelo menos até *Kordian*, o estímulo externo do ator por uma participação ativa do espectador.

<sup>87</sup> Abordarei mais abertamente a questão textual quando me referir a noção de “personagem bisturi”.

ator de cada vez”<sup>88</sup> (BARBA, 2000 [1998], p. 49).

Se em Dr. Fausto o trabalho sobre os “processos psíquicos” do ator ganha um maior enfoque, deve-se rememorar, como mencionei no primeiro capítulo, que foi a partir de Kordian que as buscas por uma “intencionalidade” começaram a ser pesquisadas. Nesse espetáculo a individualidade do ator apareceu pela primeira vez como via de acesso ao “inconsciente coletivo”: “Ou seja, era sempre através do ator visto como indivíduo, e sem que se negasse essa individualidade, que se teria acesso a potencialidades desconhecidas do humano” (LIMA, 2008, p. 107).

Através dessa visão de Grotowski, e em relação à nova proposta de encenação, seus atores passaram a ter, como o personagem de Fausto no espetáculo, uma função muito específica de buscar o autoconhecimento: “Mas de que o santo deve cuidar? De sua alma, é claro. Para utilizar uma expressão moderna, deve procurar sua própria consciência”<sup>89</sup> (BARBA, 1981 [1964], p. 66).

Dr. Fausto poderia ser entendido como uma paráfrase dos processos do ator onde as buscas pelo “desconhecido de si” vão começar a rejeitar certos procedimentos já experimentados em espetáculos anteriores. Nesse sentido “habilidade” e “agilidade” vão passar a ser vistas de maneira negativa no trabalho do ator: “A nossa é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, mas a destruição de obstáculos”<sup>90</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1965], p.11).<sup>91</sup>

Se essa noção de “via negativa” foi conceituada em 1965 no **Teatro Laboratório**, definindo um caminho de pesquisa para o trabalho do ator, pode-se constatar que ela começou a se desenvolver em data anterior à de sua publicação textual, pelo menos desde os processos de montagem de Doutor Fausto, estreado em abril de 1963: “Fausto não está interessado [...] na filosofia ou na teologia; deve rejeitar esse tipo de conhecimento e procurar ‘algo a mais’”<sup>92</sup> (BARBA, 1981 [1964], p. 66).

Nesse “algo a mais”, se transferido às pesquisas atorais, pode-se ver uma relação intrínseca com as buscas pela integração das “forças psíquicas” do ator no exercício de seu

---

<sup>88</sup> Fue con Dr. Faustus que Grotowski empezó a trabajar individualmente, con un actor a la vez. (Tradução minha)

<sup>89</sup> Pero qué es lo que debe cuidar el santo? Su alma, por supuesto. Para utilizar una expresión moderna debe buscar su propia consciencia. (Tradução minha)

<sup>90</sup> La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos. (Tradução minha)

<sup>91</sup> Bem se o texto é datado de 1965, estou usando uma tradução em espanhol editada em 1970 e publicada pela 10ª vez em 1981.

<sup>92</sup> Fausto no está interesado [...] en la filosofía o en la teología; debe rechazar este tipo de conocimiento y buscar algo más. (Grifo meu). (Tradução minha).

ofício. Pode inferir-se que, através desse - ainda não decretado e, portanto não conceituado – “caminho negativo”, o ator era estimulado a voltar-se sobre seus “processos mentais” na busca de uma força vital expressa através de seu “corpo” ou, também, poderia se dizer, apesar dele .

Se Fausto na sua rebelião contra Deus negava um tipo de saber racional, científico, teológico ou filosófico no intuito de alcançar uma espécie de conhecimento da verdade plena, o ator também devia procurar esse tipo de conhecimento, mas a partir de uma rebelião contra si próprio:

A santidade secular do ator santo se produzia exatamente a partir da mesma ligação instaurada entre a vontade de verdade e a transgressão de certas crenças e estruturas sociais/psíquicas repressoras que, consciente e, principalmente inconscientemente, moldavam suas ações (LIMA, 2008, p. 102).

A transgressão por parte do ator se dava então a partir da busca pela superação de certos limites que reprimiam e regulavam suas ações e, em consequência, a sua criatividade. Era a partir da luta e do embate contra essas estruturas de pensamento que o ator poderia ultrapassar seus bloqueios emocionais, corporais ou mentais. Transbordar esses limites, se pensava, permitiria a integração das forças psíquicas do ator e a superação de sua subjetividade.

Aqui, pode-se perceber uma certa “via negativa”, formulando-se apenas como um caminho para o ator mergulhar no “desconhecido de si”, o que poderia ser entendido naquele momento, seguindo as assertivas de Barba, como uma busca pela “própria consciência”:

Aqui se avança através da negação e do princípio da ignorância. Pode-se ver – além da religião – uma analogia com o autêntico processo criativo que é medir-se com o desconhecido. E com aquilo que seria possível chamar de a vida criativa do homem (FLASZEN, 2007 [2000], p. 30).

Pode-se constatar também uma série de procedimentos que, visando à “santidade” no ator, operaram em função do que, com o tempo, seria chamado de “caminho negativo” ou “via negativa” como guia dos processos atorais; pelo que acredito, tal caminho foi construído a partir de procedimentos e buscas que iam se definindo através de práticas. Estamos aqui em um ponto de virada importante no câmbio de rota das pesquisas de Grotowski sobre o processo criativo do ator:

Em nosso teatro educar um ator não significa lhe ensinar alguma coisa, tentamos eliminar a resistência que seu organismo opõe aos processos

psíquicos. O resultado é uma libertação que se produz no passo do impulso interior à reação externa. Impulso e ação são concorrentes: o corpo desvanece, queima-se, e o espectador contempla só uma série de impulsos visíveis.<sup>93</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1965] p. 10-11)

As práticas do ator, se associadas à busca de “santidade” à qual me referi anteriormente, podem ser vistas tanto como processos de desaprendizagem de conhecimentos socialmente preestabelecidos quanto à negação de ferramentas conquistadas para a interpretação atoral.

Mas o que primeiramente me interessa, nessa citação, é a ideia de um “corpo” que “desvanece”, que “se queima”, pois tais formulações remetem a um novo entendimento de “corpo” associado a noções como “sacrifício” ou “desnudamento” nas práticas de Grotowski; conforme diz Flaszen: “Essas palavras indicam uma concreta orientação psicotécnica do ator na ação” (FLASZEN, 2007 [2001], p. 30). Ele assinala, assim, o sentido de “sacrifício” e “desnudamento”, enquanto procedimentos a serem alcançados pelo viés da negação.

Para isso, vejo necessário entender tais noções não como sinônimas, mas como palavras alinhavadas que são praticamente dependentes uma da outra no que se refere às práticas teatrais de Grotowski daquele momento. Quero dizer com isso que, para o ator atingir o “desnudamento”, devia se sacrificar e, nesse sentido, o “sacrifício” era o primeiro “desnudamento”.

Ainda, “sacrifício” e “desnudamento” eram observados, em certa medida, como resultado de um processo que - através do que eu já poderia me arriscar a chamar de “métodos ou técnicas negativas” - estava sendo experimentado naquele momento.

O que se buscava era que ator alcançasse um estado de libertação possível de ser assistido pela manifestação de uma série de “impulsos psíquicos” através de seu “corpo”. Assim, para elucidar as funções de práticas que visavam o ato de “sacrifício” e “desnudamento”, acho necessário primeiro compreender melhor essa noção de “impulso”.

Os “impulsos” tinham um caráter revelador dos “processos psíquicos” nas práticas atorais desse momento e estão associados à noção de “signo”, já não mais compreendido como a produção de sons e movimentos em função da cena. O “signo” estava sendo: “[...] apresentado, certas vezes, como par do impulso, como uma organização externa que aparecia

---

<sup>93</sup> Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles. (tradução minha).

quando se agudizava e, ao mesmo tempo, se organizava o processo interno. Os impulsos eram, nesse momento, interiores, espirituais e/ou psíquicos” (LIMA, 2008, p. 95).

A esse respeito o “signo”<sup>94</sup> – ou “impulso” – passou a ser entendido por Grotowski como a expressão de elementos característicos e reveladores dos “processos psíquicos” dos atores. Referindo-se a noção de “signo”, em 1966, disse:

Em última instância é uma reação humana purificada de todos os fragmentos ou de todos os detalhes que não sejam de primordial importância. As ações dos atores são signos para nós. Se quiserem uma definição precisa, [...]: quando não percebo algo, quer dizer que não há signos. Digo quando “percebo” e não quando “entendo”, porque entender é uma função do cérebro<sup>95</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1966], p. 193).

O que se buscava aqui era a manifestação dos impulsos interiores, espirituais e/ou psíquicos no “corpo” do ator. O trabalho físico do ator se transformava assim em uma ferramenta que permitiria desbloquear seu “corpo”, para que, quando o “impulso” chegasse, pudesse se manifestar livremente através de suas ações. Essas práticas de caráter instrumental, entendidas como possíveis vias para o ator alcançar estados de anulação de resistências, foram definidas por Barba como “técnica 1”:

A ‘técnica 1’ se referia às possibilidades vocais e físicas e aos vários métodos de psicotécnica transmitidos desde Stanislávski. Era possível dominar esta ‘técnica 1’, que podia ser complexa e refinada, através do *rzemioslo*, o artesanato teatral (BARBA, 2006 [1998], p. 50).

Essa “técnica 1” esteve associada ao que foi entendido como “treinamento” no **Teatro Laboratório**, o qual passou a ser desenvolvido pelo próprio ator como uma espécie de artesanato sobre si, a partir de suas dificuldades pessoais.

Em relação ao espetáculo *Sakuntala*, pôde-se observar certas técnicas começando a ser experimentadas em função da arte teatral grotowskiana. É claro que, como disse anteriormente, nesse caso específico estavam diretamente relacionadas com a criação desse espetáculo, mas se associadas ao trabalho de “treinamento” desenvolvido posteriormente pelo

---

<sup>94</sup> Lima diz que Grotowski, por volta de 1966/67 fica com a palavra impulso para se referir ao trabalho mais fundamental realizado por seu ator, e abandona a noção de signo (LIMA, 2008, p. 96).

<sup>95</sup> En última instancia es una reacción humana purificada de todos los fragmentos o de todos los detalles que no sean de primordial importancia. Las acciones de los actores son signos para nosotros. Si quieren una definición precisa, [...]: cuando no percibo algo, quiere decir que no hay signos. Digo cuando “percibo” y no cuando “entiendo”, porque entender es una función del cerebro. (Tradução minha)

ator - como diz Barba - não vão estar mais “necessariamente ligada ao trabalho para o espetáculo” (BARBA, 2000 [1998], p. 45).

Tais transformações se deram a partir de experiências que vão redimensionar o entendimento de técnicas; já não mais em função de um espetáculo determinado, mas fundamentalmente em relação ao trabalho do ator.

Através dessa “técnica 1” desdobrada de acordo com as necessidades individuais, passou-se a buscar uma confiança do ator sobre si mesmo, sobre seu próprio “corpo”. Tal confiança devia ser procurada por ele através de um processo pessoal de observação e repetição:

Descobrir aquela evolução, aquela superação do impossível: eis o que aquele que se exercitava deveria fazer de alguma maneira sozinho, a seu modo, a seu risco. Só em tal caso lhe era útil. Era preciso fazer aquilo que era desconhecido e a própria natureza do homem que agia descobria o segredo (GROTOWSKI, 2007 [1970], p. 201).

Nesse processo, alguns atores aprenderam a se fazer instrutores tanto de si próprios quanto dos outros, quer dizer, os atores que desenvolveram uma qualidade particular nos exercícios ganharam um caráter de guias na orientação e aprendizado de outros atores: “A personalidade do ator que trabalhava como professor tornou-se instrumental [...] Eu fazia apenas as perguntas, os atores investigavam”<sup>96</sup> (GROTOWSKI 1981 [1967], p. 211).

No início do filme de Michael Elster (1964) **Teatr Laboratorium**<sup>97</sup> podem-se ver os atores trabalhando os exercícios vocais, sobre o que era a cenografia do espetáculo Dr. Fausto. Esses exercícios no decorrer do filme aparecem claramente dirigidos pelo ator Zygmunt Molik. Logo depois se pode observar a atriz Rena Mirecka ministrar outros tipos de exercícios. Assim, confere-se o trabalho instrumental do ator como orientador de certos procedimentos:

Grotowski confiou a cada ator a responsabilidade de um determinado campo de trabalho, virando o inspirador e conselheiro de cada um deles. Zygmunt Molik era o responsável pelos exercícios vocais (as famosas caixas de ressonância), Rena Mirecka pelos exercícios plásticos e de composição, Zbigniew Cynkutis dos exercícios de rítmica (que tinha aprendido na escola teatral de Łódz) e Ryszard Cieślak pelos exercícios acrobáticos (BARBA, 2000 [1998], p. 67).

---

<sup>96</sup> La personalidad del actor que trabajaba como profesor se volvió instrumental. Los ejercicios físicos fueron desarrollándose en gran medida por los actores. Yo hacía las preguntas solamente y los actores investigaban. (tradução minha)

<sup>97</sup> **Teatr Laboratorium**. Contemporary Films, 1964

O caráter instrumental do ator como professor funcionava como uma via para os outros atores encontrarem seu próprio jeito de fazer, em outras palavras, o ator que orientava certas práticas em determinadas áreas devia ajudar a seu colega a descobrir em si próprio a possibilidade de se transbordar por meio do exercício, manifestar seu ímpeto através de um fazer corporal, pois se pensava que era o “corpo” que, a partir da observação, da imitação e às vezes da explicação verbal, tentaria reproduzir o exercício. Nesse sentido o ator devia encontrar o seu próprio caminho: “Desde o início, o termo *ćwiczenie*, exercício, tornou-se importante para Grotowski e Flaszen [...] Em abril de 1963 esse termo apareceu publicamente” (BARBA, 2000 [1998], p. 67-68). E posso acrescentar, passou a ter um duplo caráter operacional, portanto, não limitante em relação as práticas teatrais do **Teatro Laboratório**, posto que tal palavra permitia:

[...] ressaltar que para nós este método é parecido com uma via, com um trampolim, e não tem de jeito nenhum um valor doutrinário; que aqui o sistema de trabalho não pode ser separado do training do ator; que cada papel e cada espetáculo não devem ser para nós um objetivo em si mesmo, mas, em vez disso, um exercício, ou a preparação para um exercício ainda mais complexo, o adentrar-se em regiões que ainda não foram sondadas (FLASZEN apud BARBA 2000 [1998], p. 68).

A palavra exercício estava aludindo diretamente ao ofício teatral que nessa companhia estava se formando. Assim, a noção de *ćwiczenie* não estava restrita a uma área de trabalho, mas, tal noção era em si mesma veiculadora de processos que iam além de sua potencialidade técnica. Assim, o caráter de “exercício” nas práticas grotowskianas passou a ser mais uma via, um dos caminhos pelos quais esses atores chegaram a se confrontar consigo mesmos.

Não pretendo descrever aqui cada um dos exercícios que formaram parte desse “treinamento”, primeiro porque acho desnecessário expor tais procedimentos quando eles já foram explicitados pelo próprio autor no livro **Em busca de um teatro pobre** (1968) e por Eugenio Barba em **Alla Ricerca del Teatro Perduto** (1965)<sup>98</sup>. Segundo, tal treinamento, como o próprio Grotowski disse, tinha funções muito específicas e bem que suas buscas foram objetivas, foi particular para cada um dos atores, o que não fazia dessa proposta uma prática fechada ou, em outras palavras, um manual a ser seguido por atores na busca de resultados concretos. Já em 1963, Grotowski escrevia para Barba:

---

<sup>98</sup> Um livro ao parecer, não muito divulgado depois da publicação do “teatro pobre”. Procurando na livraria virtual do Odin Teatret ele não aparece na webshop do grupo: <http://shop.odinteatret.dk/shop/frontpage.html>. Data da consulta: 25 de fevereiro de 2011.

[...] permita-me que lhe diga: resultados concretos não se vêem nunca. Os resultados concretos (sobretudo em uma arte fugaz como o teatro) nascem e morrem num abrir e fechar de olhos, e penso que seja errado ligar-se a eles [...] Possui-se de verdade somente aquilo de que se fez experiência, sendo assim (no teatro), aquilo que se sabe e que pode ser verificado no próprio organismo, na própria individualidade, concreta e cotidiana (GROTOWSKI apud BARBA 1998 [2006], p. 131).

Assim, o exercício teatral grotowskiano passava a colocar-se em função de quem o praticava, quero dizer, a vida do ator, a busca por rememorar momentos vitais esquecidos, reprimidos ou bloqueados; este era o caminho, o objetivo de tais práticas, só que isso que poderia verificar-se era desconhecido e ia se fazer reconhecível apenas através da manifestação dos “impulsos” no ator.

A abertura de tal proposta pode-se ver fundamentada principalmente no fato de ser singular para cada um dos atores. Flaszen, em 1977, colocava a noção de exercício a partir do surgimento de uma necessidade de superação de limites no **Teatro das 13 Fileiras**: “A necessidade de exercício subitamente apareceu: simplesmente para ser capaz de fazê-lo” (FLASZEN apud LIMA, 2008, p. 83). Aqui se demonstra o caráter primário de superação que tiveram os exercícios e que foram se modificando a partir das novas maneiras de observar o trabalho do ator:

Já em **Alla Ricerca...**, a função do treinamento não era apresentada como a busca por habilidade ou aperfeiçoamento mas, baseada no desbloqueio do corpo/voz do ator. As técnicas psíquicas ou espirituais passaram para o primeiro plano do treinamento, e o objetivo passou a ser a promoção de uma certa anulação do corpo (LIMA, 2008, p. 96).

Através desse tipo de trabalho, iniciou-se a busca por um estado onde o “corpo” do ator se deixasse transparecer por meio de seus “processos psíquicos”. Pode-se inferir que se tais práticas visavam dar ao ator certo controle corporal, não era mais em função de uma “habilidade”, mas de certa segurança em si mesmo para, no momento em que o “impulso” chegasse, o ator não se preocupar com seu “corpo”:

Não é de se estranhar que, exatamente a partir desse momento, o treinamento passasse a ser visto como um lugar de pesquisa íntima do ator. O treinamento não estava mais vinculado a um espetáculo mas era, ele mesmo, produtor/ou revelador de experiências novas ou rememoradas (LIMA, 2008, p. 101).

O entendimento de “corpo”, em relação à “técnica 1”, passou a se caracterizar por uma espécie de confronto, de choque brutal, na busca para que tais “signos” se fizessem perceptíveis nele. Talvez por isso os exercícios não partam de uma imposição absoluta ao seguimento de um modelo de trabalho, mas de necessidades enxergadas em seus atores e de buscas que objetivavam ultrapassá-las:

Significa que o ator nunca possuirá uma técnica permanentemente “fechada”, porque em cada caso de sua auto observação, em cada desafio, em cada excesso, em cada ruptura de barreiras escondidas correspondem novas técnicas em um nível superior<sup>99</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1964], p. 31).

O trabalho deve ser progressivo e não estático, deve avançar junto com o ator em função de seus processos “psíquicos” pela busca de uma “verdade de si”. Por isso não é um trabalho no qual se possa ter regras fixas ou fechadas, pois não permitiriam que o processo de autoconhecimento se desse a fundo. Mesmo com essas características:

E embora afirmando a impossibilidade da aprendizagem de um processo espiritual, ele forneceu, na primeira versão de sua entrevista a Barba, indicações concretas de certos procedimentos e exercícios que [...] permitiram a descoberta do início do processo (LIMA, 2008, p. 106).

Através desse tipo de procedimentos no **Teatro Laboratório** se gestou um método pelo qual se tentava orientar o ator na busca pela manifestação de seus mínimos “impulsos” ou “reflexos”. Barba quando descreveu as sessões de trabalho dessa época disse:

Os atores se reúnem todas as manhãs às dez. O programa de trabalho tem início com três horas de exercícios elementares: ginástica, acrobacia, respiração, dicção, plástica, rítmica, composição de ‘máscaras’ mímicas, estudos pantomímicos, exercícios psíquicos (concentração). (BARBA apud LIMA, 2008, p. 119)

Se nos depararmos na ordem em que são descritos os exercícios pode-se constatar que o último trabalho realizado era dedicado aos processos íntimos, pessoais do ator. Como se todo o trabalho prévio fosse realizado em função desses “exercícios psíquicos”. Era como se o processo na primeira fase desses exercícios elementares promovesse uma certa anulação<sup>100</sup> do

---

<sup>99</sup> Significa que el actor nunca poseerá una técnica permanentemente “cerrada”, porque a cada paso de su autoescrutinio, a cada desafío, a cada exceso, a cada ruptura de barreras escondidas corresponden técnicas nuevas a un nivel más alto. (Tradução minha)

<sup>100</sup> Falava-se naquele momento em desamarrar os nós psíquicos do ator, em liberar a descarga dos recalques, em ativar os centros nevrálgicos. A energia psíquica bloqueada podia ser descarregada, liberada, ativada. E, assim, utilizada para a construção da cena (LIMA, 2008, p. 141-142).

“corpo” do ator, mas não no sentido do seu desaparecimento em cena e sim, de uma busca por desligá-lo do pensamento racional do ator.

Quer dizer, o “corpo” tinha que sumir do pensamento do ator; o ator devia apagá-lo psiquicamente para não se preocupar com ele. Um dos caminhos para esse apagar do “corpo” era submetê-lo a extenuantes processos de trabalho físico, através de um treinamento específico, que visava a desbloqueá-lo, retirar seus nós, liberá-lo.

Pensava-se então, que o “corpo”, submetido a um “treinamento” devia alcançar estados como os de “sacrifício” e “desnudamento”, pois estes por sua vez, permitiriam a exteriorização desses “impulsos” enraizados nas forças psíquicas do ator: “O corpo deve libertar-se de toda resistência; deve cessar virtualmente de existir”<sup>101</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1964], p. 30).

O que estava sendo exigido aqui era que o ator deixasse de se preocupar com seu “corpo” e passasse a se ocupar com o que o bloqueava psiquicamente, com o que o impedia de se tornar criativo. O “corpo” estava sendo colocado como repressor dos “processos psíquicos”, dos “impulsos” que deviam ser exteriorizados pelo ator e isso tinha que se fazer perceptível, fundamentalmente, nos sentidos filtrados pela lupa do pesquisador polonês. Estamos aqui no trânsito entre noções como ator feiticeiro ou xamã e ator santo:

Nesse momento de transição entre um corpo habilidoso e um corpo que deveria deixar de existir, os conceitos ainda estavam sendo descritos de maneira dualista e a superação dessa dualidade ocorria pela soma dos fatores. Se por um lado, dizia-se nos textos, que o corpo devia ser conscientemente controlado – dominado, disciplinado –, esse controle visava permitir que o ator, não tendo que se preocupar com seu corpo, pudesse mergulhar em seus conteúdos psíquicos sem dispersão (LIMA, 2008, p. 96-97).

O ator que conseguia transgredir as normas sociais através de uma luta consigo mesmo, de um embate, de afrontar-se e até de violar-se, entrava no seu processo “sacrificial” e estava mais perto do “desnudamento” que, nesse sentido, deve ser entendido como a revelação do seus “processos psíquicos”.

No “sacrifício” o ator passava a se descobrir anormal<sup>102</sup> – entenda-se aqui anormal no sentido de se liberar de toda norma, de toda regra em função de um ato criativo – e se

---

<sup>101</sup> El cuerpo debe liberarse de toda resistencia; debe cesar virtualmente de existir. (Tradução minha)

<sup>102</sup> Ambrose Bierce (1842-?), crítico satírico, escritor e jornalista estadunidense, numa acoetida irônica e carregada de humor, define no seu **Dicionário do Diabo** a palavra anormal como: adj. Que não responde às normas. Em questões de pensamento e conduta ser independente é ser anormal e ser anormal é ser detestado. Ver: BIERCE, Ambrose. **Diccionario del Diablo**. Versão digital em espanhol, p. 7.

encaminhava em seu processo próprio, individual, buscando dilacerar sua “máscara cotidiana”.

As estruturas de comportamento cotidiano do ator, ou melhor, conhecidas em Grotowski como “máscaras cotidianas”, é referência no léxico daquela época e representa parte das resistências corporais a serem vencidas.

O sentido de “máscaras cotidianas” definia a idéia de um “corpo” limitado em sua expressão, um “corpo” que era construído ou modelado psiquicamente por meio de valores da educação familiar e formal, que Grotowski enxergava e entendia como parte de um processo de “formação” do homem, cuja finalidade era inseri-lo desde cedo nos cânones estabelecidos pela sociedade<sup>103</sup>, criando assim uma espécie de impedimento corporal ou regulador racional de sua conduta.

Esse impedimento corporal ou regulador racional que exercia sua função de bloqueador dos “processos psíquicos” foi colocado por Barba como uma espécie de “corcova psíquica”, e era um dos pontos que tinha que ser atacado pelo ator: “Um ator deve saber agredir a sua própria ‘corcova psíquica’ com uma crueldade consciente” (BARBA, 2000 [1998], p. 29).

A “máscara cotidiana” nada tinha a ver com uma realidade íntima, era mais um comportamento socialmente aprendido que cindia, fragmentava, dividia e impossibilitava o ator enquanto homem, e, é claro, enquanto artista:

As barreiras em descobrir os próprios impulsos instintivos, considerados geralmente ambíguos do ponto de vista ético; as barreiras em não esconder as próprias características espirituais e carnis que o indivíduo habitualmente camufla por medo da reprovação; para tratar o próprio corpo não tal como deveria ser segundo o ideal estético comumente aceito, mas como é na realidade; as barreiras, por fim, para mostrar estados intensificados, extremos, barreiras impostas pelo código da boa educação (GROTOWSKI, 2007 [1964], p. 92-93).

---

<sup>103</sup> Grotowski, em 1974, na palestra proferida no Teatro Nacional de Comédia disse: “É verdade que cada um de nós vive dentro do seu próprio contexto de existência, e é verdade também que cada um leva consigo as experiências de sua própria vida. É verdade, ainda, que as diferenças entre as culturas existem de fato. Mas ao mesmo tempo existe uma espécie de ser vivo, num nível que podemos chamar de planetário; ou talvez, simplesmente, apenas no nível de nossa própria civilização. Mesmo se acreditamos que a curto prazo tudo é diferente, se formos encarar as coisas numa perspectiva mais histórica, vamos descobrir que esse enorme e complexo organismo da civilização moderna existe em toda a parte, apesar da diversidade das formas sob as quais se revela; e que ele existe em certas evoluções ou em certas involuções, dependendo das situações históricas. Ver: **Jerzy Grotowski** - Palestra de 8 de julho de 1974. TNC – Rio de Janeiro (artes.com). Disponível em: <http://artes.com/sys/artista.php?op=manif&artid=23>. Acesso em: 15 de janeiro de 2010.

Para o ator se desprender dessa “máscara”, dessa “corcova” socialmente imposta tinha que cometer um “ato de transgressão”. A “transgressão”, se acometida pelo ator de maneira consciente, poderia ser percebida como parte do processo de “revelação” e “desnudamento”. Ainda que, mais ligada, acredito, ao processo de “sacrifício”.

Assim o caráter de “transgressão” implicava o ator em processos nos quais – sob orientação de Grotowski – devia se confrontar com as suas memórias íntimas e dolorosas através do confronto, do embate e do choque com tais vivências, na busca por subtrair o material a ser trabalhado para o espetáculo. Posso adiantar aqui que esse tipo de procedimentos vai ser posteriormente criticado pelo artista.

Mas nesse momento palavras como “transgressão”, “violação” e “excesso”<sup>104</sup> faziam parte do processo de “autopenetração” e eram vistas como “ingredientes” necessários na hora de cada ator se confrontar com determinados exercícios. A “representação como ato de transgressão” poderia ser entendida como um resultado desse procedimento quando:

O ator se provoca e se desafia a si mesmo e ao espectador, violando as imagens, os sentimentos e os juízos estereotipados e comumente aceitos. Essa dessacralização dos tabus provoca um choque, lacera a máscara imposta pelas circunstâncias históricas, nos deixa nus<sup>105</sup> (BARBA, 2000 [1998], p. 46).

Nesse desafio, nessa violação acometida contra as próprias imagens e sentimentos, o ator tendia a liberar sua energia psíquica, o que em consequência lhe permitia - através do quebra e da fratura de valores socialmente aceitos - encontrar uma harmonia interior que o fazia: “mais vibrante de corpo e mente” (LIMA, 2008, p.108).

Pontos como a eliminação de repetições automáticas de modelos de comportamento colocavam o ator ante um ato de “transgressão” tanto de si quanto social, quer dizer, o ator tinha que cruzar as fronteiras estabelecidas por parâmetros sociais, morais e religiosos que regulavam o sistema de vida ao qual pertencia, para reconhecer suas formas de agir e reagir em sociedade e assim procurar transcendê-las.

---

<sup>104</sup> Interessante perceber que grande parte da terminologia utilizada em torno da noção de ator-santo implicava exatamente em uma ideia de tensão, de luta, de embate. Se formos rapidamente ao dicionário, veremos que no sacrifício, no despojamento e no desnudamento se ‘abre mão de’, ‘se renuncia a’; que ultrajar e blasfemar significa ‘ofender preceitos, afrontar algo ou alguém’; que transgredir – Grotowski via o teatro como lugar de transgressão – está ligado à infringir, violar, deixar de cumprir’ algo. Grotowski falava, ainda, em ‘excesso’, no dicionário, ‘aquilo que ultrapassa o permitido, o legal e o normal’, uma ‘sobra’ para fora das estruturas, ‘Violência’ (LIMA, 2008, p. 104).

<sup>105</sup> El actor se provoca y se desafia a sí mismo, y al espectador, violando las imágenes, los sentimientos y los juicios estereotipados y comúnmente aceptados. Esta desacralización de los tabúes causa un shock, lacera la máscara impuesta por las circunstancias históricas, nos desnuda. (Tradução minha)

A norma, o entendido como normal, o “comumente aceito” tinha que ser transgredido, nesse sentido, não se precisava que o ator agisse normalmente. Ele tinha que violentar a norma, excedê-la, revelar-se contra ela, até o ponto de violá-la – o que era em certa forma uma violação do ator contra si próprio.

Através desse ato de “transgressão” ele tinha a possibilidade de se libertar. Ser livre de normas permitiria a busca por esse ser “desconhecido de si”. Assim o “ato de transgressão” no **Teatro Laboratório** aparece direcionado ao ofício do ator como uma clara busca pela negação já não apenas de preceitos cênicos sobre o teatro “naturalista” da época.

Nesse sentido a noção de “ator santo” vai concentrar em si práticas específicas como “autopenetração”, “transe”, “sacrifício”, “desnudamento”, “dom de si” e “confissão”, dentre outras, na busca de “impulsos” como reveladores da “verdade de si” do ator.

Sobre muitas das noções grotowskianas, pode-se constatar que, a depender dos períodos em que foram realizadas certas pesquisas, vão estar interligadas e em diálogo com o exercício teatral no **Teatro Laboratório**; daí supor-se que tal entendimento se dava pela relação ou a diferença entre noções/práticas. Um exemplo disso é que: “[...] para desenvolver as noções de autopenetração e de personagem bisturi precisamos da noção de arquétipo” (LIMA, 2008, p. 113). Nesse sentido, são noções que para ser entendidas – e não apenas nesse caso -, precisam ser localizadas em relação ou por oposição a trabalhos específicos.

Outra referência desse tipo pode-se encontrar nas oposições que Grotowski fez a práticas anteriores ao espetáculo *Dr. Fausto*. Houve, nessa época, uma comparação entre a noção de “ator santo” e o que Grotowski chamou de “ator cortesão”, não apenas como uma tentativa para explicar a idéia de “santidade” que ele estava atribuindo ao ator de seu teatro, mas como uma crítica referida tanto ao ator do teatro realista ou burguês quanto a certos procedimentos já experimentados no seu teatro.

Se as propostas de Grotowski, associadas desde o início à busca pelo estabelecimento de certo ritual teatral nas suas encenações, partiram do confronto com as mises en scènes do teatro de tipo “naturalista” da Polônia, elas vão passar igualmente a ser direcionadas como críticas sobre trabalhos já realizados. O “ator cortesão” nesse sentido passou a ser antítese do “ator santo”:

Existe um mito que pretende que um ator que possua uma experiência considerável pode construir o que podemos chamar seu próprio ‘arsenal’: uma ação de métodos, artifícios e armadilhas. Deste arsenal pode se obter certo número de combinações para cada papel e conseguir a expressividade necessária para fascinar seu público. Este ‘arsenal’ ou armazém pode não ser

mais do que uma coleção de clichês, e nesse sentido seu método coloca-o na categoria do “ator cortesão”<sup>106</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1964], p. 28-29).

A ideia de um “ator cortesão” se mostra contrária às necessidades e buscas que passaram a ser exploradas por Grotowski. Nesse sentido, o material documental sobre Doutor Fausto continua a ser valioso testemunho do caminho que as pesquisas do artista polonês começaram a tomar a partir de certo momento, mas ao mesmo tempo pode-se observar também, nessa idéia de “ator cortesão”, uma forte crítica aos procedimentos realizados anteriormente.

Quero dizer, essa crítica estava sendo direcionada fundamentalmente a práticas já conquistadas pelos atores de Grotowski; a de um “corpo” “ágil”, “hábil”, produtor de efeitos, onde ademais tinham sido aceitos: “e mesmo convincentes os ‘truques’ do ator” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 73), sempre que produzidos em função dos objetivos do espetáculo:

Grotowski passou a criticar a busca por habilidade ou a produção de efeitos por parte do ator porque via essa busca como referida a um pensamento que enxergava o corpo e a voz como instrumentos, como material exterior ao ator a ser por ele manipulado e dominado. Essa era uma maneira de pensar que, segundo o artista, projetava sobre o corpo e a voz uma imagem ideal e final a ser conquistada. O corpo acabava sendo visto como um inimigo a ser vencido. (LIMA, 2008, p. 87)

A ideia de um ator habilidoso, experimentada e mesmo procurada nas primeiras propostas de Grotowski, vai ser rejeitada ou, para usar um termo associado ao que coloco como via operante sobre o trabalho do ator antes da sua publicação oficial em 1968, vai ser negada.

Quer dizer, se o ator se valer dos seus artifícios, do seu universo do conhecido enquanto ator, seu trabalho vai ser compreendido apenas como a realização de uma série de clichês e estereótipos que distanciavam tal artista de suas buscas por uma criatividade desconhecida: “Essa transformação tão radical pode ser explicada pela transformação sofrida na noção de corpo quando a ênfase das investigações de Grotowski voltou-se, a partir de meados de 1960, para o processo criativo do ator.” (LIMA, 2008, p. 87)

Estamos aqui novamente ante um “corpo” que nega a si mesmo na realização de um ato criativo. Assim, posso reafirmar que, quando Grotowski falava em “sacrifício” ou

---

<sup>106</sup> Existe un mito que pretende que un actor que posea una experiencia considerable puede construir lo que podemos llamar su propio ‘arsenal’: una acción de métodos, artificios y trampas. De este arsenal puede obtener cierto número de combinaciones para cada papel y lograr la expresividad necesaria para fascinar a su público. Este ‘arsenal’ o almacén puede no ser más que una colección de clisés, y en ese caso su método lo coloca en la categoría del ‘actor cortesano’. (Tradução minha)

“desnudamento”, estava se referindo a um ato onde o ator consegue libertar-se de um “corpo” entendido como repressor dos “processos psíquicos” e/ou “espirituais”.

O estatuto que se estava outorgando à noção de “corpo” em relação ao “treinamento” não era apenas físico, pois estava sendo pesquisado em função da busca pela libertação dos “processos psíquicos” do ator. Pode-se dizer que o que se procurava através do trabalho físico e vocal era um estado de passividade do “corpo” no qual seus “impulsos” passassem a governá-lo.

Não é o “corpo” com suas estruturas de pensamento social, conhecidas e conscientes no ator, mas um “corpo” em luta pela sua liberação dessas estruturas, normas ou regras arraigadas na sua pele, nos seus ossos; um “corpo” que, conseguindo transgredir-se a si mesmo de seu próprio esquema de vida, alcançaria um estado de verdade. Barba (1965), ao fazer referência a esse tipo de trabalho disse:

o fluxo psíquico é real (...) mas ele não se desenvolve nos limites das sensações cotidianas, dessas reações comuns sobre as quais se baseia psicologicamente o teatro naturalista. Esse fluxo psíquico quebra (transgride) os obstáculos das experiências do dia-a-dia, assumindo uma intensidade excepcional cujas sensações podem ser definidas como extremas (BARBA apud LIMA, 2008, p. 109-110).

Em consequência, a subjetividade do ator era transbordada, alcançando, ao mesmo tempo, sua afirmação e dissolução, o que se coaduna com as noções de “sacrifício” e “desnudamento” como intimamente ligadas à “santidade” do ator; noções que por sua vez se afastavam de práticas que visassem a se servir apenas do uso e domínio do “corpo” do ator como de um manancial de artifícios, quer dizer, da ideia de “ator cortesão”.

Para continuar compreendendo o direcionamento desses processos até chegar ao que foi entendido e colocado como “via negativa”, em 1965, existe ainda, em relação ao trabalho do ator, uma quantidade considerável de termos derivados de práticas que foram experimentadas como uma espécie de bússola e que, em certa medida, orientavam a realização desse caminho, na busca desse “estado criativo do homem”.

A esse respeito uma noção de suma importância foi a de “autopenetração”. “O ator que consegue um ato de autopenetração vai por um caminho que se determina por meio de variados **reflexos** de sonoridade e de gestos [...]”<sup>107</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1964], p. 33). O “reflexo” é colocado aqui – pelo menos nesse momento, como outro possível par do

---

<sup>107</sup> El actor que logra un acto de autopenetración va por un camino que se determina a través de reflejos variados de sonido y gestos. (Tradução minha). (Negrito meu)

“impulso”, pois sua manifestação também tem um caráter revelador e orientador do caminho, nesses processos de “penetração psíquica” a serem transitados pelo ator. Na “autopenetração” procurava-se:

[...] aceder às (ou penetrar nas) zonas psíquicas mais desconhecidas, íntimas, reclusas e, sobretudo dolorosas e bloqueadas de cada ator. Buscava-se o núcleo mais secreto da nossa personalidade, a verdade sobre nossa ânima. Era exatamente a esse processo que Grotowski inicialmente se referia quando falava em revelação, em retirada de máscaras, em verdade sobre si mesmo, em desnudamento. (LIMA, 2008, p. 108)

A professora Lima coloca o termo “autopenetração” como um termo “irmão do conceito de ator-santo. Nascidos na mesma época pode-se dizer que a autopenetração é a tarefa do ator-santo” (LIMA, 2008, p. 108). Pelo que acredito, o processo de “autopenetração” atuava como a principal via a seguir pelo ator para alcançar a “verdade sobre si mesmo”.

Posso observar, no sentido da “autopenetração”, uma tentativa de definir, de uma maneira mais ampla, as práticas teatrais do **Teatro Laboratório** às que venho me referindo. Quero dizer, a “autopenetração” contempla por si, noções como as de “sacrifício” e “desnudamento”, pois ambas estão ligadas à noção de “ator santo” enquanto mobilizadoras dos processos criativos do ator: “Mas o fator decisivo neste processo é a técnica que o ator tenha da penetração psíquica”<sup>108</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1964], p. 31).

Deve entender-se também que a noção de “autopenetração” foi anterior à de “teatro pobre”, quer dizer, antes que uma idéia de “pobreza” existisse no teatro de Grotowski, houve uma busca por processos de “penetração psíquica” para o ator. (BARBA 2000 [1998], p. 59; LIMA, 2008, p.105).

Em encontro no **III FILTE**, Barba, ao falar em relação à noção de “autopenetração”, diz: “A palavra autopenetração, para nada sugestiva, era como essa viagem ao interior de ti mesmo [...] A viagem ao redor de teu quarto, de tua habitação, quer dizer, na realidade dentro de ti mesmo” (BARBA, 2010).

Aqui, além do fator determinante que representava a “autopenetração” nas práticas daqueles anos, se revela novamente o caráter singular do trabalho atoral. A realização de uma viagem que, através de uma ou várias técnicas permitiriam ao ator acessar a seus “processos psíquicos”, ao interior de si.

---

<sup>108</sup> Pero el factor decisivo en este proceso es la técnica que el actor tenga de la penetración psíquica (Tradução minha).

Mas Grotowski chamou atenção para esse tipo de trabalho; ele fez uma advertência com a qual tinha que se tomar cuidado, ao dizer que certos atores profissionais tendiam a “[...] praticar uma pequena confissão venenosa, da qual se lança mão como de um bombom para se sentir melhor” (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p. 111).

A ideia de “confissão” se colocava em oposição a esse tipo de prática e devia ser mais vista como um processo de “doação” onde o ator se deixasse interpelar por seus “processos psíquicos” através de um certo tipo de concentração passiva. Professora Lima (2008, p. 111) coloca tal palavra como uma noção difícil de se compreender, pois para tratar com ela tem que se: “lidar com várias imagens, religiosas ou jurídicas, vinculadas a essa palavra”. Eu me referirei mais abertamente a ela quando retomar a noção de “transe”.

A amplitude da proposta de Grotowski se mostra evidentemente caracterizada por uma busca e pesquisa constantes e, mesmo que direcionada ao homem enquanto ser dedicado ao ofício teatral, foi especial para cada um de seus atores, reconhecidos como seres únicos e diversos: “Esse teatro seria uma outra coisa, se fossem outros atores, pessoas de sensibilidades diferentes, outros em vez de Cieślak, da Mirecka ou de Jaholkowski. O teatro seria melhor ou pior, mas seria diverso” (GROTOWSKI apud OSINSKI apud FLASZEN, 2007 [2001], p. 25).

Essa viagem introspectiva, imanente à vida de cada ator é o que vai ser procurado a partir de trabalhos como *Kordian* (1962) e *Doutor Fausto* (1963). Zbigniew Cynkutis<sup>109</sup>, o ator que protagonizou tais montagens, ao se referir aos processos de trabalho, disse:

Houve um tempo antes de 1970 ou 1971, o tempo das performances, das peças, o tempo do trabalho pesado, suor dado à profissão, sangue. Joelho quebrado. O preço. Casamento (o primeiro) acabado. Vida quebrada. Falta de privacidade. Devoção a essa profissão: mas vida tão pesada, trabalho pesado contra mim mesmo para ser melhor, para conseguir uma qualidade melhor. E essa maneira de pensar fez com que eu sentisse que eu era um ator bem mediano. Alguém não muito talentoso. Não alguém que recebeu um chamado. [...] E algo saiu desse trabalho. Ajudou-me a entender a vida dos outros, minha própria vida, o mundo. Talvez não fosse um trabalho bem escolhido, mas era feito honestamente. Mas esse trabalho tornou-se como um bisturi nas mãos de um cirurgião. Muita dor (CYNKUTIS apud LIMA, 2008, p. 108).

Essas declarações, se associadas à noção de sacrifício, revelam o caráter para nada ilustrativo, mas prático em relação ao ofício do ator daqueles anos. Barba, ao se referir ao

---

<sup>109</sup> Soube pelo ator Janowski, em conversa informal, que seu colega Zbigniew Cynkutis morreu no ano de 2009.

trabalho de Cynkutis<sup>110</sup>, nesse espetáculo, colocou-o como um: “[...] ato que exprime a revolta pessoal, dele, ator, contra a banalidade da vida cotidiana e o seu sacrifício à paradoxalidade da arte” (BARBA apud LIMA, 2008, p. 112).

O ator Janowski, no quarto dia da oficina: **O Trabalho do Ator no Teatro Laboratório -1** ao se expressar sobre seus anos com Grotowski, falou de um trabalho muito pesado. Além disso, disse: “o trabalho com os motivos psicanalíticos era muito duro, muito forte, esgotante”<sup>111</sup> (DIARIO DE BORDO, Oficina-1, Poloneses, 2010).

Em relação aos procedimentos ou técnicas que visavam o acesso aos “processos psíquicos” do ator, a professora Lima (2008) analisa, entre outras coisas, uma série de noções que ajudam a compreender o trabalho que estava sendo desenvolvido naqueles anos. Ela faz a sua reflexão a partir do estudo de diferentes versões dos textos canônicos de Grotowski, escritos em diversas línguas, que foram revisados e modificados, com o passar do tempo pelo próprio artista.

A professora dialoga com tais textos e associa-os a artigos/livros de Barba e de Flaszen, muitos deles também escritos na mesma época das primeiras versões dos textos grotowskianos. Compreende-se assim, através da sua tese, como nas pesquisas teatrais de Grotowski, certas terminologias foram trocadas, algumas ganhando novos significados, enquanto outras foram abandonadas. Pode-se entender também que, em relação a **Les Mots Pratiqués**<sup>112</sup>, tudo parecia depender dos rumos, dos caminhos, das direções que tomavam as pesquisas do diretor polonês.

Muitas das transformações no percurso do artista, durante diversos períodos de trabalho, são colocadas então a partir do estudo, do questionamento constante do próprio Grotowski em relação a experiências realizadas a partir de suas pesquisas, associadas ao trabalho do ator nos processos artísticos de seu grupo. Para isso, continuarei me remetendo às noções sobre as que a professora Lima se debruça, em busca de uma percepção mais aguda dos objetivos de práticas e exercícios realizados na fase teatral: “processos psíquicos” ou “espirituais”, “treinamento psíquico”, “exercícios psíquicos” ou “exercícios de concentração” são algumas delas, as quais muitas vezes aparecem interconectadas e definem, na medida do possível, a função de procedimentos práticos que visavam a “autopenetração” do ator.

---

<sup>110</sup> Ver ANEXO H.

<sup>111</sup> Ele contou uma anedota em relação a esse tipo de trabalho: “Uma madrugada Janowski não deixava de pensar em uma partitura e ligou para Grotowski. Eles combinaram para se encontrar imediatamente no teatro” (JANOWSKI, Out, 2010 [Tradução:Magda Wielgosińska]).

<sup>112</sup> **As Palavras praticadas**: esse é o título da tese da professora, pesquisadora e artista Tatiana Motta Lima. Talvez essa seja a melhor forma de definir as noções usadas por Grotowski durante sua vida na arte.

### 3.1 RETOMANDO O “TRANSE”

Segundo Lima (2008, p. 118), os “exercícios de concentração”, ligados a um “treinamento psíquico” eram parte fundamental do trabalho do ator, pois a partir deles se buscava a base do processo de “autopenetração”. Tal base era conseguida por meio do que Grotowski chamou de estado de “transe”.

“Transe” é um termo que tem a ver com um direcionamento nas pesquisas do **Teatro Laboratório** sobre o ator na busca de uma “intencionalidade”, “empenho interior” ou “intenção consciente” que, a partir de 1962, como referi anteriormente, começou a ser usado no léxico do artista polonês para denominar certo tipo de trabalho que se começava a realizar.

“Associações íntimas”, “pilhinhas psíquicas”, “baterias interiores”, “intencionalidade”, “intenção consciente” são todas noções que nesse momento remetiam a um trabalho de concentração particular a ser realizado pelo ator a partir de uma técnica psíquica, diversa da proposta stanislavskiana e mais associada a uma ideia de “transe”.

Houve ainda em 1963 uma versão que definia melhor e ampliava essa noção de “transe”, no seu sentido prático funcional, quer dizer, aqui passaram a se colocar os “processos psíquicos” do ator em relação a um certo tipo de mobilização de sua energia. Isto foi explicitado por Barba, a partir do texto *Le Théâtre Psycho-dynamique* (1963). O “transe” aí foi descrito como:

[...] a concentração e a mobilização das energias interiores que permitiam ao ator a concretização física e vocal de suas intenções. Interpretar em estado de transe significava que o ator utilizava, da melhor maneira possível, seus meios psíquicos e mentais com o objetivo de realizar, com grande precisão e passo a passo, os efeitos vocais e gestuais que haviam sido previamente definidos (BARBA apud LIMA, 2008, p. 94).

Com isso objetivava-se que o ator alcançasse, através de seus meios “psíquicos e mentais” ou “energias interiores” uma minuciosa e detalhada precisão na reprodução de efeitos da voz e do gesto definidos com antecedência, só que tal definição ia se dar agora partir da manifestação dos “impulsos”. Os “impulsos” aparecem assim como orientadores na construção e realização da “partitura”.

Na noção de Grotowski, do ano anterior, também a ação encontrava sua base no que ele chamou de “associações íntimas”, “pilhinhas psíquicas” ou “baterias interiores”, só que ali aludia-se - através dessa carga psíquica ou “intenção consciente” - a um estado particular de “relaxamento”, como se Grotowski tivesse passado a observar em seus espetáculos anteriores

certa rigidez ou “um efeito tronco de madeira” nas ações dos atores pela ausência de uma prática associada aos processos interiores.

Flaszen, em 1964<sup>113</sup>, também vai ajudar a entender mais claramente como Grotowski, através de sua ideia de “intencionalidade”, separava-se da “psico-técnica da revivescência”<sup>114</sup>. Segundo ele, o processo de “autopenetração” do ator devia:

[...] assumir freqüentemente o caráter de excesso. E aqui está a segunda não menos essencial, diferença que separa o método de Grotowski da ‘revivescência’. A ‘revivescência’ refere-se principalmente aos sentimentos comuns, aos comportamentos cotidianos, acessíveis – segundo as circunstâncias – a cada homem. Ao contrário, o processo de autopenetração – de desnudamento espiritual – culmina em um ato excepcional, intensificado, no limite, solene, extático. O transe do ator que faz isso – na hipótese de que tenha realizado plenamente a sua tarefa – é um transe verdadeiro; um dar-se público, real, com todo o background da intimidade (FLASZEN, 2001 [1964], p. 89).

Flaszen evidencia assim a distinção que Grotowski fazia a partir de sua ideia de “transe”, e que em 1962 não tinha sido explicitada. A diferença<sup>115</sup> estava, fundamentalmente, segundo o crítico literário e “advogado do diabo” do **Teatro Laboratório**, nas produções artísticas do grupo; ali o ator passou a ser o maior ente expressivo, negava-se, como alternativa de pesquisa, a busca por retratar mediante o trabalho do ator, comportamentos cotidianos do “homem social” para serem reproduzidos no teatro.

Como destaquei, o ator do **Teatro Laboratório** foi chamado a ultrapassar - através de um processo de “autopenetração”, sua principal tarefa nessa viagem introspectiva -, normas e

---

<sup>113</sup> Este texto foi titulado Sobre o Método do Ator e publicado em 1965 no programa de O príncipe constante, mas fazia parte tanto de um projeto de publicação conjunta, de Grotowski e Flaszen sobre as técnicas do ator, que nunca se concretizou, quanto de uma coletânea de textos sobre o trabalho do Teatro Laboratório: “destinados à comissão oficial que devia decidir sobre a extinção ou sobrevivência do teatro (7-8 de abril de 1964)” (O T.L.J.G 1959-1969, 2007, p. 90).

<sup>114</sup> A “revivescência”, nesse sentido, está associada às práticas desenvolvidas pelo ator, diretor e mestre russo Konstantin Stanislávski (1863-1938) em relação ao método de ações físicas, pelo que poderia definir-se como resultado de processos dirigidos ao trabalho do ator sobre o sentido de ‘verdade’ na cena: A liberdade criativa do ator em cena advém da sua crença na verdade das ações psicofísicas, de sua lógica e coerência. O ator cria, a partir de pequenas ações físicas, uma partitura de ações, espécie de linha, e, através de um árduo trabalho de repetição para dominá-las e fixá-las, realiza e concretiza um caminho em completa relação com os objetivos, com as circunstâncias dadas e com os “se”, que levam à verdade autêntica em cena, na qual se pode crer. Para que o trabalho sobre as ações físicas, de forma lógica e coerente, resulte eficaz deve ser ‘levado até o limite, quando naturalmente se cria o estado chamado “eu sou”, isto é, eu existo, vivo em cena, tenho o direito de estar aqui (DAGOSTINI, 2007, p. 75).

<sup>115</sup> Esta, segundo Flaszen, seria a segunda diferença entre a escola da ‘revivescência’ e o trabalho de Grotowski. A primeira diz respeito à encarnação do personagem: “Não as analogias espirituais com o protagonista criado, não as semelhanças dos comportamentos, próprias de um homem fictício em circunstâncias fictícias” (FLASZEN, 2001 [1964], p. 89).

limites sociais e morais arraigados no sistema de vida ao qual pertencia, na procura de transcendê-las.

Isto podia ser encontrado através de uma busca pelo estado de “sacrifício”, no qual a entrega com caráter de “excesso” podia culminar em um ato de “revelação”, de retirada de “máscaras”, de “desnudamento”; lugar onde o corpo sedia aos “impulsos-reflexos” da vida psíquica, da alma do ator.

Faz-se impensável associar as buscas do “ator santo” a um intento por copiar a “vida cotidiana” quando tais buscas estavam sendo direcionadas a uma espécie de conhecimento ininteligível ou similar ao gnóstico.

Grotowski, desde seus primeiros trabalhos práticos e reflexões escritas, deu ao teatro, enquanto arte, um caráter “artificial”, com a intenção de distingui-lo da “vida ordinária” e, especialmente, do teatro naturalista ou burguês.

A “artificialidade”, nas primeiras encenações de Grotowski, tinha um sentido fundamentalmente artístico e estava em função de uma ideia de ritualidade teatral de caráter não religioso. Nesse sentido, a produção de “signos”<sup>116</sup> por parte dos atores devia responder exclusiva e particularmente às necessidades de cada espetáculo. Pode-se afirmar, por isso, que tal produção de “teatralidade” por parte do ator estava ao serviço do “jogo ritual” nas propostas daquele momento.

Nessa “artificialidade”, ou também chamada “teatralidade”, foram aceitáveis, e mesmo convincentes, os truques do ator; tinha se conseguido uma “agilidade”, uma “habilidade” no trabalho atoral que funcionava nas propostas teatrais do encenador polonês, motivo pelo qual o virtuosismo desenvolvido pelos atores do **Teatro Laboratório** foi, até determinado momento, visto positivamente, se era usado em função dos objetivos de cada espetáculo.

Ante esse contexto, as primeiras ideias sobre “intencionalidade”, “intenção consciente”, “pilhinhas psíquicas” “associações íntimas”, “baterias interiores” ou “transe” começaram a ganhar peso sobre a produção de “habilidade” por parte do ator.

A noção de “transe”, explicitada por Flaszen é trazida à tona com o intuito de descrever o sentido de “autopenetração” com que se trabalhava no **Teatro Laboratório** e sua diferença da “revivescência”, o que o faz, em consequência, aparecer como seu par: “O transe do ator que faz isso – na hipótese de que tenha realizado plenamente a sua tarefa – é um transe

---

<sup>116</sup> Refiro-me aqui à noção de signo no seu primeiro sentido no trabalho de Grotowski, quero dizer, à produção, por parte do ator, de gestos e sons não cotidianos justificados através da lógica do espetáculo.

verdadeiro; um dar-se público, real, com todo o background da intimidade” (FLASZEN, 2001 [1964], p. 89).

Quer dizer que o “transe”, nesse sentido, também seria a tarefa do “ator santo”. Pode-se conferir que essa ideia de “transe” foi confirmada por Barba em **Alla Ricerca del Teatro Perduto** (1965) também como par do processo de “autopenetração”: “um ataque aos pontos nevrálgicos da psiquê mediante associações de idéias” e como “uma manifestação de vitalidade” (BARBA apud LIMA, 2008, p. 94).

O “transe”, entendido dessa maneira, era estruturado através de uma composição “artificial” que não só levava o ator até o ato de “sacrifício”, mas o conduzia à “revelação”, o “desnudamento”: “Tal como eu entendo o transe, é a habilidade de se concentrar numa forma teatral particular que pode ser adquirida através de um mínimo de boa vontade”<sup>117</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1964], p. 32).

O mínimo de boa vontade deve ser entendido como a vontade reduzida à sua mínima expressão, uma qualidade talvez possível de encontrar a partir do menor esforço. Grotowski ademais disse que para ascender à “autopenetração”, para entrar no processo de “penetração psíquica”, que levaria o ator a certos estados de liberdade criativa perceptível por meio do desbloqueio do “corpo” e o aparecimento de “impulsos vitais”, precisava de certa: “disponibilidade ociosa, de disposição passiva, com a qual se consegue um alto grau de atuação ativa”<sup>118</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1964], p. 32).

Pode-se compreender aqui essa ideia de “relaxamento” como certo estado de passividade-ativa. O relaxamento não é, nesse sentido, uma espécie de sono ou letargo, tipo um cadáver, maneira de entender que vai ser fortemente criticada por Grotowski em 1971: “Hoje, em muitas escolas de teatro em todo o mundo vemos atores deitados no chão relaxando. Em particular amam assumir a posição que, no Ioga, se denomina ‘*Shavasana*’ que quer dizer: ‘a posição do cadáver’” (GROTOWSKI, 2007 [1971], p. 167).

Para alcançar esse nível de “atuação ativa” que se sugere através de um estado de “disponibilidade ociosa”, o ator do **Teatro Laboratório**, por meio de determinadas práticas e exercícios, associados às suas necessidades particulares<sup>119</sup>, devia desenvolver uma série de

---

<sup>117</sup> Trance, tal y como lo entiendo, es la habilidad de concentrarse en una forma teatral particular que puede ser obtenida mediante un mínimo de buena voluntad. (Tradução minha)

<sup>118</sup> [...] disponibilidad ociosa, de disposición pasiva, con lo que se logra un alto grado de actuación activa. (Tradução minha)

<sup>119</sup> Grotowski em 1967, se referindo às resistências de uma atriz em realizar certos exercícios disse: Alguns dos exercícios foram condicionados por uma atriz que tinha grandes dificuldades para realizá-los. Por essa razão a converti em mestra (GROTOWSKI, 1981 [1967], p. 211). No seminário **Grotowski 2009** Uma vida maior do que o mito, realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro sob a curadoria de Tatiana Motta Lima, Flaszen revelou que Grotowski se referia nesse caso a atriz Rena Mirecka, que a partir de suas dificuldades, se fez mestra

tarefas que o levariam a reconhecer o caminho para chegar ao estado de “transe” ou “autopenetração”:

Os três elementos fundamentais do transe eram a ‘atitude introspectiva’, o ‘relaxamento físico (relax)’ e a concentração de todo o organismo na ‘região do coração’. Grotowski afirmava que cada um desses elementos, desenvolvidos a fundo, acionava os outros e, assim, era através das particularidades individuais de cada ator que se estabelecia qual era o melhor elemento para se iniciar o trabalho (LIMA, 2008, p. 119).

Para o ator entrar em um processo que o levaria a um ato de “revelação” ou “desnudamento”, era “convidado”<sup>120</sup> a acessar seus “processos psíquicos”, através desses três princípios para a concentração. Quero dizer, esses exercícios ou práticas funcionariam como possíveis vias de acesso ao processo de “autopenetração” ou “transe”, pois Grotowski tinha percebido que a conexão do ator com alguma dessas três vias o levaria a acionar as outras.

Além dessas três vias do processo de “autopenetração” ou estado de “transe”, existia também uma preocupação em relação ao narcisismo, o que requeria por parte do ator uma constante autovigilância para não ceder às tentações de uma “confissão venenosa” que o distanciaria de seus “processos psíquicos”, da manifestação de seus “impulsos”:

O ator sacrificaria, na autopenetração, o seu próprio voluntarismo que gosta de submeter a revelação a seu jugo, gosta de conduzir a confissão para seus próprios fins. Se o voluntarismo triunfasse, estaríamos frente à impudência – e frente aquela atuação tensa, dramática -, a qual Grotowski se referiu (LIMA, 2008, p. 111).

A “confissão venenosa” – também chamada por Grotowski de “narcísica” – não seria uma “confissão” verdadeira, mas uma resistência do próprio organismo do ator que, abordando superficialmente o trabalho de “autopenetração” não conseguiria se desprender de sua “máscara cotidiana” e, em consequência, bloquearia seu processo de “autoconhecimento”.

Por tanto para evitar uma exposição narcísica o ator devia abster-se de agir em função de seu próprio “voluntarismo”, suas ações deviam estar enraizadas nos seus “processos psíquicos”. Era a isso que Grotowski se referia quando falava de “disponibilidade ociosa ou

---

dos exercícios plásticos, além desses exercícios terem sido chave no seu processo pessoal: “A partir dos exercícios como detalhe Mirecka chegou a um processo real na vida dela” (FLAZSEN, 2009).

<sup>120</sup> Esse convite ou “estímulo”, proposto pelo diretor polonês estava regulado através de um princípio geral chamado de *primum non nocere*: “Em condições teatrais, *non nocere* significava que o diretor não deveria representar para o ator um possível resultado, nem explicar-lhe intelectualmente aquilo que se esperava dele. Também não devia sobrecarregá-lo com instruções: ‘o diretor... deveria usar uma terminologia frequentemente alusiva, vaga, imprecisa, mas sugestiva, colorida de palavras, frases, imagens capazes de atingir a fantasia do ator e a suscitar modelos espontâneos de ação’ (BARBA and LIMA, 2008, p. 118).

passiva”, o que a professora Lima coloca como “sacrifício do voluntarismo do ator”: um agir não voluntário, mas a partir de uma espécie de atenção passiva.

Ao responder à pergunta de Barba sobre o perigo, para o ator, de entrar em processos como o de “autopenetração” ou “transe”, Grotowski, em o **Novo Testamento do Teatro** (1964), disse que tais riscos eram possíveis: [...] se só nos comprometermos superficialmente nesse processo de análise e exposição”<sup>121</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1964], p. 40).

O processo de “autopenetração”, mesmo sendo estimulado por Grotowski, não tinha o sentido de obrigar o ator a confessar-se, quer dizer, ele apenas estimulava os “processos psíquicos” mas era o ator quem devia sentir a necessidade de dilacerar sua imagem estereotipada de homem em função de um ato de liberdade criativa.

Nesse sentido, Grotowski se absteve de usar a palavra “ética” durante quatro semanas de trabalho prático com estudantes da New York University School of the Arts, nos Estados Unidos. Apenas se serviu dela no final da oficina que ministrou em parceria com Cieślak, para se referir a esse tipo de trabalho. Ele colocou essa questão da “ética” mais como um estudo pessoal a partir do auto-escrutínio do ator:

Se durante a criação escondemos as coisas que funcionam em nossas vidas cotidianas, com certeza a criatividade fracassará. Oferecemos uma imagem irreal de nós mesmos e começamos uma espécie de flertar intelectual ou emocional: se fazemos uso de truques, a criatividade é impossível<sup>122</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1967], p. 200).

As últimas palavras dessa citação representam a negação de processos antes explorados em relação a certas montagens específicas dos primeiros anos. Mas o que se estava exigindo do ator naquele momento era um compromisso real, verdadeiro, na busca de um estado fértil para o que Grotowski, nesse momento, entendia como criação: “Era nesse estado que o ator podia descobrir e realizar a partitura, o trabalho ativo. O transe possibilitava o – ou era mesmo sinônimo do – dom de si” (LIMA, 2008, p. 111).

Em relação à noção de “transe”, professora Lima (2008, p. 93) diz que deve ser entendida: “[...] mais como uma investigação – que colocou sobre teste inúmeros procedimentos, mesmo antagônicos entre si – do que uma categoria fechada. Os procedimentos se modificaram ao longo do tempo, modificando assim, a própria noção de transe.”

---

<sup>121</sup> Si sólo nos comprometemos superficialmente em este proceso de análisis e exposición. (Tradução minha)

<sup>122</sup> Se durante la creación escondemos las cosas que funcionan en nuestras vidas diarias, es seguro que la creatividad fracasará. Ofrecemos una imagen irreal de nosotros mismos y comenzamos una especie de flirteo intelectual o emocional: si hacemos uso de trucos la creatividad es imposible. (Tradução minha)

Esses processos podem ser compreendidos de forma mais clara, a partir de trabalhos onde o texto foi usado também como uma via, como um dos caminhos para o auto-escrutínio do ator. Grotowski ao se referir a textos da tradição polonesa disse: “Sempre trabalhamos com textos que mantivessem para nós a própria vitalidade, textos de nível consolidado na tradição”. E em relação à sua busca de possibilidades por explicitar tais vínculos dizia: “É muito difícil explicar a vocês no que consiste para nós todos e para mim a força prepotente da tradição do romantismo polonês” (GROTOWSKI, 2007 [1968], p. 128).

Uma força poderosa carregada de um sentimento trágico e baseada na obra poética de autores que representavam a tradição romântica de um país ou que foram adotados por ela – como o caso da dramaturgia de Marlowe, Shakespeare e Calderón utilizada por Grotowski – autores cujas obras funcionaram como vias para exploração dessa força arraigada também em certos componentes religiosos: “Grotowski propõe em quase todos seus espetáculos uma espécie de cristo redentor como salvador da pátria e até do mundo, esse cristo era representado através de um personagem” (FLASZEN, 2009).

O grande arquétipo polonês, a Polônia como um Cristo das nações, também era uma via em relação ao confronto do diretor com o texto. Sem sucumbir à exaltação dessas referências e mais pela via da derrisão, Grotowski passou a orientar cada vez mais o trabalho do ator em direção a essa busca pela manifestação do “desconhecido de si”. O texto, nesse sentido, passa a ser uma chave.

### **3.2 O PERSONAGEM BISTURI: FERRAMENTA PESSOAL DO ATOR PARA O SEU PROCESSO ÍNTIMO, INDIVIDUAL DE AUTOPENETRAÇÃO.**

O texto dramático deve ser entendido como mais uma ferramenta para os processos atoriais de “autopentração” dentro da proposta teatral grotowskiana. Tal instrumento foi denominado por Grotowski como “personagem bisturi”:

A idéia de papel como bisturi se opõe radicalmente àquela, bastante difundida, que considera que, no Teatro Laboratório, a dramaturgia era apenas um ‘pretexto’ para as experiências e espetáculos [...] Essa visão está fortemente ancorada em uma leitura que descreve o teatro de Grotowski como um teatro físico, de potencialidades e virtuosismo corporal, o teatro onde o corpo é levado em conta e, por oposição, o texto não o é. É uma leitura bastante datada de (nascida nos anos 70), mas vale a pena mencioná-la pois que ainda permanece presente quando se fala no nome de Grotowski (LIMA, 2008, p. 112).

Grotowski, ao refletir sobre os primeiros anos do Teatro das 13 Fileiras, em relação à utilização do texto dramático em um de seus espetáculos, dizia:

No período de Caim (1960) eu intervinha no texto de modo muito radical: acrescentava trechos, mudava, etc. Atualmente limito-me a alterar a ordem das cenas e a cortes no texto. A prática convenceu-me de que o procedimento precedente era – pelo menos no meu caso – inoportuno: não reforçava o efeito artístico. De fato esse procedimento tornava impossível o contraste, a interconexão e o distanciamento da encenação em relação ao texto; anulava aquela dialética peculiar e irrepetível que se cria no impacto entre uma encenação forte (no sentido de uma encenação criativa) e um texto forte (no sentido de um texto potente) (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 74).

Assim, Grotowski buscava criar espetáculos a partir do impacto entre as duas artes. O encontro entre a arte literária e a arte teatral nascia a partir de um choque entre as potências de cada uma. Sua visão, nesse sentido, vai se transformando, aqui também, a partir da prática. O texto então vai passar a constituir, segundo Flaszen:

[...] só um –se bem que de nenhum modo subestimado – dos elementos do espetáculo. Os pontos culminantes do espetáculo não coincidem com os pontos culminantes do texto, mas são obtidos com meios especificamente teatrais; o diretor procede com a peça bastante livremente [...] só uma coisa evita: acrescentar texto [...] (FLASZEN 2007 [1962], p. 73).

A esse respeito Flaszen acusou o teatro literário de ter, o que ele chamou de, uma: “fidelidade filológica ao texto e à ilustração prática da visão do autor” (FLASZEN, 2007 [1962], p. 73). O diretor literário assim defendia a autonomia do **Teatro das 13 Fileiras**, enquanto um teatro cuja via principal de expressão se mostrava não apenas pelo seu caráter literário, pois esse era “só um dos elementos” a ser trabalhado na criação do espetáculo, mas de sua faculdade sobre a própria “teatralidade” como também uma expressão artística e, portanto, independente.

Pode-se perceber um processo dedutivo em relação ao texto, pois Grotowski passou de um ‘radical’ que intervinha no texto à vontade, a exercer uma função mais de brincar com a ordem de um texto dramático em função do que ele chamou do encontro entre uma encenação forte (no sentido de uma encenação criativa) e um texto forte (no sentido de um texto potente) (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 74). Como Flaszen adverte: “evitar acrescentar texto” passa a ser uma espécie de regulamento ao qual Grotowski pareceu ater-se, pelo que se pode notar, até O Príncipe constante.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Me referirei a o texto do Príncipe constante de Slowacki na segunda parte do terceiro capítulo.

Barba, no **III FILTE** baiano, ao se referir às “três grandes colunas”<sup>124</sup> do teatro para falar a respeito dos trabalhos de “autopenetração” do ator em Grotowski, associou-os a um tipo de modelo: “onde o ator utiliza ou a sua vivência ou a sua imaginação para dar vida a outra realidade... Agora, esse foi o modelo que Grotowski usou até O Príncipe constante, já em Apocalypsis cum figuris não utilizou mais esse modelo e depois se terminou” (BARBA, Set, 2010).

Em Grotowski, esse modelo tem a ver, acredito, com a ideia vigente, a partir de certo momento, de não acrescentar texto como uma espécie de regulamento no **Teatro Laboratório**. Assim, o texto passou a funcionar como potencializador da encenação criativa, que também tinha a função de potencializar a busca do ator pelo “desconhecido de si”; o “arquétipo” próprio, particular se colocava em relação a um texto dramático que permitisse esse tipo de confronto:

[...] quando representamos textos como o de Marlowe, que não tinha na Polônia uma tradição consolidada, apareceu uma conexão viva através do tipo de material literário, ligado a um contexto peculiar de pensamento poético, de imagens, de alusões existenciais, muito próximos ao romantismo polonês (GROTOWSKI, 2007 [1968], p. 128).

O texto era assim compreendido como ferramenta potencializadora de certos processos atorais. Rememorando as declarações de Zbigniew Cynkutis, em relação ao trabalho, ele falou de agressão e luta contra si próprio na busca de uma qualidade peculiar, verdadeira, através da devoção e entrega à arte teatral grotowskiana daqueles anos: “Talvez não fosse um trabalho bem escolhido, mas era feito honestamente. Mas esse trabalho tornou-se como um bisturi nas mãos de um cirurgião. Muita dor” (CYNKUTIS apud LIMA, 2008, p. 108).

As declarações do ator revelam as condições de trabalho de um período que vai aproximadamente de 1961<sup>125</sup> a 1963. Na **Teatrografia**<sup>126</sup> de Grotowski pode constatar-se que: nessa época – à qual se refere Cynkutis – foram apresentados espetáculos como Os Antepassados (1961), Kordian (1962), Akropolis em suas versões I, II (1962) e V (1967), A Trágica História de Doutor Fausto (1963), pois em cada um desses espetáculos ele trabalhou.

---

<sup>124</sup> Essas três grandes colunas segundo Barba são: Stanislavski, Vajtangov e Chekhov.

<sup>125</sup> Barba (2000 [1998], p. 34) diz que Zbigniew Cynkutis esteve com Grotowski desde 1960, contudo, esse ator vai aparecer na **Teatrografia** de Grotowski a partir de junho de 1961, com o espetáculo Os Antepassados.

<sup>126</sup> Ver: **Teatrografia** do Teatro Laboratório em: **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Edição conjunta: Fondazione Pontedera Teatro, Edições SESCSP, Editora Perspectiva, 2001, São Paulo. Tradução para o português: Berenice Raulino.

Cynkutis, como disse, protagonizou processos como Kordian e Doutor Fausto e na última versão de Akropolis<sup>127</sup> figura como Labão e Páris.

Ali, se pode observar um espaço aberto, uma espécie de buraco na história de Cynkutis como ator do **Teatro Laboratório**. Ele, depois de Doutor Fausto, esteve afastado do grupo por mais ou menos três anos. Prova disso é que seu nome só voltará a aparecer na **Teatrografia** na última variante de Akropolis (1967).

Em referência a esse curto, mas intenso período dos três primeiros anos de Cynkutis com Grotowski e que fechou uma das etapas dos seus trabalhos como ator do **Teatro Laboratório** com o espetáculo Dr. Fausto, descreve, em certa medida, o momento em que se encontravam as pesquisas. Assim, pode-se entender a função do texto em relação aos procedimentos do ator com maior clareza. Grotowski a esse respeito pensava:

[...] que se começamos o nosso trabalho para um espetáculo ou para um papel, procurando atentamente aquilo que nos poderá ferir o mais profundamente, ofender-nos o mais intimamente, e ao mesmo tempo dar-nos um total sentimento de verdade purificadora que nos restitui definitivamente a paz, se é para essa estrada que nos encaminhamos, chegaremos inevitavelmente a imagens arquetípicas coletivas (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p. 113).

Concordo com Scheffler quando ele diz que: “Dessa fusão surge uma relação na qual o texto invoca no ator seus arquétipos e o ator encontra pelo mito sua verdade absoluta. O texto é então bisturi e trampolim, que permite uma abertura, um mergulho para dentro de si” (SCHEFFLER, 2004, p. 122). Ali Grotowski já visava com maior clareza um caminho em direção ao “inconsciente coletivo”, através da vida íntima, pessoal, do ator. Pode-se dizer então, que Grotowski ia definindo “uma metodologia”<sup>128</sup> a partir do que ele e seus atores propunham como ofício, como prática teatral dentro do **Teatro Laboratório**.

Temos aqui a ideia do texto também como trampolim, a esse respeito Grotowski enxergava no romantismo polonês:

[...] algumas tentativas de desvelar os motivos secretos do comportamento humano: poderíamos dizer que contém um traço da obra de Dostoiévski<sup>129</sup> –

---

<sup>127</sup> É de notar-se que nas versões anteriores a esta V variante, não aparecem, na **Teatrografia**, os nomes dos personagens trabalhados pelo elenco.

<sup>128</sup> Grotowski vai se colocar, depois de seu último espetáculo Apocalipsis com figuris (1969): “frontalmente contra qualquer apropriação metodológica e/ou doutrinária de seu trabalho” (LIMA, 2008, p. 257).

<sup>129</sup> A professora Lima (2008, p. 37) traz em relação às influências russas: “A pátria simbólica de Grotowski sofrera também forte influência da Wielka **Reforma**, principalmente na sua vertente russa. Os habitantes dessa pátria eram Stanislavski, Sulerzhitsky, Meyerhold e Mayakovski, entre outros. Grotowski vivia também em uma

a penetração da natureza humana a partir de seus motivos obscuros, através de uma loucura clarividente – mas, coisa paradoxal, isso se realizou em uma matéria completamente diferente, de tipo mais poético. Tomando portanto como material de trabalho textos que constituíssem para nós um desafio e ao mesmo tempo um estímulo, um trampolim, nos confrontamos com as nossas raízes, sem pensar, sem fazer cálculos artificiosos, sem criar uma fórmula (GROTOWSKI, 2007 [1968], p. 128).

A ideia de “trampolim” aparece aqui com uma dupla função; ela é “desafio”, mas também “estímulo” para o ator mergulhar nos seus processos de “autopenetração”. Em relação ao “estímulo” Grotowski dizia: O que era para nós um estímulo? Aquilo que nos ajudava a reagir<sup>130</sup> (GROTOWSKI, 1993 [1970], p. 41).

A esse respeito, o confronto com certos textos dramáticos foram espécies de provocações, de “estímulos” na busca de uma verdade que também tivesse certa potencialidade, para assim procurar na dramaturgia: “uma ligação com aquele sentimento vivo de nós mesmos, tradicional, poderíamos dizer; assim fomos ao encontro de nossas fontes” (GROTOWSKI, 2007 [1968], p. 129-130).

Esse encontro com as fontes esteve mediado, como se pode observar, a partir dos textos encenados, pois isto permitia uma espécie de conexão atemporal com os seus antepassados poloneses. Flaszén em suas funções de “advogado do diabo” dizia:

Esse procedimento suscita frequentemente escândalo, uma vez que se refere a escritores que na Polônia são considerados sagrados. Mas não é talvez melhor salvar o espírito deles, sacrificando a letra? E ao preço de uma superficial dignidade tentar conferir-lhes uma vitalidade juvenil? (FLASZEN, 2007 [1962], p. 74)

Essa espécie de sacrilégio em relação aos textos clássicos tinha aqui, como se pode constatar um caráter juvenil<sup>131</sup> e, portanto, renovador, embora essa renovação não se desse através da exaltação e da veneração, mas pelo lado da “blasfêmia”, ligado, nesse sentido, à “dialética da derrisão e apoteose”.

“O espírito deles”, espíritos do romantismo nacionalista polonês, espíritos de desterrados, de enlouquecidos pela pátria, de pessoas que foram buscar a sua liberdade em outra parte, eram talvez acordados no **Teatro Laboratório** através da “blasfêmia” e da “profanação” dos textos de poetas poloneses?

---

pátria à la Dostoievski: o escritor russo foi inúmeras vezes, nos textos que analisei, citado como exemplo de um tipo de investigação, de olhar, de percepção do homem que interessava sobremaneira a Grotowski.”

<sup>130</sup> Qué es para nosotros un estímulo? Algo que nos ayudaba a reaccionar. (Tradução minha).

<sup>131</sup> Segundo Barba, na sua chegada a Opole, Grotowski tinha apenas 28 anos (BARBA, 2000 [1998], p. 36). Pelo que a ideia de caráter juvenil ao seu teatro ficava muito bem.

Falamos de profanação: o que, na realidade, será isso, senão um tipo de falta de tato baseado no confronto brutal entre nossas declarações e nossas experiências diárias, entre as experiências de nossos antepassados que vivem em nós, e nossa busca de uma vida confortável ou nossa concepção de luta pela sobrevivência, entre os nossos complexos individuais e os da sociedade como um todo? (GROTOWSKI apud LIMA 2008, p. 103).

Tais palavras representavam espécies de vias para o questionamento pessoal do ator neste momento. Assim, o texto vai passar a representar uma espécie de antinomia no **Teatro Laboratório**. Flaszen em relação à abordagem do texto também colocava:

Não às analogias espirituais com o protagonista criado, não às semelhanças dos comportamentos, próprias de um homem fictício em circunstâncias fictícias. Desfruta o hiato entre a verdade geral do mito e a verdade literal do próprio organismo: espiritual e físico. Oferece o mito encarnado com todas as conseqüências, não sempre agradáveis, de tal encarnação (FLASZEN, 2007 [1964], p. 89).

Aqui se pode perceber certo entendimento em relação ao “personagem como bisturi”, ou “texto como bisturi” para a profanação própria, pessoal e vital do ator, na busca do que ele já em 1962 pesquisava, ainda que, em certa forma, mais direcionado à platéia:

O arquétipo será revelado, compreendido na sua essência, se o ‘atacamos’, o colocamos em movimento, o fazemos vibrar, se o ‘profanamos’ desnudando-o nos aspectos contraditórios, através de associações contrastantes e do choque das convenções. Então levamos o arquétipo do ‘inconsciente coletivo’ para a ‘consciência coletiva’, o tornamos laico, o utilizamos como modelo metáfora da situação do homem. Atribuímos-lhe uma função cognitiva, ou mesmo – talvez – uma função do livre pensamento (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 52).

Isto poderia ser entendido naquele contexto político e religioso polonês como “se Grotowski tivesse sido um herege impenitente [...] um ateu ocidental (FLASZEN, 2007 [2001], p. 31), posto que procurava já uma espécie de “blasfêmia coletiva”.

Grotowski – e a professora Lima evidencia a diferença – no filme “O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski”, de 1992, distinguiu certas diferenças entre termos como “blasfêmia” e “profanação”:

...é preciso compreender a diferença entre blasfêmia e profanação. A profanação é quando alguém não tem verdadeiramente, relação com o sagrado, o divino, faz besteira, destrói, debocha. Isto é profanação. A blasfêmia é o momento de tremer, nós trememos porque tocamos em algo sagrado. Talvez esta coisa sagrada já esteja destruída pelas pessoas, já esteja

deformada, mas mesmo assim permanece sagrada. A blasfêmia é uma maneira de responder para restabelecer a ligação perdida, restabelecer algo que está perdido. Sim é uma luta contra Deus, por Deus. É uma relação dramática entre o sagrado e o ser humano que é feita de várias distorções, mas, ao mesmo tempo, quer encontrar qualquer coisa que é viva... (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p. 103).<sup>132</sup>

Em relação ao trabalho do ator estamos ante uma ideia similar às descrições feitas por Barba sobre o Dr. Fausto e, além do mais, do próprio Cynkutis, se lembrarmos que ele falou de uma certa falta de privacidade, de vida pesada, de vida quebrada: ‘Devoção a essa profissão: mas vida tão pesada, trabalho pesado contra mim mesmo para ser melhor, para conseguir uma qualidade melhor’ (CYNKUTIS apud LIMA, 2008, p. 108).

Pode-se entender que o que se procurava no texto era um caráter vital carregado de um “arquetipo” com o qual poder confrontar-se. Grotowski ao referir-se a essa busca pelo vital pessoal dizia: “O que não está vivo na gente, não vale a pena de um ato porque não é verdadeiro” (GROTOWSKI, 1993 [1970] in OSINSKI 1993 [1989] p. 109)

Nessa citação que peguei do texto de Osinski, pode-se conferir, é tomada por ele de uma conferência ocorrida na Colômbia no ano de 1970, durante o **Festival de América Latina**, onde Grotowski também se coloca em relação à busca pela sua tradição, ou talvez seja mais específico usar as palavras “mundo imagético”, como faz a professora Lima, para entender como tal tradição repercutiu na obra do artista. Nesse sentido ele advertia: “Não vale a pena sem embargo buscar esse contato em forma consciente. A tradição atua em forma real quando é como o ar que respiramos –sem pensar” (GROTOWSKI, 1993 [1970], p. 46). A busca pelo próprio desconhecido: uma viagem criativa que se dava fundamentalmente através de práticas teatrais específicas, em busca de uma ancestralidade comum, polonesa.

Roubine resume essa relação entre o ator e o texto dramático da seguinte maneira: “Não é mais portanto o ator que será escolhido em razão de afinidades com este ou aquele papel, mas, inversamente, o papel é que será eleito, pelo ator, em função de ressonâncias que pode ter com seu psiquismo e sua experiência vital” (ROUBINE, 2003, p. 179).

Assim, “o papel como bisturi” atuava, no sentido prático, funcional, como uma espécie de dilacerador de “máscaras cotidianas” no ator. O texto, nesse sentido, passou a ser uma via para o confronto arquetípico do ator, que não pode dissociar-se de processos como o de “autopenetração”.

A “artificialidade” em relação a essas buscas vai ter um direcionamento diverso, passando a ser entendida como: “uma elaboração posterior que utilizava os reflexos

---

<sup>132</sup> Nota de rodapé.

psicofísicos (baseados em vivências íntimas e dolorosas) como material de trabalho, como alfabeto para a linguagem psicanalítica a ser construída” (LIMA, 2008, p.139).

Se antes a idéia de “artificialidade” tinha sido caracterizada por Grotowski como uma via para a distinção entre arte e vida cotidiana, nascida por sua vez em confronto ao teatro realista ou burguês, a partir da busca de “santidade” no ator, tal “artificialidade” vai ser entendida como estruturadora dos “impulsos psicofísicos”. Flaszén explicitava tal organização da seguinte maneira:

Aqui, a drasticidade fisiológica une-se à artificialidade da forma, a literalidade do corpo à metáfora. A massa orgânica, tendendo a transbordar de qualquer forma, de vez em quando tropeça na convencionalidade e se coagula na composição poética. Essa luta entre a organicidade da matéria e a artificialidade da forma deveria dar à arte do ator, assim entendida, uma tensão estética interior (FLASZEN 2007 [1964], p. 90).

O trabalho artístico do ator continua sendo artificial, mas já não mais no sentido de criar artifícios em função da cena, e sim da criação de uma estrutura que guie, que oriente o ator até seu ato de “sacrifício”, seu “desnudamento”. O sentido de “artifício” nesse momento estava diretamente direcionado à estruturação do trabalho do ator que o levasse até o estado de “transe”.

A “autopenetração” também pode se ver, imbricada à noção de “confissão” ou “dom de si”. O ator Janowski, ao se referir a práticas em relação à “autopenetração”, diz:

É mexer dentro de si, procurando... é mexer com seus próprios problemas, é exteriorizar os problemas, os problemas pessoais muito profundos. E depois de exteriorizar eles, é dar para eles uma forma que vai permitir de fazer a arte – a artificialidade – a partir dessas vivências muito pessoais que eles chamam de problemas, ele... depois ele comparou isso com uma confissão, com um padre, só que ele falou: o padre está te perguntando o que você fez e quantas vezes você fez<sup>133</sup> (JANOWSKI, 2010).

Durante as oficinas acontecidas no **Lume**, em Outubro de 2010, ambos atores poloneses usaram a palavra “problema” para orientar certo tipo de exercícios. Janowski na primeira semana de oficinas diz em repetidas oportunidades aos atores: me mostre o “teu problema”. O ator do **Teatro Laboratório** propunha, através de “estímulos” verbais a realização, por parte dos participantes, de uma “partitura”, lançando “estímulos” para provocar seu imaginário, muitas das vezes, para situações extremas: “o que você faria se fosse morrer em cinco minutos?”, “como você agiria se fosse um pássaro?”, “Realize três trabalhos:

---

<sup>133</sup> Tradução: Magda Wielgosińska. (Grifo meu).

de campo, de cozinha e de oficina”, “Dance com o canto”, “Fale como deus ou com deus”, “Você seja touro e você um toureiro”, “Imagine seu namorado fazendo sexo primeiro com a sua mãe e depois com a sua irmã”, “Você se fez muito rico e depois muito pobre”, dentre outras.

Barba, ao se referir ao trabalho em relação aos “estímulos” que o diretor usava para os atores acessar aos seus processos pessoais, diz:

[...] a escolha, por parte do diretor, do personagem destinado a cada ator visava permitir uma ‘genuína afinidade’ psíquica entre o ator e seu papel. Grotowski, utilizando uma linguagem técnica, artesanal, buscava despertar e afetar o manancial inconsciente ou recalcado de seus atores (BARBA apud LIMA, 2008, p. 117).

Janowski (2010), também comentando sobre a função dos “estímulos” e em relação aos trabalhos dirigidos a partir de certo período por Grotowski, disse: “como Grotowski falou de sexo como motor, muito de sexo aparecia nas ações, nas partituras.” Em outro momento ele rememorou que o diretor polonês durante certas sessões de trabalho pedia para seus atores: “Me mostre alguma coisa”.

Em relação à criação da “partitura”, ele colocou como “estímulos” usados pelos atores do **Teatro Laboratório** para a criação: “textos de Kafka, Beckett, Dostoiévsky...”. Pelo que tais autores, através de seus textos, acredito, podem ser entendidos como “bisturis” no trabalho de um certo período. Grotowski, segundo Janowski: “tinha o papel de organizar tudo. Ele estava estimulando seus atores para quebrar com suas resistências” (JANOWSKI, 2010):

[...] procurávamos uma situação que não pressupusesse a imitação da vida e sequer esforços para criar uma realidade de fantasia, da imaginação, mas na qual fôssemos capazes de obter a reação humana que pudesse ser, literalmente, concomitante ao espetáculo e ser, em seu interior, algo de totalmente real, ou – se quiserem – totalmente orgânico<sup>134</sup>, totalmente naturalista. É o princípio de Aristóteles: unidade de lugar, unidade de tempo, unidade de ação, unidade, mas hic et nunc (GROTOWSKI, 2007 [1968], p. 130-131).

Pelo que em relação aos trabalhos psíquicos, Janowski (2010), comentava que os 50% do trabalho do ator eram com a imaginação. Acordar a imaginação, trabalhar a sensibilidade, cada pessoa construindo de jeito diferente; 25% eram dedicados ao treinamento para que o ator não se preocupasse com o “corpo” quando o impulso chegasse; e os 25% restantes eram

---

<sup>134</sup> Me debruçarei sobre a “organicidade” no seguinte capítulo.

para fixar todo o trabalho nascido desses 75%. É necessário rememorar aqui que a ideia de, “psique”, “imaginação” estava ligada ao aparecimento da noção de “arquetipo”.

A professora Lima define essa relação a partir do confronto entre o “texto como bisturi” e o ator quando diz que a: “ideia de personagem enquanto um modelo humano, um arquetipo, um mito, com o qual o ator, ‘representante do gênero humano nas condições contemporâneas’, iria se confrontar” (LIMA, 2008, p. 114).

No primeiro capítulo coloquei o “arquetipo”, seguindo as assertivas de Barba, como uma busca de Grotowski por: “uma situação onde o espectador, e talvez o ator, vivesse uma condição arquetípica da condição humana” (BARBA, 2010).

Pode-se conferir que estamos em relação às práticas do **Teatro Laboratório**, em um momento onde o trabalho sobre o “arquetipo” passou a estar alinhavado ao ofício do ator nos processos de “autopenetração”. Ou seja, a obrigação do ator era, nesse sentido, confrontar-se como seu “inconsciente”, com o “desconhecido de si”, pois unicamente assim Grotowski poderia conseguir que o espectador também vivesse essa “condição arquetípica”.

A professora Lima também ressalta, em relação às pesquisas daquele momento, o que ela chama como a “tentativa mais bem sucedida” do diretor italiano – naquela época apenas assistente de Grotowski – de concentrar as funções de texto como “bisturi” nos processos atoriais. Trago aqui um fragmento desse texto:

Para o ator, o personagem é um instrumento para agredir a si mesmo, para atingir alguns recessos secretos da sua personalidade, para desnudar o que ele tem de mais íntimo. É um processo de autopenetração, de excesso, sem o qual não pode existir criação profunda, contato com os outros, possibilidade de formular interrogações angustiantes que voluntariamente evitamos para preservar o nosso limbo cotidiano (BARBA apud LIMA, 2008, p. 114).

Retomando a ideia de “confissão” em Grotowski, pode-se observar que já em 1968, para se referir a essa noção/prática, ele definiu: “à moda antiga, mas em compensação, precisa: confissão [...] aquele ato que desnuda, que desvela, revela, descobre [...] O ator ali não deveria atuar, mas penetrar os territórios da própria experiência” (GROTOWSKI, [2007] 1968, p. 131); entendendo por essa “própria experiência”: “aquilo que se sabe e que pode ser verificado no próprio organismo, na própria individualidade, concreta e cotidiana”<sup>135</sup> (GROTOWSKI [1963] apud BARBA 2000 [1998], p. 148).

---

<sup>135</sup> Lo que se sabe y puede ser verificado en el propio organismo, en la propia, concreta y cotidiana individualidad. (Tradução minha).

Por outra parte, Grotowski, ao falar da montagem Dr. Fausto, rememorou uma cena, onde havia a transformação de uma mesa em um tipo de confessionário alusivo à tradição católica:

Então temos a mesa. Eu olho a mesa, observo o monge encapuzado que lhe pede a Fausto sua confissão. Não temos um confessorio mas no final sinto, por causa da minha educação e contexto, que uma verdadeira confissão se faz em um confessorio, se não é um pouco falha. Não temos um confessionário, mas podemos colocar a mesa daquele jeito, colocá-la vertical. O monge está de um lado e Fausto fala do outro. Então a mesa vira um confessionário<sup>136</sup> (GROTOWSKI, 1993 [1985], p. 53)

Barba (1981 [1964], p. 67) coloca essa cena como a quinta, quando o personagem: “Cornélio converte a mesa em um confessionário”<sup>137</sup>. A citação abaixo também remete à situação de “confissão” a que esteve submetido constantemente o personagem interpretado por Cynkutis. Fausto desde o início se confessa:

Inicia então sua confissão, o que geralmente se considera como virtudes ele as denomina pecado: seus estudos teológicos e científicos; e o que é considerado pecado ele o chama de virtude: seu pacto com o Diabo. Durante a sua confissão a face de Fausto brilha com uma luz interior<sup>138</sup> (BARBA, 1981 [1964], p. 67)

Pode-se dizer então que, durante todo o espetáculo e: “Analogamente ao personagem central, Cynkutis, o protagonista da peça, se confessava”<sup>139</sup> (LIMA, 2008, p. 100). Barba, também definiu as ações do personagem principal, em relação à “dialética da derrisão e apoteose”, como: “[...] uma paráfrase grotesca dos atos de um santo; mas que ao mesmo tempo revela o agudo pathos de um mártir”<sup>140</sup> (BARBA, 1981 [1964], p. 67).

Isto revela a intensidade de tais práticas, pois Cynkutis, segundo Barba, se passeava através dessa relação entre martírio e santidade grotesca. Assim, Dr. Fausto permite, na

---

<sup>136</sup> Entonces está la mesa. Yo miro la mesa, observo al monje encapuchado que le pide a Fausto su confesión. No hay un confesionario, pero al final siento, a causa de mi educación y contexto, que una verdadera confesión se hace en un confesionario, si no, es un poco fallida. No tenemos un confesionario, pero podemos colocar de aquel modo la mesa, ponerla vertical. El monje está de un lado y Fausto habla del otro. Entonces la mesa se vuelve un confesionario,” (tradução minha)

<sup>137</sup> Cornelio convierte la mesa en un confesionario. (Tradução minha)

<sup>138</sup> Empieza entonces su confesión; lo que generalmente se considera como virtudes él las denomina pecado: sus estudios teológicos y científicos; y lo que es considerado pecado él lo llama virtud: su pacto con el Diablo. Durante su confesión la cara de Fausto brilla con una luz interior. (Tradução minha)

<sup>139</sup> Também os outros atores utilizavam a moldura da confissão faustiana do texto de Marlowe (e o bisturi dos personagens do texto) para sua própria autopenetração. Idem

<sup>140</sup> [...] una paráfrasis grotesca de los actos de un santo; pero revela al mismo tiempo el agudo pathos de un mártir. (Tradução minha)

medida do possível, entender as mudanças em relação ao trabalho do ator nas práticas grotowskianas. A professora Lima explicita as transformações desse período da seguinte maneira:

A expressividade do ator, sua comunicação com o espectador, foi então paulatinamente rejeitada na sua via direta, aquela do ator hábil que operava sobre o espectador. E aos poucos se chegou à noção de um ator confessante que afetava o espectador indiretamente (LIMA, 2008, p. 96).

Quer dizer, esse “ator confessante”, através de práticas associadas a um caráter de “excesso” que, em relação a noções como as de “sacrifício” e “desnudamento”, lhe permitiria canalizar a aparição dos seus “impulsos” vitais em uma forma, em uma “partitura”, que passou a ser entendida nesse momento como elaboração de “artificialidade”:

Em um resumo tosco, pode-se dizer que o corpo do ator era essa pedra a ser esculpida; que, através de um certo antitreinamento, pois que visava desbloquear e não ensinar habilidades, os impulsos psíquicos liberados eclodiam em reflexos – motores, musculares – exteriores. A artificialidade estava vinculada ao trabalho de perceber a eclosão desses reflexos e de elaborá-los de modo a revelar a forma completa escondida na pedra, e realizar, então, a partitura (LIMA, 2008, p. 139).

A “partitura” nesse momento seria então a possibilidade de articular os “impulsos” em relação à “confissão” do ator, quer dizer, desvelar sua forma escondida, oculta. Nesse sentido, o ator do **Teatro Laboratório** era chamado a se confrontar e superar seus bloqueios ou limites corporais, tanto vocais e de ritmo, quanto respiratórios ou de movimento, pois eram vistos como obstáculos para o processo de “autopenetração”.

Esses bloqueios, esses limites, essas fronteiras, se pensava, impediam o passo aos “processos psíquicos” do ator; o que quer dizer que o “corpo”, em relação a essas barreiras, agia como uma espécie de muro de contenção, por isso tinha que ser superado com caráter de “transgressão”, de “violação”, de “excesso”, para permitir o acesso a esses “impulsos psíquicos”: “Livrando-se da canga que o define socialmente e de maneira estereotipada, o ator cumpre um ato de sacrifício, de renúncia, de humildade” (BARBA, 2007 [1964], p. 100)

Atingido este ponto, o “corpo”, na ótica do diretor polonês, ainda que metaforicamente, se queimava, para passar logo a ser observado não mais como o “corpo” do ator e sim a partir de uma espécie de canal por onde transitavam uma série de “impulsos” por ele perceptíveis. Isto, poderia se dizer, foi entendido como um princípio geral de ‘expressividade’.

Esse ponto, procurado pelo ator, foi buscado – como se viu, através de um “treinamento” como parte desse caminho em direção ao “desconhecido de si”, onde o ator deveria ultrapassar seus bloqueios, superá-los. Quer dizer, nesse momento a proposta de “treinamento” estava fundamentada mais em uma ideia de antitreinamento, as práticas estavam sendo focadas em: “desbloquear aquilo que, no ator, impedia – e para cada indivíduo o caminho era, portanto, diferente – seu processo criativo (LIMA, 2008, p. 251).

O teatro de Grotowski se focava cada vez mais em relação a uma ideia de “estudo” sobre os processos individuais do ator, na busca pela manifestação de uma criatividade particular e diversa em cada um deles. Portanto, para continuar me referindo a esses processos acho importante deter-me no espetáculo Estudo sobre Hamlet.

#### 4. CAPÍTULO III

### COMPREENDENDO “CORPO” E “ORGANICIDADE” A PARTIR DO ESTUDO SOBRE HAMLET E O PRÍNCIPE CONSTANTE

Experiências estranhas: tenho mudado os exercícios e, se devo ser sincero, tenho revisado o método de cima para baixo. Não tem nada distinto, nem existem novas letras neste alfabeto, mas agora defino como orgânico tanto o que antes *era para mim ‘orgânico’ quanto o que considerava dependente do intelecto. E tudo me aparece sob uma nova luz. Como pode acontecer isto? Parece-me uma mudança tal que provavelmente terei de voltar a aprender todo o ofício, quer dizer, terei de estudar me baseando nesta “consciência orgânica” dos elementos*<sup>141</sup>.

Grotowski

---

<sup>141</sup> Fragmentos de uma carta de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba em 1 de setembro de 1964: “Experiencias extrañas: he cambiado los ejercicios y, si debo ser sincero, he revisado el método de arriba abajo. No hay nada distinto, ni hay nuevas letras en este alfabeto, pero ahora defino como orgánico tanto lo que antes era para mí “orgánico” como lo que consideraba dependiente del intelecto. Y todo se me aparece bajo una nueva luz. Cómo puede suceder esto? Me parece un cambio tal que probablemente tendré que volver a aprender todo el oficio, es decir, tendré que estudiar basándome en esta “conciencia orgánica” de elementos.” (Tradução minha)

A “organicidade” como ferramenta para a observação das pesquisas em relação ao trabalho do ator parece ter-se forjado mais claramente a partir de Estudo sobre Hamlet, que teve a sua estreia no dia 17 de março de 1964<sup>142</sup>. Flaszen, em 2001, ao se referir a tal espetáculo – depois de quase quarenta anos de encenado – colocava-o como uma singular peça teatral, na qual se deu andamento a certo tipo de investigação que parecia abrir novos caminhos. O grupo, nesse momento, se mantinha ainda em Opole, no **Teatro das 13 Fileras**:

[...] Estudo sobre Hamlet (fim de 1963- início de 1964); os ensaios desse trabalho transformaram-se em verdadeiro laboratório da organicidade. Aquele espetáculo não acabado abriu a perspectiva a um ilustre exemplar: o ato de ator de Cieślak no Príncipe Constante e em seguida abriu o caminho para Apocalypsis cum figuris (1968), a obra que fecha na história criativa de Grotowski o período do ‘teatro dos espetáculos’ (FLASZEN, 2007 [2001], p. 27).

Assim, Estudo sobre Hamlet poder-se-ia entender, acredito, como um trabalho que redirecionou futuras propostas, vinculadas a essa noção de “organicidade” nas práticas de Grotowski.

O “corpo”, ainda aqui observado como agente que atuava negativamente no trabalho do ator, ou como barreira dos “processos psíquicos” na busca pela manifestação dos “impulsos”, vai ganhar certa positividade. A percepção grotowskiana sobre o “corpo” dos atores parece se transformar a partir da exploração da sexualidade através de exercícios realizados no étude que foi esse espetáculo. Isto, acredito, vai ser fundamental no redirecionamento de processos e na influência desses processos nos trabalhos posteriores.

É interessante enxergar que Flaszen coloca Estudo sobre Hamlet como uma peça não acabada, uma espécie de encenação que foi portal, entrada ou caminho para os espetáculos subsequentes. Poderia se dizer então que o Hamlet do **Teatro Laboratório**, antes do que um espetáculo foi, como seu próprio nome indica, um “estudo” sobre o drama dinamarquês (mas não só): “O texto de Shakespeare foi tomado como estímulo. Hamlet é uma obra que tem o alcance do mito; fixada na consciência cultural européia, possui a capacidade singular de engodar a nossa verdade sobre a condição humana” (FLASZEN, 2007 [1964], p. 91).

O texto do maior dramaturgo isabelino<sup>143</sup> de todos os tempos se transformava assim em mais um desafio, um “estímulo”, um “trampolim” que permitiria aos atores mergulhar nos seus

---

<sup>142</sup> Idem.

<sup>143</sup> O crítico norte-americano e professor de literatura Harold Bloom define assim a magnanimidade do ator-dramaturgo: “Si algún autor se ha convertido en un dios mortal, es sin duda Shakespeare. Shakespeare no sólo es por sí mismo el canon occidental; se ha convertido en el canon universal, tal vez el único que puede sobrevivir al actual envilecimiento

conteúdos psíquicos, nos seus processos íntimos, pessoais. Se bem que o Hamlet, enquanto mito europeu encarna características arquetípicas da condição humana, deve-se observar que para a criação daquele espetáculo, também existiu mais um ingrediente fundamental, próprio, particular, associado mais uma vez à “Polônia imagética” da qual Grotowski e seus atores faziam parte: “Os textos de Shakespeare misturam-se com os comentários de Stanislaw Wyspiański<sup>144</sup>, o grande dramaturgo, poeta, diretor teatral e pintor do simbolismo polonês” (BARBA, 2006 [1998], p. 76).

Grotowski, dando a esse espetáculo o caráter de “estudo”, concedia-lhe certa peculiaridade de análise constante, mas de uma análise que se dava a partir da ação e não da reflexão. Grotowski vai se afastando cada vez mais de uma prática em que ele como diretor manipulasse o trabalho do ator em função da encenação. Estudo sobre Hamlet nesse sentido o desviava de uma ideia de encenação e o mantinha no lugar experimental do ensaio; as apresentações poderiam ser entendidas aqui como ensaios gerais abertos ao público ou como uma série de pré-estreias de um espetáculo que nunca chegou a sua estreia formal:

Representar o drama junto com o comentário, particularmente com aqueles fragmentos dele que contêm perguntas e dúvidas, permite, em um certo sentido, pensar em voz alta na encenação no momento de sua realização. O estudo não é, portanto, só uma variação sobre os temas de Hamlet, mas é, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre Hamlet expressa na ação, também em nível verbal. Tema do estudo – além dos motivos shakesperianos – torna-se também o próprio andamento da sua teatralização (FLASZEN, 2007 [1964], p. 92).

O trabalho do ator parece ter se fundamentado no exercício prático-reflexivo, não apenas sobre dúvidas e perguntas presentes tanto no texto de Wyspiański, quanto às do próprio Hamlet de Shakespeare, mas em relação ao que tais questões suscitavam no ator, quer dizer, a manifestação dos “impulsos” iam ser estudados e tomados como parte do andamento da proposta a partir do confronto com os textos.

A noção de “partitura”, nesta época, já tinha passado também por uma série de transformações; razão pela qual, nesse momento, acredito, vai continuar sendo entendida como estruturadora dos “impulsos”. Nesse sentido, as potencialidades de Hamlet expressas nos textos de Shakespeare e Wyspiański funcionaram como “bisturi”:

---

de nuestras instituciones de enseñanza, aquí y en el extranjero”. Ver: BLOOM, Harold. **La invención de lo humano**. Editorial Norma. Colômbia, 2008, p. 44.

<sup>144</sup> Stanislaw Wyspiański (1869-1907) escreveu um ensaio literário sobre a obra do dramaturgo inglês que se chamou Estudo sobre Hamlet, este texto foi usado por Grotowski tanto para os processos de criação quanto para dar nome ao espetáculo. Flaszzen e Barba para se referir ao texto de Stanislaw Wyspiański vão usar as palavras comentário ou ensaio em repetidas oportunidades.

Se um fragmento do texto não incitava a imaginação dos atores, do diretor, era deixado de lado. Foram cortadas muitas cenas importantes do ponto de vista literário, cuja força estimulante demonstrou-se exígua na prática; foram inseridos outros fragmentos, até menos relevantes no plano literário (FLASZEN, 2007 [1964], p. 92).

A abordagem textual de Estudo sobre Hamlet (1964), pode-se constatar, foi similar a de Dr. Fausto (1963); a relação com o “arquetipo” foi principalmente procurada através de um processo de “destilação” feito pelo próprio Grotowski, cada vez mais em relação com o ator, o que quer dizer que o texto era desestruturado em função dos processos reveladores de “signos”.

Talvez seja necessário rememorar que em Dr. Fausto, por exemplo: “Nenhuma palavra do texto original de Marlowe foi trocada, mas o script foi refeito através de “montagens” nos quais a sucessão de cenas foi alterada, novas cenas somaram-se e algumas do original foram omitidas”<sup>145</sup> (BARBA, 1981 [1964], p. 65).

Os textos sobre Hamlet funcionaram como um ponto de partida para a criação teatral desse espetáculo, ou seja, eram “estímulos” e ao mesmo tempo “bisturi” para a revelação dos “processos psíquicos” do ator. Em relação à importância do comentário de Wyspiański, Flaszen também diz:

[...] aquele mito universal exige na Polônia uma concretização singular que deriva da situação espiritual do homem polonês. Isso fez com que – se bem que no modo de ver essa situação, nos diferenciamos de Wyspiański – o material textual do estudo compreendesse também trechos tirados do ensaio do dramaturgo nacional (FLASZEN, 2007 [1964], p. 91-92).

O texto de Wyspiański deve ser entendido aqui como ferramenta matriz, como ponte entre os novos e os velhos anos, como motor para esse “estudo” prático, teatral, sobre a situação espiritual do homem polonês da qual Flaszen fala. Ou seja, o debruçar-se sobre tal “estudo”, também fundamentado sobre alguns pressupostos do dramaturgo polonês, se pensava, iria conduzi-los a uma espécie de confronto para o autoconhecimento. O Hamlet de Wyspiański nesse sentido se apresentava como uma via mais direta para os processos de “autopenetração” desses atores.

Assim, a partir de Wyspiański, os acontecimentos do drama de Shakespeare eram deslocados do palácio dinamarquês de Elsinore<sup>146</sup> para a Polônia. Esta transposição funcionava como um exercício para o ator se confrontar com o seu passado e seus costumes, os quais estavam permeados, na sua tradição, por um forte caráter nacionalista.

---

<sup>145</sup> Ni una sola palabra del texto original de Marlowe ha sido cambiada, pero el script se ha rehecho mediante montajes en los que la suceción de escenas fue modificada; nuevas escenas se añadieron y algunas de las originales fueron omitidas. (Tradução minha)

<sup>146</sup> O nome de tal palácio é Kronborg, mas Shakespeare na sua obra o chamou de Elsinore, valendo-se assim do nome da cidade dinamarquesa donde se sucedem os acontecimentos do seu drama. Ver: <http://es.wikipedia.org/wiki/Kronborg>

No momento em que no **Teatro Laboratório** começou a se debruçar sobre a encenação de *Estudo sobre Hamlet*, ainda não fazia 50 anos de a Polônia ter recuperado sua soberania. Não se pode esquecer que o território polonês foi dividido entre o Reino da Prússia, o Império da Rússia e a Áustria depois de ter-se desmoronado a comunidade Polaco-Lituana em 1795. O país só conseguiu recuperar sua independência com a Segunda República Polonesa em 1918, após a Primeira Guerra Mundial, mas foi ocupada pela Alemanha nazista e pela União Soviética durante a Segunda Guerra.

Esse passado histórico recente, esteve relacionado às criações artísticas do **Teatro Laboratório** a partir do que Lima (2008, p. 36) coloca como a “Polônia imagética” de Grotowski. No caso de *Estudo sobre Hamlet*, era novamente o escritor de Akrópolis quem, através de seu texto permitiria o “estudo” na busca de uma verdade comum, polonesa.

A tradição polonesa, vital para o Grotowski e seus atores, deve ser entendida como uma ferramenta fundamental nos seus processos de pesquisa, mas sempre concomitante com o seu presente. A esse respeito professora Lima explicita:

Se essas potencialidades tinham sido ou não, parcial ou totalmente, realizadas em alguma época histórica ou em algum lugar do mundo, ou se tinham deixado suas marcas em imagens arquetípicas, isso só era importante na medida em que permitia visualizar companheiros e exemplos de investigação, estivessem eles onde estivessem. A viagem de Grotowski não se fazia em direção ao passado ou ao exótico. O tempo para se voltar era um tempo presente transformando por uma nova ação e uma nova compreensão de (e do) homem (LIMA, 2008, p. 275-276).

Flaszen, continuando com essa ideia da encenação do *Hamlet* como “estudo” – o título foi, como se viu, mantido a partir do nome do texto de Wyspiański – colocou como principal tarefa de tais práticas atorais: “o treinamento da imaginação e da capacidade de criação espontânea” (FLASZEN, 2007 [1964], p. 91).

Nas palavras do crítico e diretor literário pode-se ver como, o entendimento de “espontaneidade” ou “criação espontânea”, ligada à imaginação do ator, também ganhavam cada vez mais positividade nas práticas do **Teatro Laboratório**. Acho necessário lembrar que:

[...] a espontaneidade, nos primeiros anos, era rechaçada porque era concebida como sinônimo de uma atuação – naturalista e/ou natural-, que se apoiava no comportamento cotidiano do ator, ou o reproduzia.” Portanto foi um termo que: “só começou aparecer nos textos de Grotowski a partir de 1962 (LIMA, 2008, p. 333).

É interessante observar também que Flaszen coloca o ensaio do poeta polonês sobre *Hamlet* como um projeto de encenação: “No seu projeto de encenação – porque em tal sentido deve ser

entendido aquele comentário – Wyspiański partia do pressuposto de que ‘na Polônia, Hamlet é aquilo que na Polônia há para pensar’” (FLASZEN, 2007 [1964], p. 91). Segundo Barba, o texto *Estudo sobre Hamlet* parece ter sido mais uma negação de possibilidades para encenar Hamlet do que uma proposta cênica, posto que Wyspiański:

[...] chegava à conclusão de que era impossível representar a história do príncipe dinamarquês por causa das múltiplas interpretações possíveis e, sobretudo, pela transformação radical que sofreria quando adaptado à história e aos costumes do país ‘atravessado pela Vístula’ (BARBA, 2006 [1998], p. 76).

Continuando com as observações de Barba, pode-se enxergar como Grotowski se apoiava nas conclusões do texto de Wyspiański para colocar em cena a impossibilidade de fazer de Hamlet um espetáculo que tivesse como cenário o solo polonês às margens do Vístula<sup>147</sup>: “Às vezes os camponeses se esforçam para recitar o texto, esboçam cenas, mas depois dão pra trás dizendo que é impossível representá-lo” (BARBA, 2006 [1998], p. 77).

Grotowski, segundo Barba, transformava tal impossibilidade em uma possibilidade, e, em certo sentido representava, através do espetáculo, uma espécie de renúncia sobre a própria encenação, como se Hamlet se negasse a si mesmo enquanto obra teatral.

Por isto, acredito o caráter que Flaszzen deu ao texto – também chamado por ele e por Barba de comentário e/ou ensaio – de Wyspiański tem a ver diretamente sobre como sua obra tinha sido usada no **Teatro Laboratório**. Ela foi abordada como “projeto” de pesquisa para o trabalho do ator. O Hamlet deslocado para a Polônia, pensava-se, permitiria o “estudo” da condição arquetípica do homem polonês.

Já em 1960, pode-se constatar que Grotowski falava positivamente da combinação estudo-espetáculo: “o espetáculo é étude, é superar a teatralidade aprendida (e, conseqüentemente: superar – ou desmentir – o eu ‘apreendido’)” (GROTOWSKI, 2007 [1960], p. 47). A diferença está na inversão de valores. Para a criação do Hamlet polonês, o étude foi o espetáculo. Estamos diante de uma exaltação da noção de “estudo” nas práticas teatrais grotowskianas. Tal noção passava ao primeiro lugar nessa encenação.

O étude pode ser entendido aqui como uma busca mais radical pela superação, tanto da “teatralidade aprendida” quanto do “eu conhecido” do ator. Daí sua relevância que, a partir desse espetáculo, ganhava maior força.

---

<sup>147</sup> O Vístula é o rio mais importante da Polônia e um dos mais importantes da Europa Oriental.

Hamlet aparecia como uma via de acesso ao “estudo” do “inconsciente coletivo” polonês dos atores do **Teatro Laboratório das 13 Fileiras** a partir de práticas orientadas por Grotowski. Uma busca que se dava pelo viés da exploração de “arquétipos” coletivos dentro do grupo em relação com o homem de seu próprio tempo: “Se Estudo sobre Hamlet foi mostrado ao público: [...] foi unicamente porque, em uma determinada fase do trabalho, era necessário o contato entre o ator e o espectador” (FLASZEN, 2007 [1964], p. 91).

Flaszen, na mesa final do seminário **Grotowski: uma vida maior do que o mito** (2009) ao se referir às vias para se confrontar com esse próprio Hamlet polonês, dizia terem partido de questões como: “Que é Hamlet pra nós? Nos procurávamos nós mesmos, nosso Hamlet, o Hamlet polonês de um país que estava, naquela época, muito agrícola [...] Os intelectuais na Polônia eram considerados pessoas estrangeiras”.

Dessa maneira, Flaszen revelava o conflito do drama proposto nessa encenação, que foi vista apenas por poucas centenas de pessoas<sup>148</sup>. Grotowski estava levando à cena o confronto nacional entre dois sectores da população polonesa; na peça se apresentava uma Polônia - que tinha sumido dos mapas - como uma nação dividida, cindida entre intelectuais e camponeses. Esse confronto parece ter sido o que estava sendo estimulado a partir do drama shakespeariano e do ensaio de Wyspiański nos processos desse étude. Por isso, para o choque acontecer se pensava, Hamlet tinha que ser um estrangeiro.

É interessante ver como a proposta de encenação vai tomar distância do trabalho a ser realizado pelo ator. Este devia concentrar suas forças criadoras cada vez mais nos seus “processos psíquicos” sem se preocupar com o externo; o espetáculo: “Em princípio não é tanto um espetáculo quanto um estudo. Não se dirige ao público. Ele tem um caráter de laboratório [...]” (FLASZEN, 2007 [1964], p. 91). Assim, por meio do “estudo” no espetáculo sobre Hamlet forçavam-se:

As barreiras em descobrir os próprios impulsos instintivos, considerados geralmente ambíguos do ponto de vista ético; as barreiras em não esconder as próprias características espirituais e carnis que o indivíduo habitualmente camufla por medo da reprovação; para tratar o próprio corpo não tal como deveria ser segundo o ideal estético comumente aceito, mas como é na realidade; as barreiras, por fim, para mostrar estados intensificados, extremos, barreiras impostas pelo código da boa educação. (FLASZEN 2007 [1964], p. 92-93)

---

<sup>148</sup> Existe certa confusão em relação a se Estudo sobre Hamlet chegou a ser apresentado apenas na sua estréia ou se houve outras apresentações. A esse respeito Flaszen (2007 [1964], p. 91) diz: “viram-no apenas poucas centenas de pessoas”. O que revela que teve, pelo menos, mais de uma apresentação posto que um teatro dirigido a uma plateia relativamente pequena por espetáculo não permitiria o ingresso de mais de uma centena de pessoas.

O ator passava a desvelar não só as características espirituais através de processos como os de “autopenetração” na busca de um ato de “desnudamento”, mas as propriamente sexuais, carnais ou corporais, submetidas geralmente à repressão e contidas em normas reguladoras do comportamento. Os “impulsos” nesse espetáculo passavam a ser fundamentalmente sexuais ou de violência. Por isso, posso dizer que o corporal, o sexual, em relação a esse espetáculo, começa a ganhar mais espaço nas pesquisas de Grotowski.

Isto se dava no espetáculo como consequência do confronto entre a “galhardia vital” popular e a “razão teórica” do intelectual polonês, colocadas em conflito como dois fortes tipos de alienação do homem: “a alienação da cultura e a alienação do instinto, ambas ao serviço da impotência”. (FLASZEN, 2007 [1964], p. 95).

Tanto o instinto dos camponeses quanto o intelecto de Hamlet estavam sendo apresentados como duas forças impotentes, cujos efeitos não mudavam nem transformavam a situação do indivíduo polonês. Grotowski aparece aqui mais uma vez como crítico das consequências históricas de seu país, seu povo e sua cultura, balançando, através desse espetáculo “os critérios e as normas do socialismo polonês” (BARBA, 2006 [1998], p. 80)

Estudo sobre Hamlet buscava tirar uma espécie de véu coletivo que censurava as potencialidades criativas do ator “...mas pela necessidade de adaptar-se; de chegar ao profundo sob aquele estrato de racionalizações em que é habitual cuidar das atitudes não autênticas” (FLASZEN, 2007 [1964], p. 92).

Janowski e Paluchiewicz (2010), em várias sessões de trabalho se referiram repetidas oportunidades à palavra *étude*; eles disseram que tal palavra no léxico usado dentro do **Teatro Laboratório**, fazia referência à “partitura”, mas não era entendida como tal; seu significado não podia reduzir-se à ideia de “partitura”.

O *étude* do qual falaram esses atores estava associado ao que eles definiram como a busca pela rememoração de momentos muito íntimos, pessoais do ator. Janowski deu um exemplo deste tipo de trabalho ao se referir a um exercício realizado por sua colega e atriz Rena Mirecka: “Ela não conseguiu ter filhos, isso era um problema para ela, nesse sentido, ela estudou o seu problema”.

Um fragmento do *étude* de Mirecka citado por Janowski pode se encontrar no filme de Jean-Marie Drot, **Grotowski ou Socrate est-il polonais?** (1977), ali se pode observar como a atriz estudava o seu “problema”. Mirecka se confronta claramente nesse excerto com a sua incapacidade; ela não podia ter filhos, essa impotência gerava uma atitude singular no seu exercício. O *étude* se dava a partir de uma reflexão prática sobre o que era considerado pelo próprio ator como o seu “problema”.

É interessante observar como tais études eram realizados. Grotowski parece contextualizar essa “problema” de Rena – trabalhado junto com a atriz Maja Komorowska – a partir da preparação de uma espécie de festividade religiosa ou dia de luto; elas entram em cena e começam a arrumar-se com ligeireza.

Maja Komorowska entra primeiro, traz consigo um vaso com água, usa um camisão que se assemelha às prendas íntimas femininas de inverno, deixa o vaso de água e sai em busca de outros elementos. Rena entra atrás, leva consigo uma vasilha vazia, de menor profundidade e tamanho, e uma toalha; usa uma saia comprida, de cor preta e em cima leva uma camisa branca; ela deixa seus elementos num banco e sai.

Entra de novo Komorowska com dois pares de sapatos que coloca perto do banco, próximo ao lugar onde deixou o vaso; logo vai até o vaso que está mais na frente e entra nele passando a lavar-se, tomando e deixando cair a água entre suas pernas, enquanto Rena se aproxima trazendo umas roupas, também pretas, que deixa no banco, para logo depois ir pegar um pouco de água do vaso onde Maia Komorowska se lava.

Rena toma a água com as suas mãos e volta ao banco; as atrizes cruzam seus olhares e logo Rena se disponibiliza a ajudar a vestir Komorowska. Certa atitude de confronto é revelada sutilmente nesse momento. As atrizes, já vestidas, se disponibilizam a sair; começam a andar pela sala até subir a uma espécie de altar onde tem uma pequena cruz. Nesse percurso Maia Komorowska começa a entoar uma espécie de ladainha ou canto religioso.

Grotowski nas aulas do Collège de France<sup>149</sup> descreveu essa cena como associada ao mito cristão onde as mulheres estão indo tirar Cristo do calvário, mas também disse que havia alusão a certo ritual das mulheres polonesas nos dias de missa; nesse sentido, a cena também estava associada às lembranças infantis dessas atrizes em relação a um contexto familiar religioso feminino.

O confronto se faz evidente nelas no momento em que Maja, depois de ter tomado uma espécie de cobertor numa mão e um tecido na outra, senta-se no altar, perto da cruz, e faz do cobertor um neném pelo qual chora; entretanto Rena observa-a<sup>150</sup>, parece querer se aproximar à imagem da criança e a sua parceira de cena, mas alguma coisa a contém. Rena se mantém perto dela, mas distante, como abstraída, marcando um tempo-ritmo com os pés.

Nesse trecho, pode-se fazer algumas relações entre a atriz e seu “problema” mas o que quero salientar aqui é como o trabalho de Grotowski aparece por camadas. As atrizes são colocadas ante

---

<sup>149</sup> Obtive esta informação numa conversa com a professora Lima em relação a essa cena onde Rena Mirecka trabalhava o seu “problema”.

<sup>150</sup> Ver ANEXO I.

uma situação, a partir de uma atividade que remete a certa tradição religiosa da mulher polonesa: o jeito de se lavar os pés antes de se arrumar, de sair, de andar. O mito de Cristo e a missa católica se entrecruzam aqui com o “problema” da atriz, associando-o a esse contexto.

Portanto a abordagem dos “problemas” dos atores era colocada por Grotowski em relação a uma série de situações ou circunstâncias que levavam o ator a um tipo de confronto não apenas psicológico mas de relações vitais em função da criação de seus espetáculos.

O “problema” enquanto objeto de étude tinha que ser abordado na ação com o intuito de liberar as forças expressivas do ator represadas, reprimidas ou bloqueadas no seu “corpo”. O étude pode ser entendido assim, desde essa perspectiva, como relacionado ao trabalho de “autopenetração” posto que através do étude também se buscava a liberação dos “impulsos”.

As associações entre “estudo” e “partitura”, trazidas pelo atores poloneses, se davam, acredito, a partir da abordagem pela manifestação dos “processos psíquicos” dos atores do **Teatro Laboratório** e a canalização desses processos através da orientação do diretor em relação à montagem.

Através dos études pessoais, poderia se encontrar uma singular liberdade criativa em que o ator se desligasse – com os componentes de “excesso” que seu trabalho devia ter – dos padrões de comportamento socialmente aprendidos por ele. A “boa educação” da qual Flaszen fala não é mais do que uma “máscara cotidiana”:

A impossibilidade de recitar Hamlet oferece a ocasião de desmascarar o comportamento de uma coletividade. Esta impossibilidade, porém, não depende da pluridimensionalidade interpretativa do drama, mas do sentimento de impotência inerente ao próprio caráter nacional (BARBA, 2006 [1998], p. 77).

O “estudo”, pensava-se, permitiria refletir na prática, no fazer teatral, sobre o que impede o ator a tornar-se criativo; trabalhar sobre os “sentimentos de impotência” através de Hamlet seria um “bisturi” para os processos de “autopenetração”. A busca pela manifestação dos “impulsos” do ator em confronto com esse contexto de impotência nacional por meio dos textos, pensava-se, seria a base para a construção do caminho de sons e gestos que o levariam a definir sua “partitura”.

Na sua primeira visita ao Brasil, Grotowski (1974) ao se referir à noção de “teatro pobre”<sup>151</sup> falou: “Comecei então a procurar aquilo que pode acontecer entre os seres humanos tais como são na verdade. □ Pode-se dizer que nesse período renunciei a ser criador eu mesmo, para dar aos outros a possibilidade de se tornarem criadores.”

---

<sup>151</sup> Reflito sobre essa noção algumas laudas à frente.

Além dessas palavras proferidas pelo teatrólogo na palestra acontecida no “Teatro da Comédia” no Rio de Janeiro, pode-se enxergar nas reflexões de Flaszen no artigo sobre Hamlet, como era realizada, segundo ele, a abordagem do trabalho por parte do diretor:

O diretor aqui não era aquele que dá ordens e que dá vida a um desenho preestabelecido. Era como um hipnagogo que mobiliza as reservas espirituais escondidas do ator. E também ele – no contato com o ator – mobilizava as próprias. Os ensaios lembravam uma evocação coletiva do sonho no qual aqueles que sonham influenciam reciprocamente os próprios sonhos, produzindo na ação um sonho comum (FLASZEN, 2007 [1964], p. 92).

As palavras de Flaszen em relação à citação anterior de Grotowski, acredito, podem ser associadas aos processos pelos quais os atores transitaram nesse espetáculo. Flaszen fala sobre Grotowski mais como um “hipnagogo” do que um diretor, cuja função principal era estimular os “processos psíquicos” do ator. Tais declarações são testemunha de como o trabalho imaginativo dos atores ganhava cada vez uma maior atenção. Estamos já aqui ante certa ideia de “contato”<sup>152</sup> começando a se estabelecer, posto que a criatividade do ator em relação ao texto vai passar a mobilizar com maior força as potencialidades espirituais do diretor. O texto tinha que incitar, muito mais a imaginação dos atores do que a do diretor.

Grotowski, em Estudo sobre Hamlet, também parece se focar com maior força em evitar que o trabalho do ator se desvie de sua linha de pesquisa em relação aos seus “processos psíquicos”, quer dizer, o étude do ator era priorizado em função de suas ações e não da busca por um resultado cênico.

Ele, o ator, não devia se preocupar mais com a montagem, mas com seu “trabalho sobre si” do qual a professora Lima fala. Nesse sentido, estamos ante a busca pela manifestação de “signos” a partir de processos como o de “autopenetração”. O texto, em relação ao étude como projeto, também aparece aqui como orientador desses processos:

O roteiro verbal não foi considerado uma totalidade irrevogavelmente fechada. A prática fez dele unicamente um projeto inicial, uma série de propostas orientadoras. A sua estrutura emergiu gradualmente [...] Porque – recordemo-lo ainda uma vez – a finalidade do trabalho não era representar Hamlet nem verificar a exatidão das concepções de Wyspiański, mas era uma tentativa de criação espontânea no teatro (FLASZEN, 2007 [1964], p. 92).

---

<sup>152</sup> Referirei-me a esta noção quando falar do espetáculo o Príncipe constante.

A “espontaneidade”, como tentativa de criação, está aqui relacionada à manifestação dos “impulsos”, nos quais nem todas as cenas do texto parecem ter funcionado como “bisturi” para os atores, mas apenas aquelas partes que serviram como “estímulos” em direção a um tipo de criação particular, associada por Flaszen a noções como “espontaneidade” e “organicidade”, foram de maior importância para o espetáculo.

Grotowski, segundo Flaszen, passou a criticar aqui certos procedimentos utilizados anteriormente, como se tivesse querido quebrar alguns estigmas, criados por ele mesmo, em relação ao trabalho do ator que vinha dirigindo no **Teatro das 13 Fileiras**:

A cena na qual o príncipe Hamlet dá as indicações aos atores, foi tratada como a cena de um treinamento forçado em que o cabo – em tom de comando – instrui as filas, cruelmente amestradas sobre os princípios do trabalho do ator. É, ao mesmo tempo, uma autoderrisão do diretor que deseja se libertar de suas pretensões de violentador das almas dos atores... (FLASZEN, 2007 [1964], p. 94).

Parece estarmos aqui ante um Grotowski que, através de críticas como essa, mergulhava por outras vias, mais associadas às do “hipnagogo” do que a de um diretor. A crueldade de tais práticas deve ser entendida como um trabalho do ator sobre si mesmo, em que sua honestidade devia estar comprometida, pela busca dessa “espontaneidade” desconhecida. Grotowski, através desse Hamlet intelectual como comandante de tropas, se questionava a si mesmo e a relação estabelecida com seus atores até esse momento.

A noção de “dialética da derrisão e apoteose”, que também perpassou este processo, parece ter-se dado assim entre o intelectualismo polonês e as forças vitais, instintivas radicadas no camponês do país nas margens do Vístula. O camponês era, nesse sentido, a contrapartida do Hamlet, e parece representar o instinto de sobrevivência, o que não se sacrifica, mas que busca viver dominado pelas suas baixas paixões.

O “corpo” dos atores – com exceção de Zygmunt Molik (Hamlet) – vai ter que trabalhar a partir dessa ideia de povo que age e reage a partir de seus “impulsos” mais básicos. Mas para continuar compreendendo noções como “corpo” e “organicidade” presentes nesse espetáculo, creio conveniente definir melhor meu entendimento de quem foi Hamlet nesse espetáculo do **Teatro Laboratório**.

Flaszen (2009) falou de uma imagem do intelectual ligada à vida militar polonesa: “Imagem do soldado exilado que depois de suas aventuras do exílio volta ao seu país. Ele é um estrangeiro. A vida rural do século XIX não estava ligada ao país. A inteligência era uma classe social separada do povo. Todas as sabedorias judaicas são livrescas, eles lêem”.

Hamlet polonês é de lugar nenhum, ele é como Ahasverus<sup>153</sup>, um peregrino que ninguém quer e a quem é negado tudo. A Polônia esteve durante muito tempo em lugar nenhum, apenas na imaginação de poetas - muitos deles exilados - que professavam o mais profundo amor pátrio, por uma nação que fosse livre e soberana: “A nação polonesa estava em uma espécie de decomposição. A Polônia deve muito aos seus poetas. É o artista o encarregado de salvar a nação” (FLASZEN, 2009).

O protagonista do drama polonês não é um guerreiro, apenas um intelectual religioso que não concorda com a brutalidade da guerra e que, na proposta do **Teatro Laboratório**, é exposto ao escárnio. Flaszen (2009) em relação ao maior solilóquio do protagonista no espetáculo diz: “Hamlet estava com a bíblia. O grande monólogo de Hamlet é um estilo ídiche. Não era um verdadeiro judeu, era visto como um judeu no sentido arcaico”.

Assim, colocando o protagonista como um judeu ortodoxo, Estudo sobre Hamlet apresentava-se através do confronto com o passado a partir do presente. Hamlet, nesse sentido representava o ser racional, o homem culto, o intelectual, o povo; por contraste não intelectualiza seus pensamentos, pois eles são apresentados através da ação; o povo não pensa; ele vai, o povo não deseja; ele toma.

Hamlet mostra-se afastado do povo, um ser estranho, fragmentado entre seu pensamento e seu proceder, mas também Hamlet era uma via para a conexão com o passado, ele é, nas descrições de Flaszen, um ser arcaico que parece vir de outro tempo.

Por outra parte, Barba fala do personagem principal como de um ser que permitia o reconhecimento a partir da diferença; essa é, segundo ele, a importância de Hamlet em relação à comunidade de atores<sup>154</sup>, pois era através da não identificação ou da contradição com o protagonista que os outros atores buscariam essa tentativa de criação espontânea:

Hamlet é o judeu de uma comunidade, qualquer que seja o sentido dado a esta palavra: ‘judeu’ ideológico, religioso, social, estético, moral, sexual. É diferente, logo, um risco. Cada grupo deve ter o seu “judeu”, como necessidade para a sua autodefinição, para reforçar a consciência do próprio valor, para a higiene das próprias convicções (BARBA, 2006 [1998], p. 76)

O “corpo” do ator nesses processos criativos esteve fortemente arraigado nesses sentimentos de impotência nacional do qual falam Flaszen e Barba. Tanto Flaszen, quanto Barba são úteis

---

<sup>153</sup> O poeta romântico baiano faz uma analogia ente Ahasverus e o Gênio, em seu poema homônimo ele salienta o caráter do ser errante e desprezado que ambos têm. Ver: ALVES, Castro. Espumas Flutuantes – **Ahasverus e o Gênio**. Em: [http://pt.wikisource.org/wiki/Espumas\\_Flutuantes](http://pt.wikisource.org/wiki/Espumas_Flutuantes)

<sup>154</sup> Sempre que eu falar dessa comunidade de atores; estarei fazendo por oposição e/ou contradição ao personagem Hamlet, nesse sentido, a comunidade vai estar representada nesse espetáculo por os camponeses e/ou os soldados. Nesse espetáculo participaram do étude sete atores, sendo seis deles da comunidade de soldados-camponeses enquanto um representava o Hamlet.

orientadores e fornecem referências que permitem entender, na medida do possível, os processos corporais vivenciados nesse espetáculo pelos atores do **Teatro Laboratório**. “Espontaneidade” e “organicidade”, segundo eles, vão estar intimamente ligadas às práticas desse espetáculo, mas o trabalho parece ter-se dado aqui por duas vias, pois como se pode conferir, existem claras contradições entre Hamlet e o resto dos personagens.

Barba, ao falar dos personagens do drama e do contexto, diz: “A ação se desenrola na Polônia, ou seja, em lugar nenhum. Os personagens de um rei Ubu invisível, mas encarnado em cada um deles. Hamlet tornou-se um drama rural, e o protagonista é o judeu da aldeia” (BARBA, 2006 [1998], p. 77).

A ideia de “imaginação” estava ligada assim à procura de um Hamlet polonês, que Barba chamou como o “judeu da aldeia”; e o qual descreveu em antagonismo ao povo: “Ele é diferente, os outros normais. Ele raciocina, os outros vivem. Ele faz tentativas prudentes, os outros agem sem titubear. Ele desejaria, os outros podem” (BARBA, 2006 [1998], p. 76).

Hamlet pode ser associado aqui não apenas ao judeu errante, mas também ao intelectual polaco do exílio francês. Flaszen (2009) também falou, em relação ao protagonista do drama, da imagem do militar que, depois de suas aventuras e viagens no exílio, volta para sua pátria. O personagem Hamlet, nesse sentido, aparece em contradição com o típico homem do povo, enraizado na imagem do camponês e do soldado de um país que durante muito tempo deixou de existir.

Tanto o camponês quanto o soldado agem em Estudo sobre Hamlet de acordo com seus instintos de sobrevivência, suas ações deviam ser concomitantes com tais instintos. Hamlet pelo contrário está sempre maquinando sua vingança. Assim, na encenação, quando o rei precisa de soldados: “Os astutos camponeses alistam o “judeu” deles no exército. Sempre raciocinando e projetando vingar a morte do pai, Hamlet/Ahasverus, é posto em coluna e marcha para a batalha” (BARBA, 2006 [1998], p. 76).

Hamlet é ridicularizado, ele não é um militar, sua humanidade o impede, sua intelectualidade, seu pensamento e sua palavra o limitam, o fazem espectador da brutalidade de uma guerra da qual é obrigado a participar. Assim, Hamlet sempre aparece como possesso pelos seus pensamentos, suas reflexões são priorizadas antes que suas ações, já a astúcia dos camponeses, pelo contrário, parece ter sido abordada a partir da manifestação das forças instintivas do ator, da revelação de seus “impulsos” associados a suas forças vitais.

As buscas pela manifestação dos “impulsos” a partir de “estímulos” como “tentativa de criação espontânea” nas práticas de Estudo sobre Hamlet tinham como base certa “experiência acumulada” que lhes permitia ir além das pesquisas anteriores. Grotowski através desse “estudo” estava criando uma contradição que era fundamental para o conflito na sua encenação: o

personagem Hamlet representa o intelecto, a sabedoria livresca, enquanto o povo, por oposição, é primeiro ação, sua comunicação não se dava através de discursos, mas de jogos eróticos ou da guerra:

O Hamlet, que se desenvolve por associações pela inspiração de Grotowski, torna-se o drama sobre os camponeses eslavos, sobre os camponeses poloneses. Ou talvez sobre os poloneses, enquanto nação camponesa? Não assim como é. Mas como poderia ser, se se revelassem até o fim os seus elementos espirituais arcaicos, formados pelas experiências coletivas do passado. Elementos que têm a capacidade de se revelar espontaneamente, nas situações limite... (FLASZEN, 2007 [1964], p. 93).

O étude, levado a situações limite, permitiria a revelação das forças arquetípicas polonesas. Nesse sentido, Grotowski parece ter feito germinar na busca pela manifestação dos “impulsos”, nesse espetáculo uma floresta a ser explorada: “A criatura nascida no decorrer dos ensaios assim conduzidos tinha uma substância fluida e plasmática. Crescia de modo orgânico e informe, como um mato que cresce exuberante e livre” (FLASZEN, 2007 [1964], p. 93).

A criação do espetáculo se dava assim a partir de processos que incitavam a manifestação dessa “espontaneidade” da qual Flaszen fala. Vejo nesse momento a “espontaneidade” como par da “organicidade” que aqui aparece como uma “substância fluida e plasmática”, mas informe:

No entanto, aos sonhos coletivos que nasciam através da improvisação e de uma “psicanálise” específica, nos forçávamos a impor uma linha condutora. Talvez não tanto impor – essa palavra sugeriria uma imposição arbitrária – quanto apreender da **experiência acumulada**. No decorrer do trabalho não só mudou a forma do estudo, não só foram cortadas cenas pouco felizes e inseridas outras mais bem-sucedidas, mas foi mudada também a linha condutora, de modo a – sem violentar a organicidade do material acumulado – liberar e revelar, já no plano da composição consciente, as tendências de certo modo inatas<sup>155</sup> (FLASZEN, 2007 [1964], p. 93).

Como já mencionei, a estrutura do texto para a encenação era aqui modificada – como em Fausto, em função dos processos de “autopenetração”. A revelação dos “impulsos” inatos, imanente à comunidade de atores, devia passar a ser partiturada, ou seja, a substância liberada, de características orgânicas e informe, passava a ser colocada por Grotowski dentro de uma estrutura para o espetáculo.

Tais características enquanto orgânicas ou espontâneas parecem ter tido, como venho salientando, altos componentes sexuais e de violência nos études dessa comunidade de atores que contribuíram na construção do espetáculo. Barba, ao descrever algumas das cenas, refere-se a um

---

<sup>155</sup> Negrito meu.

trabalho cuja bestialidade atingia pontos muito altos de crueldade, da qual o protagonista transita como uma testemunha distante e participa apenas quando é obrigado:

Hamlet é adestrado, humilhado, forjado. Depois, por sua vez, adestra, humilha, forja. Chega o momento da ação. O sadismo, o ódio e a ameaça tomam conta da sala. Os soldados-camponeses partem para cima dos inimigos imaginários com violência. O cheiro acre do suor mistura-se com os gritos selvagens dos trucidadores e com os estertores dos agonizantes, corpos rolam pelo chão, levantam-se novamente para cair uma outra vez, contorcer-se, atormentar-se: estupro e tortura, crueldade e bestialidade revelam a cara do homo miles. Hamlet refugia-se num monólogo interminável: ser ou não ser? Assiste, distante testemunha, ao confronto onde cada ator enfrenta um adversário imaginário (escondido no seu subconsciente?) com uma veemência tão feroz que não poupa nem o próprio corpo. Quer ficar fora, não ceder à loucura coletiva. Os outros o agarram, o obrigam a torturar a “agir”, a participar da brutalidade e do desprezo que une a coletividade (BARBA, 2006 [1998], p. 77-78).

O confronto desses atores soldados-camponeses com seus “processos psíquicos” tinham, como se pode conferir, certa literalidade em relação ao caráter de excesso nas práticas desse espetáculo. É interessante observar como Barba questiona o enfrentamento dos soldados com inimigos imaginários como se tratasse de um conflito dos atores contra si mesmos, ou, para usar as palavras do diretor italiano, como se tal batalha se livrasse entre o ator e seu próprio “subconsciente”. Aqui, através dessa luta quimérica, “processos psíquicos” e “corpo” aparecem confrontando-se frente a certos limites que deviam ser transbordados pelo ator.

Assim, Hamlet depois de ter sido forçado a participar desses acontecimentos, volta à aldeia. Os camponeses estão lá, exatamente iguais aos soldados que acompanhou na batalha. A bestialidade da guerra se assemelha a animalidade dos camponeses que: “Reunidos na sauna [...] se batem e se contorcem como um monstro nojento ao qual a nudez dos atores oferece uma fisiologia bestial. Seus jogos eróticos são a imagem de desespirtualização do homem, da sua animalidade” (BARBA, 2006 [1998], p. 78).

Ainda aqui a sexualidade é vista como um ato separado da espiritualidade do homem, o corporal, o carnal embora nesse espetáculo estivesse sendo observado a partir da manifestação dos “impulsos psíquicos”, aparecia em *Estudo sobre Hamlet*, em reiteradas cenas, literalmente expresso nas ações dos atores. Como se esse confronto com o desconhecido, nesse espetáculo, fosse estabelecido a partir dos études sexuais desses atores que conformavam a comunidade de camponeses.

Esses atores, através de *Estudo sobre Hamlet*, acredito, tiveram que se confrontar com a sua sexualidade, ainda que não com a sua sexualidade socialmente aprendida, mas sobre o

desconhecido dela em si próprio e associada a certa animalidade expressa nesse espetáculo. Isto gerava uma espécie de exorcismo do qual Hamlet se mantém distante enquanto: “completamente vestido, lava-se com uma meticulosidade sem par” (BARBA, 2006 [1998], p. 78).

Hamlet através dessa ação se purifica e se distancia do grupo, ele se afasta e se limpa, mas a partir deste simples ato se sucede uns dos momentos clímax do espetáculo:

A tragédia acontece como um relâmpago. O cadáver de Polônio é descoberto, Ofélia morre durante um jogo erótico. Estupor e terror dos camponeses diante do mistério da morte. A nudez deles torna-se o próprio símbolo da condição e da angústia do homem diante do limite extremo (BARBA, 2006 [1998], p. 78).

Só o mistério da morte faz recuar a comunidade de camponeses, só esse enigma os increpa e os perturba no espetáculo, espanta-os e os transforma em pessoas religiosas, distintas daqueles seres que antes se assemelhavam a animais e cujos jogos sexuais produziam: “vergonha e desgosto” (BARBA, 2006 [1998], p. 78).

Esses tipos de contradições entre sexualidade animal e mistério espiritual parecem ter funcionado como um dos caminhos nas pesquisas desses atores para a criação de Estudo sobre Hamlet. A sexualidade como “impulso” vital acabava sendo vedado ante a proximidade da morte. O medo da morte os fazia envergonhar-se de si, de sua nudez, de sua animalidade. O arrependimento ante o terror individual da não existência corporal manifestava-se no coletivo da comunidade através da oração: “As mesmas pessoas que se comportavam como animais no cio reencontram uma humanidade feita de orações e lamentações, de invocações e fervor religioso” (BARBA, 2006 [1998], p. 78).

Assim, os atores no espetáculo encontravam sua “humanidade” como a revelação de alguma coisa esquecida e só lembrada através da presença da morte. Ante essa presença eles pregam, como se suas ações anteriores associadas a lascívia e ao pecado estivessem sendo condenadas e buscassem redimi-las. É interessante perceber como se dão as associações entre morte e religião, pois esta última aparece por contradição à animalidade dos atores, quer dizer, a religião representava em certo sentido a razão e a humanidade desses personagens, enquanto que a animalidade nesse espetáculo ligada ao “corpo” do ator era apresentada como dominada pelos excessos da sexualidade e violência.

Essas parecem ter sido duas forças vitais para criação, o que Barba define como um processo onde foi posto a nu, através desse escalpelo que foram os textos sobre Hamlet, o: “Eros e Thanatos, enraizados no subconsciente do indivíduo e na imaginação coletiva. Uma dissecação terrificante,

horrível, que fede a suor sangue e esperma, visão sem piedade do indivíduo e do grupo levados pelas pulsões do instinto” (BARBA, 2006 [1998], p. 79).

Estamos ante um vaivém entre sexualidade e o mistério da morte, duas forças: uma parece mobilizar os atores enquanto a outra parece paralisá-los, suas ações sexuais se transformam em súplicas e lamentos religiosos ante o terror da inexistência. Barba fala de um Eros nojento e repugnante, um Eros que ao sentir-se perto da morte se transfigura em piedade.

A relação entre “Eros e Thanatos” em Estudo sobre Hamlet parece ter estado nessa tentativa de mostrar certos ciclos entre vida e morte ligados aos processos de criação na busca pelo confronto entre o tempo descontínuo do homem e as fissuras do passado. Flaszen (2007 [1964], p. 92), ao se referir à teatralização desse espetáculo diz: “É o espetáculo sobre o nascimento do espetáculo.”

Assim, o “estudo”, em um sentido mais amplo tornava-se também o próprio andamento da encenação; uma reflexão prática que, acredito, se dava a partir do trabalho do ator em relação aos processos não só psíquicos, mas sexuais e, nesse sentido, corporais: “Um homem quando está em um nível elevado de espírito utiliza signos ritmicamente articulados, começa a dançar, a cantar. Um signo, não um gesto comum, é o elemento essencial de expressão para nós” (GROTOWSKI, 1981 [1965], p. 12).

Entendo assim essas primeiras ideias de “espontaneidade” ou “organicidade” trazidas por Flaszen em relação a esse espetáculo como a procura por um estado onde o “corpo” do ator conseguia se expressar a partir de seus “impulsos” mais básicos, de sobrevivência. Quando se fala de Eros enquanto “arquétipo” se faz referência à humanidade por uma via contrária à religiosa católica, mais física do que espiritual.

Nós como outras espécies animais somos criaturas sexuais, somos seres eróticos. O prazer físico, embora estivesse sendo colocado em Estudo sobre Hamlet como um ato desagradável e nojento, associado ao caráter de alienação do camponês polonês, foi, acredito, tema de étude fundamental nas pesquisas desses atores.

Tais práticas se fundamentaram na capacidade de resposta corporal instintiva em relação a estímulos que levavam à manifestação, no ator, de “reflexos” que, mesmo sendo percebidos como grosseiros e/ou desagradáveis nos ensaios desse espetáculo<sup>156</sup>, eram via de étude, tanto pessoal quanto coletivo, nessa comunidade de atores em seu rol de camponeses-soldados-poloneses.

A “espontaneidade” do ator estava sendo testada aqui a partir de suas possibilidades de resposta imediata ante certas situações limite: Em um momento de choque psíquico, de terror, de

---

<sup>156</sup> Segundo Flaszen, até o Príncipe, “...nossa relação com o mundo físico era ainda desagradável, como se o erotismo ou a fisicalidade não fosse aceitável (FLASZEN apud LIMA, 2008, p. 165).

perigo mortal ou de gozo enorme, um homem não age “naturalmente” (GROTOWSKI, 1981 [1965], p. 12).

Como o ator age e/ou reage ante estados intensificados nos quais a sua sexualidade está envolvida? Ofélia parece ter sido morta por causa de um orgasmo enquanto se contorcia entre jogos sexuais junto aos outros camponeses na sauna. O sexual, o carnal se revelavam assim nesse espetáculo como uma via fortemente potencializadora dos processos criativos.

A carnalidade do ator, mesmo não sendo aceita, se transforma em resposta a perguntas reveladoras de si, em relação ao desconhecido do ator, sua sexualidade, enquanto assumida instintivamente, transformava-se em acção animal e portanto orgânica e/ou espontânea. Barba em relação à manifestação desses “signos” vitais não quotidianos por parte do ator, diz:

A recitação dos atores é uma chantagem; não é uma maneira de ser cotidiana, mas uma fisiologia dos estados extraordinários: clímax sexual, agon, tortura, estupro. Gritos inarticulados e vozes roucas aberrantes jorram, com controle e liberdade, de uma psicotécnica que permeia todos os elementos na composição de cada ator. A recitação deles não convence: aterroriza, devasta, sacode brutalmente o indefeso espectador. A nudez e o suor, as caras contorcidas e a convulsão dos corpos nos lembram uma realidade tão próxima, tão inerente a nós mesmos (BARBA, 2006 [1998], p. 80).

As funções do “corpo” do ator que representava a comunidade, em relação a essas práticas, foram levadas ao limite, na procura de estados excepcionais em que os fenômenos vitais se manifestassem com uma intensidade extrema. Tais funções mostram-se, através do que Barba descreve como uma psicotécnica grotowskiana, como expressões de fortes estados psíquico-corporais trabalhados pelo ator para esse espetáculo.

A “psicotécnica grotowskiana” da qual Barba fala, era nesse sentido, orgânica. Estudo sobre Hamlet foi um laboratório – como Flaszen o chamou – de pura “organicidade”, por isso acredito que tal noção nesse espetáculo deve ser entendida como a manifestação de estados onde os “processos psíquicos” e “corporais” agiam simultaneamente através de “impulsos” que, como disse, não eram apenas mentais, mas sexuais e de sobrevivência.

Encontro outro exemplo dessa ideia de “organicidade” e ou “espontaneidade” quando os atores que formavam a comunidade de camponeses-soldados têm que voltar à guerra, Hamlet novamente os acompanha. Estamos – segundo o diretor italiano, nos momentos finais da peça<sup>157</sup>:

---

<sup>157</sup> “Essa cena é como um balé sobre a história militar da Polônia, com o mito trágico da batalha como única âncora de salvação para a comunidade nacional. As marchas subsequentes mostram a evolução do exército: dos peões medievais, passando pela cavalaria com armamento pesado do Renascimento e pelos lanceiros do século XIX, até as batalhas contemporâneas com as baionetas e os desordenados assaltos das insurreições” (FLASZEN, 2007 [1964], p. 95-96).

“Eis que avançam os batalhões, impassíveis, contidos, transfigurados, na direção da tumba da história” (BARBA, 2006 [1998], p. 78).

Nesse momento a contradição entre os camponeses-soldados e Hamlet se faz presente mais uma vez, com um importante diferencial; as tropas passam a ser agora apresentadas como portadoras de uma consciência de Thanatos que os ilumina e os redime; portanto, estes soldados se diferenciam dos camponeses que se aterravam ante o mistério da morte. Os soldados não temem: “Diante da ação que os chama, estes homens não hesitam, não argumentam: o raciocínio faz do homem um ser fraco. Agem e pagam com a morte a própria ação, o próprio impulso a ser. E Hamlet?” (BARBA, 2006 [1998], p. 79).

A “organicidade” se dava novamente nessa cena – também por oposição a Hamlet – através da priorização da ação no trabalho da comunidade de atores. Estes, em analogia com os soldados, tinham que agir sem hesitar ante o desafio que concentrava cada étude; deviam responder com seus instintos na busca pela manifestação do que fosse realmente espontâneo e, nesse sentido, orgânico em cada um deles.

Os atores, segundo Barba, se confrontaram na primeira batalha contra seu “inimigo imaginário”. Estamos ante uma ideia de “inimigo imaginário” que vai cobrar outra dimensionalidade a partir do Príncipe constante. Em Hamlet esse “outro imaginário” não acompanha, mas estorva, é inimigo, deve ser vencido para a sobrevivência do que era realmente verdadeiro no ator e que Flaszen chamou como manifestação de “organicidade” ou “espontaneidade”.

O “inimigo imaginário” estava referido, acredito, a essas barreiras que o ser humano constrói e que regulam sua conduta em sociedade. Lembremos que Flaszen falou delas como opressoras das características carnis e espirituais do ator. Portanto, se o carnal se revelava, bem seja por instinto sexual ou de sobrevivência, nesse espetáculo, devia ser entendido a partir de um processo “psicofísico” de confronto que desencadeava em estados em que a manifestação dessas energias foram consideradas orgânicas, tanto por Flaszen, quanto por Barba.

Hamlet, por oposição, continua com a sua série de discursos: “Mas sua forma de impotência consiste na incapacidade de sentir, viver e morrer com os outros” (BARBA, 2006 [1998], p. 80). Assim, Hamlet, o ser racional, cerebral, se apresentava como contraditório ante uma humanidade que trepa, bebe, mata e morre, uma comunidade que no momento decisivo da guerra se entrega a ação: “Os soldados-camponeses preferiram ser cadáveres do que viver como cadáveres” (BARBA, 2006 [1998], p. 79). O povo marcha em direção ao seu destino trágico que, em certo sentido, o “santifica”, enquanto Hamlet continua vivo. Mas cabe-se perguntar: é Hamlet um ser vivo no espetáculo de Grotowski?

Podem-se reduzir esses relatos ao final do texto **Ahasverus e o Gênio** (1870) do poeta romântico baiano Castro Alves (1847-1871): “Mas quando a terra diz: — ‘Ele não morre’ Responde o desgraçado: -‘Eu não vivi!...’.” Assim Hamlet, diante de suas inúteis tentativas de deter a catástrofe, por meio de grandes e eloquentes discursos estimulados pela batalha, se afasta entre os cadáveres:

Geme como uma criança: lamenta sua incapacidade de salvar os outros ou seu pavor de marchar com eles? Uma canção de bêbados eleva-se dos cadáveres como que para zombar dele. O rei-coveiro ajoelha-se entre os corpos dos seus soldados e entoa o Kerie Eleyson<sup>158</sup> (BARBA, 2006 [1998], p. 79).

Rememorando que Mieczyslaw Janowski começou formar parte do elenco do **Teatro Laboratório** a partir de Estudo sobre Hamlet (1963-1964). O ator (2010), ao se referir às práticas da época, falou de um trabalho sobre os “processos psíquicos” onde se tentava, através da eliminação de tabus, expulsar a vergonha pessoal na busca de que alguma coisa vital se revelasse no “corpo” do ator. Nesse sentido ele diz: “Melhor ser um cadáver do que viver como cadáver”. Ou seja, melhor estar morto que viver como um fantasma deambulando entre os vivos.

Através do seu Hamlet às margens do Vístula, Grotowski parece chegar a um ponto de aguda intensidade em relação ao trabalho do ator nas produções artísticas realizadas até esse momento: “Reapareciam, levados ao extremo limite, os temas dos espetáculos anteriores de Grotowski, todos de subtexto explicitamente político e ligados à história da Polônia”<sup>159</sup> (BARBA, 2006 [1998], p. 80).

O que revela a intensidade de tais práticas corporais, pois Hamlet se apresentava, ao meu juízo, como o cadáver que a comunidade de atores não devia ser. Grotowski orientava ou estimulava a criação desses atores a partir de uma via inversa à intelectual que, nesse espetáculo, esteve associada ao trabalho corporal do ator a partir de certas relações entre erotismo e morte, contraditórias se relacionadas às do protagonista do drama:

Até mesmo em Grotóvski esse espetáculo tinha que despertar reações opostas. Hoje ele afirma que foi uma etapa fundamental de seu método para chegar ao “ato total” do ator, assim como o encarnou Ryszard Cieślak no papel do Príncipe constante. Mas acredito que naquele tempo, e nos anos imediatamente seguintes, Grotóvski tinha considerado Studium o Hamlecie um espetáculo que não deu certo. Na última página do programa de O Príncipe constante, de abril de 1965, há uma lista com os espetáculos mais

---

<sup>158</sup> Esta, segundo Barba (2006 [1998], p. 78), era a: “litania religiosa, com a qual os guerreiros poloneses tinham invocado a proteção divina diante dos cavaleiros teutônicos em Grünwald e dos turcos em Viena.”

<sup>159</sup> Grifo meu.

importantes apresentados pelo Teatr-Laboratorium 13 Rzędów [...] o “judeu” da família, não é mencionado (BARBA, 2006 [1998], p. 81).

Estudo sobre Hamlet morre definitivamente, fica sepultado em Opole e aparece nesse momento como banido das criações do **Teatro Laboratório das 13 Fileiras**. Enquanto Hamlet saía de cartaz, o **Teatro Laboratório** tinha que mudar-se, como vemos através de uma carta que Grotowski menciona para Barba: “Pode ser que a partir do dia primeiro de janeiro nos transfiramos para Wrocław” (GROTOWSKI apud BARBA, 2006 [1998], p. 143).

Esses acontecimentos devem se associar a certo panorama de tensões políticas que vivia a Polônia desse momento<sup>160</sup>, Hamlet por questões da censura sai do repertório e Grotowski e seus atores, em consequência, vão ser mobilizados, devem abandonar sua sede inicial no **Teatro das 13 Fileiras**.

O **Teatro Laboratório** – a raiz de um espetáculo onde a palavra studium ganhava supremacia nas práticas teatrais desse momento – é trasladado a uma nova sede. Constatase assim que a noção de “estudo” também foi um termo anterior à noção de “teatro pobre” nas propostas de Grotowski.

#### 4.1 MOVIMENTO EM ESPIRAL: ENTENDENDO O TEATRO POBRE

Gostaria de fazer uma incursão na noção de “teatro pobre”, pois acho que ela pode funcionar como via para compreender tanto os caminhos trilhados por Grotowski durante esses primeiros cinco ou seis anos quanto essa noção de “estudo” que se definiu com maior força a partir do espetáculo sobre o Hamlet polonês.

“Teatro pobre” é uma noção que também foi forjada a partir de práticas e experiências e, talvez, por isso caiba entendê-la melhor, pois sua proximidade com noções como “organicidade”, “corpo” e “via negativa” são irreduzíveis.

Segundo Barba (2000 [1998], p. 32), foi Flaszen quem primeiro falou de “teatro pobre” em um artigo de 1962 sobre Akropolis para se referir exclusivamente ao trabalho criativo dos atores realizado nesse espetáculo: “O ator se multiplica e torna-se uma espécie de ser híbrido que atua polifonicamente em seu papel”<sup>161</sup> (FLASZEN, 1981 [1964], p. 64).

---

<sup>160</sup> A acolhida do espetáculo pelo público não parece ter sido muito positiva: “Justamente então se desenvolvia na Polônia um anti-semitismo oficial de partido. Na mecânica do espetáculo, a simpatia estava do lado do indivíduo isolado” (FLASZEN, 2007, p. 97). Barba também fala do choque a partir da recepção do espetáculo por parte de certos intelectuais e amigos do **Teatro das 13 Fileiras**: “Até mesmo os aliados do teatro levantaram objeções alegando argumentos estéticos, técnicos ou dramáticos” (BARBA, 2006 [1998], p. 80).

<sup>161</sup> El actor se multiplica y se vuelve una especie de ser híbrido que actúa su papel polifonicamente (Tradução minha).

Barba (2000 [1998], p. 32) logo nos diz que Grotowski retomou o termo em 1965, em seu artigo **Em busca de um teatro pobre**, e o transformou em um grito de guerra ao qual deu um significado diverso do colocado por Flaszen.

Acredito que para compreender o nome que o artista polonês estava dando ao trabalho desenvolvido até aquele momento sob a sua direção e com características muito específicas, tem que se reconhecer a sua necessidade particular de definir buscas e descobertas artísticas.

O título do artigo, onde Grotowski falou pela primeira vez de “teatro pobre”, foi traduzido para o francês como **Vers un Théâtre Pauvre**, ao inglês como **Towards a Poor Theater**, ao espanhol como **Hacia un Teatro Pobre** e ao português com o título **Em busca de um Teatro Pobre**. Todas essas traduções vindas do original na sua língua vernácula: **Ku Teatrowi Ubogiemu** indicam trânsito, percurso, passagem.

Um “teatro pobre” seria então, um teatro que se mantém na busca de seus fundamentos, que tenta alcançar seus princípios e forças criadoras, os sustentáculos de sua arte, uma procura que vai à direção do que Grotowski chegou a praticar e entender como pobreza no teatro. Entendimento que se dava fundamentalmente a partir da criação; quer dizer, um teatro que se busca a si mesmo no seu exercício, mas que não se define totalmente porque vive num sentido de procura constante.

Mesmo encontrando autores<sup>162</sup> que atribuíram, num primeiro momento, a noção de “teatro pobre” ao contexto econômico, político e social daquela época<sup>163</sup>, creio – sem subtrair a importância desse âmbito e suas influências determinantes nas criações do artista – que esta noção, concebida e vivenciada em meados da década de sessenta do século XX, foi usada com o intuito de definir de uma maneira mais ampla as propostas do trabalho de Grotowski, mas terminou por se transformar em um lema que, de certa forma, literalizou o entendimento que ele tinha de seu teatro:

Eliminando gradativamente o que se demonstrava como supérfluo, achamos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurinos especiais, sem cenografia, sem um espaço separado para a representação (cenário), sem iluminação, sem efeitos de som, etc. Não pode existir sem a relação ator-

---

<sup>162</sup> O crítico teatral polonês Jan Kott afirma que “durante os primeiros dois ou três anos, Grotowski e seus atores passaram fome – e de maneira alguma no sentido figurado. Pobreza foi primeiro, uma prática desse teatro; só mais tarde é que ela foi elevada à dignidade da estética” (KOTT apud WOLFORD, 1997, p. 136).

<sup>163</sup> Grotowski é um cidadão da Polônia, que foi arrasada e dizimada pela invasão nazista e pelos campos de concentração concomitantes. Nascido em 1933, ele é testemunha e herdeiro, assim como a maioria de seus atores, da devastação de seu país. A marca daquela carnificina está no trabalho deles. É um monumento abstrato às consequências espirituais daquele evento horrendo. E é por isso que a maioria das produções feitas à la Grotowski são necessariamente em sua maioria fraudulentas. Seu teatro tem suas raízes arraigadas em uma experiência local específica. É orgânico com uma tradição viva, que foi estilhaçada e difamada por uma iniquidade inimaginável e vergonha sem limite. Onde falta a uma arte os alicerces das realidades correspondentes, ela é ornamento, entretenimento, ou mais fingimento (CLURMAN, 1997, p. 164).

espectador na qual se estabelece a comunhão perceptual, direta e viva.<sup>164</sup>  
(GROTOWSKI, 1981 [1965], p. 13)

Grotowski tentou definir seu teatro através de um processo de eliminação de elementos cênico-técnicos, não com a ideia de criar um programa teatral dedutivo, mas para objetivar por meio da hierarquização desses elementos qual é, segundo ele, a especificidade da arte teatral.

Essa busca de Grotowski pela especificidade do que é propriamente teatral foi associada por Flaszen a uma certa “fome de absoluto”: “Grotowski estava devorado pela fome de absoluto. Cada espetáculo seu queria – com todos os meios e de todos os modos – evocar o Grande Todo, dançar todos os seus recessos de uma vez” (FLASZEN 2007 [2001], p. 25).

No texto **Brinquemos de Shiva** (1960) podem-se encontrar resquícios dessa evocação, dessa “dança do absoluto” na sua arte teatral: “Patrono mitológico do teatro indiano antigo era Shiva, o Dançarino Cósmico que, dançando, ‘gera tudo o que é e tudo o que é destruirá’; aquele que ‘dança a totalidade’(...)” (GROTOWSKI, 2007 [1960], p. 38).

No final do espetáculo *Caim* (1960), também houve uma referência importante a essa ideia de totalidade no seu teatro. Assim que o espetáculo acabava descia um cartaz que, entre outras coisas, dizia: “O mundo é unidade todavia, que se dança infinitamente [...]” (13 FILAS, 2007 [1960], p. 37). Tal texto também se achava impresso no programa daquela peça.

A respeito dessa ideia de “totalidade”, dessa “fome de absoluto” associada ao patrono mitológico do teatro indiano no texto **Brinquemos de Shiva**, professora Lima faz uma conexão entre o teatro que Grotowski realizava e a deidade hindu, com o intuito de esclarecer esses tipos de relações das quais o diretor polonês falava:

Em primeiro lugar, Shiva “dança a totalidade” e Grotowski tinha a mesma ambição, através de seus espetáculos, de confrontar-se com a realidade por todos os seus lados, na sua multiplicidade de aspectos, abarcando-a inteiramente; Shiva é também o “criador dos opostos” e Grotowski trabalhava por contrastes, buscando, ou opor diferentes elementos do espetáculo, ou produzir choques e contradições dentro de um mesmo elemento. Por último, Shiva é representado com os olhos entreabertos e um leve sorriso, demonstrando ser conhecedor da relatividade das coisas. Da mesma maneira, Grotowski ambicionava, no início, através do humor, da ironia, da pilhéria, da farsa, presentes em seus espetáculos, produzir um olhar distanciado, que pudesse colocar em questão crenças e convenções da sociedade e do teatro polonês (LIMA, 2008, p. 73).

---

<sup>164</sup> Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”. (Tradução minha)

Nesse sentido e, segundo Flaszen: “Esse caminho conduzia através daquilo que pouco depois teria recebido o nome de ‘teatro pobre’” (FLASZEN, 2007 [2001], p. 25), como se essa noção de “pobreza” tivesse se originado a partir de uma certa ideia de totalidade em Grotowski, para, através do teatro, buscar questionar por “todos os seus lados” tanto o que se entendia por teatro quanto o seu próprio contexto de vida na Polônia daquela época.

O ator polaco Mieczyslaw Janowski (2010), ao se referir à noção de “teatro pobre”; comparou-a com o movimento de uma espiral. Ele diz: “O teatro que nós fizemos foi um movimento em espiral no processo de eliminação até chegar ao que Grotowski entendeu como teatro pobre”. É interessante enxergar que a ideia de espiral remete a uma certa noção de infinito, de totalidade.

Percebo que no trabalho de Grotowski tal espiral parece ter circulado não apenas numa mesma direção, como o das agulhas do relógio, quer dizer numa linha curva que, sem fechar-se vai dando voltas, vai se dirigindo em busca do seu centro, mas também como uma linha que se expande porque irradia e se projeta desde a sua base. Daí a busca do confronto do Grotowski com a realidade por todos os seus lados.

Assim, o teatro de Grotowski nasceu de uma incógnita; “como uma voz do abismo” (GROTOWSKI, 2007 [1968], p. 129), que vai em direção a seu princípio, que busca no desafio: “algo de elementar, como a experiência dos nossos antepassados, como a experiência dos outros” (GROTOWSKI, 2007 [1968], p. 129).

Em 1960, como trouxe alguns parágrafos atrás, Grotowski entendia o ofício como uma busca pela superação de limites, a tentativa sistemática por não se fixar nos conhecimentos adquiridos, nem usá-los como fórmulas, mas sempre ir além: “O ato de conhecimento, por sua natureza, é algo de aberto, não acabado, não pode ser uma repetição de métodos e de efeitos. A forma, de um espetáculo para o outro, não tem o direito de estabilizar-se, o espetáculo é étude” (GROTOWSKI, 2007 [1960], p. 47)

O étude foi um termo que esteve presente desde o início das pesquisas dirigidas por Grotowski no **Teatro das 13 Fileiras**<sup>165</sup>, sendo assumido como um trabalho sistemático, disciplinado e, sobretudo prático em relação, fundamentalmente, com a arte teatral. Estudo sobre Hamlet, nesse sentido representa um momento de transição chave para a compreensão do ofício como via de conhecimento.

Grotowski vai manter essa maneira de ver o trabalho nos espetáculos subsequentes, pois a compreensão prática do espetáculo como étude permitia avançar no confronto com o desconhecido

---

<sup>165</sup> O **Teatro das 13 Fileiras** teve nessa época um outro diretor. Seu nome, Waldemar Krygier (LIMA, 2008, p. 84).

através de práticas que cada vez mais passavam a ser direcionadas em função de seus atores: “Não faço teatro para ensinar aos outros o que já conheço. É depois da produção da peça acabar e não antes, quando me sinto mais sábio. Qualquer método que não se projetar em direção ao desconhecido é ruim” (GROTOWSKI, 1981 [1967], p. 92). A esse respeito, a busca, o confronto, o encontro com a noção de “arquétipo” parece ter sido o objetivo central desse espiral, quando focado diretamente sobre o trabalho do ator: “Foi nesse período que apareceu o termo "teatro pobre". Isso queria dizer: livrar-se de tudo, para que fique unicamente um ser humano frente a outro ser humano” (GROTOWSKI, 1974).

Assim, Grotowski chamou de “teatro pobre” um teatro – onde ele e a sua equipe – renunciaram o palco convencional e criaram espaços mais íntimos para representação, aboliram a separação entre espectadores e atores, prescindiram de alguns elementos de iluminação, de figurino, de maquiagem e de tudo que não lhe fosse exclusivo. Buscaram concentrar suas forças criadoras no ator.

As buscas do teatro de Grotowski visaram então, por meio de práticas; demonstrar a especificidade e a necessidade de sua arte, associadas, entre outras coisas, ao princípio da relação entre o ator e o espectador:

Hoje, de Grotowski se costuma lembrar a expressão “teatro pobre”, e se pensa num espetáculo baseado essencialmente no encontro entre atores e espectadores, sem a contribuição de outras disciplinas artísticas como cenografia, música ou literatura [...] Desse modo, se cortam as asas da mais profunda revolução que tem transformado neste século o corpo material do teatro em quatro pontos fundamentais: a relação entre cena e sala; a relação entre o diretor e o texto que encena, a função do ator; e a possibilidade de transgressão do ofício teatral<sup>166</sup> (BARBA, 2000 [1998], p. 43).

Barba separa em “quatro pontos fundamentais” as transformações que a noção de “teatro pobre” trouxe – na sua realização prática – aos modos e maneiras de pensar, conceber e fazer teatro, com o intuito de destacar a importância do convívio entre cada um desses pontos nas obras do encenador polonês. O estabelecimento dessas relações entre disciplinas artísticas potenciava um diálogo interdisciplinar que alimentava a criação de suas peças, o que indica que sua concepção não esteve apenas única e exclusivamente ligada às funções dos atores.

A riqueza do “teatro pobre” também se achava nos: “[...] recursos criativos do ensemble; de Gurawski, o arquiteto, de Flaszen ‘advogado do diabo’”, de Krygier e Szajna, criadores de vestidos-

---

<sup>166</sup> Hoy, de Grotowski se suele recordar la expresión “teatro pobre”, y se piensa en un espectáculo basado esencialmente en el encuentro entre actores y espectadores sin el aporte de otras disciplinas artísticas como la escenografía, la música o la literatura [...]. De este modo, se cortan las alas a la revolución más profunda que en este siglo ha cambiado el cuerpo material del teatro en cuatro puntos fundamentales: la relación entre escena y sala; la relación entre el director y el texto que pone en escena; la función del actor; y la posibilidad de transgresión del oficio teatral. (Tradução minha)

signos persuasivos;”<sup>167</sup> (BARBA, 2000 [1998], p. 33) e não só na redução do princípio da relação estabelecida entre atores e espectadores como privativa de outras disciplinas artísticas.

As relações de Grotowski com seus colaboradores vão passar também por nuances nas práticas dos primeiros seis anos. Pode-se ver, por exemplo, como o uso de elementos na cena foi se transformando a partir de novas maneiras de observar e compreender o trabalho do ator.

Em *Os Antepassados*, por exemplo, a maneira de pensar/utilizar os elementos era diferente porque eles ainda serviam apenas ao “jogo cênico” que nesse momento era simétrico à “magia ritual”. Mas Grotowski passou a ver esse “jogo” como um lugar perigoso, propenso ao estabelecimento de convenções entre atores e espectadores, pelo que a “magia ritual” passará a ser par do trabalho realizado em torno da ideia de arquétipo (LIMA, 2008, p. 85).

Como consequência desses câmbios de rota, a *mise en scène* vai começar a ser associada à organização da ligação inter-humana em torno do motivo condutor dos espetáculos. Por outra parte, o diretor polonês fez afirmações com referência ao uso de elementos técnicos no teatro que criticavam tudo o que se apresentasse como regra categórica e fechada. Um exemplo disso foi quando em 1970, em relação aos efeitos de luz disse:

Pode-se utilizar todos os efeitos de luz. Por que não? Quanto a mim, há tempo renunciei a todos os jogos de luz. [...] mas não está totalmente excluído que um dia volte a usar os efeitos de luz. Porque não? **Nada aqui deveria ter força de dogma**<sup>168</sup> (GROTOWSKI, 1992 [1970], p. 44-45).

Grotowski deixa bem claro a ideia que ele tinha quanto a certos elementos técnicos na elaboração de seus espetáculos, nesse caso específico em relação à iluminação. Todavia uma referência mais enfática, em um sentido mais amplo sobre seu trabalho, encontra-se, acredito, nas últimas palavras dessa citação; ali ele reitera o caráter antidogmático de sua proposta.

Outra alusão interessante em relação à iluminação encontra-se nos registros da experiência do espetáculo *Os Antepassados* (1961). A respeito dessa encenação Flaszen (2007 [1964], p. 77) dizia: “As luzes caem do alto, de negras luminárias cilíndricas que os próprios atores acendem e apagam conforme as exigências da ação”.

Pode-se entender que nesse espetáculo era a ação quem determinava a luz que, pela sua vez, era manipulada pelos próprios atores. Nesse sentido não se estaria prescindindo totalmente dos

---

<sup>167</sup> [...] recursos creativos del ensemble; de Gurawski, el arquitecto; de Flaszen “abogado del diablo”; de Krygier y Szajna, creadores de vestidos-signos persuasivos; (tradução minha).

<sup>168</sup> Se pueden utilizar todos los efectos de luz. Por qué no? En cuanto a mí, desde hace tiempo renuncié a todos los juego de luces. [...] pero no está del todo excluído que un día me ponga de nuevo a utilizar los efectos de luz. Por qué no? **Nada aquí debería tener fuerza de dogma** (Tradução minha). (Grifo meu)

efeitos de luz naquele espetáculo, mas apenas de luminotécnico, função aqui exercida pelos atores em cena.

Barba, por outra parte, em relação à cenografia e ao figurino de espetáculos posteriores a Kordian, coloca: “Basta pensar na estrutura cênica do Dr. Faustus o do Príncipe constante, verdadeiro teatro construído dentro de um teatro [...] ou então à eficácia emotiva dos figurinos de Józef Szajna e aos seus tubos metálicos que invadiam o espaço de Akropolis”<sup>169</sup> (BARBA, 2000 [1998], p. 33).

Talvez seja necessário rememorar aqui que a “dialética”, como referência a uma lógica de contrastes nas criações teatrais de Grotowski, vai ser transformada e, portanto, renovada também a partir da noção de “arquétipo” (LIMA, 2008, p. 81).

Em relação à noção de “teatro pobre”, registro que o diretor polonês já em 1960 – antes de Flaszen ter usado tal noção para referir-se a certo tipo de trabalho realizado pelos atores na primeira versão de Akropolis (1962) – se perguntava:

O que é a essência do teatro? O que é aquele fator único que decide o fato de algo ser teatral? O que permaneceria se eliminássemos do teatro o que não é teatro (a literatura, as artes plásticas, a atualidade, as teses, o copiar a realidade)? Qual elemento não poderia ser retomado por qualquer outro gênero artístico (por exemplo, pelo cinema)? Não se trata aqui de um programa de eliminação do teatro de todos os fatores acima citados (por exemplo, a literatura), trata-se, em primeiro lugar, de ordená-los hierarquicamente e de chegar àquilo que é o núcleo da teatralidade (GROTOWSKI 2007 [1960], p. 40).

As suas questões vão ser motores para a criação de seus espetáculos, “estímulos” que o motivavam a testar, como diretor, vias para alcançar aquilo que ele nomeava como a busca pelo “núcleo da teatralidade”, em cada encenação. Assim, a definição de “teatro pobre” vai passar a concentrar, então, apenas a partir de 1965, essa idéia geral de teatro que Grotowski e seu grupo<sup>170</sup> realizavam, o que logo terminou por se definir como uma poética<sup>171</sup> própria: a poética do **Teatro Laboratório**.

---

<sup>169</sup> Basta pensar en el montaje escénico de Dr. Faustus o del Príncipe constante auténtico teatro construído dentro de un teatro [...] o en la eficacia emotiva del vestuario de Józef Szajna y a sus tubos metálicos que invadian el espacio de Akropolis (Tradução minha).

<sup>170</sup> [...] se Grotowski defendeu, em diferentes momentos de seu percurso, o teatro de grupo, ele também, em vários outros momentos, problematizou essa maneira de trabalhar. Principalmente a partir do parateatro, a idéia de grupo foi submetida a inúmeras críticas. Grotowski fez, por exemplo, em entrevista de 1968, uma diferença entre a noção de ‘teatro de grupo’, que seria, segundo ele, baseada em uma necessidade de ‘compromisso e uma igualdade de incompetências’ e ‘teatro de equipe, onde cada um conheceria bem seus deveres que não seriam os mesmos para todos, e onde cada um faria o trabalho que lhe correspondesse (LIMA, 2008, p. 249).

<sup>171</sup> Luigi Pareyson define poética como: “[...] um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte; a poética, de per si, auspicia

Grotowski estava colocando as convenções do teatro e da vida em movimento circular, o que por sua vez mobilizava diversos tipos de valores e crenças preponderantes na Polônia do início dos anos sessenta do século passado. Nesse sentido, o encenador polonês é também o eixo de seu próprio espiral, que se expandiu como criação de um universo teatral em comunhão com seus atores; portanto acho impossível reduzir tal teatro a uma idéia de “pobreza”.

Assim, Grotowski, antes do “teatro pobre” fez de sua arte um caminho para o “estudo” em que, a partir da experiência, suas maneiras de perceber e exercer seu ofício vão passar por diversas transformações e mudanças. Grotowski vai-se focalizando cada vez mais em relação à criatividade do ator.

Se nos ensaios de Kordian, Grotowski começou a trabalhar através de processos relacionados ao “empenho interior” na criação de ações por parte do ator, em Dr. Fausto ele vai além através de práticas como as de “autopenetração”, as quais vão ser dirigidas em Estudo sobre Hamlet com maior força sobre as potencialidades sexuais desconhecidas do ator; isto refletia-se, acredito, na criação de certas “partituras” para esse espetáculo.

Flaszen (2007 [1964], p. 97) salienta tais formas de abordagem do trabalho da seguinte maneira: “Essa experiência, ainda que não levada até o fim, deu um resultado. Nos espetáculos apresentados depois de Estudo sobre Hamlet, o grupo ganhou em expressividade. Os trabalhos de Grotowski sobre a conexão entre espontaneidade criativa e disciplina da forma continuam.”

A criação no **Teatro Laboratório** parece tomar, a partir do Estudo sobre Hamlet, um singular impulso que foi associado à sexualidade desses atores e que nos espetáculos subsequentes vão seguir outros rumos. Acredito que esse “ganho em expressividade” mencionado por Flaszen – e alcançado em Estudo sobre Hamlet, se associado à experiência do Príncipe constante, poderia se pensar como os primeiros passos nessa direção.

Como venho destacando através dos textos de Flaszen e de Barba, pode-se constatar, houve em Estudo sobre Hamlet um trabalho em que o corporal em relação à sexualidade animal e à violência como instinto de sobrevivência foi sumamente importante para o trabalho do ator. Se é verdade que em Dr. Fausto encontramos alusões à sexualidade, elas funcionaram também como étude nos processos do ator, mas não com as dimensões que aparecem no Hamlet polonês.

A animalidade em Estudo sobre Hamlet, direcionada à busca pela manifestação dos “impulsos” sexuais foi, acredito, muito mais intensa. Flaszen definiu a codificação teatral desse espetáculo como uma: “região na qual o que é animal se coagula em signos de caráter cultural” (FLASZEN, 2007 [1964], p. 97).

---

mas não promove o advento da arte, porque fazer dela o sustentáculo e a norma de sua própria atividade depende do artista. Ver: PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 17.

Hamlet, então, estava em oposição aos outros; o povo, a “plebe”, a carne de canhão, os camponeses, os peões, os soldados, a diferença de Hamlet, estavam vivos; no momento de agir não hesitavam em se enfrentar com galhardia para salvar a pátria; esses são os iluminados<sup>172</sup>. Mas a imagem dos outros também se achava em oposição a Hamlet, nos camponeses vadios que se dedicavam como animais em cio ao sexo, o fogo primordial da vida animal e, portanto, distante também da razão intelectual.

Vejo nesse espetáculo uma força de potencialidade instintiva sem precedentes até esse momento nas obras de Grotowski, em que a comunidade de atores é descrita em várias cenas como regida por “impulsos” corporais, carnis, sexuais. O Thanatos, por oposição, é representado pela religião católica incutida na comunidade de atores que faziam de camponeses e funcionava como senso de humanidade ante a fortaleza do mistério.

Cieślak em Estudo sobre Hamlet, além de ator, foi assistente de direção; por outra parte, Grotowski afirmou ter trabalhado por muito tempo – inclusive antes de ter-se focado exclusivamente nesse espetáculo – junto com esse ator para a realização do Príncipe constante: “Nós começamos esse trabalho em 1963. A estreia oficial dois anos mais tarde. Mas, na verdade, nós trabalhamos bem depois da estreia oficial” (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p. 155).

Para elucidar tais transformações e ver que caminhos tomaram as pesquisas de Grotowski vejo conveniente, depois de introduzir algumas referências sobre o trabalho do ator do Príncipe, retomar a ideia de “partitura” no intuito de compreender esse “ganho em expressividade” conquistado no **Teatro Laboratório** a partir de Hamlet.

Interesso-me por entender de que maneira se deu continuação ao trabalho na relação entre “espontaneidade” e “artificialidade”, pois acho que permitirá debruçar-me sobre as relações entre “organicidade” e “corpo” a partir do Príncipe constante (1965).

Por enquanto posso dizer que esse binômio conseguiu-se em Estudo sobre Hamlet a partir de processos que, por suas potencialidades, levaram ao encontro de uma linha condutora que permitiu o passo da corrente de impulsos psicosexuais e de sobrevivência da comunidade de atores à cena. Isso se deu, como venho insistindo, através de certa “experiência acumulada”.

Em relação à ideia de “artificialidade”, a “partitura” nesse espetáculo conseguia se produzir: “sobre o que era quente, como um fluxo incontrolado de passionalidade, o frio da forma, sem a qual não existe a obra de arte; sobre o que era animal e psíquico, a ‘ideologia’” (FLASZEN, 2007 [1964], p. 96).

---

<sup>172</sup> Lembremos que os soldados-camponeses preferiram ser cadáveres que viver como cadáveres. O paradoxo desse espetáculo estava precisamente ali; era só Hamlet quem não vivia, enquanto o exercito de camponeses, quer dizer o resto dos atores, se expunha a situações vitais extremas.

Posso concluir, a noção de étude, no teatro de Grotowski, chegava em Estudo sobre Hamlet a um lugar sumamente importante nas pesquisas do **Teatro Laboratório**. Nas palavras de Flaszzen esse espetáculo representava um ponto cume: “É a nossa idéia, conduzida à forma extrema do “teatro pobre” que, como único instrumento, tem o ator, e tem o espectador como caixa de ressonância (FLASZEN, 2007 [1964], p. 96-97).

O étude nesse caso se fazia através de um processo onde, como vimos, se passou a buscar o “núcleo da teatralidade”. Em Estudo sobre Hamlet o ator passou a ser o principal ente criador, e enquanto tal devia procurar se libertar de tudo o que não lhe permitisse ser realmente criativo. O teatro para Grotowski é, antes que nada, étude sobre o desconhecido, nesse sentido o étude também foi tanto para Grotowski quanto para cada um dos seus atores uma “via negativa”.

A sexualidade da comunidade de camponeses – em confronto com a intelectualidade de Hamlet – também foi associada a certo caráter de alienação, e abordada como problema do ator, passando a ser objeto de étude, de uma maneira mais direta, a partir desse espetáculo.

Assim, estamos em relação a uma constante no trabalho de Grotowski, o étude não é uma ideia que possa se fixar no plano da criação a partir do conhecido ou do intelectualmente aprendido, pois, como se pode constatar, foi diversa para cada espetáculo, para cada ator, para cada colaborador do encenador polonês.

Em relação ao trabalho do ator, o étude enquanto “problema” devia ser abordado na busca por liberar as forças criativas do ator represadas no seu “corpo”. O étude deve ser entendido assim, nesse momento, como relacionado ao trabalho de “autopenetração” posto que, através do étude, também se buscava a liberação dos “impulsos”, só que esses “impulsos” começavam a ser também carnisais.

Tanto “organicidade” quanto “espontaneidade” estiveram associadas em Estudo sobre Hamlet, como venho salientado, à manifestação dos “impulsos psicofísicos” em relação a processos onde a sexualidade e o instinto de sobrevivência foram motores para a criação dos atores nesse espetáculo.

O fogo vital da sexualidade aparece aqui como uma primeira via – ainda que em seus aspectos considerados nesse momento como desagradáveis – para a “organicidade”. A busca pela manifestação das potencialidades sexuais continuaram nas pesquisas de Grotowski e se redimensionaram a partir do “ato total” de Cieślak, o “corpo” a partir da “prece carnal”<sup>173</sup> do Príncipe vai ganhar outro estatuto, diverso daquele que censurava o “corpo” do ator.

---

<sup>173</sup> Referirei-me a noções como “ato total” e prece carnal a partir de minhas reflexões sobre o Príncipe constante.

## 4.2 O ÉTUDE CONTINUA: O PRÍNCIPE CONSTANTE E A ACEITAÇÃO DO “CORPO” COMO VIA PARA A “ORGANICIDADE”.

O ator polonês Ryszard Cieślak (1937-1990) foi o protagonista do Príncipe constante<sup>174</sup> e, a partir desse espetáculo, fez-se um dos atores e colaboradores fundamentais nas investigações de Grotowski, passando a ser reconhecido como uma das pessoas mais importantes nas pesquisas do **Teatro Laboratório**. Sua estreia no **Teatro das 13 Fileiras** se deu com o espetáculo *Kordian* (1962) e a partir desse momento atuou em todas as montagens posteriores<sup>175</sup> de Grotowski. Além de atuar, também colaborou como assistente de direção na III (1964) e na V (1967) variante de *Akropolis* e em *Estudo sobre Hamlet* (1964) e co-dirigiu junto com Grotowski o último espetáculo<sup>176</sup> do **Teatro Laboratório**.

O ato de Cieślak no Príncipe parece ter sido um caso excepcional que, estando dentro de uma estrutura espetacular, revelava pela primeira vez um tipo de “confissão” tão intensa que chegou a desconcertar o âmbito teatral polonês da época, repercutindo logo nos anos seguintes com maior força no teatro ocidental.

O crítico teatral Josef Kerela localiza o potencial e o sucesso dessa encenação de Grotowski ao trabalho realizado por Cieślak. É interessante se deparar com suas descrições, pois destacam não apenas o instrumental expressivo do ator, mas um tipo de qualidade vivenciada por ele que ia além da técnica: “Nos momentos culminantes de seu papel, tudo o que é técnica encontra-se iluminado desde dentro, com uma luz literalmente imponderável. O ator em um determinado momento consegue levitar... Está em um estado de graça” (KERELA, 1981 [1965], p. 32).

O ato, nessa experiência particular de Cieślak, foi chamado por Grotowski de “prece carnal” e esteve ligado a uma recordação amorosa do ator vivenciada na sua adolescência, portanto nada tinha a ver com o flagelo do personagem da peça e sim com uma experiência rememorada no “corpo” do ator sob a qual se colocaram os textos de Calderón a partir da versão de Slowacki. O valioso estava no que Cieślak tinha encontrado com a rememoração dessa experiência prazerosa do passado:

Era um momento de sua vida relativamente breve – digamos algumas dezenas de minutos, quando era adolescente e teve a sua primeira grande, enorme experiência amorosa. Isso se referia aquele tipo de amor que, como pode acontecer só na adolescência, leva toda a sua sensualidade, tudo aquilo

---

<sup>174</sup> O Príncipe constante teve a sua estreia o dia 25 de abril de 1965, tendo uma segunda versão o 14 de novembro do mesmo ano. A terceira e última variante se apresentou em março de 1968. Ver: **Teatrografia**.

<sup>175</sup> Grotowski disse que a primeira grande façanha de Cieślak tinha ocorrido em *Dr. Fausto* a partir do personagem Benvoglio. (Ver: LIMA, 2008, p. 155).

<sup>176</sup> O último espetáculo de Grotowski se chamou, como vimos na primeira citação que faço de *Flaschen* neste capítulo; *Apocalypsis cum figuris* (1968). Espetáculo sobre o qual não pretendo me debruçar neste trabalho.

que é carnal mas, ao mesmo tempo, detrás daquilo, algo de totalmente diferente, que não é carnal ou que é carnal de um outro modo e que é muito mais como uma prece. É como se entre esses dois aspectos, aparecesse uma ponte que é uma prece carnal [...] era como se esse adolescente lembrado se libertasse com o seu corpo do corpo mesmo, como se libertasse – passo a passo – do peso do corpo, de cada aspecto doloroso. E, sobre esse rio dos menores impulsos e ações ligados a essa recordação, o ator colocou os monólogos do Príncipe constante. (GROTOWSKI, 2007, [1995]: 233)

Cieślak, no Príncipe constante, segundo as percepções de Grotowski, se libertava do seu “corpo”, transcendia-o, fazia-o leve e isso foi claramente associado a uma imagem de luminosidade, a partir da imagem vibrante, crepitante do fogo. Aqui o “corpo” do ator, leve como uma chama, ultrapassava a sua ligação com o terreno e o carnal sem, por sua vez, perder tal ligação, irradiante desde seu centro, como uma espécie de fogo vital, original e orgânico, de elo entre forças.

Tendo como imagem a questão do fogo em relação ao ato de Cieślak, Grotowski também falou de um ato particular único e extremo feito por um monge budista em Saigon. As descrições dessa cena foram usadas mais para se referir a certa noção de espectador sobre a qual, como disse anteriormente, não pretendo me debruçar. O que me interessa dessa colocação está associado aos processos de criação do Príncipe constante:

Vi uma vez um documentário sobre um monge budista que em Saigon cumpriu um ato-de-fé. Havia ali uma multidão de outros monges que observavam toda a cena. Alguns deles ajudavam aquele que deveria se aniquilar, entregavam-lhe o necessário, preparavam tudo, mas os outros mantinham-se a uma certa distância, quase escondidos, permanecendo imóveis durante toda a cena, assim podiam ser ouvidos o ruído do fogo e o silêncio [...] da cerimônia que era um ato extremo frente ao mundo e frente à vida (GROTOWSKI 2007 [1968], p. 123).

O ato vivenciado por Cieślak foi para Grotowski, e não apenas para ele<sup>177</sup>, um ato de sacrifício real, análogo à chama humana, o “corpo” que arde e que com sua radical ação se revela ante os outros através do seu sacrifício pleno. O ato de liberdade aparece aqui fundamentalmente aliado “à ‘suprema tentação’ ou ao ‘supremo desejo’: E quando eu falo de desejo, é como água no deserto ou como uma tomada de ar para alguém que está se afogando” (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p. 168-169).

Sobre este aspecto Lima diz que os atores trabalharam por duas vias distintas, enquanto o trabalho era direcionado na intimidade sobre os processos de Cieślak: “Grotowski trabalhava, principalmente, com os outros atores na organização do espetáculo: “criava uma composição de

---

<sup>177</sup> Grotowski fez ainda questão de relatar que um psiquiatra que havia visto o espetáculo disse ter ficado espantado por, pela primeira vez, ter visto no teatro um ato real (LIMA, 2008, p. 154).

cantos, de interpretações, de alusões visuais e de imagens iconográficas que contariam, na mente do espectador, a história de O Príncipe constante” (LIMA, 2008, p. 158).

Isto colocava nos antagonistas do Príncipe um trabalho de base para a “confissão” de Cieślak. A comunidade de atores, a partir de seus processos criativos pessoais, daria o suporte, se colocaria a serviço da estrutura narrativa para o ato extremo; a “prece carnal” seria rememorada diante dos outros atores só no momento considerado oportuno por Grotowski.

Janowski (2010) por outra parte, ao falar de Cieślak no Príncipe referiu-se a ele a partir dessa imagem de homem como fogueira, de chama que arde, luminosa; ele diz: “Cieślak as vezes fez a imagem de uma fogueira, um candelabro onde os outros atores tinham que entrar”.

Essa percepção de Cieślak nesse espetáculo como um ator que se queima, me remete a um texto de um poeta e ensaísta mexicano - Nobel de Literatura 1990, Octavio Paz, quem, acredito define com exatidão poética isso que Grotowski chamou, para se referir a rememoração amorosa, sensual – mas não apenas corporal de Cieślak, como uma “prece carnal”.

Em seu ensaio sobre amor e erotismo intitulado *La llama doble*, Octavio Paz (1993, p.7) fala do sentimento amoroso como sendo uma “chama dupla” de três estados onde o “corpo”, o carnal, funciona como uma via para o sublime: “O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustém e ergue outra chama azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a chama dupla da vida.”

O que em certo sentido quer nos dizer que o sentimento amoroso depende primordialmente, na sua base; da sexualidade, logo, do erotismo, para encontrar por último a chama que treme azul, o ponto de conexão instável com o divino; o amor.

Para se referir a esse estado de comunhão, desse estado sensorial, desse encontro espiritual, corporal e psíquico dos seres humanos, Paz usou uma palavra francesa que também está na língua portuguesa, mas que não existe na minha língua espanhola, essa palavra não se encontra: “no Dicionário da Academia”<sup>178</sup>, mas no meu parecer é uma palavra muito importante para definir os homens: “completude”<sup>179</sup>. No amor procuramos estar completos, buscamos a “completude”, “completude” e “plenitude”; estão juntas”<sup>180</sup> (PAZ, 1993).

Essa “completude”, esse estado de inteireza conseguido por Cieślak no Príncipe foi definido anos mais tarde por Grotowski como “ato total”, em relação ao caminho para conseguir este tipo de expressividade por parte do ator, referiu-se a processos indescritíveis, e, talvez, apenas

---

<sup>178</sup> Octavio Paz refere-se aqui ao: Dicionario de la Real Academia Española.

<sup>179</sup> Em espanhol “complitud”, não está no dicionário acima mencionado, portanto é uma palavra que não existe mas que o poeta cria para definir o estado onde, em certo sentido, estamos plenos, nos fazemos totais.

<sup>180</sup> ...hay una palabra que existe en Frances que en español no esta en el Diccionario de la Academia pero que a mi me parece una palabra muy importante para definir a los hombres: “complitud”. En el amor buscamos estar completos, buscamos la complitud, complitud y plenitud: están juntas. (Tradução minha)

compreensíveis para pessoas que tiveram a oportunidade de assistir a espetáculos como o Príncipe e Akropolis.

O caráter de “estudo” aparece aqui mais uma vez como uma constante nas suas pesquisas, lembrando que, foi a partir de Akropolis, em 1962, que Grotowski separou os atores da plateia, através da colocação de “dois mundos” em um mesmo espaço:

Em Akropolis são realmente dois mundos, visto que os atores, são como farrapos humanos, pessoas de Auschwitz, os mortos; os espectadores ao contrário são os vivos, que depois de um bom jantar vieram ao teatro [...] A co-penetração emotiva é impossível e para escavar aquele abismo entre dois mundos, duas realidades, dois tipos de reações humanas, é preciso misturar, a pesar do que se poderia supor pela aparência (GROTOWSKI, 2007 [1968], p. 124).

Vale a pena lembrar que, anteriormente, com Kordian (1962), iniciaram-se as pesquisas sobre as potencialidades psíquicas do ator, tendo como ponto de referência os processos relacionados ao que Grotowski chamou de “intenção consciente”; mas foi a partir de Akropolis que se deu outro passo importante: o ator passou a direcionar sua atenção fundamentalmente sobre seus próprios “processos psíquicos” sem se preocupar com a montagem.

A descrição do ato de Cieślak dá a impressão de nos revelar que o ator não se preocupou durante os ensaios – e mesmo nas apresentações do Príncipe constante – em realizar um trabalho destinado aos espectadores, mas sobre si mesmo, por isso Grotowski ainda advertia em 1995: “Fazer a montagem na percepção do espectador não é tarefa do ator, mas do diretor.” (GROTOWSKI, 2007, [1995], 234)

No Príncipe constante, essa separação aparecia de forma extrema. Grotowski junto com o arquiteto Gurawski<sup>181</sup>, como colaborador na construção da cena, criou um espaço de isolamento do Príncipe<sup>182</sup> onde seus opressores/colaboradores eram os únicos que tinham acesso direto a esse lugar do cativo, que, por sua vez, era também o lugar do “sacrifício”: “É como se através da cena – textos, personagens, ações dos outros atores, situações, posição do espectador – Grotowski tivesse construído uma moldura que contivesse e, de certa maneira protegesse, a experiência realizada por Cieślak (LIMA, 2008, p. 161). Em relação a essa noção de “ato total” ele disse:

Se o ato tem lugar, então o ator, isto é, o ser humano, ultrapassa o estado de incompletude ao qual nós mesmos nos condenamos na vida cotidiana. Esmorece então a divisão entre pensamento e sentimento, entre corpo e alma, entre consciente e inconsciente, entre ver e instinto, entre sexo e

---

<sup>181</sup> Ver ANEXO J.

<sup>182</sup> Ver ANEXO K.

cérebro o ator que fez isso alcança a inteireza (GROTOWSKI, 2007 [1968], p. 134).

Grotowski falava assim de um estado de “completude” do ator a partir desse ato, dessa “prece carnal” conseguida através dos processos de encenação do Príncipe constante. Nesse espetáculo Grotowski em comunhão com Cieślak aparece também como transformado, como se o “estado de graça” atingido pelo ator gerasse uma espécie de renovação vital nele:

Grotowski confessou que, por longo tempo, tinha suspeitado de sua “não existência” e que isso teria a ver com “restrições sobre minha própria natureza, também em termos biológicos”. Dizia que, para existir sem gostar de si mesmo tivera que ser, de alguma maneira, superior aos outros, um líder. Sentia que o problema central da sua não existência era “uma ausência de relação com os outros, porque nenhuma relação que eu tinha era completamente verdadeira...” Acreditava, inclusive, que seu interesse por técnica, por metodologia e mesmo por arte era derivado de seu “devastador desejo de existir – um desejo associado à dominação, ditadura, severidade, persistência” (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p. 160).

O que em Estudo sobre Hamlet chegou a manifestar-se como um questionamento que o artista fazia sobre si através daquela cena em que Hamlet (ator-Molik) se dirige como um cabo às tropas de soldados-camponeses, Grotowski se colocava em relação a ela como um diretor que criticava a si mesmo pelos processos orientados anteriormente. Ele parodiava seu jeito de ser dominante e severo com os atores, como um ditador. Aqui aparece claramente um encenador em constante transformação que, a partir desse espetáculo, tomava novamente outras direções.

Esse trânsito parece tê-lo mobilizado a tal ponto que lhe permitiu chegar, a partir do trabalho com Cieślak, a um tipo de descoberta também pessoal, íntima, associada à sua infância e relacionada ao Príncipe constante. Grotowski definiu esses processos como uma espécie de renascimento: “O ator volta a nascer, não apenas como ator, mas como homem e com ele eu volto a nascer. É uma maneira muito estúpida de expressá-lo, mas o que se consegue é uma total aceitação de um ser humano por outro” (GROTOWSKI, 1981 [1965], 20).

Grotowski em entrevista à escritora e ensaísta mexicana Margo Glantz mencionou a importância do texto do Príncipe constante na versão do romântico polonês Slowacki, colocando-o como um texto tradicional na Polônia da sua infância: “Quando eu era muito novo conhecia de memória O Príncipe constante na versão de Slowacki porque formava parte dessa tradição”. A literatura do romantismo polonês, nesse sentido funcionou: “durante o tempo da repressão [...] especialmente no século passado ou durante a guerra com os nazis, [...] como sedimento de vida nacional” (GROTOWSKI, 1981 [1968]: 228).

Grotowski tinha aproximadamente seis anos quando a Alemanha nazista invadiu a Polônia, em 1939. Neste período, o Príncipe constante representava, independentemente do estrato social no qual circulava, uma espécie de “religião nacional”.

O interessante é observar aqui como o encenador, ao se referir aos vínculos com o texto de Slowacki, falou dele – em relação a um momento no qual não tinha mais de doze anos – como uma espécie de catecismo polonês; quer dizer, Grotowski, associava essa obra literária à sua infância – considerada como um dos momentos mais criativos das fases do ser humano. Ele dizia conhecer de memória o Príncipe constante quando criança, pois este texto fazia parte da tradição, mas também era sua obra favorita.

Grotowski se colocava em relação à tradição como uma via para conexão com o seu passado a partir de processos como os do Príncipe constante, o texto vivo nele e conhecido de memória desde sua infância, dava uma vitalidade particular a esse espetáculo. Não é a toa que o encenador dissesse à senhora Glantz que o texto na criação teatral devia estar vivo tanto para os atores quanto para o diretor, pois isto, segundo ele, permitiria encontrar os impulsos criativos do ator a partir do texto: “o surgimento do infantil que está dentro de nós” (GROTOWSKI, 1981 [1968], p. 227).

Grotowski também pensava o texto arraigado na tradição como ponto de confronto com os outros em relação ao seu tempo presente; por isso a encenação do Príncipe constante deve ser entendida, enquanto criação teatral, como uma resposta pessoal: “A obra teatral não significa ilustrar nem estar de acordo com o texto, nem tampouco em desacordo, mas utilizar as coisas que nos obrigam e nos fazem estremecer para poder dar uma resposta” (GROTOWSKI, 1981 [1968], p. 227-228).

A tradução de Slowacki sobre o texto do reconhecido dramaturgo espanhol Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), desde o ponto de vista artístico, terminou sendo catalogada como mais uma paráfrase criada a partir do original:

O *Príncipe constante* é considerado pelos críticos e historiadores da literatura polaca como uma obra genial, a tradução mais bela de todas que tenham se feito de uma língua estrangeira ao polonês. Slowacki conseguiu compenetrar-se plenamente com o espírito da obra calderoniana. Como escreve um dos mais finos críticos e conhecedores da poesia e do teatro do autor polaco, Tarnowski: “a inspiração do tradutor ia aqui ao mesmo passo que a do autor, e se elevava em igual vôo. Cada verso, cada cena têm tanta força autogeradora e tanto fogo interior próprio que poderia-se jurar nasceram na mente do tradutor e não repetidos e copiados do outro”<sup>183</sup> (SABIK, 1983, p. 552).

---

<sup>183</sup> El príncipe constante está considerada por los críticos y los historiadores de la literatura polaca como una obra genial, la traducción más bella de todas, que se han hecho de una lengua extranjera al polaco. Słowacki logró compenetrarse plenamente con el espíritu de la obra calderoniana. Como escribe uno de los más finos críticos y

Pode-se ver mais uma vez a importância do texto em relação a tradição polonesa, a obra de Slowacki representou para a Polônia sumida dos mapas – para a Polônia do exílio francês, a Polônia das invasões nazis e soviéticas<sup>184</sup>:

[...] um apoio moral, psíquico, a própria pátria e a fé. Slowacki através de Calderón fez um chamamento de constância para seus compatriotas, a fidelidade de seu dever patriótico, reforçado pelo sentimento religioso. O poeta polaco encontrou um feliz equivalente do adjetivo “constante” traducindo-o por “nieziomny”, o que significa em polonês “aquele que não se deixa submeter, quebrantar, que resiste todas as adversidades”<sup>185</sup> (SABIK, 1983, p. 552).

Ali encontramos o porquê da escolha para a tradução desse drama. Slowacki através da sua obra resistia às adversidades do exílio e do sofrimento de estar longe da pátria e pedia a seus compatriotas, através de sua obra, igual resistência. Assim, a ideia de não deixar-se subjugar por nenhuma força, o sacrificar-se pela pátria, fez-se uma espécie de tradição literária que passou a ser herdada pelo povo como símbolo de não submissão ante os incessantes conflitos bélicos do país.

Grotowski revela o confronto com a sua tradição mais uma vez a partir da obra de um dos maiores dramaturgos poloneses: “não foi por acaso que tomamos como material de trabalho não o Príncipe constante de Calderón, mas justamente o de Slowacki” (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 128).

O Príncipe não resiste mais, ele se entrega a seu destino, abandona-se pela própria causa. Grotowski, em colaboração conjunta com Cieślak, conseguia que o ator não interpretasse<sup>186</sup> seu

---

concedores de la poesía y del teatro del autor polaco, Tarnowski: «la inspiración del traductor iba aquí al mismo paso que la del autor, y se elevaba en igual vuelo. Cada verso, cada escena tienen tanta fuerza autogeneratriz y tanto fuego interior propio que se podría jurar que nacieron en la mente del traductor y no repetidos y copiados del otro. (Tradução minha)

<sup>184</sup> Hitler inició los preparativos para el asalto a Polonia a finales de marzo de 1939 [...] Antes de lanzar el ataque a ese país, Hitler cerró con el líder soviético Stalin un pacto de no agresión. En su anexo secreto el documento estipulaba el reparto del territorio polaco entre Alemania y la Unión Soviética. En la madrugada del 17 de septiembre de 1939 el embajador polaco en Moscú fue llamado a comparecer al Ministerio soviético de RR.EE. A las tres horas de la madrugada un funcionario le leyó una dura nota, firmada por el ministro de RR.EE, Viacheslav Molotov, que decía que el Estado polaco había dejado de existir [...] Traicionados por sus aliados occidentales y acorralados por las tropas alemanas, los polacos siguieron combatiendo. Pero la defensa polaca sufrió un golpe mortal cuando el país fue invadido desde el este por el Ejército Rojo soviético. Consultado em: <http://www.radio.cz/es/rubrica/legados/el-asalto-nazi-a-polonia-desencadenado-la-ii-guerra-mundial>) Artigo: Eva Manethová. Data da consulta: 26-03-2011.

<sup>185</sup> [...] un apoyo moral, psíquico, para no olvidar a su patria, a su fe. Siowacki, a través de Calderón, hacía un llamamiento a la constancia de sus compatriotas, a la fidelidad de su deber patriótico, reforzado por el sentimiento religioso. El poeta polaco encontró un equivalente feliz del adjetivo «constante» traduciendo por «nieziomny», lo que significa en polaco «el que no se deja subyugar, quebrantar, que resiste a todas las adversidades». (Tradução minha)

<sup>186</sup> De fato a palavra “interpretar” tinha sido banida do **Teatro Laboratório**, lembrando que Flaszen (2007 [1964], p. 88), no seu texto **A Arte do Ator** diz: “O nosso ator não pode ser chamado de interprete. Não há de fato conteúdo no espetáculo sem sua presença guiada: o seu corpo, a voz, a psique”

personagem, mas que também se entregasse, e em analogia ao Príncipe, levasse “a cabo um ato com todo seu ser, um ato que é uma resposta geral ao desafio encontrado na obra, pelo personagem, pela sua própria vida e experiência” (GROTOWSKI 1981 [1968], p. 224).

A “dialética da derrisão e apoteose” a partir desse momento não vai ser mais procurada nas propostas de Grotowski. O processo de “revelação” de Cieślak parece ter sido concebido dentro de um espaço de proteção tal, que passou a suprimir essa ideia de “dialética”, passando a ser observada como produtora de uma heterogeneidade nos espetáculos que não funcionava mais aos interesses de suas pesquisas.

O trabalho estava sendo focado fundamentalmente nos processos desse ator em um grau de tal intensidade que, num primeiro momento, foi desenvolvido segundo as suas necessidades. Cieślak foi isolado dos outros atores, a proposta estava sendo orientada a partir da relação Grotowski/Cieślak:

Afinal, não se tratava mais de uma relação ator-diretor, mas sim de uma relação entre dois seres humanos. Mas, por outro lado, ela esteve emoldurada por uma investigação artística, e foi também através das transformações nas condições de trabalho e na maneira de conduzir as investigações, que pôde se concretizar (LIMA, 2008, p. 161).

O trabalho individual dos outros atores parece também ter estado baseado em relação a certa ideia de “confissão”, ainda que a um tipo de “confissão” mais associada aos trabalhos realizados em espetáculos anteriores. Nesse sentido, Janowski (2010), a respeito de seu personagem no Príncipe constante, revelou uma de suas associações para a construção de sua “partitura”; ele falou de um caso peculiar de sua vida, evidentemente doloroso, acontecido durante a segunda guerra mundial. Ele estava em um campo de concentração com o seu pai e tinham a possibilidade de escapar juntos, mas o pai:

[...] não fez isso porque quis ficar com – o resto da – a família. Em o Príncipe constante, o senhor enquanto Muley<sup>187</sup> fala como rei, ele fala como o pai dele, é uma iniciação interior dele, não tem nada a ver nem com Calderón (de la Barca), nem com o Príncipe constante, foi um “problema” dele, foi uma situação pessoal (JANOWSKI, 2010)

A “confissão” de Janowski se dava a partir de um fato trágico, triste, sombrio, associado à perda do pai, ou seja, a via para o confronto nesse espetáculo, pelo menos no trabalho desse ator, era inversa à do protagonista do Príncipe constante e similar ao trabalho realizado em montagens como Dr. Fausto, associado à rememoração de experiências dolorosas através de processos como o

---

<sup>187</sup> Personagem realizado por Janowski. (Grifos meus). Ver ANEXO L.

de “autopenetração”; por outro lado, se a lembrança de Janowski se mostra - por oposição à “prece carnal” de Cieślak - como dolorosa ou escura, posto que não se encontrasse nas lembranças de um momento de intensa felicidade, mas pelo contrário, de imensa tristeza, é interessante destacar que ele descreveu essa cena em relação a certa ideia de “contato”.

Janowski se dirige a alguém, ele fala para o Príncipe através de imagens e associações rememoradas dessa experiência vital que foi a despedida de seu pai. Talvez isto também seja devido ao fato que, no Príncipe, o texto deixou de funcionar como “bisturi”, ele passava a ser apenas veiculador para o processo de revelação. De fato, Grotowski anexou à noção de “personagem bisturi” a ideia de “contato”; nesse sentido, o papel do ator passou a ser: “um instrumento para fazer um corte transversal de si mesmo, uma análise de si mesmo; e, a partir daí um contato como os outros” (GROTOWSKI apud LIMA, p. 176).

No ato de Cieślak, não eram as forças obscuras reprimidas do ator as que deviam ser manifestadas, mas uma relação entre sexualidade, erotismo e amor rememorada no seu “corpo” e transfigurada em certa luminosidade. Mas, houve aqui também outro ingrediente textual que funcionou como liberador desses processos e que foi achado nas poesias do místico<sup>188</sup> espanhol San Juan de la Cruz (1542-1591), as quais serviram de base para a experiência de ator.

Essa conexão encontrada por Cieślak entre o sexual, o erótico e o divino, definido por Grotowski como “prece carnal” ou “ato total” esteve, segundo Flaszen (2001) inspirado nos escritos de San Juan de la Cruz; seus textos tinham acompanhado os processos de criação do Príncipe constante, em relação a essas descobertas. Os textos do místico representaram também parte do étude: “San Juan de la Cruz lia e admirava o “Cântico dos Cânticos”, parte do antigo testamento, onde amor divino e carnal também não se separam facilmente” (LIMA, 2008, p. 167).

O Cântico dos Cânticos segundo Octavio Paz, foi usado nas tradições judaica e cristã como análogas ou alegóricas nas relações entre Jehová e Israel ou entre Cristo e a Igreja: “A essa confusão devemos o Cântico Espiritual de San Juan de la Cruz, um dos poemas mais intensos e misteriosos da lírica de Ocidente. É impossível ler os poemas do místico espanhol apenas como textos eróticos ou como textos religiosos. São um e o outro e algo a mais... (PAZ, 1993, p. 23).

O mistério aqui se faz claro, ultrapassa o homem, incluindo-o e ao mesmo tempo envolvendo-o nas forças do universo através da experiência mística; por isso nos textos de San Juan, segundo Octavio Paz, não existe possibilidade de separação entre o que é erotismo e o que é espiritual. A

---

<sup>188</sup> Hay palabras que por el cúmulo de inexactitudes y vaguedades que suscitan, no deberían usarse sin precisar su sentido. Místico es una de ellas. En rigor; designa a alguien en quien se ha producido el fenómeno muy específico del contacto vivo o la unión con el fundamento de todo lo existente, que se ha llamado Dios, y que el místico experimenta dentro de sí, como una experiencia que lo anonada. CADENAS, Rafael: **San Juan de la Cruz**. Revista Principia (Revista de Cultura de la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado) Barquisimeto, Noviembre 1999. N° 12, pag. 90.

criação do místico, radicada na experiência religiosa é entendida como uma espécie de encontro com o divino.

Lima (2008, p. 169) confronta as imagens do espetáculo Dr. Fausto com a declaração que fez Flaszén em relação à utilização da poesia de San Juan de la Cruz no Príncipe constante, diferenciando o entendimento que se fez de Deus a partir de ambos espetáculos. Para a professora, Deus em Fausto “submetia o homem à ignorância através dos limites impostos por seu corpo e sua natureza”; era desses limites que Fausto pretendia liberar-se. Entretanto o Príncipe sucumbia ante o “encontro extático com Deus, um Deus namorado que permitiria ao homem conhecer justamente através da sua humanidade, quando levada as últimas conseqüências”.

A memória corporal, quando rememorada no ator, se fazia via primordial ao indissociável, o que poderia se traduzir como a comunhão de Eros e Psiquis<sup>189</sup> no “corpo” do ator, como uma transição direcionada ao encontro com os outros e com o divino; a chama que treme azul, o estado de graça: o amor.

San Juan de la Cruz concentrava assim na sua criação poética a junção de dois mundos; o mundo carnal e terreno misturam-se com o mundo espiritual até o ponto de não saber mais que é espiritual e o que é corporal, pois se ambos fazem indissociáveis e pertencentes a um tudo, mas sempre a partir deste “corpo” e de sua natureza carnal.

Estas inspirações<sup>190</sup> do místico concretizadas através de sua poesia funcionaram como caminho para Cieślak realizar também seu “ato total”. Estamos aqui ante uma simbiose entre o prazer carnal e o êxtase do místico, concentrados no Príncipe constante. Nesse espetáculo a fusão entre o sexual, o psíquico e o espiritual são aspectos da mesma realidade e, portanto, indissociáveis entre si, levando o ator ao ato pleno, total e orgânico.

Não seria exagerado afirmar que Grotowski fez do Príncipe constante uma experiência mística. A partir do trabalho com Cieślak, ele como diretor, se fazia testemunha e ao mesmo tempo orientador de um ato que – em analogia às ações do monge em Saigon – era real e ao mesmo tempo extremo.

Grotowski modifica sua relação com os atores a partir da pesquisa abordada junto com Cieślak, a maneira de o encenador dirigir-se aos atores nas sessões de trabalho, vai mudando cada

---

<sup>189</sup> Una de las primeras apariciones del amor, en el sentido estricto de la palabra, es el cuento de Eros y Psiquis que incerta Apuleyo en uno de los libros más entretenidos de la Antigüedad grecorromana [...] el alma individual (Psiquis), imagen fiel del alma universal (Venus), se eleva progresivamente gracias al amor (Eros), de la condición mortal a la inmortalidad divina [...] Eros es solar y nocturno, todos lo sienten pero pocos lo ven. Fue una presencia invisible para su enamorada Psiquis por la misma razón que el sol es invisible en pleno día: por exceso de luz. El doble aspecto de Eros, luz y sombra, cristaliza en una imagen mil veces repetida por los poetas de la Antología griega: la lámpara encendida en la obscuridad de la alcoba (PAZ, 1993, p. 27-30)

<sup>190</sup> Aqui a inspiração pode-se entender no seu sentido teológico, como iluminação do espírito ou infusão de vontade divina na consciência humana. Ver: <http://www.priberam.pt/>

vez mais a partir do Príncipe constante. Aqui estamos ante um Grotowski que vai passar a estimular seus atores a partir de elementos mais concretos, usando, por exemplo, sua voz em analogia com a de um animal, o ainda a partir do tato de partes específicas do corpo do ator:

Interessante lembrar que, nas descrições que Barba fez do trabalho anterior de Grotowski com os seus atores, o que parecia estar em jogo era o fornecimento de sugestões ou estímulos sonoros – palavras, frases, perguntas, músicas-, estímulos que o próprio ator podia, em algum momento, fornecer a si mesmo, como as fórmulas da personalidade, e não uma relação tão fisicalizada, de tanto contato entre corpos [...] Aqui, o próprio aprendizado era realizado através do contato – inclusive físico – entre professor e aluno (LIMA, 2008, p. 174).

A palavra “experiência” a que venho me referindo em relação ao “ato total” de Cieślak tinha um caráter mais associado a um não fazer, ou melhor, um fazer a partir de um estado mental passivo, um estado onde não se quer realizar alguma coisa: “mas no qual nos resignamos a não fazê-la” (GROTOWSKI, 1981 [1965], p. 11).

Cieślak no Príncipe, não era um sujeito que ia de encontro a seus infortúnios como um herói inquebrantável que suportava qualquer adversidade, não era a imposição do seu poder ou seus conhecimentos intelectuais que o definiam, mas pelo contrário, era a sua submissão. Sua vontade, nesse sentido, estava sendo sacrificada. A palavra *niezłomny* em contrapartida ao significado de “constância” outorgado por Slowacki era colocada aqui por Grotowski em relação ao “ato total” de Cieślak como um sujeito que se submetia a seu destino, padecia-o, aceitava-o, mas como uma necessidade: “um desejo, do qual não se deveria (ou poderia) tentar escapar” (LIMA, 2008, p. 168).

A relação estabelecida a partir da lembrança amorosa que Cieślak fez do seu passado se manifestava como uma passagem do ator entre o corporal, o espiritual e o psíquico imbricado a um espaço-tempo presente e determinado por Grotowski para o espetáculo.

A ideia de “confissão” vai se transformar a partir desta passividade ativa encontrada pelo encenador polaco através do trabalho realizado em parceria com Cieślak. Agora o ato de “confissão”, para que realmente fosse “total”, tinha que dar-se a partir de certa prática relacionada a noção de “contato”:

Se não compreendemos esse amálgama existente, principalmente após O Príncipe constante, entre ‘eu’ e ‘outro’, ‘corpo’ e ‘associações’, ‘corpo’ e ‘outro’, acabamos por levar essa falta de compreensão para o conceito (e as práticas) de partitura. Acabamos por produzir uma certa fetichização do corpo e da musculatura como se uma ‘forma’ ‘precisa’ e ‘repetida’ levasse inexoravelmente a uma certa ‘vida’. Ora, quando Grotowski afirmava que “as recordações são sempre reações físicas”, ou que o ator deveria “pensar com o corpo”, ou ainda quando falava no “corpo-memória” ou no “corpo-vida”, o que estava em jogo, antes de tudo, era a possibilidade de superação de um

modelo que separaria corpo, mente e espírito (valorizando o pensamento racional) em instâncias estáveis, distintas e hierarquizadas. Grotowski criticava também a crença, que considerava ilusória, na existência de individualidades fixas e apartadas, em um modelo que separaria rigidamente aquilo que sou ‘eu’ do que é o ‘outro’. (LIMA, 2006, p. 58)

Desde o Príncipe constante, a “confissão” por parte do ator devia estar ligada – a partir de relações concretas com o “corpo”, com o “outro” e com o “espaço” – a um estado de atenção onde a lucidez jogava um papel fundamental na constituição de um ato orgânico e “total”. Para isto o ator deveria procurar aquilo que se acha: “antes do pensamento, melhor, antes do ser. Instinto contra lucidez, corpo frente a alma” (GROTOWSKI, 1981 [1968], p. 226), em relação recíproca e contraditória no seu sentido *hic et nunc*<sup>191</sup>.

Barba, ao falar do redirecionamento de processos em relação às práticas teatrais posteriores ao Príncipe constante e aos exercícios dirigidos por Cieślak em um dos seminários do Odin em Holstebro, dizia: “os exercícios tinham que ser realizados em relação àqueles dos outros participantes que se exercitavam ao mesmo tempo no mesmo espaço, com uma atitude lúdica, como uma incessante série de encontros e fugas em busca de outros estímulos” (BARBA, 2006 [1998], p. 98).

Interesso-me particularmente por essas observações de Barba, pois elas são testemunha do redirecionamento de um trabalho que passou a ser realizado em relação aos outros, ao tempo e ao espaço a partir do Príncipe constante.

Os “processos psíquicos” do ator já não aparecem direcionados apenas em relação a um trabalho interior, mas vinculados aos outros atores, ao tempo e ao lugar em que se desenvolviam essas práticas, orientadas e estimuladas por Grotowski. Para compreender tais transformações e mudanças, deve-se ainda compreender melhor a noção de “contato”: “Frente ao conceito de ‘contato’ não é mais possível definir ‘partitura’ como uma exteriorização organizada de conteúdos interiores, já que no ‘contato’ aquilo que está ‘dentro’ ou ‘fora’ não pode mais ser tão facilmente separado” (LIMA, 2006, p. 29).

A ideia de “contato” vai questionar procedimentos como os de “autopenetração”. Na “autopenetração” o “corpo” era colocado sob suspeita; lembremos que o ator devia submeter-se a processos em que, através de determinados “exercícios”, buscava-se desbloqueá-lo, tirar suas “máscaras” em função da criação da “partitura”.

---

<sup>191</sup> Aqui e agora.

O “contato” trouxe uma indissociabilidade entre o que devia ser desbloqueado no ator e seus conteúdos interiores. “Corpo” e “processos psíquicos” – guiados pela ideia de “contato” – passavam a estar em relação com a “totalidade” através desse espetáculo.

O “ato total”, por meio da experiência realizada no Príncipe constante, definia uma reconfiguração diversa daquela que enxergava o corporal, o carnal, o erótico como não aceitável. A partir desse momento não há mais dicotomia entre o que é corporal e o que é espiritual.

É interessante observar como essa analogia entre um ator “em estado de graça” e o “sacrifício” do homem na fogueira, a partir do “ato total” de Cieślak, passou a dar uma positividade que a noção de “corpo” antes não tinha. Vale lembrar que o “corpo” em processos como Dr. Fausto devia se queimar e isto se dava em função dos “processos psíquicos” desconhecidos, mas associados a sentimentos sombrios, lúgubres; o ator devia-se agredir, lutar contra si próprio.

O “corpo”, nesse sentido, tinha de ser anulado para desbloquear os “processos internos” do ator e revelar seus “impulsos”; em Dr. Fausto não aparece ainda nem uma “aceitação de si”, nem a noção de “contato” vivo e compartilhado. A criação de “partituras” do ator, nesse momento, se dava na articulação desses “signos” interiores.

O ato sacrificial do Príncipe, sua “prece carnal” encontrou-se por uma via diversa às práticas de “sacrifício” experimentadas em Dr. Fausto; o ato de Cieślak não esteve ligado a lembranças de potencialidades dolorosas no ator, mas a rememoração por estados sublimados de prazer:

Ryszard Cieślak rememorou aquele encontro/ato amoroso através dos impulsos, das ações físicas daquele momento. O objetivo não era recriar o momento vivido, recuperá-lo a fim de apresentá-lo posteriormente de forma mais ou menos realista, mas de, através dele e do que ali tinha se passado a nível psicofísico – ou, se quisermos, a nível energético -, “decolar na direção dessa prece impossível”. A memória psicofísica daquele momento localizado na adolescência do ator era atualizada exatamente através de um trabalho minucioso sobre as ações e os impulsos (LIMA, 2008, p. 157-158).

Professora Lima refere-se aqui a um dos sentidos em que a noção de “ação física” foi usada pelo mestre russo no final da sua carreira. Grotowski retomava a ideia de “ação física” a partir daquele princípio stanislavskiano que diz que as ações ao contrário das emoções podem ser recuperadas e repetidas através da memória corporal dos atores:

Grotowski tem a memória como via de estabelecimento da ação real. O procedimento que utiliza é o da reconstrução de corporeidades. O estado real, no sentido do ato realizado na integralidade do ator, é transposto para o ficcional. A diferença consiste em não haver, necessariamente, uma situação análoga entre as ações do ator trazidas da memória e as do personagem (DAL FORNO, 2002, p. 19)

Dal Forno se refere aqui ao “estado real” e “ação real”, não no sentido “naturalista” do termo. Talvez seja necessário lembrar que a rememoração dessa façanha estava no ato extremo, radical acometido por Cieślak através desse espetáculo; um ato onde se houve “santidade”, esteve associada a uma via mística diversa das pesquisas anteriores, que não negava mais o corporal, mas que se valia dessas potencialidades encarnadas a partir da experiência vital do ator para a rememoração de situações intensas, extremas, excepcionais e, portanto, não cotidianas.

Grotowski tinha proposto em Dr. Fausto uma via para a “autopenetração” em que os processos de criação não viam o prazer como via para a “santidade”. O encenador se abstinha de ver nesse momento o “corpo” do ator como um caminho em direção à divindade a partir do erotismo. Se a via ali foi herética, ela continuava a censurar o “corpo” como sujeito de experiências sublimes.

As práticas associadas à sexualidade em Hamlet, mesmo no seu sentido negativo, como vimos, ganharam supremacia nesse espetáculo; o fogo primordial, sexual, se apresentava como caminho para revelar os instintos carnis do ator. Portanto, acredito que foi isto o que permitiu ascender essa primeira chama que funcionou de base para a “organicidade”.

A sexualidade, nesse sentido, dava ao “corpo” do Príncipe constante a partir da rememoração dessas “ações físicas”, associadas à sua memória corporal, a possibilidade de “contato” com: “‘o companheiro da sua própria biografia’, o que quer dizer que seus gestos, seu comportamento, sua expressão, sua voz se transformam a partir daquele companheiro imaginário” (LIMA, 2008, p. 176).

A rememoração erótica era iniciada em relação ao próprio “corpo” e ao outro que, nesse caso, não era mais inimigo, mas “parceiro imaginário”. A ideia de “inimigo imaginário” que encontramos em Estudo sobre Hamlet vai ganhar novas dimensões a partir desse ato de Cieślak no Príncipe constante; a luta por desbloquear as energias psicofísicas esteve ligada aqui ao prazer físico, carnal do ator, portanto não se tratava só da busca por liberar um “imaginário” ligado a forças de dor, sofrimento ou crueldade, mas de potencialidades psíquicas em que a recordação corporal do sensual ganhava espaço nas práticas atoriais desse momento.

O primeiro momento entre esses três níveis para a “organicidade” se dava através de um processo onde o passado se fazia presente: “Logo em seguida o ator começaria a usar os outros (atores) como tela para o companheiro de sua vida, começaria ‘a projetar coisas sobre os personagens da peça’. Poderíamos dizer que ele traria essa lembrança para o tempo-espaço presente” (LIMA, 2008, p. 176).

O “companheiro imaginário” era primordial no ato de Cieślak e deve se entender como um canal fundamental nos processos de rememoração corporal – nos trabalhos dirigidos a partir do

Príncipe constante por Grotowski – sem o “companheiro imaginário” e sem o outro, a possibilidade do ato é negada:

Em todo encontro erótico tem uma personagem invisível: a imaginação e o desejo. No ato erótico intervêm sempre dois ou mais, nunca um só. Aqui aparece a primeira diferença entre a sexualidade animal e o erotismo humano: no segundo, um ou vários dos participantes pode ser um ente imaginário (PAZ, 1993, p. 15).

Aqui, por meio de Paz, podemos ver como Grotowski, através da imaginação e do desejo como componentes humanos e eróticos, se separa da ideia de um ato apenas arraigado nos instintos sexuais, transcendendo a rememoração imaginativa e carnal ao outro e ao espaço em um tempo que ligava o passado com o presente.

Esse “companheiro imaginário” rememorado através do “corpo” do ator – o que Grotowski passou a chamar também de “corpo-memória” ou de “corpo-vida” – devia se colocar como um elemento para as relações com os outros atores, para ir além do espaço e do tempo; talvez por isto Grotowski advertia: “Sem o partner a extensão no espaço não existe” (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 160).

Feita esta transposição, a chama sublime e dupla se revelava como ato único, revelador e verdadeiro que por sua vez permitia a conexão com as forças universais vitais e espirituais do homem através de seu “corpo”. Esse estado sublime de “graça divina” manifesto no ato de Cieślak a partir de sua rememoração carnal-amorosa era o que estava sendo denominado como “organicidade”, esses três níveis do fogo vital e, portanto, animal e espiritual ao mesmo tempo.

O amor, no “ato total” de Cieślak, deve ser entendido como “aceitação de si” em relação ao outro, aos outros, pois era nesse sentido que Grotowski falava quando se referia a uma tomada de ar “quando estamos nos afogando” ou ainda “como água no deserto”.

Se o erotismo se fixasse no plano da rememoração introspectiva e não desse o próximo passo ao último nível da chama, se a tela para o “contato” não fosse formada a partir da rememoração do partner e colocada em relação ao outros (atores), o ato não aconteceria, seria individual, estéril e até perigoso para o ator, por isso o “contato” passou a ser fundamental para a aceitação desse “corpo” rememorado a partir da busca pelo “desconhecido de si”:

A ideia do encontro exige, por sua vez, duas condições contraditórias: a atração que experimentam os amantes é involuntária, nasce de um magnetismo secreto e todopoderoso; ao mesmo tempo, é uma eleição. Predestinação e eleição, os poderes objetivos e os subjetivos, o destino e a liberdade, se cruzam no amor. O território do amor é um espaço imantado pelo encontro de duas pessoas (PAZ, 1993, p. 34).

Poderia dizer que o acesso a rememoração desse “território imantado”, conseguido através das “ações físicas” de Cieślak para esse espetáculo, carregava as contradições do mistério entre vida e morte, na conexão entre as forças universais carnis e espirituais. Continuando com as reflexões poéticas de Paz, a partir das relações entre experiência mística e amorosa, poderia dizer que a seguinte analogia funciona como metáfora dos momentos culminantes do espetáculo de Grotowski:

O ato no qual culmina a experiência erótica, o orgasmo, é indizível. É uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao olvido de si, reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e a sua dissolução, a subida e a queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo. A experiência mística é igualmente indizível: instantânea fusão dos opostos, tensão e distensão, a afirmação e a negação, o estar fora de si e o encontrar-se consigo mesmo no seio de uma natureza reconciliada (PAZ, 1993, p. 110).

Essas palavras não descrevem o inefável, acredito, mas permitem compreender os momentos culminantes do ato de Cieślak no Príncipe constante<sup>192</sup> associados a essa nova noção de “organicidade”. O erotismo, nesse espetáculo, passou a ser veiculador de relacionamento do ator com a sua imaginação carnal para os processos de rememoração amorosa, mas este processo tinha que transcender aos outros e ao espaço no momento em que estivesse sendo realizado; nesse sentido, tinha que ser um ato objetivo.

Essa experiência vital, contraditória e total trazida por esse ator e colocada em cena por Grotowski era um fato real, distinto do proposto pelo escritor do drama e análogo ao estado extático do orgasmo amoroso descrito por Paz, só que realizado fundamentalmente através da memória corporal de um ator que conseguiu dizer o indizível por meio de seu “corpo”, um espetáculo cujo significado foi atribuído principalmente a seu ato de “sacrifício”.

Poderia então entender a “organicidade” grotowskiana como essa chama de três estádios reconciliáveis através do amor; o ato acontece porque não se está mais dividido e não se estando dividido pode-se transcender o tempo e o espaço a partir da rememoração prazerosa dessa chama de base carnal enraizada em nosso passado vital-corporal.

A maior dificuldade nesses processos na busca pela manifestação de ações orgânicas por parte do ator estava no perigo de ficar na fase da rememoração carnal, pois se o processo se parava nesse nível, o “contato” não aconteceria. Em relação a esse “companheiro imaginário” fundamental nesse tipo de trabalho, Grotowski advertia:

---

<sup>192</sup> Ver ANEXO M.

Se vocês não colocam o companheiro em um lugar preciso, suas reações ficaram dentro de vocês mesmos. Isto quer dizer que vocês se controlam, que sua mente os domina e que avançam em direção a uma espécie de narcisismo emocional, ou a uma tensão, uma espécie de freio (GROTOWSKI, 1981 [1966], p. 186).

O perigo estava nos limites que um trabalho narcísico traria ao ator. Aqui a ideia de “contacto” em relação a esse “parceiro imaginário” funcionaria como medidor entre o que seria uma “confissão” verdadeira da de uma narcísica, posto que quando a “confissão” não transborda o sujeito, quando não se libera nele, passa a dominá-lo, fazendo impossível a relação com os outros, com o espaço e o tempo presente.

Grotowski se referiu também, a partir do Príncipe constante, à rememoração de momentos de felicidade máxima e plena, onde realmente fomos nós mesmos. Essas parecem ser vias possíveis para alcançar a “organicidade”, os momentos onde não aparentamos, onde deixamos nossas “máscaras cotidianas”:

Não fiquem sempre com as associações de sofrimento, de crueldade. Procurem também o brilhante e luminoso. Podemos nos descobrir ao ter a rememoração sensual de belos dias, memórias de paraísos perdidos, lembranças de momentos breves nos quais nos entregamos, nos que tínhamos confiança e éramos felizes” (GROTOWSKI, 1981 [1966], p. 197).

Eros, a sensualidade, rememorado através de “associações”, deviam sempre se originar no “corpo”. A aceitação do corporal a partir do Príncipe passou a demonstrar que, se procura o vital no ator, devia ser por meio da memória dos sentidos, era o “corpo” o encarregado de rememorar ações para a criação.

Se a ação se manifestava através da voz e/ou de movimento, em relação com a sua memória sensorial, quer dizer, com alguma rememoração dos sentidos, particular, específica e potente, não se devia:

[...] analisar intelectualmente. As memórias são sempre reações físicas. É a nossa pele que não tem esquecido, nossos olhos que não têm esquecido. O que ouvimos pode ainda ecoar dentro de nós. É realizar um ato concreto, não um movimento como acariciar em geral, mas, por exemplo, como acariciar um gato.”<sup>193</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1966], p. 186).

Grotowski colocou ademais um exemplo objetivo para se referir a esse estado onde são possíveis as rememorações da experiência a partir do trabalho com “ações físicas”, ele falou de um

---

<sup>193</sup> [...] analizarse intelectualmente. Las memorias son siempre reacciones físicas. Es nuestra piel la que no ha olvidado, nuestros ojos los que no han olvidado. Lo que oímos puede todavía resonar dentro de nosotros. Es realizar un acto concreto, no un movimiento como acariciar en general, sino, por ejemplo como acariciar un gato. (Tradução minha)

gato: “Não um gato abstrato, mas um gato que tenhamos visto, com o que tenhamos contato, um gato que tenha um nome específico [...] É esse gato particular o que se acaricia. Essas são as associações”<sup>194</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1966] p. 186).

Quando Grotowski falava em memórias vitais para homem ele se referia às lembranças enquanto desafios. Elas só serviriam para criação: “se guardassem para o ator, segredos importantes nos quais ele pudesse penetrar e conhecer”, aqui a investigação era: “autopesquisa de risco, ideias nucleares para pensarmos o trabalho do ator tanto no T.L quanto nas fases posteriores. Grotowski acreditava que o trabalho do ator só se realizava quando estava voltado para a busca daquele “desconhecido dentro de nós” (LIMA, 2008, p. 178).

A lembrança devia ser objetiva, mas o interessante em Grotowski está em que essa lembrança corporal, nas tentativas por vivenciar “esse desconhecido”, não precisava estar dirigida exclusivamente a busca por realizar uma experiência concreta do passado; o importante era que essa memória, arraigada nos sentidos do ator, permitisse estabelecer relações por outras vias, no momento em que era realizado o ato.

As “associações” permitiam ao ator se relacionar com esse “companheiro imaginário” concreto, lembrado através de suas ações. Tais processos parecem ter conduzido a resultados particulares; tudo indica que a criação do ator se dava através de uma conexão atemporal realizada no presente. Nesse sentido, memória, para Grotowski, em relação ao trabalho do ator, também pode ser algo que deveria ou poderia ou gostaria de ter se passado e não apenas sobre um fato já acontecido.

Isto devia ocorrer, fundamentalmente, através de memórias de experiências intensas, ou de situações extremas, não apenas tristes, mas também prazerosas ou de risco. Um lugar onde o intelecto devia se tornar a sentinela que evitaria o caos na expressão: “O próprio intelecto passava a fazer parte – e era portanto reinventado a partir e através da consciência orgânica” (LIMA, 2008, p. 217).

O mental funcionava aqui como auxiliar do processo criativo. Flaszen, em relação a esses processos, diz: “quando o homem toca o desconhecido no ato de criação o computador cerebral cessa” (FLASZEN, 2009). Aqui o “corpo” passa a possuir uma consciência que envolve outro tipo de atenção que poderia se chamar também de orgânica.

Grotowski para se referir a este tipo de processos também falou de um estudo, realizado por um ator sobre a recordação concreta de uma mulher da sua vida, se bem que a relação na

---

<sup>194</sup> No un gato abstracto, sino un gato que hayamos visto, con el que tengamos contacto, un gato que tenga un nombre específico, Napoleón, si ustedes quieren. Y es este gato particular el que se acaricia. Éstas son las asociaciones. (Tradução minha)

rememoração não era sexual, ele enfatizava, “mas de qualquer forma carnal”. Essa lembrança funcionou de base nesse exercício para a criação orgânica:

Disse-lhe: “Cante para ela, ela colocou a mão na sua cabeça” e, naquele momento, a sua voz se liberou no vibrador do crânio. Depois, “ela te toca o peito” e também esses ressonadores se liberaram. Ponto a ponto, por meio da associação, vários ressonadores trabalharam no sentido orgânico, não automaticamente (GROTOWSKI 2007 [1971], p. 157).

A “companheira imaginária” funcionava, nesse caso, como associação específica para a liberação de certas ações vocais desse ator, e demonstra como se dava a eliminação de automatismos através desse exercício.

É claro que nem todas as rememorações deviam ser sexuais, mas pelo menos carnis, fundamentadas nos sentidos rememorados do ator e colocadas em relação ao(s) outro(s). Sobre essas bases criativas, poderia se dizer, foi construído o “ato total” de Cieślak. Barba ficou transtornado quando assistiu pela primeira vez o Príncipe constante: “não conseguia entender o que tinha acontecido com aqueles atores que eu conhecia tão bem [...] Agora eu via o Cieślak no papel do protagonista: um espírito e ao mesmo tempo um leão que dançavam sobre a ponta de uma agulha” (BARBA, 2006 [1998], p. 92-93).

Estamos em um momento onde técnica e metafísica se confundem, “corpo” e espírito não se pensam mais separadamente, na “organicidade” eles são um em conexão com o outro, com os outros; o passado o presente e o espaço: hic et nunc. Por isso Grotowski advertia: “aquele que atua só com uma parte de si vive também com só uma parte de sua natureza. Sua vida então é parcial. No fundo os dois problemas: não esconder-se e não estar dividido nunca tem sido, mas do que um” (GROTOWSKI, 1993 [1970], p. 46).

A “organicidade” quebrava assim a cisão e abria, através do “ato total” de Cieślak, novos caminhos nos interesses de pesquisa de Grotowski:

[...] não seria exagerado afirmar que, de um certo ponto de vista, em O Príncipe constante, uma experiência sem precedentes aconteceu no T. L. O trabalho desenvolvido por Grotowski em parceria com o ator Cieślak, uma espécie de grau máximo daquela investigação sobre o trabalho do ator que vimos apresentando até então, foi de tal forma potente que acabou por reescrever tanto a própria direção das pesquisas quanto os processos ligados a ela (LIMA, 2008, p. 151).

Neste momento da fase teatral, a ideia de étude passa a se transformar em uma das alternativas para a transmissão de métodos e procedimentos nas técnicas da arte da atuação.

Grotowski junto com sua equipe, começam um processo que, estimulado pelas conquistas no teatro através do Príncipe constante, vai estar orientado a necessidade de transmitir os conhecimentos alcançados na prática do ofício e na experiência:

Grotowski enxergou a experiência realizada com Cieślak como passível de ser investigada metodologicamente, enxergou a si mesmo como portador de um papel fundamental frente ao ator dentro desse gênero de experiência, e ao T.L. como um Estúdio, talvez como foram os Estúdios desenvolvidos por Stanislavski dentro do TAM<sup>195</sup> (LIMA, 2008, p. 252).

No Príncipe constante as práticas de Cieślak, ao contrário das práticas em Dr. Fausto, não foram focadas em experiências dolorosas, nem apenas nos processos introspectivos do ator; estes último se deram só em uma primeira fase e deviam se realizar em relação, num primeiro momento, com Grotowski e depois com as ações dos outros atores, preparadas previamente como o fio da história que conteria o “ato total”<sup>196</sup>. Nesse momento a “via negativa” passou a ser colocada como par do processo orgânico; o caminho para a “autopenetração” começou a procurar-se também a partir do “contato” com o outro:

[...] o ‘método’ de Grotowski quando encontrou, na segunda metade dos anos 1960, o mundo do teatro internacional, já era um ‘antimétodo’, já estava baseado em uma via negativa onde não se pretendia fornecer chaves criativas ou ensinar um certo ‘como fazer’ – tudo isso sendo visto como produzindo estereótipos -, mas desbloquear aquilo que, no ator, impedia – e para cada indivíduo o caminho era, portanto, diferente – seu processo criativo (LIMA, 2008, p. 251).

“Via negativa”, “processo orgânico” e “processo criativo” passaram a ser noções que tentavam orientar, na medida do possível, os processos do ator após o ato de Cieślak no Príncipe constante. Nesse momento a técnica tinha que ser fundamentalmente orgânica: “Quando estamos criando, há todos os outros problemas: da confissão, do nosso “corpo-memória”, mas não esse problema técnico” (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 161).

Noções como “corpo-memória” ou “corpo vida” tentavam dar conta de uma ideia de “corpo” em estados de “completude” ou “organicidade”, onde a técnica passou apenas a “partiturar” o ato criativo, construir as margens por onde passaria o “fluxo” de “associações” e “impulsos” do ator em “contato” consigo, com esse “corpo-memória” que ele é, com os outros – atores – “corpos-

---

<sup>195</sup> Teatro de Arte de Moscou.

<sup>196</sup> Somente depois desse trabalho, e depois que os outros atores já haviam encontrado suas próprias ações, Cieślak começou a entrar no seu processo e foi então possível estabelecer a relação entre os dois grupos (LIMA, 2008, p. 159).

memória” filtrados pela tela do “companheiro imaginário” e com o espaço-tempo como momento único e irrepetível.

Para isso foi necessário se afastar da palavra treinar, o treinamento passou a ser uma palavra não totalmente correta para definir o trabalho do ator, Grotowski começou a fazer distância da ideia de um “corpo treinado” porque isto dava ao “corpo” um status importante demais para o trabalho de “confissão” a partir do Príncipe constante: “Ao valorizarmos excessivamente aquilo que é corporal, físico ou ao encantarmo-nos com a possibilidade de encontrar ou doar nosso ‘eu’ verdadeiro, estático e apartado do ‘outro’, estamos, pelo menos, fugindo do desafio proposto naquele momento por Grotowski” (LIMA, 2006, p. 30).

A rememoração da experiência real e ao mesmo tempo extrema de Cieślak tinha um fogo próprio no Príncipe constante, que se transformava em um ato análogo ao “sacrifício” na fogueira: “o erotismo é doador de vida e de morte” (PAZ, 1993, 17). O Príncipe morre, mas morre pleno, sem medo de si, a morte é como um desejo de comunhão com o todo.

O encenador ao se referir a essa “prece carnal” do ator dizendo que Cieślak tinha deixado de temer, falou de uma espécie de estado de redenção em que a nossa natureza vive uma reconciliação consigo mesma: “[...] quando falo que por meio de detalhes concretos é possível encontrar o pessoal. Quando conseguirem isto serão puros, estarão purificados, estarão sem pecado. Se a rememoração é pecaminosa, mais tarde serão liberados desse pecado, é uma espécie de redenção” (GROTOWSKI, 1981 [1966], p. 193).

A ideia de Estúdio se desfaz quando Grotowski, depois de certos intentos por transmitir o que tinha vivenciado com Cieślak, percebe que não existe a possibilidade de repetir o irrepetível:

A experiência de Cieślak aguçou, mas ao mesmo tempo, em certo sentido, deu cabo das pretensões pedagógicas e/ou metodológicas que acompanhavam de certa maneira, a trajetória de Grotowski [...] mas – o encenador – percebeu logo à frente, que era preciso justamente renunciar ao ato total, tanto como modelo como quanto alvo, para, como gostava de dizer, realizar (e, em certo sentido, deixar que a própria natureza da experiência indicasse) o próximo passo<sup>197</sup>(LIMA, 2008, p. 185).

Isto coloca o espetáculo do Príncipe como uma experiência única, irrepetível e intransmissível a outras pessoas ou dentro de outras estruturas espetaculares. Uma espécie de “milagre” no teatro da época, que devido às mínimas esperanças – depois de diversas tentativas de encontrar algo similar – teve-se que procurar outros caminhos que para Grotowski depois de certo

---

<sup>197</sup> Grifo meu.

período deixaram de estar no teatro. Mas a noção de “organicidade”, depois de descoberta no Príncipe constante: “nunca mais foi abandonada por Grotowski” (LIMA, 2008, p. 215).

A noção de “organicidade” passará com o tempo a ser colocada por Grotowski como sinônimo de “espontaneidade”<sup>198</sup>. Segundo Janowski (2010): “organicidade tem muito a ver com espontaneidade, é a mesma coisa só que muitas vezes se tem que policiar essa espontaneidade.” A ideia de consciência vigilante e lúcida, através dos depoimentos deste ator se faz, uma vez mais, presente como requerimento para o ato real, vivo, verdadeiro e sem “máscaras.”

Professora Lima (2006, p. 49) em seu artigo, **Conter o incontível** destaca a relevância entre noções como “estrutura” e “espontaneidade” enquanto conceitos que, além de serem nucleares na obra do artista permitem: “que percebamos mais claramente os problemas de uma leitura homogeneizadora. Permitem, em outras palavras, que coloquemos rapidamente o dedo na ferida”.

Ela destaca ainda as noções “estrutura” e “espontaneidade” como parte de um questionamento e pesquisa constante no percurso artístico de Grotowski.

Nas conclusões de sua tese para refletir sobre o assunto, Lima se baseia nas análises que Grotowski realizou nas suas aulas do Collège de France entre os anos 1997-1998 para diferenciar a escolha que o encenador fez a partir do espetáculo o Príncipe constante. Além de nos advertir que ambas as linhas foram encontradas por ele nos rituais e que não deveriam ser vistas como duas possibilidades incompatíveis e herméticas e sim como duas formas de abordar uma estrutura. Na linha artificial:

O ator trabalha sobre uma estrutura composta de elementos extremamente precisos (herdados, em alguns casos, das gerações precedentes), e se concentra na composição daqueles elementos. O movimento do ator, mesmo se não é assim que a platéia o percebe, está separado em pequenos pedaços, havendo como paradas de frações de segundo (stops) entre um movimento e o seguinte. (LIMA, 2008, p. 340)

Na descrição dessa linha podemos encontrar pontos como a precisão e o detalhe; o ator visa colocar sua atenção na realização de posições detalhadas e precisas dentro de um percurso fragmentado, às vezes imperceptível para o espectador, mas que detêm por mínimos espaços de tempo a fluidez das ações do ator. A palavra em inglês que está entre parêntese “*stops*” dá ideia do freio ou limite que Grotowski enxergava nessa linha.

---

<sup>198</sup> Grotowski em 1979, ao falar da busca pela manifestação da “espontaneidade” em relação aos exercícios do ator, trabalhados no **Teatro Laboratório**, dizia que estes deveriam atuar em um fluxo que por sua vez devia ser encontrado pelo próprio corpo do ator sem premeditação nenhuma, nesse sentido se perguntava: “Cómo encontrar esa línea de la “espontaneidad” del cuerpo que se encarna en los detalles, los abraza, los supera, pero al mismo tiempo mantiene su precisión? Es imposible, si los detalles tienen el carácter de gestos, o sea si mueven sólo los brazos y las piernas, en cambio de estar arraigados en la totalidad del cuerpo” (GROTOWSKI, 1993 [1979], p. 33)

Assim, a “composição” enquanto “artificial” vai passar a ser focada como uma técnica onde a atenção é apenas externa e não está direcionada à busca pelo fluxo das forças vitais do ator, pois os sucessivos stops não permitiriam o processo de revelação, pelo contrário, o conteriam.

Grotowski efetivamente advertia sobre a não mecanicidade do stop nas técnicas orgânicas e por isso a diferenciava das técnicas artificiais; na “organicidade” o stop era: “algo como uma cachoeira congelada, quero dizer que todo o impulso do movimento está ali, mas parado [...] A ação, ainda que invisível, tem que estar já no corpo, senão não funciona” (GROTOWSKI, 1993 [1989], p. 74).

As técnicas orgânicas de jogo estariam apoiadas no fluxo contínuo de impulsos; eram técnicas onde os elementos inter-humano e corpóreo apareceriam em primeiro plano; Grotowski acreditava ter conduzido sua investigação dentro do polo orgânico [...] (LIMA, 2008, p. 340).

Grotowski, a partir do Príncipe constante passou a estimular o ator por meio de técnicas que ele pensava permitiriam as relações entre todos os elementos energéticos para o ato orgânico, ligados ao fluxo de associações pessoais, aos outros atores e ao tempo presente, a partir das “ações físicas” rememoradas no “corpo” do ator. A fluidez deveria estar, tanto nas ações e nas pausas, quanto nas transições de movimento e/ou voz de uma maneira em que não se pensa mais na técnica, no como fazer, mas simplesmente se faz o ato pela necessidade real de fazê-lo.

A “técnica orgânica” parece ter representado para ele um meio provável, uma via, um canal que funcionava na orientação dos caminhos pela busca desse fluxo vital, por isso sua função é muito específica: é objetiva.

A “organicidade” representava uma escolha ligada às suas pesquisas e descobertas: “Quando dizia ter optado pela linha orgânica, Grotowski afirmava que havia optado por trabalhar sobre ou a partir do que chamou dos motores do homem, sobre as forças vitais, sobre e a partir da aceitação do encarnado.” (LIMA, 2008, p. 340)

Uma das diferenças fundamentais entre as linhas; artificial e orgânica estaria precisamente na fragmentação da primeira; essa linha, segundo Grotowski, impedia a fluidez do movimento e da voz no “corpo” do ator, contendo ou reprimindo o fluxo de suas energias vitais, o que não acontecia com a “linha orgânica”.

Poderia dizer que a “linha orgânica” foi uma chama que se acendeu nas pesquisas de Grotowski com maior intensidade a partir de Estudo sobre Hamlet, estando em um primeiro

momento, sustentada nos instintos básicos e de sobrevivência do ser humano. Com o Príncipe constante, a chama da sexualidade, o corporal, o carnal ascende da escala animal, através do erotismo, a um estado onde a rememoração se torna prece e tela para o “contato”, onde não é possível separar o ato da totalidade.

A noção de “corpo”, como vimos, ganha positividade com o Príncipe, o “corpo” do ator passa a ser via fundamental de processos em que o psíquico e o corporal não estão mais separados, o sensorial-corporal é definitivamente aceito como ligado à memória afetiva do ser humano, deixando de ser percebido como bloqueador dos “processos psíquicos” e transformando-se em ente primordial na rememoração desses processos para a “organicidade”.

O ato amoroso do passado atualizado no “corpo” de Cieślak o salvava e ao mesmo tempo o condenava: “O amor é amor não a este mundo, mas deste mundo; está atado à terra pela força de gravidade do corpo” (PAZ, 1993, p. 207). O Príncipe é ante este paradoxo, um ato de amor e ao mesmo tempo um ato de morte:

A morte é inseparável do prazer, Thanatos é a sombra de Eros. A sexualidade é a resposta à morte: as células se juntam para formar outra célula e assim se perpetuar. Desviado da reprodução, o erotismo cria um domínio aparte regido por uma dupla deidade: o prazer e a morte (PAZ, 1993, p. 161)

O príncipe não quer ser absolvido, ele não quer transcender à eternidade além do ato extremo de entregar-se à morte com todo o prazer concentrado em cada detalhe, em cada gesto, em cada poro, em cada suspiro, em cada grito, em cada osso, em cada ferida dessa rememoração prazerosa:

Isto geralmente é mais difícil que penetrar nas sendas escuras, porque é um tesouro que não queremos entregar. Embora fazê-lo as vezes produz a possibilidade de sentir confiança em nosso trabalho, um relaxamento que não é técnico, mas que está baseado no impulso verdadeiro (GROTOWSKI, 1981 [1966], p. 198).

O “corpo” de Cieślak através do “ato total” passava a ser no **Teatro Laboratório**, imagem do sacrifício encarnado; seu “corpo” ardia em relação aos outros atores, que eram colaboradores e testemunhas de um ato que reunia ao mesmo tempo o prazer e a morte.

Cieślak se entrega ao fogo próprio de sua paixão, é sua vontade, seu caminho à segunda fase de sua “chama dupla”. O corpo em estado de “organicidade” permitia a

comunicação com estas energias vitais sensoriais através do amor e o erotismo que, rememorado na experiência adolescente de Cieślak, criava canais de comunicação: “com as forças mais vastas e ocultas da vida” (PAZ, 1993, p. 207).

A noção de “contato” intimamente ligada ao “ato total” pode-se entender a partir do Príncipe constante em relação a duas fases no trabalho atoral. A primeira estava fundamentalmente ligada à rememoração corporal do passado a partir das “ações físicas” de Cieślak em relação com Grotowski; a segunda fase dava-se como vinculada à primeira quando as ações rememoradas no “corpo” desse ator passavam a ser colocadas em relação à “partitura” dos outros atores, construída, através de uma via mais “artificial” para dar base ao “ato total”.

Assim, por meio da experiência e pelo viés do trabalho constante e disciplinado na arte da atuação, Grotowski chegou à noção de “organicidade” através do “artesanato” no seu ofício. Portanto, se a partir do Príncipe constante nos vemos ante uma nova noção nas práticas grotowskianas, ela é, como a professora Lima diz, tributária e ao mesmo tempo independente; ela se funda a partir da comunhão entre a experiência previa e a revelação, pois foi a experiência a orientadora de suas buscas, a que depois lhe permitiria negar, rejeitar, renovar e/ou aceitar certos procedimentos do seu fazer teatral; um lugar onde nada era fixo e no qual todo se transformava a partir do presente.

## UMA CONCLUSÃO EM PROCESSO...

Em breve recapitulação sobre os processos de trabalho de Grotowski com o ator - desde as primeiras encenações até o Príncipe constante no **Teatro Laboratório** -, pode-se observar como, neste percurso, houve diversas maneiras de fazer e compreender o teatro.

Nas primeiras encenações, Grotowski confrontou-se com a estética teatral preponderante da Polônia do seu tempo. Caim, nesse sentido, foi peça chave na busca para realizar um teatro que negasse preceitos e convenções arraigados na cena polonesa; outro exemplo disso é também a união entre atores e espectadores através da ideia de teatro-ritual. Tais processos, em princípio radicalmente contrários à “revivescência” stanislavskiana, passaram a se direcionar cada vez mais numa via de autoconhecimento associada ao trabalho do ator.

Observam-se diversas transições nas maneiras de entender e fazer teatro entre os processos criativos de cada uma de suas encenações, muitas delas de caráter dicotômico. Como se viu, cabe lembrar que as transformações iam se traçando em relação a cada proposta de encenação, por adição ou por subtração de ferramentas na criação de espetáculos no **Teatro Laboratório** a partir de certa “experiência acumulada”.

Foi a partir dos processos em Kordian, que, pela primeira vez, começou-se a exigir uma “intenção consciente” associada as primeiras buscas pelas potencialidades desconhecidas do ator; nesse momento suas ações deviam estar carregadas de uma certa “intencionalidade” e suas baterias tinham que ser interiores. Falava-se aqui de “pilhinhas psíquicas” para a criação. Depois vieram espetáculos como Akrópolis, Dr. Fausto, Estudo sobre Hamlet, nos quais houve diversos avanços, rejeições, descobertas e negações.

Se houve uma constante em Grotowski, esta se pode encontrar na ideia de étude, pois foi o étude que, a partir de diversas experiências teatrais e sempre em confronto com a sua tradição, funcionou como uma via para o trânsito em direção ao desconhecido. Poderia dizer que, com esta ideia, Grotowski conseguiu chegar a descobertas fundamentais no seu trabalho, como a que ocorreu a partir do Príncipe constante. Flaszen (2009) em relação a esses processos diz: “quando se criam coisas novas você está no escuro [...] ir além do conhecimento que você tem”.

A partir desse espetáculo, do “ato total” e da ideia de “contato” que isto trouxe, o “corpo” passou a ser estudado em relação a sua capacidade sensorial, sensual e carnal, através da rememoração corporal de um momento que eu diria – utilizando mais uma vez a poesia ensaística de Paz (1993, p. 27) -, concentrava nas suas ações os extremos: “O duplo aspecto de Eros, luz e sombra, cristaliza em uma imagem mil vezes repetida pelos poetas da Antologia Grega: a lâmpada acessa na obscuridade da alcova”.

Grotowski e Cieślak conseguiram nessa relação criadora, com o texto de Slowacki e o Cântico Espiritual de San Juan de la Cruz, colocar em cena essa imagem de fogo fugaz através da rememoração do ato amoroso e sublime como experiência mística do ator e do diretor, encarnada e dilatada nas “ações físicas” do Príncipe constante.

O “corpo”, a partir do ato de Cieślak nas práticas do **Teatro Laboratório**, deixou de estar sob a lupa da suspeita e passou a ser observado como via para a manifestação dos “impulsos psíquicos”; ele passou a ser canal para o “conhecimento de si”, em relação à busca de estados de “organicidade”.

Grotowski transitou da proposição de um teatro rebelde, que em princípio negava certa estética naturalista e que quebrava certas convenções através de suas primeiras encenações baseadas na sua ideia de teatro-ritual, para focar-se cada vez mais nas potencialidades criativas do ator. Imaginação, “corpo” e lucidez, a partir do Príncipe constante, passaram a funcionar como elementos fundamentais para a “organicidade”.

Todavia, Grotowski, observando que a junção desses elementos no trabalho do ator poderia orientar a descoberta desses caminhos, absteve-se, depois de várias tentativas, de reproduzir em outros atores o que tinha alcançado junto com Cieślak, como se absteve também de usar qualquer palavra que fizesse referência a uma metodologia ou a uma série de processos que descrevesse o caminho para esse tipo de “confissão”.

O Príncipe constante, nesse sentido, negava não o ato de liberdade criativa conquistado por Cieślak nesse espetáculo, mas qualquer tipo de método ou exercício que se formulasse como caminho para a criatividade absoluta e plena do ator. Por esse motivo Grotowski vai passar a falar em “ato” como alternativa para se distanciar dessa expressão “total” de Cieślak nesse espetáculo. Pode-se ler na omissão da palavra “total”: “[...] uma tentativa de não remeter suas investigações do momento, nem mesmo em sua terminologia, àquela experiência realizada com Cieślak, já que o ato total havia sido, como vimos, o termo com o qual Grotowski nomeou aquela experiência” (LIMA, 2008, p. 186).

Após esse espetáculo, Grotowski passou a perceber seu trabalho de encenador como barreira dos processos orgânicos do ator. Sua ideia de étude, como via de conhecimento, não podia se estancar em procedimentos ou experiências anteriores. Para Grotowski nunca foi um estímulo trabalhar sobre o conhecido em seu ofício. Nesse sentido, o étude em Grotowski também deve se entender como uma espécie de “via negativa” que parte sempre de uma relação de ignorância.

A individualidade do ator vai fazê-lo perceber que existem múltiplas vias para a “organicidade” e, se no momento final de sua fase teatral ele nega a técnica, posteriormente voltará a ela na busca de ferramentas que possibilitassem essa reunião dos elementos para o ato de

“organicidade” por parte do ator. Só que ele passará a referir-se – entre o final de década dos 60 e início dos 70 - a esses elementos reveladores do caminho como “sintomas” e não como procedimentos para a “organicidade”.

Grotowski vai se afastar cada vez mais de uma ideia de “método” em seu trabalho, o que por sua vez parece permitir ao ator se colocar num outro lugar, diverso daquele que buscava a manifestação da “organicidade” como via para o “ato total”. Os “sintomas”, nesse sentido, não eram vias, mas expressões onde o orgânico no ator se fazia

perceptível; se manifestava.

Assim, a “via negativa” deve ser entendida a partir de processos que funcionaram como études; caminhos para um tipo de pesquisa extrema, direcionada à exploração das forças desconhecidas do ator; ultrapassar seus limites, quebrar com as fronteiras que o inserem dentro do sistema social e que impedem sua criatividade.

As ferramentas para aprofundar esses caminhos foram diversas, mas nunca herméticas. Grotowski sempre esteve pronto para quebrar com qualquer regra, método o sistema que passasse a bloquear os processos de revelação dos atores.

A expressão orgânica, plena e espontânea do ator foi procurada então não como algo definitivo, mas como não acabado, em constante transformação, como se esse “conhecimento de si”, essa viagem ao interior de si mesmo, fosse um caminho infinito no qual tem que se estar sempre presente e em movimento, na busca de novas descobertas.

## REFERÊNCIAS

- ASLAN, Odete. **O ator no século XX**. São Paulo. Perspectiva, 2003.
- AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo. Perspectiva, 2002.
- BARBA, Eugenio. **La Canoa de Papel**. Argentina: Editorial Paidós, 1994.
- BARBA, Eugenio. **La Tierra de cenizas y diamantes**. OCTAEDRO, 2000
- BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes**. Perspectiva, 2006
- BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. **El arte del actor: Diccionario de Antropología Teatral**. México: Librería y Editora Pórtico de la Ciudad de México, 1990.
- \_\_\_\_\_, Flaszen, Ludwik e GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Edições SESCSP, São Paulo, 2007.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo. Perspectiva, 2002.
- BRAGA, Bya. Raspas e restos me interessam. In: CARREIRA, A; CABRAL, B; RAMOS, L.F; FARIAS, S.C. (Org.) **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- BROOK, P. Grotowski, El arte como vehículo. **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología**: número especial de homenaje a Grotowski, México, Escenología, n 11-12, octubre-enero, 1993.
- CALVERT, D. Heranças de Grotowski. **Revista Folhetim**, Rio de Janeiro, Rio Arte, n 13, p 89-96, abr-jun 2002.
- CARVALHO, Enio. **História e Formação do Ator**. São Paulo: Ática, 1989.
- CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COHEN. Procedimentos do performer contemporâneo. **Revista Repertório Teatro & Dança**. ano 2 n.3, Salvador: PPGAC – UFBA, 1999.
- DAGOSTINI, Nair. **O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. Tese, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa. Departamento de Letras Orientais, Faculdade de Filosofia da USP. São Paulo, 2007
- FERNANDES, Jr., Hirton de Macêdo. **Antes da cena, o treinamento: o trabalho do ator nos bastidores de si mesmo**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2004.

FORNO, Adriana Dal. **Organicidade do ator**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, UNICAMP. São Paulo-Campinas, 2002.

GEERTS, Cliford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro. LTC, 1989.

GROTOWSKI, Jerzy. **Hacia un teatro pobre**. Colombia: (10ma edición en español). Siglo XXI Editores, 1981.

GROTOWSKI, Jerzy. Los Ejercicios. **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología**: número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, Octubre-Enero, 1993.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1977.

KROSIGK, Schwerin Barbara Von. Art as Vehicle: Jerzy Grotowski – in Search of the Lost Spiritual Dimension In:\_\_\_\_\_ **Theaterschrift**, número 13, Sept. 1998. Tradução: MeranVargens e Betti Grebler.

LEITE, Martha Dias da Cruz. **A “vida” da cena: um estudo da corporeidade do ator em estado de expressão cênica**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, UNICAMP Campinas, SP: [s.n.], 2006.

LIMA, Tatiana Motta. **Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974** Tese (Doutorado em teatro) Escola de Teatro, Programa de Pós Graduação em Teatro, Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

LIMA, Tatiana Motta. **Conter o incontível: apontamento sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski**. Revista: Sala Preta, São Paulo, 2006.

MELLO, Mônica de. **O caminho do ator buscador: um treinamento pré-expressivo**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2006.

NUNES, Sandra Meyer. **O corpo que pensa: o treinamento corporal na formação do ator. (Stanislavski, Artaud, Grotowski, Barba e Antunes Filho)**. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). PUC, São Paulo.

OLIVIER, G. G.F. **Um Olhar Sobre o Esquema Corporal, a Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade**. Dissertação (Mestrado em Educação Física) da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 1995.

OLIVEIRA, Jacyan C. **Arte do movimento - Uma proposta de abordagem do texto dramático através da Análise de Movimento Laban**. 2000. 244f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). UNIRIO, Rio de Janeiro.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POLLASTRELLI, Carla. **Por que Grotowski em Pontendera?** Disponível em: <http://journals.cambridge.org/action/display>. Acesso em: 14 de fevereiro, 2010.

PAZ, Octavio. **La llama doble**: Amor y erotismo. Seix Barral, México, 1993.

SABIK, Kaximierz. **La literatura española y Calderón en Polonia, 1983**. Centro Virtual Cervantes Disponível em: [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih\\_08\\_2\\_064.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_2_064.pdf). Acesso em: 13 de novembro, 2009.

SCHEFFLER, Ismael. **Características do sagrado nas propostas teatrais de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski**. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). UDESC, Santa Catarina.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

\_\_\_\_\_. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

\_\_\_\_\_. **Manual do ator**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

## REFERÊNCIAS ORAIS

A UNIRIO, através de sua Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, e com curadoria da professora Tatiana Motta Lima, organizou o "Seminário Internacional Grotowski 2009: uma vida maior do que o mito" que fez da cidade do Rio de Janeiro um polo de informação, discussão, investigação e análise do percurso de Grotowski, e de sua influência no Brasil, por meio de diversas palestras, exposições, bate-papos e atividades. Ver: [www.grotowski2009.com.br](http://www.grotowski2009.com.br)

Perguntas a Eugenio Barba realizadas na conferência que se chamou **Encontro**, e contou com a presença de representantes dos grupos teatrais: Yuyachkani (Peru), Odin Teatret (Dinamarca) e Lume Teatro (Brasil), a mesma teve lugar no cabaré do Teatro Vila Velha e iniciou às 14:00 horas do dia 11 de setembro do ano 2010. Ali os grupos falaram de suas experiências, dentre outras coisas, a partir de idéia de teatro de grupo, para depois abrir o espaço para perguntas da platéia, momento no qual consegui fazer algumas perguntas dirigidas a Eugenio Barba. **III FILTE**, para resumir assim o nome do **Festival Latino americano de Teatro** que acontece na Bahia e que nesse momento estava na sua terceira edição. Todos os depoimentos do diretor do grupo dinamarquês nesse **Encontro** foram orais.

O TRABALHO DO ATOR NO TEATRO LABORATÓRIO -1 e 2, foram duas oficinas organizadas pelo grupo LUME, em Campinas – São Paulo, com carga de 20 horas-aula, realizadas entre os dias 18 e 29 de outubro de 2010, dirigidas respectivamente por dois atores poloneses que trabalharam com Grotowski durante longos períodos, e na qual tive a oportunidade de participar.

## APÊNDICE

### CONSTRUINDO A MINHA “VIA NEGATIVA”... ENTRE A CAPOEIRA ANGOLA E OS “SINTOMAS” DA “ORGANICIDADE”

Em relação à noção de “organicidade”, desenvolvida neste trabalho, busco um diálogo com alguns princípios da tradição capoeira angola como um caminho em relação a minha busca pessoal no teatro, pela manifestação desses “sintomas” ou estados de “organicidade” nos processos do ator. Nesse sentido, considero a capoeira angola como uma “via negativa”: um caminho que estou construindo a partir de minhas experiências com essa tradição. São pequenos estudos que carecem ainda de um aprofundamento que possa relacionar minha experiência na capoeira e meu trabalho de ator com os estudos e descobertas teóricas de certos princípios de trabalho de Grotowski, em determinadas etapas.

O que me levou a procurar aprender capoeira, especificamente a capoeira angola, foi o fato de descobrir uma tradição profundamente arraigada na busca constante por uma animalidade no corpo humano. Os afro-brasileiros criaram, com uma inteligência surpreendente, uma forma de libertação através do corpo; não de um corpo dividido entre seus processos mentais e suas ações, mas em relação a um corpo instintivo, animal, que luta com todas as suas potencialidades pela sua existência, pelo seu futuro e pelo seu passado.

A liberdade do corpo expressa na capoeira esteve ligada literalmente aqui a uma necessidade vital, a de o negro ser reconhecido como pessoa, como um ser par do branco, e, por tanto, também sensível e pensante. A situação que os afrodescendentes e os povos ameríndios<sup>199</sup> viveram durante a época do Brasil colonial<sup>200</sup>, pode-se dizer, faz parte de um dos maiores crimes cometidos na história da humanidade e, pelo menos até agora, o mais atroz.

---

<sup>199</sup> Embora seja difícil aferir a extensão do regime escravista completo para a mão-de-obra indígena no Brasil (com as características de perpetuidade, transmissão hereditária por via materna e irrestrita alienabilidade), não há dúvida de que não se tratou de casos esporádicos como se poderia pensar, mas de algo regulamentado pela Coroa portuguesa e que atingiu caráter amplo no espaço e no tempo. É verdade que a legislação variou bastante, estabelecendo inúmeras restrições à escravidão do índio – logo veremos por que o negro era mais interessante – mas os autores encontraram várias circunstâncias em que o aprisionamento e a escravidão do índio brasileiro podiam ser legitimados (PINSKY, 2006, p. 17).

<sup>200</sup> E não só no Brasil, mas em todo o continente ameríndio: Sobre la TRATA NEGRERA se ha escrito, en cuanto a su organización, viaje triangular: Europa-Africa-América. Esta ha sido una de las rutas de mayor tragedia en la historia de la humanidad. Transformó a las civilizaciones Yoruba, Kongo, Fon, Fanti Ashanti, Mandinga, en NEGROS, y además en Africanos, una forma antigua de globalización que hegemonizó a todos por igual, pues eso que modernamente denominan Africa era y sigue siendo un continente de diversas lenguas, religiones, que al paso de más de quinientos años no han podido diluir y hegemonizar. Así mismo a toda la diversidad civilizatoria del llamado continente americano, habitado por Nahuas, Mayas, Mexicas, Incas, Caribes, lo hegemonizaron en una sola palabra: América. (GARCÍA, 2004, p. 20)

A capoeira como tradição afro-brasileira é considerada: “uma prática cultural internacional desde seu começo porque ela é constituída por africanos de diversas nações, então você vai ter africano do Congo, Angola, Benguela, Moçambique, Mina, Rebolo, Caçange, todas essas nações dentro da capoeira” (DECANIO, 2005).

Foi a partir do surgimento das academias<sup>201</sup> no século passado e junto com elas o reconhecimento dos dois grandes mestres: Manoel dos Reis Machado, melhor conhecido como Bimba<sup>202</sup>, e Vicente Ferrara Pastinha – na atualidade, ícones da capoeira – que se começou a classificá-la em dois tipos: regional e angola, embora antes disso não existisse distinção.<sup>203</sup>

A capoeira angola encontra seu maior promotor no mestre Pastinha, que abriu sua academia no ano de 1941<sup>204</sup>, mais de uma década depois de Bimba. A esse respeito, Decanio (1996) nos comenta que Pastinha foi o primeiro capoeirista a estudar e promover uma “filosofia”<sup>205</sup> da capoeira, preocupando-se pela sua ética e por seus aspectos metodológicos de ensino.

Decanio exalta o trabalho do mestre Pastinha, salientando que o grande mestre de capoeira angola foi o primeiro capoeirista que deixou testemunho escrito de sua prática, preocupado em perpetuar uma série de conceitos e princípios associados à capoeira e a uma espécie de protótipo ideal a ser atingido pelo capoeirista:

O capoeirista deve ter em mente que a Capoeira não visa, exclusivamente, preparar o indivíduo para o ataque ou defesa contra uma agressão, mas, desenvolver, ainda, por meio de exercícios físicos e mentais um verdadeiro estado de equilíbrio psicofísico, fazendo do capoeirista um verdadeiro desportista, um homem que sabe dominar-se antes de dominar o adversário. (PASTINHA, 1964, p. 35)

---

<sup>201</sup> Depois de resistir muitos anos de perseguição a capoeira foi aceita como parte da cultura afro-brasileira. Na década de 1930, o presidente Getúlio Vargas (1930-1945) chega pela primeira vez ao poder e cria uma política chamada “retórica do corpo” onde inclui nos programas educativos das escolas básicas a exigência da educação física e enxerta a capoeira regional dentro deste programa conferindo-lhe o caráter de esporte nacional. Ver: CAPOEIRA, Néstor. **Pequeno Manual do Jogador**. Rio de Janeiro: Editorial Record, 1998.

<sup>202</sup> Bimba foi o precursor da capoeira regional baiana e também foi o primeiro mestre em abrir uma academia. Ver: ALMEIDA, César (Mestre Itapuã). **A Saga de Mestre Bimba**. Bahia: Ginga, 1994.

<sup>203</sup> Mestre Canjiquinha a esse respeito dizia: “Não existe capoeira regional nem angola. Existe capoeira. Apelidaram capoeira de angola porque foi praticada, aqui no Brasil, por volta de 1855 pelos escravos na sua maioria angolanos.” (CANJUIQUINHA, 1989, p. 21). Também ver: REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: ensaio sócio: etnográfico**. Salvador: Itapoan, 1968.

<sup>204</sup> Mestre Noronha (1993, p. 17), Bola Sete (1989, p. 29) e Decanio (1996, p. 14-15) coincidem nesse ano como a data oficial da fundação do Centro Esportivo de Capoeira Angola.

<sup>205</sup> Embora o autor Decanio Filho use o termo “filosofia” para falar das reflexões do mestre Pastinha em torno da capoeira, acho mais pertinente usar a palavra “fundamentos”, pois, seu significado remete a: o conjunto dos princípios básicos de um ramo de conhecimento, de uma técnica, de uma atividade, etc. Ver: HOLANDA, Aurélio de. **Novo Dicionário Aurélio**. POSITIVO, Curitiba (Edição eletrônica). 2.004. Decanio faz uma leitura interpretativa sobre os manuscritos do mestre aprofundando-se no seu discurso. Ver: DECANIO FILHO, A. **Herança de Pastinha**. Salvador: Ed. do autor, 1996.

Pastinha reconhecia na capoeira que praticava e ensinava possibilidades de desenvolvimento físico e mental no praticante; mas, como se pode observar, esses alcances foram dirigidos por ele a uma busca de equilíbrio que chamou de “psicofísico”, quer dizer, uma busca que aponta a comunhão da mente, corpo e espírito em um estado harmônico, de encontro de si.

Os fins que o mestre promove em relação às energias “psicofísicas” estão associados a certo controle como regulador de violência na capoeira, o que poderia ser chamado também de certa lucidez ou tipo de consciência vigilante a ser desenvolvida por parte do praticante, baseada na técnica e nos detalhes.

Pastinha via, nesse sentido, uma possibilidade de inserção social do capoeirista através de sua arte; assim, ele exaltava em 1964 como a capoeira tinha alcançado um lugar privilegiado, deixando de ser observada como prática de vadio, de desordeiro e passando a ser reconhecida como esporte nacional.

Algumas décadas antes da fundação das primeiras academias, a capoeira era criminalizada, segundo consta no código penal de 1890. Nessa época tanto a capoeira quanto outros costumes representativos da sociedade marginalizada, de um povo pobre acostumado a fazer das ruas sua casa, eram vistas pelas elites da cidade soteropolitana como um desagradável espetáculo urbano, símbolo de vadiagem e desordem. A classe burguesa foi a principal opositora desses tipos de expressões que eram contrárias ao seu ideal de vida, pois, ela fundava seus alicerces nos moldes europeus com o objetivo de transformar Salvador numa metrópole.<sup>206</sup>

Adriana Albert Dias (2006) faz um relato sobre a vida dos capoeiristas na cidade de Salvador entre os anos 1910-1925. Em seu relato a historiadora traz importantes dados relativos ao contexto social, econômico e político no qual eles agiam. É particularmente curioso enxergar como os capoeiristas<sup>207</sup> eram parte fundamental da economia da cidade; muitos trabalhavam de estivadores, carregadores, carroceiros, marinheiros, pedreiros, vendedores ambulantes, pescadores, sapateiros, entre outros ofícios, até mesmo grande parte deles prestavam mais de um desses serviços, pelo fato de a maioria ter empregos irregulares.

Essa população encontrava a labuta nas ruas, quer dizer, a rua era a fonte essencial na busca de remuneração, mas quando nenhuma lida a ser feita se manifestava, uma parte dessa mão de obra da cidade se dedicava à “vadiação”, vadiar era um termo que, segundo Dias (2006), começou designar, a partir da última década do século XIX, tanto os indivíduos que não tinham um trabalho

---

<sup>206</sup> Ver: DIAS, Adriana. **Mandinga, manha & malícia**: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925). Salvador. EDUFEB, 2006.

<sup>207</sup> O mestre Canjiquinha também fala desse contexto quando diz: “A capoeira na época, era tida para vagabundo: pessoas que não tinham o que fazer. Mas, eles riam quando eu explicava para o público: este aqui é motorista; este é sapateiro; este é pedreiro; este é estudante; porque na capoeira tem várias profissões.” (CANJUIQUINHA, 1989, p. 23)

fixo quanto os indivíduos totalmente desempregados, tanto para uns quanto para os outros era adjudicado o termo de “vadio” e “vadiação”; era o nome dado às suas brincadeiras.<sup>208</sup>

A capoeira de então, ainda que vista como uma vadiação, também ultrapassava esses âmbitos da brincadeira para se valer dela como arma, transformando-a em luta violenta. Por isto, Pastinha via no autocontrole do praticante uma forma de prestigiar a tradição, nesse momento, a partir da exaltação de outras potencialidades e não aquelas exclusivamente agressivas.

Mas quem definiu, a meu juízo, de uma forma mais contundente, o significado que a aprendizagem da capoeira carrega foi o mestre Paulo Cunha quando disse: “Aprender capoeira não é aprender a brigar, é aprender a luta de um povo que se expressou em movimentos físicos pela necessidade de liberdade. A liberdade de ser gente! Aprender a capoeira é, acima de tudo, lutar pela liberdade do corpo e do espírito” (CUNHA apud AREIAS, 1983, p. 7).

É muito interessante enxergar que essa busca pela reafirmação da humanidade do afro-brasileiro por meio da capoeira se deu através da associação que fez entre seu corpo e a natureza animal. Eles criaram um sistema de “signos” “artificial”, um alfabeto corporal, a partir da observação dos movimentos das bestas.

Quer dizer, o escravo, para dizer ao branco opressor que ele também era homem, o fez através de uma linguagem, antes que nada, corporal, uma necessidade de sobrevivência do próprio corpo ante o sistema escravista luso-brasileiro. Movidos pelos seus instintos de liberdade e pelas suas crenças, o escravo passou a desenvolver uma arte:

Tendo como mestra a mãe natureza, notando nas brigas dos animais as marradas, coices, saltos e botes, utilizando-se das estruturas das manifestações culturais trazidas da África (como, por exemplo, brincadeiras, competições, etc. que lá praticavam em momentos cerimoniais e ritualísticos), aproveitando-se dos vãos livres que aqui abriam no interior das matas e capoeiras, os negros criam e praticam uma luta de autodefesa para enfrentar o inimigo (AREIAS, 1983 p. 15-16).

“A necessidade de ser gente!” funcionou como motor vital de sobrevivência, em seu sentido mais literal<sup>209</sup>. O corpo passava aqui a criar, a partir de sua perceptibilidade, um sistema de defesa para a vida. Na capoeira, é muito interessante enxergar que essa busca pela reafirmação da humanidade do afrodescendente no Brasil, durante o período da escravidão, deu-se através da

---

<sup>208</sup> DIAS, op. cit, p. 30

<sup>209</sup> A noção comum de racismo como um fenômeno relativo apenas à cor da pele escamoteia sua natureza mais profunda, que reside na tentativa de desarticular um grupo humano por meio da negação de sua própria existência e de sua personalidade coletiva. Reduzir o africano e seus descendentes à condição de “negros”, identificados apenas pela epiderme, retira deles o referencial histórico e cultural próprio. Assim, sua própria condição humana é roubada. (NASCIMENTO, 2008, p. 30)

associação entre corpo, espírito e instinto animal: “Amigos o corpo é um grande systema de razão, por detrás de nossos pensamentos acha-se um Snr. Poderoso, um sábio desconhecido” (PASTINHA apud DECANIO 1996, p. 9).<sup>210</sup>

Pastinha coloca aqui o corpo em um lugar privilegiado, o corpo como “um grande systema de razão”. O corpo segundo o mestre tem a capacidade de raciocinar. Pastinha faz uma conexão entre a presença física, humana e individual com a de um ser que está além do pensamento, “um sábio desconhecido”; nas interpretações de Decanio trata-se da: “presença do divino que habita o temporal...[...].integrando o ser”. (DECANIO, 1996, p. 9).

Esse saber do mestre deve ser entendido como um conhecimento além do intelectual, que está arraigado na sua tradição. Esta sabedoria me remete ao que eu entendo, a partir de Grotowski, como um estado orgânico do corpo; um panorama que me permite refletir sobre as potencialidades vitais da capoeira angola, a partir do qual posso agora começar a associar certos princípios<sup>211</sup> à minha compreensão desses “sintomas” grotowskianos de “organicidade”.

De início, consideremos o caráter ritual da capoeira; ele é formado por um círculo de pessoas em constante movimento, uma roda humana que, a partir da bateria<sup>212</sup> - que a conforma e lhe dá energia rítmica e sonora através de instrumentos percussivos e do canto – estabelecem o contato constante entre os participantes:

A “Roda” é o lugar e o momento de criação de um “mundo paralelo”, no qual o tempo cotidiano fica suspenso, a relação espacial é “re-criada” e novas hierarquias são estabelecidas, cria-se assim uma nova cosmogonia. O tempo dilata-se, voltando ao passado, recontando as narrativas de antigos mestres, sobre o tempo do cativo e dos capoeiristas famosos que já morreram. O ritual é o momento de passagem para “esse outro mundo, no caso, o “mundo da capoeira” (SILVA apud BARÃO, 2008, p. 47-48).

Pode-se ver aqui como a capoeira carrega, enquanto tradição, elos que funcionam como vias de comunicação entre as forças do passado, invocadas pelo corpo no presente, através da música e do canto na “roda”, criando, nesse círculo, uma espécie de “mundo paralelo”. Ali o capoeirista pode

---

<sup>210</sup> Esta é uma frase textual de Pastinha, os erros ortográficos são conservados com a intenção de não modificar a escrita original do autor, portanto, cada vez que traga seus textos não estarão modificados.

<sup>211</sup> Muniz Sodré comenta que “a questão do ‘começo’ é um falso problema – na capoeira e em geral. O importante não é o ‘começo’ – a data histórica não tem tanto interesse assim –, mas sim o ‘princípio’: quais as condições e circunstâncias históricas e culturais para que aquele jogo tenha se expandido. No caso da capoeira, o ‘começo’ é brasileiro, mas o princípio – tanto o fundamento, a historicidade, quanto o mito – é africano”. (SODRÉ apud CAPOEIRA 1999, p. 17)

<sup>212</sup> A bateria (“chamado de conjunto musical por mestre Pastinha”)<sup>212</sup> está composta por três Berimbaus, dois pandeiros, um atabaque, um reco-reco e um agogô. Sobre os toques de berimbau Evani Tavares Lima nos comenta: “As sonoridades alcançadas pelo manuseio do berimbau são denominadas toques. Toque é o som melódico extraído da fricção da vaqueta, da moeda, no arame/aço do berimbau. Existe uma controvérsia a respeito da quantidade de toques existentes, pois estes toques sofrem variações e são passíveis de improvisações, cada mestre adota uma quantidade de toques básicos e pode vir a criar uma variação a partir destes.” (TAVARES LIMA, 2002, p. 69)

alcançar um estado “psicofísico” em que seu corpo passa a funcionar como via de conexão entre o passado e o presente através da tradição que vibra no toque, no ritmo, no canto, no coro, na dança, na luta, de corpos que estão em constante contradição; entre o prazer e o perigo. O capoeirista quando nega diz sim, dando passo ao movimento do outro. A negação na capoeira é uma resposta, uma saída, um movimento no qual, às vezes, para sair tem que se entrar primeiro.

Se fizermos uma analogia entre o que essa descrição propõe e o “ato total” de Cieślak no Príncipe constante, acredito, poderão se observar certas similitudes em relação à concepção do espaço-tempo para a ação.

Cieślak através de suas “ações físicas” rememorava o passado a partir do presente criando um tempo-espaço paralelo de ligação que funcionava no espetáculo como terreno de contato entre ele e os outros atores<sup>213</sup> para logo decolar ao “ato total”. Para que tudo isto acontecesse não devia existir separação entre o corpo, os processos psíquicos e a consciência vigilante do ator.

O presente e o espaço através das “ações físicas” rememoradas, em “contato” com os outros atores, cobravam outra dimensionalidade nas ações de Cieślak; eram orgânicas, seu corpo passava a se liberar dos automatismos sociais repressores – dando passo a suas ações mais íntimas, arraigadas em sua pele e em seus ossos. Lembremos que nesses processos é o corpo que não esquece – e passava a vivenciar um estado de graça.

O corpo na capoeira passa por um processo de reconfiguração análoga onde a atenção do capoeirista deve estar direcionada ao momento presente, *hic et nunc*: “O corpo cotidiano toma nova ressignificação na roda de capoeira, “o corpo sacralizado”, preparado para o ritual” (SILVA apud BARÃO, 2008, p. 48).

Lembremos que Cieślak tinha sido preparado por anos; inclusive, depois da estreia do espetáculo, ele continuava, através de seus trabalhos com Grotowski, seu étude sobre essa experiência do passado. Barba, em relação a essa “confissão” de Cieślak no Príncipe, disse: “Muitas vezes me perguntei se aquele papel o aprisionava, ou se, ao contrário, tinha feito com que ele descobrisse sua identidade íntima, presente então em cada ação” (BARBA, 2006 [1998], p. 98).

Em relação à precisão de certos detalhes nas ações de Cieślak, Grotowski falou de associações através das quais o ator chegava a conectar sempre com o mesmo ato de rememoração física, essas reiterações nas ações de Cieślak foram levando o encenador em direção precisamente a escolha por técnicas onde o vital, carnal, corporal pudesse ser manifestado em primeiro plano no trabalho do ator.

---

<sup>213</sup> Lembremos que este contato duplo e compartilhado tinha se dado em uma relação estreita de trabalho entre Grotowski e Cieślak, o que passaria a ser colocado em contato aos outros atores, no seu sentido vital e orgânico, só quando Cieślak e Grotowski o acharam oportuno.

Em 1965, depois de seis anos de trabalho e de étude constante, durante o qual, vários atores<sup>214</sup> o tinham acompanhado desde o início, na criação de seus espetáculos, ele dizia: “A maioria dos atores do Teatro Laboratório começa apenas a trabalhar para conseguir fazer visível esse processo” (GROTOWSKI, 1981 [1965], p. 11).

O processo de preparação e de aprendizado na tradição capoeira angola é também um processo lento, em que só o tempo ensina, por isso também é um processo individual. Através dos manuscritos de mestre Pastinha, pode-se encontrar este tipo de requerimento para a prática; a paciência, a calma e o sossego são fundamentais nos processo de aprendizado:

os capoeiristas<se> esclarece, comesamo a entra de fato, no verdadeiro conhecimento de si mesmo, estudioso e desejoso de conhecer a capoeira. Vem de olho fito, para mostrar a verdade de que não foram negados pelos negos iniciadores, em cada nego os jestos de modo diferem, amigos, tem segredo, e é muito confuso, só com o tempo (PASTINHA apud DECANIO, 1997, p. 67).

No ato de Cieślak tudo também era muito confuso e pessoal, as oposições entre tensão e abandono, atividade a partir de passividade, subir e descer, o além e o agora são alguns dos princípios que envolvem o “ato total” realizado através do Príncipe.

Grotowski em relação a este encontro de união entre opostos, no qual o ator passa a um estado elevado de espírito, referiu-se a um tipo de expressividade não cotidiana onde se realizam os elementos ocultos, desconhecidos que nos constituem. Nesse sentido, dizia: “Em um momento de choque psíquico, de terror, de perigo mortal ou de gozo enorme, um homem não age “naturalmente” (GROTOWSKI, 1981 [1965], p. 12).

O trabalho propriamente técnico do ator, conhecido como o “treinamento”<sup>215</sup> do **Teatro Laboratório**, depois do Príncipe constante, passou a ser também direcionado em função dessa noção de “contato” que acompanhou o “ato total”: “esses exercícios foram orientados para uma busca de contato: a recepção de um estímulo do exterior e a reação a ele” (BARBA apud LIMA, 2008, p. 175).

---

<sup>214</sup> Molik, Jaholkowski e Mirecka estavam com ele e com Flaszen desde o início no **Teatro das 13 Fileiras**.

<sup>215</sup> Grotowski em 1979, ao falar sobre seu entendimento de treinamento para o ator, diz: “no estoy de acuerdo con esos géneros de entrenamiento en donde se cree que diversas disciplinas aplicadas al actor, puedan desarrollar su integridad. Quiere decir que el actor debería, por un lado, tomar lecciones de dicción, por otro, lecciones de voz, por otro de acrobacia, por otro todavía, de gimnasia, de danza clásica e moderna, de pantomima, etc., e que todo esto amontonado le dará la plenitud [...] Es absolutamente falso [...] Lo que hay que hacer es liberar el cuerpo y no amaestrarle distintos sectores. Dar al cuerpo una posibilidad. Darle una posibilidad de vida [...] No hay que “entrenar” La palabra misma, “entrenamiento” no es exacta. No se tiene que entrenar gimnasia, ni acrobacia, ni danza, ni gesto. En este tipo de trabajo, que es distinto a los ensayos, se debe confrontar al actor con aquello que es el germen creativo” (GROTOWSKI, 1993 [1979], p. 31-32).

Toda técnica que apontasse a paralisação das energias vitais do ator passou a ser rejeitada posto que o que se buscava era uma espécie de união ou reconciliação com a natureza humana do ator. Isto, quando encontrado por ele, passava a ser observado por Grotowski como a manifestação de seus impulsos “psicofísicos”, os quais, se eram reais, deviam derivar do centro do seu corpo e ser irradiados fora dele, através de suas ações, que deviam ser por sua vez realizadas hic et nunc, sem perder nunca o “contato” com todos os elementos da ação.

Assim, o treinamento passou a ser direcionado, a partir dessa noção de “contato”, às buscas pelo estabelecimento de relações de diálogo corporal entre os atores. Já em relação aos exercícios tomados da yoga para o trabalho do ator, Grotowski afirmou ter encontrado resultados distintos dos esperados. Talvez por isso, em 1967, dizia:

Todos os exercícios de movimento tiveram, desde o início, uma função totalmente diferente. Seu desenvolvimento é resultado de um trabalho de experimentação muito grande. Começamos fazendo yoga em busca de uma concentração absoluta<sup>216</sup> (GROTOWSKI, 1981 [1967], p. 210).

Assim, em um primeiro momento, os exercícios da yoga apresentaram resultados distintos dos esperados. Conseguiu-se, através deles, uma concentração, mas uma concentração introvertida que anulava a expressividade, gerando um equilíbrio inexpressivo que eliminava as ações.

Nesse sentido, a yoga, em sua estrutura consciente de detenção dos processos vitais, não funcionava para os atores; por conseguinte se havia necessidade de exercícios que estimulassem a ação para o estabelecimento de relações a partir do corpo dos atores, associado, por sua vez à necessidade de uma consciência vigilante nas suas ações.

Algo parecido aconteceu com os exercícios de respiração dessa tradição indiana. A esse respeito Grotowski passou a ver tais exercícios da yoga, se direcionados ao trabalho do ator, como absurda: “É nauseante pensar como alguns especialistas podem aplicar irresponsavelmente uma técnica que provoca erros e bloqueios, sem ter ao menos estudado seus resultados e consequências” (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 150-151).

Pode-se observar também que alguns exercícios dessa tradição foram mantidos, mas transformados, devido a certas qualidades que potenciavam a expressividade da espinha: “advertimos também que algumas posições da yoga ajudavam muito para as reações da coluna vertebral; permite alcançar a segurança no próprio corpo, uma adaptação natural no espaço” (GROTOWSKI, 1981 [1967], p. 210). Mas houve inúmeras críticas em relação às técnicas da yoga,

---

<sup>216</sup> Al principio todos los ejercicios de movimientos tuvieron una función completamente diferente. Su desarrollo es el resultado de un trabajo de experimentación muy grande. Empezamos haciendo yoga y buscando la concentración absoluta. (Tradução minha)

se realizadas em função do trabalho do ator. Talvez uma das mais fortes tenha sido essa sobre o relaxamento:

Hoje, em muitas escolas de teatro em todo o mundo vemos atores deitados no chão relaxando. Em particular amam assumir a posição que, no Ioga, se denomina ‘Shavasana’ que quer dizer: ‘a posição do cadáver’. Assim, na realidade treinam uma espécie de atrofia ou astenia do corpo (GROTOWSKI 2007 [1969], p. 167).

Grotowski, como disse no primeiro capítulo, em 1962, mostrava já certo interesse na busca de relaxamento, mas um relaxamento que estava associado, não se pode esquecer, tanto ao trabalho de criação de suas ações quanto a uma ideia de “intencionalidade”; ele parece ter estado buscando um tipo de concentração que permitisse ao ator se focar em seu trabalho interior para a criação de sua “partitura”.

Essa ideia de “relax” não se deve separar, num primeiro momento, do direcionamento de buscas em relação a uma concentração absoluta por parte do ator. Quero dizer, o relaxamento esteve ligado a uma ideia de concentração interior; esse tipo de concentração após o Príncipe constante não deveria ser apenas introvertida no trabalho do ator, mas direcionada ao seu exterior.

Uma das explicações por parte do diretor polonês ajuda a elucidar esta questão quando dá um exemplo que, em certa medida, permite entender este tipo de busca; refere-se a uma alusão sobre o trabalho de Stanislavski. Ao se referir a certas práticas do mestre russo, ele dizia terem sido pesquisas direcionadas com muita clareza e focadas diretamente sobre o problema; a mobilização de energias do ator partia, em Stanislavski, da ideia de um relaxamento consciente e ativo; assim, o ator devia estar concentrado para quando tivesse que agir o fizesse só com a energia da qual o corpo precisasse para realizar suas ações, como um estado particular de sintonia com todos os elementos; hit et nunc.

Pastinha fala sobre o desenvolvimento de um equilíbrio psicofísico que tem que procurar o capoeirista; Grotowski passou a buscar, a partir da rememoração das “ações físicas”, uma junção onde o corpo, o psíquico e/ou espiritual não atuassem separadamente no ator, quer dizer, pensar com o corpo, com os seus instintos, com a sua carnalidade, para decolar da “organicidade” ao ato real de doação, de “confissão”.

Mestre Pastinha via na sua tradição, além da multiplicidade de riquezas que ela tem, uma via para a conexão com as forças psicofísicas do praticante que, precisando da utilização de todo o seu corpo passava a desenvolver, por meio da sua prática; uma força, flexibilidade e leveza desconhecidas por ele. Além desses benefícios o mestre adverte de duas possibilidades para a prática da tradição; se faz capoeira para se valer dela como instrumento de defesa pessoal ou como demonstração esportiva; é, neste último caso, que a capoeira mais se assemelha a uma dança.

Vejo a tradição capoeira angola como um via que, se deslocada para a prática teatral como ferramenta que potencializa os processos “psicofísicos” do ator, poderia funcionar como caminho de pesquisa para a busca da manifestação de ações orgânicas no trabalho teatral. Assim, ao deslocá-la para um espaço de pesquisa atoral, ela perde seu componente de espetacularidade, pois passando a ser exercício de investigação do ator se faz também caminho em direção ao desconhecido.

O capoeirista deve procurar desenvolver uma espécie de precisão sobre suas ações e movimentos, quer dizer, se o capoeirista lograsse atingir essa consciência de levar suas ações a um grau máximo de fluidez, absorvendo sempre a proposta do outro, através do encontro do próprio balance, da ginga<sup>217</sup>, da negação e resposta, poderá então, mais do que dominar o adversário, encontrar junto com ele, uma via de comunicação como a que o ritual da capoeira propõe.

Nesse sentido, concordo com Conceição quando, para ser referir a capoeira com fins de competição, diz: “Ao fazer opção pela “Capoeira Competitiva” (“desportiva, das rodas ou jogos, das exibições folclóricas e outras manifestações egóicas”) temos que estar conscientes de que estamos punindo e afastando nossa alma da Capoeira Angola” (CONCEIÇÃO, 2009, p. 100).

A capoeira de nível competitivo sacrifica todo tipo de contato entre os participantes, pois seus objetivos radicam em vencer ou em não ser vencido. Isto, acredito, funciona como repressor dos processos do praticante, perdendo a possibilidade de trocas entre dois seres humanos que o ritual também propõe.

Tanto nas buscas e reflexões de Grotowski a partir do Príncipe constante quanto nos princípios da capoeira procura-se uma espécie de comunhão que redimensiona as relações do ser humano com seu entorno; na capoeira pode ser reconhecida quando se encontra na “roda” certa fluidez que permite o diálogo, através de movimentos, às vezes inesperados até pelo mesmo capoeirista “fazendo coisas que Deus duvida que ele faça” (CANJIQUINHA, 1989, p. 5-6).

O capoeirista passa a um estado de atenção no qual seus sentidos estão em uma máxima receptividade, suas ações e reações são produzidas por sua vez a partir de novos estímulos que vão se alinhavando em relação a seu estado de prontidão constante, gerado a partir dos sons dos instrumentos, o canto, o coro e a relação com o outro capoeirista dentro da roda.

Posso, então, mencionar, ainda que de maneira embrionária, alguns dos “sintomas” de “organicidade” grotowskiana que eu encontro na capoeira angola: i) o “corpo” em estados de perigo na capoeira reage desde o centro e não de suas extremidades; ii) é primeiro um processo interno que explode em direção ao exterior; iii) a coluna vertebral deve estar ativa, pois muitos movimentos

---

<sup>217</sup> Movimento base da capoeira onde uma perna está em frente e a outra atrás, balançando sempre o peso do corpo nas transições sob uma e outra perna, e nunca sob duas nesse movimento que é como uma espécie de balance.

dependem absolutamente dela; iv) na realização de atos às vezes nunca imaginados pelo praticante. Aqui também é fundamental o estado de consciência vigilante em relação aos processos “psicofísicos” arraigados no imaginário da capoeira, o que permite o fluxo de movimento a partir não só das propostas de um dos capoeiristas, mas do outro. Estando em contato tanto consigo mesmo quanto com tudo o que compõe a roda, o corpo que se encontra totalmente envolvido na sua ação consegue acessar, acredito, a estados de “organicidade”.

No “ato total” grotowskiano isto se dava através da manifestação dos impulsos “psicofísicos” em relação à ideia de “contato” e as relações entre espaço-tempo a partir da rememoração amorosa de Cieślak; seu agir e reagir na cena – criados a partir de associações e estímulos pessoais – era o que revelava do ator sua partitura desconhecida, mas vital:

Além dos exercícios de ordem física deve exercitar-se mentalmente, imaginando situações críticas as mais diversas, que procurará resolver. Se algum dia se encontrar em tais emergências terá maiores probabilidades de vitória (PASTINHA, 1964, p. 35).

Aqui o mestre fala de um ponto importante para o estabelecimento de vínculos a partir do contato com essa espécie de parceiro imaginário recriado pelo capoeirista. Estamos diante do exercício físico e o exercício mental da imaginação atuando juntos, mas não em qualquer situação, e sim em casos de emergência ou perigo.

A respeito disso, Grotowski, como vimos, ao referir-se a estados vitais de intensidade extrema, disse que um ser humano em condições de perigo, prazer ou terror, não atua “naturalmente”. Quer dizer, esses exercícios físico-mentais propostos por Pastinha dentro da capoeira angola poderiam ser associados, por meio da imaginação, aos momentos de perigo, para avaliar as reações que gera no praticante. O que se busca neste caso é desenvolver os exercícios em função de uma situação imaginária específica, onde o corpo deveria procurar reações instintivas associadas a situações de perigo.

Grotowski em relação à rememoração de processos vitais do ator enfatizava trabalhar cada detalhe dos exercícios com imagens precisas, ancoradas na pele, no corpo, do ator, mas também em relação aos outros, pois isto permitiria a aparição de situações onde pudessem ser observados esses “sintomas” de “organicidade”.

Segundo o encenador, a imaginação e as associações funcionavam ali como “estímulos”<sup>218</sup> para o ator realizar, através de seu corpo, o que antes lhe parecia impossível, ou seja, “os exercícios deveriam ser uma espécie de desafio para nossa natureza” (GROTOWSKI 1993 [1979], p. 37).

Se revisássemos os exercícios propostos em suas primeiras tentativas metodológicas de treinamento, encontradas **Em busca de um teatro pobre** – também no artigo sobre o treinamento do ator – veremos que a maioria propõe uma diversidade ampla de imagens explicativas que os acompanham, abrindo, desde a leitura, a impossibilidade de realizá-los sem a busca de associações, pois seriam apenas repetições automáticas e mecânicas de movimentos por movimentos.

A conexão, no sentido da imagem, com a capoeira angola resulta aqui outro interessante ponto de encontro, pois a capoeira serviu-se de um imaginário que é muito rico para a execução de seus movimentos. Pastinha menciona em seu livro **Capoeira Angola** (1964) alguns dos nomes dos movimentos com os quais me permitirei realizar algumas associações.

Entre eles estão: a bananeira, a cabeçada, o rabo de arraia, a meia lua, a chapa de costas, o macaco entre outros. As alusões que todos esses nomes carregam não se dão pelo seu significado mais literal, mas pelo “signo” criado artificialmente na tradição por imitação, onde a primeira mestra foi a mãe natureza.

O Mestre descreve a bananeira como uma parada de mãos com as pernas esticadas para cima ou fechadas no peito na hora de se proteger; aqui o capoeirista se equilibra a partir de seu desequilíbrio<sup>219</sup> e deve estar pronto para responder a qualquer movimento do outro de modo orgânico, no caso de ser atacado, quando o capoeirista executa este movimento; diz-se que está plantando bananeira.

A cabeçada é uma característica de defesa de vários animais, entre eles o carneiro, o cavalo, a zebra e o rinoceronte. Tudo isto proporciona, igualmente, diversas imagens para a execução do movimento da cabeçada na capoeira angola.

O rabo de arraia é um movimento carregado de imagens, pois ele implica associações muito diversas. A arraia é um peixe, cuja morada é a água e pode habitar em rios ou mares. As arraias conseguem-se ocultar nas profundidades, camuflando-se no fundo, e usam seu rabo como arma de defesa. Só no Brasil são conhecidas umas 30 espécies. Eis uma diversidade de imagens e sensações que poderiam ser estimulados por meio do acúmulo de significados que tem a execução deste movimento.

---

<sup>218</sup> Qué es para nosotros un estímulo? Algo que nos ayuda a reaccionar. Era algo que – independientemente del ámbito del cual lo sacábamos – nos ayudaba cuando recurríamos a él, a actuar dentro de nuestra totalidad. No buscavamos para ello una definición verbal precisa. No habia nada científico en nuestra gestión [...] Si les parece, todo lo que acabo de decirles, era una cuestión de práctica, era “pragmantismo” (GROTOWSKI, 1993 [1970], p. 41).

<sup>219</sup> Este princípio pode-se encontrar em todos seus movimentos, eles partem do balanço.

Vejam-se outros exemplos: a meia lua é um desenho feito pela pernada que leva seu nome, como um traço de compasso, uma circunferência, mas tem uma imagem astral, semicircular, a imagem da lua em quarto minguante; a chapa de costas é uma pancada que poderia lembrar perfeitamente o coice proferido por alguns animais quadrúpedes e macaco faz referência à movimentação e a leveza dos cebídeos.

Sobre estas associações, Areias (1983, p. 16) também disse:

Assim, imitando gatos, macacos, cavalos, bois, aves, cobras etc., os negros descobrem os primeiros golpes dessa luta:

- das marradas, quem sabe, pode ter surgido a mortal cabeçada;
- dos coices de cavalo, bois e outros animais, pode ter surgido a chapa ou esporão;
- da forma de ataque da arraia, do teiú ou do jacaré, que girando os corpos tentam atingir o adversário com a cauda, pode ter surgido o rabo-de-arraia [...]
- dos pulos e botes dos animais, podem ter surgido os saltos da capoeira, como o salto do macaco, o pulo do gato, e o aú; e
- das pernadas e calços, nas horas de brincadeiras e correria, pode ter surgido a rasteira.

Curioso é se notar que os primitivos movimentos de ataque e defesa do jogo de capoeira têm muito de semelhante com os movimentos de ataque e defesa desses animais. (DAS AREIAS, 1983, p. 16)

Eis uma diversidade de movimentos enraizados nas mais diversas imagens e associações que o ator poderia utilizar na busca por trasbordar seu comportamento cotidiano. Cada movimento funciona como estímulo para pesquisar, através do manancial que a capoeira angola concentra possibilidades e/ou limitações no corpo do ator em função de sua criatividade e seu autoconhecimento.

Vale a pena salientar que nas práticas após o Príncipe se passaram a executar os exercícios através de associações e imagens que permitissem o ator conectar com o fluxo natural do seu corpo e seus possíveis ritmos a partir dos “impulsos psicofísicos” sempre que em “contato” com os outros atores. Nesse momento, passou a perceber-se o treinamento em seu sentido orgânico como mais um encontro entre corpos que conseguiam uma espécie de coreografia improvisada através dos exercícios:

[...] quando havia contato existia uma composição entre os corpos, [...] entendida aqui não como marcação definida a priori [...] mas como uma ocupação harmônica do espaço que envolvia e incluía aqueles corpos que se relacionavam. Assim, espaço e sonoridade podiam nos dizer sobre a ausência ou a presença de contato entre atores (LIMA, 2008, p. 173).

A ideia de “contato” em Grotowski, se comparada aos princípios de contato na capoeira, podem-se encontrar também importantes referências para o trabalho do ator. Mestre Decanio fala de um estado particular do capoeirista, quando este conseguiu entrar em relação com todos os elementos que compõem a roda; essa lucidez ou estado de atenção funciona como veículo para acessar a outra dimensão da realidade, onde a música cumpre um rol fundamental:

O capoeirista para jogar capoeira não precisa conhecer a história e a técnica da capoeira, porque o ritmo/melodia põe o praticante diretamente em sintonia com a “capoeira abstrata” que abrange a fonte etérea dos movimentos, os paradigmas de jogos, o arquétipo de capoeiristas e talvez com a própria tradição (DECANIO, 2002, p. 22).

A capoeira atual, segundo Decanio, conserva esses componentes que ligam o corpo do capoeirista a sua ancestralidade; a “capoeira abstrata”, a capoeira ancestral, o passado é invocado aqui pelo corpo vivo que brinca, pula, luta, dança e canta na roda de capoeira. O capoeirista em relação com a música, com o canto, com ou outro capoeirista que se movimenta com ele ou contra ele, nesse espaço, nesse círculo onde as pessoas que o delimitam também cumprem suas funções, dando força ao coro que por sua vez é orientado pelo cantador que geralmente está na bateria. Decanio a partir da relação desses elementos no jogo da capoeira também fala de um estado de “transe” que pode ser experimentado pelo capoeirista:

Durante o transe capoeirano, o capoeirista modifica seu estado emocional e passa a perceber como prazerosa uma situação de risco sob a proteção do ritual e vigilância e responsabilidade do Mestre, de modo a facilitar o aprendizado e registro de soluções adequadas as pretensas situações de perigo (DECANIO, 2002, p. 20)

O prazer e o perigo, dois extremos que constantemente passam da tensão à distensão no ritual da capoeira, novamente parece estarmos aqui ante Eros e Thanatos, um lugar onde o prazer corporal, Eros, é veículo para encontrar um estado de descontração que permite ao capoeirista, através de suas potencialidades, lidar com certas situações de perigo – Thanatos – através de respostas psicocorporais que, em relação a todos os elementos da “roda”, poderiam ser entendidas como orgânicas.

Nesse estado que eu poderia chamar de “organicidade” na capoeira, o que se manifesta, quando falo de potencialidades, é a energia vital do capoeirista: “Em linguagem africana, alma, energia vital, princípio vital, e/ou seus demais equivalentes em linguagem científica moderna, correspondem a “Exu”, o que vivifica a matéria” (DECANIO, 2002, p. 16).

Se Exu, na tradição africana, representa as forças psíquicas da liberação espiritual e corporal do capoeirista, se Exu é o que dá vida ao corpo, ele, nesse sentido, também deveria reger os impulsos vitais entre o que é espiritual e o que é corporal no praticante.

Isto geralmente não acontece nos seres humanos pelo condicionamento cerebral e social, no qual nos encontramos imersos e que tende a separar o corpo do espírito, o que funciona em sociedade como o que Grotowski chamou de “máscaras cotidianas”. Em relação a esse ser social, aprendido, onde nos dividimos entre pensamentos e ações, entre desejos e medos, vamos fechando em nossa fragmentada condição, os limites que nos oprimem, que não nos deixam ser criativos.

Os limites, nesse sentido, devem ser ultrapassados através de certa confiança em nosso próprio corpo que, em comunhão com o espaço e com os outros, pode permitir o ato real, verdadeiro, fazendo com que processos espirituais e corpo se manifestem como um todo “que extrapole a soma dos componentes considerados isoladamente” (DECANIO, 2002, p. 16).

Se isto sucede, na capoeira, poderíamos dizer que estamos ante a manifestação do espiritual-corporal do ser humano; sua energia, assim, se libera através da ação contraditória entre o que é espiritual e o que é corporal. Exu é representado aqui, como matéria semelhante ao homem. Exu, nesse sentido:

[...] corresponde ao animal, desprovido de componente éticos, a meio caminho entre o arquipálio e o paleopálio, justificando seu comportamento egoístico, libertino, irresponsável, amoral, comparado pela igreja à concepção diabólica, que associamos ao homem incompleto, imperfeito, sem os componentes éticos, possibilitando ao ser vivo manifestar comportamento compatível com os atributos hominiais e alcançar o estado modificado de consciência denominado pelos africanos como “Orixá” (DECANIO, 2002, p. 16).

Em outubro do ano passado tive a oportunidade de entrevistar o mestre de capoeira angola Cobra Mansa<sup>220</sup>. Quando lhe perguntei sobre se na sua tradição existia alguma deidade que pudesse ser associada ao teatro, ele me disse:

Na verdade o orixá do teatro seria Exu, é porque é um orixá brincalhão, que tem varias personalidades, entendeu como é que é, um orixá que se transforma pra enganar as outras pessoas (...), então se tem um orixá do teatro seria o Exu porque é o que tem a capacidade pra transformar, e além do mais, é único que tem a capacidade de levar uma mensagem dos homens pra os deuses e dos deuses pra os homens. Entendeu, então o que o que o teatro faz? O teatro representa uma realidade real, mas também uma realidade que não existe, entendeu, então ele pode levar uma mensagem existente mas pode levar uma mensagem irreal, uma mensagem teatral, uma

---

<sup>220</sup> O mestre Cobra Mansa é fundador junto com Mestre Valmir do grupo de capoeira angola FICA-Bahia (Fundação Internacional de Capoeira Angola), academia na qual faço aulas desde agosto do ano 2009.

coisa surreal, então nesse sentido o Exu seria o orixá que mais estaria ligado com essa questão do teatro. (COBRA MANSA, 2010).

Poderia dizer, no teatro, através da capoeira, dancemos Exu, busquemos outras realidades bloqueadas e esquecidas em nosso corpo, fundamentalmente aquelas cenas da vida onde fomos plenos. Coloquemos isso em jogo, na busca de dialogar com essas “ações físicas” a partir do presente, usando o imaginário como tela para o “contato” com os parceiros de trabalho, onde o teatro em relação a uma tradição funciona como um caminho para o estudo e o autoconhecimento.

A vida é contradição entre forças, é movimento constante, como diz Garcia (2004, p. 18): “EM ÁFRICA PARA DIZER QUE ALGUÉM MORREU USA-SE A EXPRESSÃO... SEUS PÉS CONCORDARAM, ou seja, NÃO SE MOVIMENTAM MAIS... A vida é movimento que começa com a contradição dos membros. A não contradição equivale à morte”. Assim a vida, enquanto vivenciada, é contradição em movimento. A morte, pelo contrário, é não ter a possibilidade de discordar mais. Rememoro aqui as declarações de Janowski (2010) quando durante as sessões de trabalho na oficina dizia: “É melhor ser um cadáver do que viver como cadáver”

O corpo, então, acredito, pode ser observado na capoeira em relação aos “sintomas” da “organicidade” propostos por Grotowski, a partir do balanço corporal não mecânico, sempre que em contato com o outro na procura de um fluxo, como uma busca constante para a criação conjunta de movimentos, adaptando sua expressividade ao espaço e a musicalidade da roda. O corpo funciona na capoeira em certos movimentos a partir do centro e do quadril e não das extremidades, em relação aos estímulos externos que conformam a “roda”<sup>221</sup> e que agem como via de conexão com esse outro “mundo paralelo”, recriado sempre a partir do imaginário de cada jogador em conexão com esse presente, hic et nunc.

O corpo na capoeira, e me refiro ao corpo que se movimenta dentro da roda, o corpo – que dança, que brinca, que luta, em relação a esse mundo paralelo determinado pelo ritual – é contradição em movimento.

---

<sup>221</sup> “Assim é que aos poucos, a conjugação da música com os movimentos relaxados vai orientando o capoeirista no caminho do transe que o conduzirá diretamente à fonte da capoeira, na face invisível da realidade, que não é a dos sentidos corpóreos” (DECANIO, 2002, p. 22)

## REFERÊNCIAS DO APÊNDICE

ASSUNÇÃO, Paulo de. A terra dos Brasis: a natureza da América Portuguesa vista pelos primeiros jesuítas (1549-1596). **A terra dos Brasis**. São Paulo: Annablume, 2000.

ARAÚJO, Paulo Coelho de. **Abordagens sócio-Antropológicas da Luta/jogo da Capoeira: De uma atividade guerreira para uma atividade lúdica**. Maia: Instituto Superior da Maia, 1997. (Série Estudos Monografia).

AREIAS, Almir das. **O que é capoeira**. São Paulo: Editora brasiliense, 1983.

CANJIQUINHA. **Alegria da capoeira**. Salvador: Editora a Rasteira, 1989.

CAPOEIRA, Nestor. **Pequeno Manual do Jogador**. Rio de Janeiro: Editorial Record, 1998.

CAPOEIRA, Nestor. **Galo Já Cantou. Capoeira para iniciados**. Rio de Janeiro: Arte Hoje Editora, 1985.

CAPOEIRA, Nestor. **Os Fundamentos da Malícia**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CAPOEIRA, Nestor. A ginga, a malandragem na luta do povo. **Artes Marciais**, n.Especial.

CARNEIRO, Edson. **Capoeira**. Rio de Janeiro: MEC/FUNART, 1977. (Coleção Cadernos do Folclore nº 1).

CONCEIÇÃO, JORGE. **Capoeira Angola: Educação pluriétnica, corpora e ambiental**. Salvador: VentoLeste, 2009.

COUTINHO, Daniel. **ABC da capoeira Angola: os manuscritos do Mestre Noronha**. Brasília: CIDOCA, 1993.

CRUZ, José Luiz de Oliveira, (Mestre Bola Sete). **Histórias e Estórias da Capoeiragem**. Salvador: Editora BDA- Bahia, 1996.

CRUZ, José Luiz de Oliveira. **Capoeira na Bahia**. Salvador: Fundação das Artes - EGBA, 1989.

CRUZ, Andréa Mendonça Lage da. **A capoeira e seu jogo de significados**. 1996. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais.

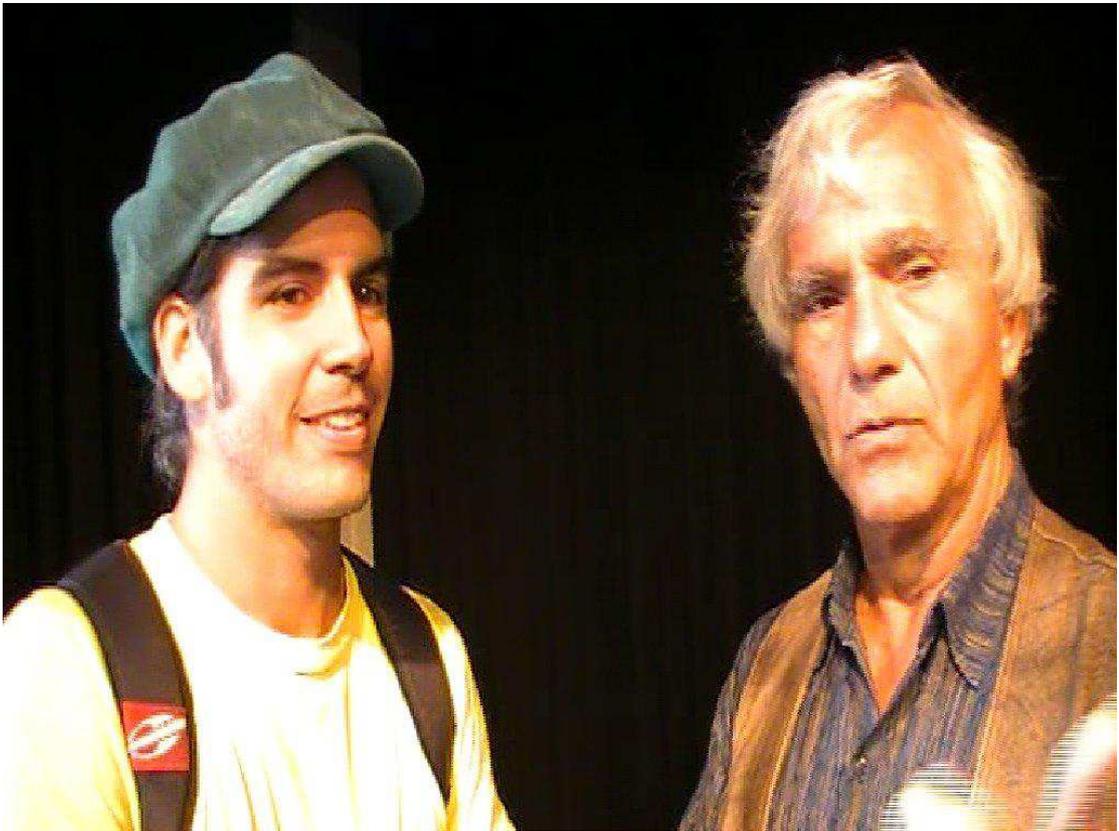
CHUCHO, García. **Mokongo Ma Chévere. Danzar la historia... Danzar la memoria**. Fundación Afroamericana. Caracas: Dirección de Danza del Consejo Nacional de la Cultura, 2004.

Da MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros, e Heróis: Para uma Sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

- DECANIO FILHO, A. **Herança de Mestre Bimba**. Salvador: Ed. do autor, 1996.
- DECANIO FILHO, A. **Herança de Pastinha**. Salvador: Ed. do autor, 1996.
- DECANIO FILHO, A. **Falando em Capoeira**. Salvador Ed. Do autor, Salvador, 1996.
- DECANIO, Angelo Augusto Filho. **Transe Capoeirano: um estudo sobre a estrutura do ser humano e modificações de estados de consciência durante a prática da capoeira**. CEPAC - Coleção S. Salomão - 5. Salvador - BA, 2002.
- DIAS, Adriana. **Mandinga, manha & malícia: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925)**. Salvador. EDUFEBA, 2006.
- LIMA, Tavares Evani. **Capoeira Angola como treinamento para o ator**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- LIMA, Tavares Evani. **Capoeira Angola como treinamento para o ator**. Salvador de Bahia. Fundação Pedro Calmon, 2008.
- NASCIMENTO, Elisa. A matriz africana no mundo. **Sankofa: significado e intenções**. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- NASCIMENTO, Elisa. A matriz africana no mundo. **África, nascedouro do ser humano**. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- PASTINHA, Mestre (Vicente Ferreira). **Capoeira Angola**. Salvador: Fund.Cult. do Estado da Bahia, 1988. Edição original em 1964.
- PEQUENO, João (Mestre). **Uma vida de capoeira**. Salvador, Bahia. Publicação independente, 2000.
- PINSKY, Jaime. **A escravidão no Brasil**. 20 ed: Contexto. São Paulo, 2006.
- REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: ensaio sócio: etnográfico**. Salvador: Itapoan, 1968.
- SANTANA, Sandra Regina de Oliveira. **Capoeira Angola e Técnica da Dança - Análise de movimento e descrição de princípios para o treinamento técnico-corporal de dançarinos**, Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Salvador-BA: UFBA, 2003.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Campinas SP: Editora Unicamp, 2001.
- ZONZON, Christine N. **A Roda da Capoeira Angola - Os sentidos em jogo**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Salvador-BA: UFBA, 2007.

## ANEXOS

### ANEXO A



“Encontro” com Barba no FILTE  
Salvador-Bahia, 11 de setembro de 2010



Os atores Andrzej Paluchiewicz e Law Janowski participaram de montagens do mestre polonês

## Atores poloneses falam sobre teatro de Grotowski

**/ PALCO /** Andrzej Paluchiewicz e Law Janowski ministram palestras sobre os espetáculos *Akropolis* e *O Príncipe Constante*

Da Agência Anhanguera

Fragmentos pulsantes de dois espetáculos marcantes na trajetória do teatrólogo Jerzy Grotowski (1933-1999) estão em Campinas.

Tratam-se dos atores poloneses Andrzej Paluchiewicz e Law Janowski. Enquanto o primeiro atuou em *Akropolis* (1962), primeira realização em cena da teoria do teatro pobre, o segundo integrou o elenco de *O Príncipe Constante* (1965), o marco na trajetória de Grotowski.

Durante a estada no País, a dupla conduz oficina no Lume Teatro e ministra duas palestras: uma na Unicamp (hoje), outra na USP (quinta-feira).

Nas palestras, Janowski e Paluchiewicz conduzirão os espectadores pelos bastidores e encenação dos dois espetáculos. Não à toa, o encontro se configura num misto de exibição de filme e bate-papo. Sem

### AGENDE-SE

**Programação das palestras ministradas pelos atores poloneses Law Janowski e Andrzej Paluchiewicz**

✓ Hoje, das 14h às 17h

Local: Sala P07 (em frente ao Bandeirão), na Unicamp, em Campinas

✓ Quinta-feira, das 10h às 13h

Local: Sala Alfredo Mesquita do Teatro Laboratório, na ECA (USP), em São Paulo

✓ Entrada franca

✓ Informações: 3289-9869 (Lume Teatro)

pestanejar, Paluchiewicz destaca a importância de tais espetáculos. "São dois trabalhos em que o destaque está no corpo do ator, que passou a ter pela primeira vez a característica de ator-criador. Isto é, o ator, influenciado por uma partitura, é quem constrói a cena. O diretor não mais o dirige", explica Paluchiewicz, de 67 anos.

Sobre o processo de montagem de *O Príncipe Constante* (responsável por revolucionar a cena do século 20) e *Akropolis*, os poloneses não deixarão de comentar a respeito da

composição dos exercícios. Tanto oriundos de culturas distintas, quanto das próprias inquietações e dificuldade dos atores. "O atores não os executam simplesmente, mas passam a personificá-los", conta. A voz também tem um caráter muito decisivo, como pondera o ator, para as montagens, principalmente em *Akropolis*.

Ao final do encontro, Janowski e Paluchiewicz prometem uma breve reflexão em torno dos estudos de Grotowski. Há ainda, não deixa de alfinetar Paluchiewicz, muita confusão sobre como utilizar o método do mestre polonês. Poucos grupos, faz questão de citar o Lume Teatro, radicado em Campinas desde 1985, conseguem chegar no que Grotowski quis. "Em geral, percebo que os exercícios são muito bem executados e só. Não têm aquela filosofia, aquele pensamento por trás, que ele tanto pregava", acredita. Aliás, Paluchiewicz esteve ao lado do teatrólogo no período da formatação da obra *Em Busca de um Teatro Pobre*. O ator é quem assina as fotos que compõem o título do mestre.

ESPETÁCULO CAIM  
Grotowski

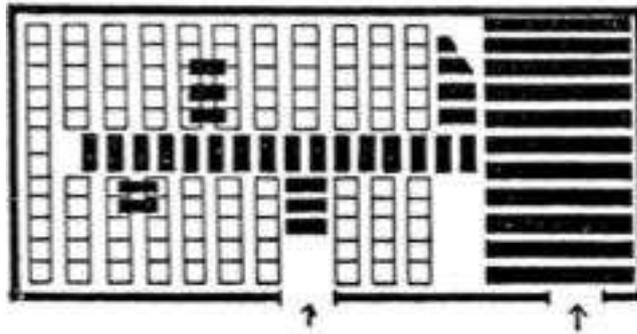


Ilustração 1  
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

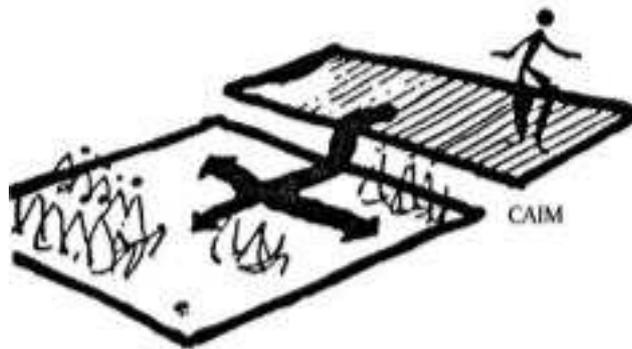


Ilustração 2  
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

<sup>222</sup> Todos os desenhos sobre a cenografia foram tomados da digitalização feita por Ismael Scheffler para sua dissertação.

ANEXO D

ESPETÁCULO OS ANTEPASSADOS  
Grotowski

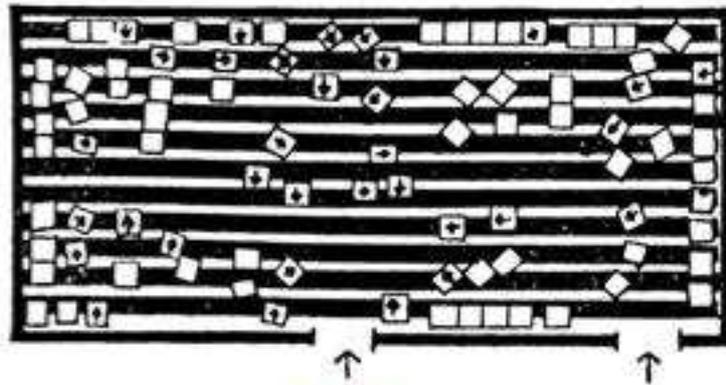


Ilustração 5  
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)



Ilustração 6  
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

ANEXO E

ESPETÁCULO SAKUNTALA  
Grotowski

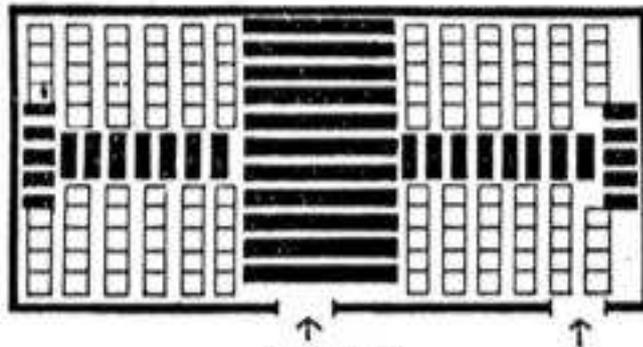


Ilustração 3  
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

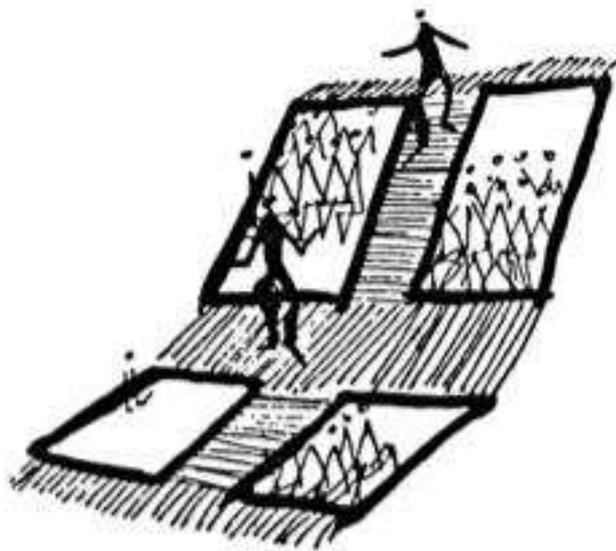


Ilustração 4  
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

## ANEXO F

### ESPETÁCULO *KORDIAN* Grotowski

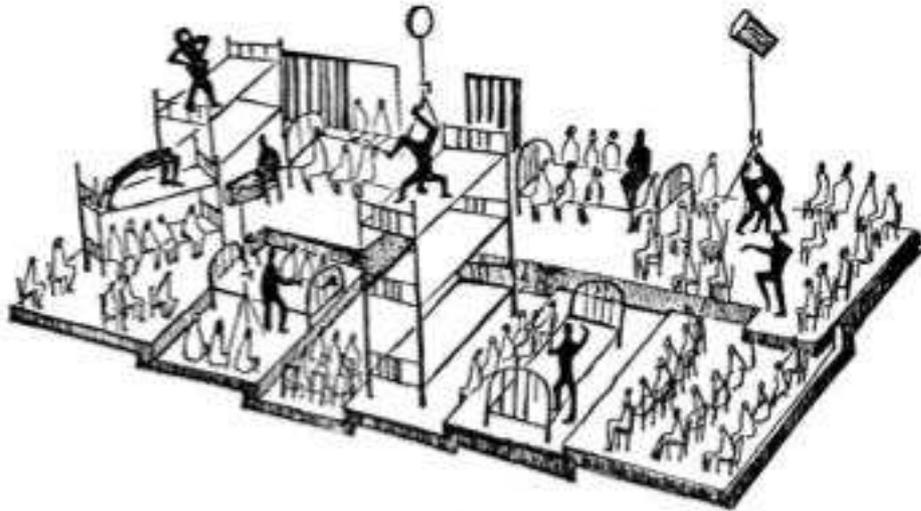


Ilustração 7  
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

## ANEXO G

### ESPETÁCULO *DOCTOR FAUSTO* Grotowski

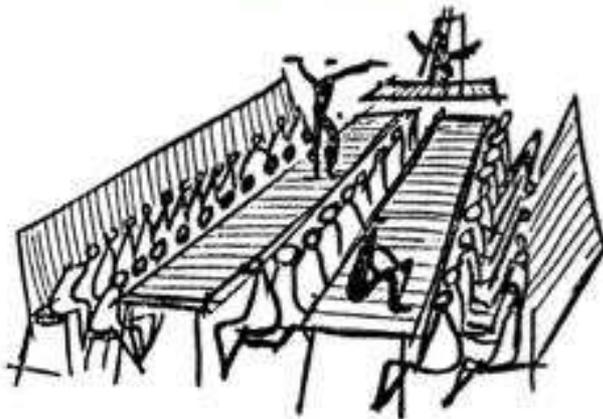


Ilustração 8  
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

ANEXO H



Zbigniew Cynkutis em Dr. Fausto (1963)

Imagem tomada do filme de Michael Elster: **Teatr Laboratorium**, 1964

## ANEXO I



Rena Mirecka (direita) junto com a atriz Maja Komorowska (esquerda)

Imagem tomada do filme de Jean-Marie Drot, **Grotowski ou Socrate est-il polonais?** (1977)

## ANEXO J



Jerzy Gurawski (esquerda) e Jerzy Grotowski (direita)

Imagem tomada do filme de Michael Elster: **Teatr Laboratorium**, 1964

## ANEXO K

### ESPETÁCULO O PRÍNCIPE CONSTANTE Grotowski

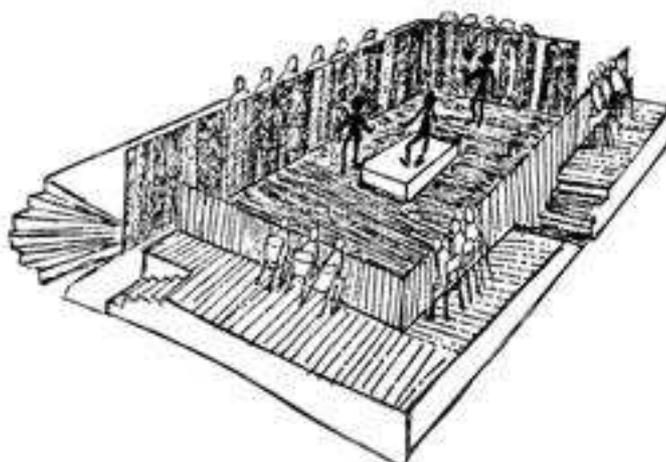


Ilustração 9  
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

ANEXO L



Mieczysław Janowski

Imagem tomada do filme: **Il Principe costante** (1967), de Jean-Marie Drot.

ANEXO M



Detalhe sobre Cieślak nos momento culminantes do espetáculo.

Imagem tomada do filme: **Il Principe costante** (1967), de Jean-Marie Drot.