

**Experimentar a – e experimentar-se na – vida: o teatro como
veículo de um *trabalho sobre si***

Gustavo Antunes Gonçalves

Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas

Julho, 2020

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro.

DECLARAÇÃO

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O(A) candidato(a),



Lisboa, 16 de julho de 2020

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),



Lisboa, 16 de julho de 2020

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu padrasto que é um pai para mim, à minha mãe, ao meu tio, à minha avó Izabel e à minha bisavó Maria da Glória.

AGRADECIMENTOS

Ao cuidadoso e atencioso orientador deste trabalho Prof. Doutor Paulo Filipe Monteiro.

A todo corpo docente do Mestrado de Artes Cénicas e a todos os funcionários da Universidade Nova de Lisboa.

Aos membros do *LEC – Laboratório de Experimentação Cénica* do Mestrado de Artes Cénicas da NOVA - FCSH pelas sempre estimulantes reflexões e pelas motivadoras investigações prático-criativas.

Ao Prof. Doutor Alain Alberganti, meu primeiro diretor e professor, com quem trabalhei durante longo período e que é uma pessoa central para meu percurso artístico e pessoal.

Ao Professor François Kahn pela condução cuidadosa e pela aprendizagem ao longo da Residência Artística *Memórias Inventadas: Um laboratório teatral sobre a improvisação estruturada*.

Ao Mário Biagini e a todos os membros do Open Program do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* que receberam-me ao longo dos 6 meses de estágio com muita disponibilidade, disposição e que foram sempre muito cuidadosos.

Aos meus familiares, em especial meu pai, pelo apoio incondicional aos meus projetos e pelo incentivo a seguir meu caminho e a criar minha vida.

À minha mãe Izabel Kloske por toda a dedicação e esforços que superam os limites do possível para dar-me todo suporte necessário para eu perseguir meus sonhos e ao meu padrasto que não suporto chamar de padrasto pois não dá conta daquilo que é para mim, um pai, Carlos Kloske.

À Julia Medina pelo companheirismo, pelo apoio, pelo amor, por sua poesia, que ensina-me a grandeza do ínfimo, e por ter a coragem de correr todos os riscos para investigarmos juntos outros modos de vida, mais alegres e menos constrangidos por fórmulas.

A todos meus amigos queridos pelo afeto, por compartilhar momentos doces e pelo apoio em momentos difíceis.

Agradeço a todas as pessoas que contribuíram ou de alguma forma ofereceram apoio ao longo deste percurso.

À Fundação GDA pela bolsa de aprimoramento artístico e profissional que permitiu-me realizar o estágio/pesquisa no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

RESUMO

A presente dissertação propõe um estudo sobre a noção/prática central na Arte como Veículo de Jerzy Grotowski: o *trabalho sobre si*. Para ampliar a compreensão sobre esta noção são estabelecidas algumas interlocuções com a literatura e a filosofia, além de se abordar a noção de *organicidade* – noção primordial no *trabalho sobre si* grotowskiano. O autor recorre no segundo capítulo às suas práticas pedagógicas e às experiências com os atores e diretores Mário Biagini do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Alain Alberganti e François Kahn para analisar e discutir os elementos primordiais da noção/prática que é o tema principal desta pesquisa. Os exemplos colhidos de situações específicas vivenciadas nestes encontros contribui para ancorar a linguagem na experiência e ajudam a alcançar uma maior clareza sobre estes elementos e noções.

Palavras-chave: Jerzy Grotowski. Trabalho sobre si. Organicidade. Arte como veículo.

ABSTRACT

This research proposes a study on the central notion/practice in Art as a Vehicle by Jerzy Grotowski: the work on oneself. In order to broaden the understanding of this notion, some interlocutions are established with literature and philosophy, in addition to addressing the notion of organicity – a fundamental notion in the Grotowskian work on oneself. The author also draws on his pedagogical practices and in his experiences with the actors and directors Alain Alberganti, François Kahn and Mário Biagini of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, for whom the theater is a vehicle of a work on oneself, to analyze and discuss the main elements of this notion/practice. The examples collected from specific situations experienced in these meetings often contribute to anchoring language in the experience and give support to greater clarity on the understanding of these elements and notions.

Keywords: Jerzy Grotowski. Work on oneself. Organicity. Art as Vehicle.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	O TRABALHO SOBRE SI DE JERZY GROTOWSKI E INTERLOCUÇÕES	18
1.1	Os anjos subiam e desciam – a verticalidade	21
1.2	A questão da espiritualidade: o Si, a interioridade e a abertura ao mundo ...	31
1.3	A noção de organicidade em Jerzy Grotowski	36
2	O TRABALHO SOBRE SI PELA VIA DA ORGANICIDADE – Encontros com Alain Alberganti, François Kahn e com o Open Program do <i>Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards</i>	48
2.1	Silêncio, escuta e atenção	50
2.2	Alfabeto do Corpo e o <i>Pensar com o corpo</i>	67
2.3	Trabalho de Corpo-Voz	72
2.4	A improvisação estruturada e o ritmo no processo criativo da performance “Memórias Inventadas”	80
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
	BIBLIOGRAFIA	98

INTRODUÇÃO, OU UMA VOZ QUE GRITA NO DESERTO

Este trabalho concentra-se na noção de *trabalho sobre si*, abordado a partir do *ofício do ator*, que foi investigado pelo autor, a partir de estudos teóricos e da prática teatral sob orientação de diretores formados na tradição de Jerzy Grotowski.

Esta pesquisa se posiciona na grande área das ciências humanas, mais exatamente nas Artes Cénicas. Encontra-se totalmente integrada à proposta do Mestrado em Artes Cénicas (MAC) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), da Universidade Nova de Lisboa (NOVA), qual seja: dar foco ao ato performativo abrangendo um domínio interdisciplinar de grande atualidade e relevância. Convém lembrar que, em 2019, fui agraciado com uma bolsa de qualificação e especialização artística da Fundação GDA para aprimoramento profissional, no *Open Program of Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, em continuidade à minha investigação e criação artística.

Este trabalho configura-se em um desdobramento das experiências acumuladas ao longo de minha investigação, que teve início em 2013, com o grupo Cia. I. Rictus, sob a direção do Prof. Dr. Alain Alberganti. Prosseguiu com as atividades como criador e instrutor de cursos e workshops - nas cidades do Rio de Janeiro e Lisboa -, como artista residente - dirigido por François Kahn, em 2018, onde iniciei a criação de *Memórias Inventadas*, uma performance solo a partir de pequenos contos de Manoel de Barros. E culminou no *Open Program of Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* - onde vivenciei a forma de trabalhar proposta pelo grupo de Mário Biagini.

Em uma famosa história, muito conhecida no Ocidente, há um homem chamado João Batista¹. Uma das passagens mais significativas desta história é exatamente a de uma voz que grita no deserto, anunciando aquele que virá depois dele. João Batista vai descer, aquele que ele anuncia irá subir. Este, combatendo de modo ferrenho a hipocrisia, as mentiras, a preguiça e toda espécie de fraqueza que se manifesta no ser humano, segue a busca da possível evolução do ser humano. Personagem e anúncio inspiram pinturas, romances e religiosos revelando o seu impacto nas pessoas não só como artistas mas como seres humanos.

Da mesma maneira, os textos de Jerzy Grotowski, diretor polonês que dedicou sua existência ao teatro, interpelaram-me, primeiro enquanto ser humano, e, mais adiante, como

¹ Bíblia, Evangelho de João

ator-performer. Reconheci ali “uma voz que grita no deserto”. E que anuncia o teatro como um terreno para que o ser humano possa realizar um estudo sobre si mesmo, ou, em outras palavras, para o ser humano realizar um *trabalho sobre si*, para descobrir novas formas de habitar o corpo e o mundo.

E, assim, fui conduzido por essa voz para o teatro: para traçar uma via de encontro comigo mesmo, “com a própria relação com o corpo, com a percepção das coisas.”² (GUATTARI, 1985, p. 67)

As ondas da vibração dessa voz vinham de um espaço distante dos grandes portões ricamente trabalhados, das luminárias de cristal, das luzes, dos flashes e dos sedutores edifícios onde acontece aquilo que costuma-se chamar de Teatro. Seguindo viagem em direção a essa voz, deparei-me com um cômodo exíguo, no interior do qual algumas pessoas se exercitam, cantam, dançam, leem, escrevem e adotam, dia após dia, procedimentos e práticas relacionadas ao ofício do ator. A vibração das vozes e a presença dos corpos compunham uma geometria tal que emanava uma harmonia muito particular.

Ao atentar para os ensinamentos de Grotowski, percebemos a importância da observação do entorno e de si mesmo. Com uma percepção e análise muito aguçadas da realidade, as suas palavras e práticas podem contribuir na busca por retirar, de modo cruel e gentil, o véu que todos portam para se esconderem de si mesmos e dos outros.

Nos primeiros textos que compõem o livro “Em busca de um teatro pobre” ressaltam-se as duras críticas ao teatro burguês, de entretenimento, onde não se faz outra coisa senão reproduzir os jogos sociais, a hipocrisia e as mentiras confeccionadas para uso próprio e dos outros ao longo da vida. Grotowski articula de maneira clara e aguda aquelas críticas que eu sonhava expressar. A lição, via-a, como destinada aos outros, àqueles desprovidos de capacidade de uma vida autêntica. Entretanto, com o tempo e amadurecimento da investigação percebi que é preciso analisar aquilo que acredita-se existir fora de si em suas próprias atitudes e comportamentos.

Neste momento ocorreu algo enriquecedor: a mudança de paradigma ao passar a identificar que aquilo que está fora de nós embrenha-se em nosso comportamento. De modo

² “Construir sua própria vida, construir algo de vivo, não somente com os próximos, ... mas também consigo mesmo, para modificar, por exemplo, sua própria relação com o corpo, com a percepção das coisas (...)
(GUATTARI, 1985, p. 67)

que passei a explorar com maior acuidade o que daquilo, que acreditava estar fora de mim, age em mim. Quais são as mentiras que crio sobre mim mesmo? E como acessar um modo mais verdadeiro e sincero de lidar comigo mesmo e com minha própria vida? Não por um preceito moral³, mas por uma ética, em sua concepção geral de ciência da conduta⁴. Todo o desejo pelo compromisso com a sinceridade consigo mesmo emergiu do questionamento de um modo de habitar o corpo e de habitar o mundo.

Para buscar respostas a estas questões, faz-se necessário um longo, contínuo e paciente trabalho, além de um mestre para orientar principalmente a prática. E foi aí que utilizei os estudos até então realizados para encontrar o meu caminho.

Nesse sentido, Grotowski fala em duas possibilidades para uma aprendizagem: através de um mestre ou através do roubo – mas para essa segunda possibilidade ele alerta sobre a necessidade de ser um bom ladrão. Como eu não sabia se seria um bom ladrão, decidi procurar um mestre.

Desse modo, teve início o projeto: após a leitura dos textos de Grotowski, segui sua recomendação e parti para busca de um mestre com quem pudesse aprender a prática. Busquei sobretudo alguém que tivesse tido contato com o próprio Grotowski ou com algum de seus atores. Encontrei o Professor Alain Alberganti, que estudou com Zygmunt Molik, Teresa Nawrot (ambos trabalharam com Grotowski no Teatro Laboratório), Étienne Décroux (criador da mímica corporal), Kazuo Ohno e Min Tanaka (mestres do Butô, forma de teatro-dança criada no Japão, após a Segunda Guerra Mundial).

Antes de prosseguir com esta jornada, cabe esclarecer as diversas fases de estudos e experimentações conduzidas por Grotowski. Segundo a divisão da trajetória artística do diretor proposta no livro *The Grotowski Sourcebook*, sua vida foi composta pelas seguintes fases: 1) Theatre of Productions (1957 – 1969); 2) Paratheatre (1969 – 78) and Theatre of Sources (1976 – 82); 3) Objective Drama (1983 - 86); e 4) Art as Vehicle (a partir de 1986). Claro que qualquer divisão, em fases, da vida de uma pessoa é uma aproximação insatisfatória. Entretanto, não parece haver outro caminho para tentar sistematizar uma pesquisa a não ser realizar essa divisão sem perder de vista sua insuficiência.

³ Moral aqui no sentido de julgamento dado por Espinosa (DELEUZE, p. 29)

⁴ Dicionário de Filosofia, p. 442.

Assim, as pesquisas grotowskianas culminam na fase que ficou conhecida por *Arte como Veículo* (daqui em diante *AcV*). Criada por Peter Brook para se referir ao último período do percurso artístico de Grotowski, a expressão busca apontar o caráter da Arte como veículo de uma espiritualidade, de um *trabalho sobre si*, de um cultivo de si, nas investigações realizadas neste momento.

Como cultivar-se? Foi nessa tarefa que o Professor Alain Alberganti⁵ iniciou-me. Através dos elementos do ofício do ator, transmitiu-me as bases para realizar a ação de estudo sobre si – um estudo que conduz a uma transformação no ser do sujeito, uma transformação que aponta para um processo de desobjetivação, que é sempre ao mesmo tempo um processo de criação de uma nova modalidade de subjetivação.

Nesse contexto, a perspectiva sobre o trabalho do ator trazida pela *AcV* contribui para entender o sentido de aprendizagem do ofício do ator independente de sua inserção no sistema teatral. Trata-se de um ofício que vai além da cena, que extrapola as dimensões do teatro na medida em que fornece ferramentas para o ser humano lidar com o drama da sua existência e a continuamente redescobrir e recriar a sua vida, uma vida sempre em contato com o que o rodeia.

Nesse sentido, observa-se que há diversos atores e diretores que em determinado momento de sua vida abandonaram a produção de espetáculos, mas não o teatro. Um dos exemplos é o do diretor russo Konstantin Stanislávski, que no final de seu percurso artístico se dedicou a um laboratório de investigação do método das ações físicas sem o fim último de fazer apresentação de uma peça. Outro caso é o de Grotowski, que em determinado momento de sua trajetória artística abandona o teatro como apresentação de espetáculos para se dedicar a atividades para-teatrais e, mais tarde, à *AcV*.

Somam-se aos casos supracitados, os marionetistas eremitas que, conforme destaca

⁵ Entre 2014 e 2018, o diretor, performer e professor francês Alain Alberganti, que transita entre o Butô e o Teatro, buscou transmitir-me os principais aspectos do ofício do ator-performer. Alain criou uma pedagogia própria com exercícios e práticas de variados campos, como das artes marciais internas chinesas Tai Chi Chuan e Chi-Kung; da dança japonesa Butô; da mímica corporal de Étienne Decroux; do diretor polaco Jerzy Grotowski e do ator Zygmunt Molik (Teatro Laboratório de J. Grotowski). Com a Cia.I.Rictus, sob a direção de Alain, criei a performance *A Morte Necessária em Pleno Dia*. Além disso, através de chamada pública do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, fomos selecionados para realizar Residência Artística para pesquisa de linguagem, “Em busca da Dança do Corpo Virtual”, que explorava o cruzamento entre a dança Butô e o Teatro Físico.

Antonio Attisani⁶, encenam a cada dia um espetáculo para os deuses e que qualquer animal ou ser humano que eventualmente passe por ele é bem vindo a assistir. Attisani conta ainda que “um outro imenso ator filósofo como Leo de Berardinis propunha um ponto de chegada similar no nosso mundo: queria conseguir fazer teatro sozinho sob um lampião, sem convocar espectadores. E o fez.”⁷ (ATTISANI, 2014, p. 9)

Estes exemplos ajudam a compor um horizonte teatral no qual o fazer artístico não depende e não pressupõe o espectador - alguém que olhe para o produto final oriundo deste fazer. Nesta perspectiva, a arte não existe porque é - e para necessariamente ser - olhada. Antes, ela existe como veículo de um *trabalho sobre si*. Está a serviço de uma ação que o ser humano pode realizar sobre si mesmo, uma ação que porta uma possibilidade, como, por exemplo, a de outros modos de habitar o mundo e de habitar o próprio corpo.

Para alcançar esses modos de habitar o corpo e o mundo, cabe conjugar teoria e prática nas artes performativas, tal qual defendido por Grotowski⁸, com o propósito de ajudar a clarear processos, a criar uma linguagem operativa, a descobrir novas coisas sobre os processos com o corpo-em-ato. É esta atitude com relação à escrita que visio adotar aqui.

Portanto, nesta pesquisa propõe-se uma via de mão-dupla entre a teoria e a prática, estabelecendo diálogos entre noções e pensamentos provenientes da filosofia e da literatura. São noções oriundas de uma teoria emergida de – e imersa em - práticas das artes performativas; e da própria prática do autor, seja em aulas ou processos criativos. De modo que pode-se pensar em uma espécie de tripé, sobre o qual apoia-se esta escrita investigativa.

O trabalho reveste-se de caráter analítico e conceitual, no qual busca-se uma análise integrada e sistêmica. A sua organização através de perguntas deriva de uma prática reflexiva com vistas a uma reflexão crítica de aspectos específicos do estudo a ser realizado. Nota-se que as questões atuam como pontes entre a prática e a teoria e na grande maioria das vezes não são obtidas respostas diretas nem objetivas. No entanto, servem ao seu propósito: estimular a reflexão e proceder com uma escrita que seja uma composição teórico-prática.

Cabe ainda destacar que a subjetividade do investigador permeia e interfere em sua investigação, lhe atribuindo maior robustez como ensina Minayo (2008): “a metodologia

⁶ No texto *Attore del Deserto* de Antonio Attisani. Disponível em <https://riviste.unimi.it/index.php/noema/article/view/4415/4480>

⁷ Tradução do autor.

⁸ Essa idéia é proferida por Grotowski na aula de 7 de janeiro de 1997 no Collège de France. Os audios das aulas oferecidas pelo professor nos anos de 1997-1998 no Collège de France podem ser encontrados hoje à venda na internet em formato de CD. Tratou-se de uma série de aulas sobre suas pesquisas no campo das *Performing Arts* para a qual o Collège de France criou uma cadeira chamada Antropologia Teatral.

incluir as concepções teóricas de abordagem, o conjunto de técnicas que possibilitam a apreensão da realidade e também o potencial criativo do pesquisador” (MINAYO *apud* SÁ-SILVA, ALMEIDA e GUINDANI, 2009, p. 04; ver também WAGNER, R., 2012). Assim, o investigador também integra o contexto do objeto da investigação (DEMO, 1989), trazendo consigo suas memórias, valores e conhecimentos, além de toda a parte prática. Para ilustrar esse papel do investigador, transcreve-se o trecho do diálogo entre Menon e Sócrates:

MENON: – Et de quelle manière chercheras-tu, Socrate, ce dont tu ne sais pas le moins du monde ce que c’est? Car laquelle des choses que tu ne sais pas mettras-tu en avant pour conduire la recherche? Ou encore, si, en mettant les choses au mieux, tu as la chance de tomber dessus, comment sauras-tu que c’est ce que toi, tu ne savais pas?

SOCRATE: – Je comprends ce que tu veux dire, Ménon. Regarde ça, quel argument éristique tu débarques! Qu’il n’est donc possible à l’homme de chercher ni ce qu’il sait, ni ce qu’il ne sait pas? Il ne chercherait en effet ni ce que justement il sait: il sait en effet, et il n’est nul besoin de recherche pour une telle personne; ni ce qu’il ne sait pas: il ne sait en effet même pas ce qu’il cherchera⁹ (PLATON. Ménon. 2009, p.94-95)

Face ao exposto, para fins de delimitação da presente investigação, estabeleceram-se, de maneira geral, os recortes apontados a seguir, sem prejuízo de eventuais detalhamentos no decorrer dos capítulos. É importante notar que o primeiro filtro é o temático, que determina o objeto deste trabalho, seguido da determinação das atividades examinadas, que, por sua vez, se entrelaça com a eleição dos diretores mais relevantes neste contexto, para então, finalmente, aplica-los no espaço e no tempo.

Desse modo, de maneira sucinta, o tema repousa sobre o *trabalho sobre si* como um dos elementos do *ofício do ator* dentro da pesquisa de Grotowski denominada Arte como Veículo. O recorte seguinte se dá sobre as atividades, quais sejam: (i) cursos e workshops conduzidos pelo autor, (ii) residência artística e (iii) outras experiências especificadas no presente. Em seguida, determinam-se os critérios para escolha dos diretores, a saber: (i) os que trabalharam com Grotowski e/ou seus atores; e, (ii) com quem o autor trabalhou: Alberganti, Kahn e Biagini. No tocante ao recorte geográfico, indicam-se as cidades onde foram desempenhadas as atividades mais relevantes desta investigação: Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Lisboa e Pontedera. Por fim, chega-se ao recorte temporal: a investigação tem início em 2013 e segue até maio de 2020. Cabe ainda mencionar que, apesar de perpassarem o

⁹ MENON – E como buscarás, Sócrates, aquilo que ignoras totalmente? E das coisas que ignoras, qual te proporás a investigar? E se ainda chegares a encontra-la, como saberás que essa é a que conheces?
SOCRATES – Entendo o que queres dizer, Menon. Queres dizer que ninguém pode indagar aquilo que sabe, nem o que não sabe, porque não investigaria o que sabe, pois já o sabe; nem o que não sabe, pois nem ao menos saberia o que investigar (Tradução livre do autor).

tema aqui estudado, há assuntos que não serão abordados nesta dissertação, a saber: definição de teatro, outras fases do trabalho de Grotowski, demais elementos do ofício do ator senão aqueles expressamente aprofundados no presente, aspectos e discussões pedagógicas, discussão sobre moral e ética.

Já com relação aos significados a serem atribuídos a determinados termos como ética, seleciona-se um sentido para cada vocábulo com o propósito de fundamentar a análise necessária a este estudo. Para tanto, recorre-se a fontes em outras áreas do conhecimento, em especial à Filosofia e Antropologia.

Quanto às fontes de investigação aplicadas na elaboração deste trabalho, elencam-se:

a) a bibliográfica – através da leitura e análise de livros, artigos e trabalhos científicos;

b) a documental – com o exame de notícias, vídeos, entrevistas, aulas, fotografias dentre outros; e,

c) a de campo – com observação participante mediante condução de aulas, participação em aulas e criação artística.

No que tange à pesquisa bibliográfica, foram consultados artigos, trabalhos científicos e livros de autores das áreas de teatro, literatura, antropologia e filosofia dentre outras áreas de conhecimento. Convém, no entanto, esclarecer que nem todo o material mapeado e examinado foi incluído nesta dissertação. As suas referências restringem-se àqueles expressamente mencionados.

Em termos de pesquisa documental, foi incluído nesta categoria todo o material disponível na *internet* em seus diversos formatos, principalmente, o audiovisual, a fim de conhecer diretamente o trabalho e entendimentos de alguns diretores e atores relevantes à pesquisa. Desse modo, foram classificados como documentos: fotografias, áudios de aulas no formato de CD, áudios de palestras gravadas pelo autor, notícias e entrevistas veiculadas em periódicos, *blogs* e *websites*, vídeos (com performances teatrais, treinamentos, depoimentos, palestras e entrevistas), filmes e documentários.

Já a pesquisa de campo, que aqui confunde-se com prática conforme apresentado anteriormente, permitiu dentre outros:

a) a observação e coleta de dados inéditos a partir da prática;

b) o acesso à prática dos demais participantes de aulas e projetos;

c) articulação de memórias para pensar conexões com os conceitos mapeados;

e

d) a formulação de anotações próprias

A partir dessas fontes, desenvolvi minha investigação para alcançar os objetivos específicos distribuídos nos capítulos desta dissertação conforme abaixo. No primeiro capítulo, cujo objetivo é ampliar a compreensão sobre a noção do *trabalho sobre si*, são estabelecidas algumas interlocuções com a literatura e a filosofia, além de abordar a noção de *organicidade* para Jerzy Grotowski, noção primordial em suas pesquisas. Tais interlocuções enriquecem a compreensão do *trabalho sobre si* e auxiliam a perceber como tal compreensão aparece em outros campos da arte e do conhecimento.

No segundo capítulo são recolhidos aqueles elementos do trabalho do ator identificados como essenciais e que estão intrinsecamente ligados à noção de *trabalho sobre si*. Tais elementos são abordados a partir de minhas experiências práticas com os diferentes diretores com os quais trabalhei, e a partir da literatura teatral teórica.

O principal objetivo do capítulo segundo é analisar como exercícios, treinamento e pesquisa criativa criam uma ética da existência e podem esculpir o próprio “ser mesmo do sujeito”. O argumento aqui baseia-se sobretudo na idéia de que a escolha de um ofício - não o ofício pelo ofício, mas um ofício que persegue alguma coisa que o ultrapassa, um ofício que é o suporte para alguma coisa outra - é também a escolha de uma maneira de trabalhar sobre a vida. Nesse sentido vale a assertiva de Mário Biagini:

Qualquer *praxis* humana pode ser o fundamento de um trabalho sobre a vida. Não falo metaforicamente, quero dizer *trabalho sobre vida* no sentido literal: a própria vida, um material como a madeira para o carpinteiro ou as sementes e as plantas para o jardineiro. Mas, em nome de quê há que se *trabalhar* sobre a própria vida? (BIAGINI, 2013, p. 178)

Finalmente para concluir esse trabalho, em suas considerações finais reflete-se sobre o entendimento acerca das conclusões fechadas que assim como a investigação do autor estão em constante movimento, onde nada é definitivo, mas impermanente como a vida e como o próprio conhecimento produzido pelo ser humano sujeito a novas visões, interpretações, descobertas. Por ora, entende-se que todo esse processo de liberação das amarras do cotidiano, todo o investimento no trabalho sobre si através, sobretudo, das experiências no campo do ofício do ator levam a uma aprendizagem: criar a si mesmo.

1 – O TRABALHO SOBRE SI EM JERZY GROTOWSKI E INTERLOCUÇÕES

Self-research is simply the right of our profession, our first duty. You may call it ethical, but personally I prefer to treat it as part of the technique because that way there is no sense of its being sweet or hypocritical.

*Jerzy Grotowski*¹⁰

O objetivo do presente capítulo é acercar-se de possíveis entendimentos de *trabalho sobre si* a partir principalmente da concepção de Jerzy Grotowski no período da Arte como Veículo.

Para estudarmos o surgimento desta expressão no léxico de Grotowski, é preciso remontar às origens da noção de *trabalho sobre si mesmo* na tradição iniciada pelo russo Konstantin Stanislávski. Em sua trajetória, Stanislávski buscou de modo incansável criar as bases materiais e concretas do ofício do ator. Não só construir uma técnica, mas um caminho de formação, ao longo do qual o ator passaria por uma transformação no ser mesmo do sujeito, em sua maneira de perceber a realidade, perceber o mundo e sua relação com o mundo, perceber o corpo e seus processos psíquicos e físicos (pensamentos, emoções, sensações, imaginário, desejos, etc). Tratava-se, portanto, de um projeto em que o ofício é o alicerce para (re)formar o ser humano.

Sua pesquisa culminou na criação de um *Sistema* que apresentava o *trabalho do ator sobre si mesmo* como fator crucial para acessar aquilo que ele chamava de “estado criativo”. Tal estado dependia da preparação do aparato psicofísico do ator para que ele pudesse, no momento da criação, conectar todas as dimensões do seu ser (seu intelecto e suas forças orgânicas) com a criação artística. Stanislávski criou uma psicotécnica que visava fornecer ao ator maior consciência e conhecimento sobre si mesmo, além de uma via de acesso ao subconsciente através de estratégias conscientes.

O desenvolvimento de seus exercícios, procedimentos e práticas se deu através do diálogo com o Yoga e outros campos do conhecimento, como, por exemplo, a psicologia. A criação da noção de *trabalho sobre si mesmo* e o contacto do pedagogo russo com o yoga descortinou todo um campo de conhecimento extremamente fértil para o ofício do ator e forneceu uma nova perspectiva para a concepção de treinamento. Tal perspectiva atrela o treinamento a uma necessária transformação do ator enquanto sujeito – perspectiva esta que

¹⁰ Entrevista de J. Grotowski a R. Schechner e T. Hoffman (1967) presente no livro *The Grotowski Sourcebook*, p. 38.

pode ser verificada em diversos contextos culturais (yoga tibetano, zen, artes marciais internas chinesas, práticas contemplativas da grécia antiga, entre outras).

Assim, toda a pedagogia proposta pelo russo pensa o trabalho do ator como um percurso de transformações mais amplas do ser, abarcando dimensões éticas, culturais, políticas e, se assim podemos dizer, espirituais. Essa nova perspectiva irá influenciar diversos grandes directores e artistas pedagogos do século XX, dentre os quais o diretor Jerzy Grotowski.

Pode-se dizer que com as pesquisas stanislavskianas inicia-se uma tradição teatral de formação do ator que irá se aprofundar e se desenvolver com Jerzy Grotowski. Uma tradição que pensa a formação do ator através e a partir do *trabalho sobre si*. Entretanto, é preciso observar que essa noção irá, com Grotowski, sofrer algumas alterações em seu entendimento, e que as práticas atreladas a ela serão de fontes diferentes daquelas usadas por Stanislavski. Com o polaco, as práticas para se realizar um *trabalho sobre si* provêm, sobretudo, do contexto do vodu haitiano e outras tradições afro-diaspóricas. Assim, ele irá aproximar, na última fase de suas pesquisas, chamada *Arte como Veículo*, o teatro do ritual. Ou, dizendo melhor e sendo mais específico, irá aproximar o *trabalho sobre si* de certos elementos performativos recrutados principalmente do vodu haitiano.

Saliento que nesta pesquisa o objetivo não será efetuar um exame dos modos de fazer e dos modos de existência ligados à *AcV*. O esforço aqui será de, em um primeiro momento, criar um entendimento da noção de *trabalho sobre si* em Grotowski, para depois, munidos de um idioma comum, abordarmos o *trabalho sobre si* em minha própria trajetória. O que pretendo, neste segundo momento, é averiguar como essa noção orienta, influencia, se inscreve em minha própria prática como ator-performer; e, ainda, como essa orientação, essa influência, essa inscrição irá refletir o que tem sido o teatro para mim.

Aproveito ainda para fazer um apontamento sobre o vocabulário grotowskiano que será convocado para esta seção. Em um de seus últimos pronunciamentos no *Collège de France* (1998), Grotowski assevera que, no decorrer das aulas, usou um vocabulário que ele mesmo forjou para tentar colocar em palavras algo que, por pertencer à dimensão dos processos e experiências práticas, está sempre a escapar da linguagem articulada. Coloca ainda que, por esse motivo, toda sua terminologia está sujeita a certa volatilidade. Portanto, aquilo que ele chama de *verticalidade*, por exemplo, pode aparecer em outra cultura sob o

termo ou sob a idéia de *horizontalidade*. Uma vez que esses termos seriam como mapas e que cada cultura estabelece suas próprias topografias, essa aparente contradição ou distanciamento se daria mais no nível da linguagem do que no âmbito da experiência. Assim, experiências e processos que na cultura ocidental, na mística cristã, por exemplo, se atrelam à *verticalidade*, em culturas orientais, como a hindu, podem associar-se à *horizontalidade*. (Acho que não só a nível de linguagem, mas também de experiência.)

Além do processo de verticalidade, que iremos abordar logo a seguir, o *trabalho sobre si* diz respeito a outro aspecto. Em escritos de P.D. Ouspensky¹¹, pupilo do armênio Georges Gurdjieff, podemos encontrar essa expressão, que aponta um amadurecimento do ser humano, algo como a metamorfose pela qual passa uma lagarta na transição para borboleta. Observa Ouspensky que, apesar das mudanças físicas ocorridas nos seres humanos ao passar para a fase adulta, a maioria de nós permanece em um estado larvar, com uma interioridade atrofiada, presos permanentemente em sonhos, ilusões e mentiras de toda espécie. Refere-se com frequência ao fato de o homem viver como escravo de seus impulsos automáticos. Esses impulsos são ligados às diversas funções (ou centros) do ser humano, tais como pensar, sentir, agir, entre outros. Aquilo que chamamos pensamento está aprisionado por dúvidas e constante necessidade de sermos aceitos. Nossos atos são bloqueados pela vergonha, pelas perguntas que não param de girar nas nossas cabeças: será que me acham idiota?; será que me acham inteligente?; será que gostam de mim?; será que gostam do que eu faço?; entre todas as outras perguntas que giram em torno de querermos receber a aprovação do outro. O estado larvar diz respeito, assim, a esta condição de escravidão dos automatismos.

O primeiro passo do que chama de *trabalho sobre si* é, segundo sua terminologia, *despertar*. Porque, para Ouspensky, vivemos a vida em um estado de sono que se caracteriza por uma ausência de presença. Na vida corriqueira se observarmos com atenção as pessoas nos transportes públicos, nos bares, na fila do banco, seus corpos estão lá, mas estão inabitados. As pessoas estão sempre alheias, perdidas em um rio de associações que as carrega para longe do aqui e agora sem que estejam conscientes desse fato.

Alerta-nos sempre Gurdjieff que não se *desperta* de uma vez por todas. E que tão logo nos damos por *despertos* caímos no sono novamente. Por isso, aquele que deseja *despertar*

¹¹ P.D Ouspensky foi um matemático e filósofo russo que colaborou com o armênio Georges Gurdjieff. Depois de trabalhar durante alguns anos com este, Ouspensky passou a oferecer cursos e escrever livros sobre os ensinamentos do armênio. Para ver mais sobre a questão do amadurecimento - ou evolução - do ser humano segundo suas idéias, consultar o livro *The psychology of man's possible evolution*.

deve fazer um esforço constante para lembrar-se de *despertar*. Em cada momento de sua vida. Cada segundo. Um esforço de atenção quase impossível. E ao mesmo tempo gentil.

Sabemos que Grotowski teve contato com a obra de Gurdjieff e com muitas culturas e idéias provenientes dessas culturas estudadas por este. De modo que no decorrer de minhas pesquisas identifiquei a ressonância de diversos ensinamentos e idéias de Gurdjieff em falas e escritos de Grotowski. É certo que existe algo do entendimento de Gurdjieff em relação ao *trabalho sobre si* que se vincula ao entendimento de Grotowski. A partir daquilo que diz o próprio diretor polonês e em minhas experiências com Mário Biagini no Open Program do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, tenho observado que este aspecto ligado a um esforço constante para estar *acordado, desperto*, é um aspecto importantíssimo na realização deste *trabalho sobre si*.

Digo isto para entendermos que este trabalho ultrapassa as fronteiras do espaço e do tempo em que o ator se volta para práticas ligadas ao seu ofício. Exige uma atitude para consigo que transborda para todos os momentos de sua vida. Um esforço constante para estar desperto, consciente, observando e estudando o que se passa consigo e à sua volta. Este é um aspecto do *trabalho sobre si*. Mas vejamos como essa expressão se aproxima do fazer teatral e de Grotowski. E nos concentremos sobre os aspectos do *trabalho sobre si* diretamente relacionados às práticas grotowskianas ligadas ao ofício do ator-performer.

1.1 Os anjos subiam e desciam – a *Verticalidade*

Na entrevista “Kind of Volcano”, baseada em três encontros de Michel Salzman com Grotowski, em 1991 na cidade de Paris, há uma passagem onde Grotowski tanto revela a origem do termo *trabalho sobre si* - comprovando o que havíamos dito no início do presente estudo - quanto fala sobre o processo que seria, ele próprio, o *trabalho sobre si*. Cito:

Q.: So it's a question of passing toward a level of perception, higher or more subtle. It can be said that this is very close to Gurdjieff's teaching: it is the matter of the transformation of ones state.

*J.G.: It is the **work on oneself**. This expression—this formula, “work on oneself”—is one that Stanislavski always repeated and it is from him that I take it. (p.2, grifo nosso)*

Mário Biagini, atual diretor associado do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* e um dos principais colaboradores de Grotowski no período da *AcV*, fala sobre esse processo no texto *Desejo sem objeto*:

A arte, no sentido mais amplo, pode ser veículo de milhares de coisas. **No *Workcenter*, a arte é o veículo de um trabalho sobre si mesmo:** o itinerário é o de uma possível transformação pessoal. Transformação não no sentido teatral (como, por exemplo, a do actor que transforma seu comportamento no comportamento do personagem); antes, a transformação na qualidade de habitar de um ser humano no mundo, entre outros seres humanos. (BIAGINI, 2013, p.179, *grifo nosso*)

Biagini deixa claro aqui que o ofício do ator no *Workcenter* serve como suporte para algo que o ultrapassa: o *trabalho sobre si mesmo*. O ofício é, então, um meio e não um fim. Nessa medida, a *AcV* se dirige para um futuro que está atrás de nós e além dos gêneros estéticos, como o próprio Grotowski deixa claro no texto *Performer*: “Não quero descobrir algo novo, mas algo que foi esquecido. Algo tão antigo que todas as distinções entre gêneros estéticos deixam de ser válidas.” (GROTOWSKI, 1990). Podemos dizer que Grotowski e seus herdeiros Mário Biagini e Thomas Richards se ligam muito mais a antigas tradições culturais e filosóficas que buscavam, através de uma série de exercícios e práticas, uma transformação na qualidade de consciência e percepção, do que a uma arte vanguardista e moderna. O próprio Grotowski declara sentir-se mais próximo, por exemplo, dos pintores rupestres para os quais a pintura era um meio:

I am not sure whether those who painted on the walls of the Trois Frères cave sought merely to exorcise their fear. Perhaps[...]but not only. And I think that the painting was not the goal. The painting was the way. In this regard I feel much closer to that cave painter than to artists who think that they create the avant-garde of the new theatre. (GROTOWSKI apud OSINSKI, 1997, p.400)

O diretor postula, assim, uma arte que é um meio, um veículo para aquele processo de transformação no modo de percepção, de “transformação na qualidade de um ser humano habitar o mundo”. A esse processo Grotowski chamou de *verticalidade*. Disse ainda ser esse o objeto principal da *AcV*: “o trabalho procura passar, conscientemente e deliberadamente, acima do plano horizontal com suas forças vitais, e essa passagem se tornou o objeto principal: a “verticalidade”” (GROTOWSKI, 2014, p.140)

Verticalidade ou *objetividade* do Ritual. Depois de uma longa jornada onde teve a oportunidade de acompanhar os mais diversos rituais ao redor do mundo, Grotowski parece concluir que o que há de objetivo em um ritual – aquilo que precede as diferenças de crença, liturgia e mito de cada cultura - é o processo de *verticalidade*. No texto *Da companhia teatral à arte como veículo*, ele explica no que consiste a *verticalidade* - ou *objetividade* do ritual:

A arte como veículo é um elevador bastante primitivo: é uma espécie de cesta puxada por uma corda com a qual o próprio atuante se eleva em direção a uma energia mais sutil, para então descer *com ela* até o corpo instintual. Essa é a *objetividade* do ritual. Se a arte como veículo funciona, essa objetividade existe e a cesta se move de um nível a outro (...) (GROTOWSKI, 2014, p.140)

Para realização dessa *verticalidade*, algumas ferramentas são necessárias. No caso da *AcV*, o professor polonês e seus colaboradores investigavam - e ainda investigam, hoje, no *Workcenter* - a eficácia de certos cantos - e outros elementos performativos como, por exemplo, a dança *yanvalou* do vodu haitiano - para alcançar aquele outro plano mais alto, onde a vida é percebida de um modo mais sutil e delicado. Como disse anteriormente, este estudo não pretende entrar em uma análise mais acurada e cuidadosa de como se dão os trabalhos com os cantos no *Workcenter*, mas apenas apontar que o cantar, e outros diversos elementos ligados à prática do canto, são os instrumentos utilizados para realizar o *trabalho sobre si*.

Grotowski diz: “Se a arte como veículo funciona, essa objetividade existe...”. Mas o que é necessário para que funcione? Quando o que está em jogo é um organismo vivo extremamente complexo e impermanente como o ser humano, nenhuma abordagem por fórmulas ou receitas é adequada. Tudo o que se pode fazer é preparar as condições propícias para que o processo aconteça. Preparar as condições propícias significa entre outras coisas desenvolver uma competência artesanal, sem a qual, segundo Grotowski, a *verticalidade* não é possível. “Repito: a escada de Jacó deve ser construída com credibilidade artesanal” (GROTOWSKI, 2014 [1990], p.141).

A “escada de Jacó” é mais uma metáfora para a *verticalidade*. Dessa vez Grotowski serve-se de uma imagem do universo mítico cristão, presente em uma história da bíblia, que ilustra muito bem esse processo. “A Bíblia fala da história de Jacó, que adormeceu com sua cabeça sobre uma pedra e teve uma visão: ele viu, perpendicular ao chão, uma grande escada, e percebeu as forças ou –se preferirem – os anjos, que subiam e desciam” (Ibidem). No movimento das forças da epifania de Jacó, uma imagem bastante oportuna da *verticalidade*: a transformação, a passagem de um nível de percepção grosseiro a um nível mais sutil, e a descida do sutil de volta à “densidade” do corpo.

Verticalidade – podemos ver esse fenômeno em categorias de energia: energias pesadas, porém orgânicas (ligadas às forças da vida, aos instintos, à sensualidade), e outras energias, mais sutis. A questão da verticalidade significa passar de um nível supostamente grosseiro – num certo sentido, poderíamos dizer “nível cotidiano” – para um nível de energia mais sutil ou,

até mesmo, que busca uma *conexão mais elevada*. (...) existe também a questão de descer, *trazendo consigo* essa coisa sutil para a realidade mais comum, ligada à “densidade” do corpo. (GROTOWSKI, 2014, pp. 140-141)

Portanto, dizer que a “escada de Jacó deve ser construída com credibilidade artesanal” significa dizer que, para que a verticalidade ocorra, para que o processo aconteça, é preciso desenvolver uma competência técnica com a qual se trabalha. “Tudo deve ser impecável do ponto de vista do ofício” (Ibidem). A pessoa que busca na arte um veículo para um *trabalho sobre si* deve desenvolver, segundo essa perspectiva, uma mestria - deve dominar sua técnica. Se os instrumentos para a construção de sua escada são cantos, a pessoa deve ser afinada, deve saber respeitar a melodia precisa do canto, deve saber respeitar seu ritmo. Se os instrumentos são os elementos do ofício teatral (*ações físicas, impulsos, contacto*), então, a construção da escada depende da qualidade do trabalho ao utilizar essas ferramentas. Grotowski:

Normalmente, se uma pessoa busca na arte sua escada de Jacó, ela imagina que isso só depende da boa vontade; então procura alguma coisa amorfa, uma espécie de sopa, e se dissolve em suas próprias ilusões. (Ibidem)

A impecabilidade técnica não deve ser vista aqui “como preceito moral ou virtuosismo” (LIMA, 2013, p. 351), mas como uma luta do ser humano para ultrapassar as próprias barreiras – tanto aquelas barreiras colocadas às percepções e forças, quanto barreiras psíquicas, que nos impedem de nos revelarmos.

O diletantismo na arte do ator foi algo que, muitos anos antes do texto *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*, o polaco atacara de modo ferrenho. Depois de constatar que o profissionalismo poderia gerar o mesmo efeito do diletantismo, ele tenta resolver o dilema com o que chamou de uma competência de si. “And when you have the non-diletantism, then it’s the question of you – of man [*czlowiek*, em polonês] – that opens up (...) behind you there’s artistic credibility and in front of you something which does not demand technical competence, but competence of yourself.” (GROTOWSKI, 1997, p. 305) Desse modo, o polaco formula a necessidade da artesanaria sem a qual não se pode desenvolver a competência de si. Mas é a competência de si que é o nervo de seu trabalho e está ligada àquela capacidade de lutar para superar certos condicionamentos e amarras de ordem psico-físicas que nos impedem de atingir a cruel atitude de desnudamento. Cruel porque se somos

verdadeiros somos inevitavelmente cruéis. Assim, concordo com a pesquisadora Tatiana Motta Lima quando diz que

“o trabalho sobre si não se confunde com qualquer falta de precisão, com qualquer zona de conforto, subjetivismo ou abstração. Não se trata de buscar o prazer, a felicidade ou o autoconhecimento, produtos típicos da sociedade em que vivemos. Para Grotowski, na impecabilidade ou não daquilo que se faz, estaria o indicador de uma lucidez frente à chamada investigação interior”. (MOTTA LIMA, 2013, p.351)

Como foi dito no início deste capítulo, essa investigação interior pode receber diversas roupagens. Por isso, a *verticalidade* pode ser encontrada sob uma outra indumentária. A partir de uma metáfora criada pelo eremita Ramana Maharishi, cuja história Grotowski conta durante as aulas do *Collège de France*, o processo, análogo àquele da *verticalidade*, é trazido para um movimento de horizontalidade.

Gostaria de mostrar como esse processo de *verticalidade* aparece ou pode aparecer sob essa nova roupagem. A história de Maharishi nos servirá, além disso, para pensar de qual ‘si’ estamos falando no *trabalho sobre si*. Um ‘si’ que não está ligado a uma noção de ‘eu’ fixa e autocentrada. Que não deve ser pensado, portanto, através de uma idéia de identidade totalizante, de um sujeito reflexivo e autônomo. Veremos que ele tem antes relação com algo que está ligado ao processo do eremita Ramana Maharishi.

Como conta Grotowski, quando era ainda jovem, próximo da idade de dezassete anos, Ramana Maharishi decidiu isolar-se. Subiu para uma montanha e sentou-se em um campo vazio e ali ficou em imobilidade. Na Índia, naquela época, algumas pessoas tinham grande respeito por, digamos, homens santos. Acreditava-se também que alimentá-los traria boa sorte. O eremita sufi ficou então protegido. Construiu-se, mais tarde, uma cabana para ele e o alimentaram. Durante seu isolamento, Ramana não falava. Porém, certa vez, um jornalista chamado Paul Brunton, muito curioso pelo eremita e por sua história, descobriu que aquele homem poderia responder às suas questões através da escrita. E Brunton lhe colocou diversas perguntas, “evidentemente, todas filosóficas e mentais: como compreender e não como fazer” (transcrição e tradução do áudio das aulas do *Collège de France* feitas pelo autor). Grotowski narra a resposta do sufi ao jornalista assim:

Escuta, o que eu posso te dizer, quer dizer, onde eu me encontro, o que eu sei, é que todo o pensamento, todos os mecanismos, o fluxo, o rio dos pensamentos, que estão, no fundo, ligados à noção de “Eu”, de separação, de diferença...de Eu... que tudo isso é como uma carroça puxada por um boi em um túnel escuro: quanto mais a gente avança com isso, mais escuro fica. O que é preciso fazer, e que podemos fazer, é virar o boi, a carroça, e sair do

túnel. Quando a gente vira e vai na direção de onde viemos...tudo se torna luminoso. Mais e mais luminoso. É a única coisa que posso te dizer. (Audio da aula de 26 de janeiro de 1998 no Collège de France)

Algumas perguntas se colocam: de que se ocupava esse homem? Qual era sua busca? Em certo momento, Ramana irá formular a seguinte questão: “Quem sou eu?”, não na tentativa de construir reflexões, mas de procurar em si mesmo onde começa esta impressão do “Eu”. Com a metáfora da carroça e do boi, Ramana horizontaliza a verticalidade grotowskiana. Além disso, faz aparecer a luminosidade para a qual tenderia o processo do *trabalho sobre si*, que aponta para essa busca, na qual se realizaria uma viagem para trás, até um lugar onde já não existe “Eu”, onde “tudo se torna luminoso”, para dizermos como Ramana. E o que me parece é que a partícula “si” presente na noção de *trabalho sobre si* aponta para esse lugar luminoso atrás do “Eu”.

A luminosidade é também uma metáfora usada por Grotowski. Sua aparição no vocabulário grotowskiano remonta aos textos e falas que se referem aos ensaios da peça Príncipe Constante em 1964/65 (iremos entender mais à frente porque ela começa a ser utilizada nessa época). Apesar de Grotowski tratar a luminosidade de diferentes modos, ela parece indicar sempre um estado de graça ligado ao *dom de si*. Encontrei em uma crônica chamada *Estado de Graça* escrita por Clarice Lispector em 1968 para o *Jornal do Brasil* surpreendentes semelhanças entre aquilo que ela diz sobre esse fenômeno e aquilo que Grotowski falava em alguns textos e palestras da primeira metade da década de 60 sobre o que pode ser o processo do ator e ainda o que fala Mário Biagini sobre o que pode surgir no atuante na *AcV*. Todos falam em um dom – ou *dom de si* -, cujas características seriam a ausência de peso e luminosidade - ou irradiação -, o qual carregaria um modo muito sutil e delicado de perceber a realidade.

Biagini:

Recordo que, quando era criança, vivia numa fazenda. Você sai de casa e tudo é novo, você vê, a primavera chegou. O mundo está mais leve, o mundo é um milagre e você sente que pertence a ele, você não está separado. E, ao mesmo tempo, você é ninguém, e desse ser ninguém, como uma jaula que se rompe, uma alegria é percebida. Aquele senhor polonês nos lançou um desafio: “Cantem. Pode acontecer alguma coisa?”. [...] Algo, através do trabalho com esses cantos, pode acontecer. É, como se, repentinamente, aquela luz, aquelas cores daquela manhã, você as vê novamente. (BIAGINI, 2013, p.318)

Clarice:

O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe. Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve.[...] Há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom. [...] Tudo, aliás, ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passa-se a sentir que tudo o que existe – pessoa ou coisa – respira e exala uma espécie de finíssimo resplendor de energia. (LISPECTOR, 2013)

Isso que Clarice chamou de estado de graça convocaria uma presença intensa, sutil, luminosa e leve – livre de qualquer aspecto doloroso. Ao falar sobre a experiência de Cieslak no PC, e muitas vezes sobre a pesquisa da *AcV*, Grotowski convoca essas mesmas características que vemos aparecer no estado de graça da escritora brasileira. O que me parece, portanto, é que aquilo que Grotowski estava investigando com Cieslak e seus atores - e mais tarde com Biagini e outros colaboradores da *AcV* - era essa presença luminosa que pode ser encontrada nessa espécie de estado de graça de Clarice.

Além disso, todos eles (ou, ao menos, Clarice e Grotowski) demonstram uma preocupação muito forte com o sofrimento humano. Nas falas e textos do polaco noto que talvez houvesse o desejo de encontrar uma redenção do ser humano através não de um delírio messiânico, em que a responsabilidade é transferida ao outro (por exemplo, a Cristo), mas através de um compromisso que deve ser assumido por cada indivíduo com sua “vida interior” – entendida aqui como sua vida espiritual (falaremos sobre essa noção de “vida interior” como relacionada ao espírito mais à frente). Não quero dizer com isso que essa tomada de responsabilidade, esse compromisso com sua vida espiritual, seja a solução para expurgar o sofrimento da vida humana. O que arrisco a dizer é que Grotowski esteve em busca (com Cieslak e depois na *Acv* com Biagini e Richards) de encontrar ao menos por alguns instantes aquele estado de graça que joga sobre o ser humano uma luz resplandecente e retira, com um gesto gentil, a película de angústia, de peso, de obscuridade que envolve o ser e que se evidencia no corpo.

Para Grotowski, ora essa presença luminosa aparece como uma qualidade de estar no mundo comparável àquela da criança – comparação que também Biagini sugere na citação acima -, ora como resultado de um processo de revelação se si – ou dom de si. Entre as duas maneiras escolhidas para falar dessa presença há uma complementaridade, uma soma de aspectos. Quando Grotowski e Biagini comparam essa presença que investigam no trabalho do ator com o modo de ser da criança, eles falam sobre recuperar o senso de mistério,

segredo, magia e, sobretudo, de alegria. E, aqui, a palavra alegria denota um corpo livre e sensível, que deve ser entendida como uma ausência de angústia. Grotowski diz assim:

In many traditions, we can find the notion of the child which is often confused with childishness. Or confused with playing at being childlike. But in fact, what it is all about is simply something very direct and immediacy which is at the same time energetic and at the same time carries in itself joy. Perhaps the word joy is too much. Perhaps we should only say lack of anguish, lack of energetic depression. (GROTOWSKI, 1980-82, p. 265)

Em outro momento, Grotowski fala sobre o tema da luminosidade/obscuridade de um modo um pouco diferente, onde a luz do homem emanaria da brutal singeleza de nos desnudarmos e nos revelarmos (dom de si). De novo o tema de uma obscuridade, à qual estaríamos condenados/habitados, aparece. Mas não do mesmo modo que em Ramana. A obscuridade aparece aqui através de uma metáfora que fala sobre o fato de nos escondermos do outro e de nós mesmos. Grotowski:

Quando o homem na ação ultrapassa todas as barreiras da cotidianidade, o que faz é quase impossível. Digamos que na vida estamos de tal modo habituados a nos esconder que o fato de não nos escondermos, por nada, é quase um milagre. Esse fenômeno provoca no homem algo que poderia ser comparado ao abandonar a gruta e sair em plena luz; é como se alguém por anos inteiros se tivesse escondido em algum lugar, em um canto, em um porão, em um subterrâneo: e de repente saísse. Quando abandona aquele lugar escuro e sai em plena luz, reage - sem sequer percebê-lo - àquela luz e quem olha tem a impressão de que a luz emana dele. Não se trata de um fenômeno místico nem material no sentido da irradiação, é o fenômeno do abandono da obscuridade (...). Por que explicá-lo com factores paranormais, se quem quer que, mesmo uma vez só na vida, tenha vivido um instante de verdadeiro amor, pôde ver isso no corpo e no rosto do ser amado? (GROTOWSKI, 2007, pp. 207-208)

Para além de contribuir para o entendimento do que Grotowski queria dizer com luminosidade, destaco esta citação por sua beleza ao abordar o amor como esse encontro limite - e raro - em que estamos completamente desarmados e que nos iluminaria. Aqui ele nos assalta com o susto de uma verdade que parecemos esconder - de que em nossa vida temos uma dificuldade quase intransponível de nos desnudarmos e que se quisermos entender a luminosidade da qual ele fala bastaria tentarmos lembrar de um momento de verdadeiro amor.

Nos workshops que tenho conduzido com Julia Medina desde 2017, tivemos a oportunidade de testemunhar algumas vezes – raras, é preciso que se diga - momentos de um processo de liberação de Vida, de liberação dos bloqueios e amarras psico-físicas. Parece-me que esse processo tem muito a ver com o “abandonar da gruta”, com “a saída em plena luz”

que gera, na pessoa, “reações sem que sequer ela perceba.” Encaro esse processo como uma superação do medo que sentimos ao não saber bem o que se passa conosco, ao não saber nomear aquilo que nos acontece, e o medo, maior ainda, de não saber o que nos passa *diante do outro*, de sentir isso que não sabemos nomear *diante do outro*. Com o tempo, tenho percebido se desenvolver em mim a capacidade, como condutor mas também como ator-performer, de captar o momento exato – quase sempre é uma fração de segundo - em que nos sabotamos, em que bloqueamos o processo. É importante observar estes momentos de sabotagem, de bloqueio, para podermos, através de um esforço consciente, desviar-nos do já conhecido e, desse modo, nos deixar sermos conduzidos para a entrada nova no desconhecido. Voltamos sempre feridos e fascinados por uma nova maneira de experimentar a realidade. O teatro tem sido, portanto, para nós, um espaço privilegiado de busca consciente dessa vida liberada de angústia, dessa espécie de luminosidade, que foi a forma que Grotowski encontrou de traduzir, para a dimensão da palavra, algo que, também ele, verificou no âmbito da experiência.

A experiência com Cieslak abriu novos caminhos para Grotowski e parece ter sido tão marcante que muito de sua investigação posterior (principalmente na *AcV*) sugere frequentemente ter relação com algo que foi descoberto ali naquela ocasião: um aspecto do fenômeno humano que chamou de *prece carnal*.

Em um encontro em homenagem à Cieslak, logo após sua morte, Grotowski revelou alguns segredos sobre o processo de criação do actor para o, digamos, personagem príncipe Ferdinand da peça *Príncipe Constante*. Contou que Cieslak não havia construído ações baseadas no príncipe, mas havia trabalhado sobre uma memória precisa de uma experiência marcante em sua vida: sua primeira e grande experiência amorosa na época da adolescência. Uma espécie de relação amorosa muito peculiar que, segundo Grotowski, só é possível na adolescência e a qual

carrega toda a sua sensualidade, tudo que é *carnal*, e, ao mesmo tempo, por detrás disso, algo completamente diferente que não é carnal, ou que é carnal de uma outra maneira, e que é muito mais como uma *prece*. (...) é como se esse adolescente trazido à memória se liberasse do peso do seu corpo com seu próprio corpo, como se ele se liberasse - passo após passo - do peso do corpo, de qualquer aspecto doloroso. (GROTOWSKI, 2014, p. 138)

Em entrevista presente na dissertação de Luciano Mendes de Jesus, Mario Biagini também comenta o fenômeno da *prece*, relacionando-o à *verticalidade*. A horizontalidade é aqui explicada a partir do exemplo de bons músicos de Rock’n’Roll que são capazes de

liberar uma força vital contagiante - em que essa vitalidade é “lançada e trocada entre músicos e espectadores.” Biagini pondera que, nesse caso, a troca permanece em um nível horizontal - não se eleva, não se iça, não verticaliza. E completa assim:

Nosso trabalho está tentando ir além disso, e não em um nível horizontal, mas nós poderíamos dizer, como Grotowski dizia, em um nível vertical, mudando a qualidade do nosso estar juntos (...). Essa vitalidade acha que é suficiente e pensa: “Eu sou suficiente.” E esta outra atitude diz: “- Não, não é suficiente.” Existe algo mais, existe **outra qualidade de presença, de atenção. O que é perdido quando existe somente o aspecto vital, é o aspecto deste fenômeno humano que é chamado *prece***. Isto desaparece. E daí eu não estou interessado. (BIAGINI, apud MENDES DE JESUS, 2016, p. 211 - grifo nosso)

Essa fala de Biagini mostra-nos que aquele aspecto – da *prece* -, descoberto com Cièsłak, exige uma outra qualidade de presença e atenção que permanece, ainda hoje, como fundamento do trabalho realizado por ele no *Workcenter*. O interesse por esse fenômeno da *prece*, primeiro por Grotowski depois por Biagini, gerou-me questionamentos sobre a relação de ambos com a espiritualidade. Não devemos confundir aqui espiritualidade com religião enquanto instituição. Se existe, no trabalho do *Workcenter*, o aspecto da espiritualidade, ele não se adequa e não se fixa, de modo algum, no enquadramento (conceitual, litúrgico, dogmático) de nenhuma instituição religiosa. Trata-se, portanto, e se assim podemos dizer, de uma espiritualidade laica.

O próprio Grotowski e seus herdeiros evitam falar em espiritualidade pela maneira um pouco ‘fácil e sentimental’ com que o termo é encarado. Além disso, há o fato de haver em torno da noção de espírito muitos mal entendidos. Nas aulas do *Collège de France*, Grotowski nos lembra que em algumas sociedades esta noção já não existe mais - que para os franceses, por exemplo, a noção de espírito havia desaparecido (*esprit* em francês, hoje, significa mente). Encontrei na filosofia de Henri Bergson – filósofo francês do século XIX - uma noção de espírito que pode nos servir para pensar a espiritualidade no *trabalho sobre si* grotowskiano.

1.2 A questão da Espiritualidade: o Si, a interioridade e a abertura ao mundo

Antes de passarmos à interlocução com Bergson, será preciso percebermos a perspectiva grotowskiana da noção de “vida interior” (“inner life”), que pode ser interpretada de, pelo menos, duas maneiras diferentes.

Ao comentar sobre como e porquê foi parar no teatro, Grotowski revela aquele que sempre foi seu interesse primordial. Conta que, em sua juventude, aquando da escolha de qual caminho seguir nos estudos, havia pensado em três possibilidades: psiquiatria; estudos orientais, em especial, hinduísmo; e teatro. Sua ida para este último se deveu tão simplesmente ao fato de as audições terem sido realizadas antes dos outros exames. Tendo passado, ele decidiu por não fazer os outros. Entre essas três disciplinas ele identificava uma afinidade:

Can we regard those three directions of study as something that has a strong affinity? For me at least, those directions are absolutely linked with each other. I knew that I had to work on the inner life of a man, frankly in order to be able to reveal my own inner life. Not from the psychological point of view but rather from the spiritual one. Secondly, I felt an urge to work with others. (GROTOWSKI apud ATTISANI, 2010, p.7)

Nessa citação, fica evidente que por “vida interior” devemos entender a sua vida espiritual. Há diversas evidências do aspecto espiritual e da relação entre teatro e religião desde o início das pesquisas de Grotowski - pensando a religião não como jogo de poder, como política ou como uma maneira fácil de nos evadirmos, mas como uma viagem em direcção a nós mesmos. Mesmo o léxico utilizado na primeira fase de seu trabalho - *actor-santo, prece-carnal, dom de si*, entre outros termos - sugere uma relação íntima entre a religião e o seu teatro - um léxico que pode ao mesmo tempo revelar essa ligação e gerar mal entendidos. Considerando que a tradição cultural de Grotowski era católica - ou anti-católica - , suas colocações podem facilmente ser lidas como um *slogan* religioso. Mas ele mesmo deixou claro que dizia o que dizia não como um crente, mas como um descrente, como um blasfemo, como alguém que desafia os dogmas e as falsas verdades criadas pela cultura religiosa - mas não só religiosa - da qual ele mesmo fazia parte. No vídeo *Letter from Opole*, Grotowski faz uma declaração que ilustra bem como seus impulsos blasfemos se inscrevem em seu teatro. Ele diz assim: “[Em nosso teatro] colocamos o espectador diante do seguinte dilema: Se Deus existe, ele cuida de nossa vida espiritual. Mas e se ele não existe?”.

O que Grotowski parece querer dizer é que a espiritualidade, aquilo que um ser humano pode fazer de si mesmo, seus modos de existência, isso é um assunto do homem no plano de sua vida encarnada. Mas há mais do que isso. Quando Grotowski fala em espiritualidade, ele parece se referir a um processo interior muito específico e que não diz respeito somente aos mecanismos da psicologia ou à lógica do funcionamento da relação entre psiqué e comportamento humano. O processo interior no sentido dado por Grotowski

tem relação com o processo do eremita sufi Ramana Maharishi: a passagem da obscuridade à luminosidade. Ou, para dizermos de outro modo, com aquele processo que é o conteúdo da AcV: a passagem do grosseiro ao sutil, a *verticalidade*.

No texto *The art of act and the acting work*, Antonio Attisani nos ajuda a compreender o distanciamento entre aquilo que é a “vida interior” para Stanislavski e aquela “vida interior” dos místicos e que está relacionada ao espírito. A “vida interior” da qual se ocupa Grotowski está relacionada com esta última e é nesse terreno que circula a AcV.

Stanislavsky was looking for the possibility of creating the character starting from his inner life. However, one has to be careful with the word “inner”. The term “inner” might mean all of the psychological and mental processes that to some extent exist for both archangels and cows. And there is a different notion of “inner” that concerns the inner life of the great mystics. It’s not the same thing, it’s a different field. The first kind of “inner” life relates to psychology, to the soul, while the second one relates to the spirit. And one should not mix up those two spheres. (ATTISANI, 2010, p.1)

Certamente é dessa noção de “inner” that concerns the inner life of the great mystics” da qual Grotowski busca se aproximar na AcV. O polaco não só declara diversas vezes seu profundo interesse e fascínio, desde criança, pela cultura hindu e os grandes místicos, como também – e esta é uma evidência mais forte – toda a pesquisa da última fase de sua trajetória é sustentada por elementos de rituais tradicionais de uma cultura fortemente ligada ao espírito - e não à alma e à psicologia. Assim, assumo que a interioridade, a “vida interior” que interessa a Grotowski na *AcV* transita em uma via de afrouxamento do “Eu”, que conecta-se a um processo espiritual.

Na metáfora do eremita sufi Ramana Maharishi, todo o processo ligado à noção de “Eu”, “esse rio, esse fluxo de pensamento”, nos encaminha a uma espécie de prisão identitária, um túnel ao longo do qual tudo fica mais e mais escuro. Para nos liberarmos dessa espécie de aprisionamento, precisaríamos “virar a carroça e o boi” e nos dirigir para uma interioridade cujo sentido não nos lança para o interior, mas constantemente para fora, para além dos muros construídos pelo ego.

Quando Biagini comenta acerca do processo pelo qual o atuante pode passar ao realizar o trabalho sobre os cantos utilizados no *Workcenter*, é possível perceber algumas reverberações da metáfora do sufi em sua fala:

Eu, ninguém – uma jaula que se abre por um momento. Nesse momento, algo funciona novamente e de novo: “Veja, é um milagre. O mundo é leve, e

eu sou parte de tudo isso”. E, então, talvez um pouco mais alto: “Este mundo é um milagre. Eu, quem?” E, então, termina, e, às vezes, permanece em você e com você como uma ressonância. E não é que você esteja melhor do que antes; você apenas tentou voltar para casa. (BIAGINI, 2013, p.319)

“Eu-ninguém - uma jaula que se abre por um momento”. O “Eu-ninguém” de Biagini é justamente esse processo em que nos vemos desvencilhados do Eu. Tanto Ramana quanto Grotowski e Biagini sugerem uma abertura para o mundo: “Uma jaula que se abre” no caso de Biagini; o “abandono da gruta” no caso de Grotowski; e uma viagem para trás em direção à saída do túnel, no caso de Ramana. Essa “vida interior” deve, portanto, ser pensada como uma interioridade que nos conduz sempre a uma abertura, a uma passagem para outro nível de realidade. É aqui que defendo haver um encontro de Bergson com Grotowski. O filósofo investiga através do exercício do pensamento a possibilidade de efetuar um salto para um nível de realidade menos achatado pela percepção habitual.

Na verdade, entre a filosofia bergsoniana e as observações de Grotowski sobre diversos temas, em especial sobre os mecanismos de percepção e suas consequências no modo de percebermos a realidade, enxergo uma infinidade de afinidades. Ao longo de minhas pesquisas para a escrita do presente trabalho deparei-me com uma noção na filosofia de Bergson que remete ao processo, digamos, espiritual que se efectua no *Workcenter*: a noção de *espírito*. Vamos explorá-la aqui a partir dos comentários de David Lapoujade (2017) sobre o espiritualismo de Bergson, encontrados no texto *Depois do Homem - Bergson espiritualista*.

Segundo este autor, a experiência humana para Bergson é prisioneira de diversos *círculos*, entre os quais o círculo que a “inteligência impõe ao pensamento”. Esses círculos seriam um obstáculo para realizar “saltos necessários para mudar de nível de realidade”. O exercício do pensamento para Bergson permitiria pular para fora desses círculos enclausurantes e percorrer outros níveis de realidade, que superam o ser humano. O que Bergson propõe como sendo a efetuação do pensamento parece estreitamente relacionado com a vida interior que interessa a Grotowski (que, lembremos, se relaciona com o *espírito*). Apesar de claramente servirem-se de procedimentos muito distintos – um o pensamento e a filosofia, e o outro cantos e danças de rituais tradicionais e elementos do ofício do actor -, ambos interessam-se pelo acesso a uma realidade menos submissa ou contingenciada pelos *círculos* (da inteligência, da necessidade, do nominalismo, do conceptualismo).

Para Bergson é somente com o *espírito* que podemos dar aquele *salto* para um nível de realidade não condicionado pelas representações habituais que fazemos do mundo. Por isso Lapoujade diz ser possível falar em um *espiritualismo* de Bergson, em contraposição ao

intelectualismo, “que fecha o pensamento nos círculos da inteligência” (LAPOUJADE, 2017, p.117). Contudo - Lapoujade nos alerta -, não se deve interpretar o espiritualismo através de “definições clássicas: explicação do inferior pelo superior, afirmação da superioridade do espírito sobre a matéria contra todo materialismo, afirmação da independência e da liberdade do espírito contra toda forma de determinismo, etc.” (LAPOUJADE, 2017, p. 118). O espiritualismo de Bergson escapa a essas definições por demais dualistas e amplas para fornecer um tipo de perspectivismo muito particular que se configura como um *salto* para o interior de um outro. É com o espírito que podemos nos conectar com as *forças* da natureza e do próprio homem. E é no mundo percebido pelo espírito que se pode ver operar um desvanecimento de um modo de perceber a realidade em que existe uma cisão sujeito/objeto. Ao invés disso, a realidade se daria em um campo no qual há um complexo e dinâmico campo de forças e de vibrações em um trânsito caótico e incessante – e nós mesmos somos esse campo de forças e vibrações. Lapoujade:

(...)é descendo ao fundo de nós mesmos que atingimos o “em si” das coisas. É em nós que a realidade é em si, na medida em que, justamente, somos uma parte do universo e não mais um sujeito exterior aos objetos que ele concebe. Isso quer dizer que o espírito não é apenas espírito é também vida e matéria, de acordo com o nível de tensão com o qual ele se vincula. Ora, essa tensão não será o sinal de que o espírito se define antes de tudo como uma *força*, no sentido em que ele vibra e se emociona com os movimentos que compõem o universo? (LAPOUJADE, 2017, p.119)

Quando Lapoujade propõe, através de Bergson, o dismantelamento de uma realidade que nos concebe como sujeitos exteriores aos objetos, ele nos orienta para o início do túnel de Ramana, para o “Eu-ninguém” de Biagini. E quando vincula espírito à vida e matéria, dismantela qualquer idéia simplista em que espírito se oporia à matéria. Antes, ele é a força, a vibração proveniente da rede que costura e molda matéria e vida. A própria matéria no mundo percebido pelo espírito é uma realidade composta por seus inúmeros movimentos. Esse mundo é sempre fugidio e está ligado a experiências limites, extra-cotidianas.

O modo como o canto é encarado no trabalho do *Workcenter* nos remete diretamente a esse salto para fora da experiência corriqueira humana. O canto não é encarado como um objeto a ser manipulado por um sujeito, ele é, antes, um outro de quem aquele que canta se aproxima e através do qual pode se revelar, e, inversamente, o canto se revela através daquele que canta, tal como sugere Kris Salata: “O cantor que ‘esquece de si mesmo’ no canto [...] e o

canto que ‘recorda’ [...] O canto se revela através do atuante, enquanto o ser humano o faz através do canto...”(SALATA apud MOTTA LIMA, 2013, p.234).

Vemos aqui desaparecer as categorias com as quais normalmente, em nossa cultura, lidamos com o mundo, categorias essas que estabelecem o ser humano como um sujeito que domina e controla o que o cerca. Mas nesse modo de perceber e agir no trabalho com os cantos no *Workcenter*, com o qual o espiritualismo de Bergson pode ser intimamente ligado, as posições bem definidas de sujeito e objeto se desorganizam e ultrapassam aquele modo de perceber o mundo que está ligado à noção de ‘Eu’. Essa estrutura de compreensão do mundo se aproxima das culturas tribais de onde provêm os cantos usados, principalmente por Thomas Richards, nos trabalhos do *Workcenter*. Refiro-me aos cantos do vodu haitiano. Flazsen, no texto *Teatro, ou o Olho de Deus* faz a seguinte constatação:

Nas culturas tribais africanas, o berço do vodu, não há conceitos como “objetivo” e “subjetivo”. Tudo o que existe tem uma Vida específica; então, o limite entre o que consideramos interno e externo é líquido, ou possivelmente inexistente...Dessa forma, para entender as pessoas e outras civilizações - e a nós mesmos, enquanto representantes da civilização europeia -, é útil perceber nossa distinção entre subjetivo e objetivo de modo mais relativo. (FLASZEN, 2015, p.279)

Parece-me ser o esforço de “perceber nossa distinção entre subjetivo e objetivo de modo mais relativo” que está presente no espiritualismo bergsoniano e no *trabalho sobre si* de Grotowski e de seus herdeiros e colaboradores do *Workcenter*. Ambos indicam-nos essa maneira de estar no mundo, muito particular e fugidia, que é menos limitada por uma percepção antropocêntrica da realidade. É justamente sobre o ‘si’, sobre o estar no mundo que pode surgir no atuante ao trabalhar com um canto, e sobre uma nova concepção de sujeito daí advinda, que fala Attisani na seguinte passagem:

O *si* que aparece no trabalho, na verticalidade (para usar a terminologia grotowskiana), comporta um virtual desaparecimento do corpo do performer em favor de uma ‘transparência’ [...] na qual os traços do ‘eu’, do ‘tu’ e do ‘outro’ estão confundidos e o *lugar-juntos se torna o novo sujeito, passageiro, de uma consciência e de uma transcendência* (ATTISANI apud MOTTA LIMA, 2013, p. 237).

O ‘si’ sobre o qual se trabalha seria esse novo sujeito passageiro em que não se pode identificar a fronteira entre interior e exterior. Ser, espaço e outro se tornam um *continuum* de vibrações e de movimento em conexão com algo que, no vocabulário de Grotowski e Richards, está mais elevado. Esse algo com o qual se pode conectar, tanto um quanto outro

preferem não nomear e dizem não ser possível definir. Mas o que importa para nós é perceber que quando se fala em “si”, fala-se de um esquecimento do ‘Eu’ como identidade fixa em favor de uma nova maneira de operar da relação corpo-mente em que a divisão sujeito/objeto é posta abaixo.

Essa nova maneira de operar da relação corpo-mente pode ser verificada naquilo que Grotowski chamou de *consciência orgânica*. *Conscicência orgânica* ou *organicidade* – outra noção que nasce com Stanislavski e que vai sofrer alterações e se desenvolver com Grotowski - é primordial para o presente estudo por diversos motivos. Primeiro porque meu trabalho como ator-performer é baseado nos fundamentos da *linhagem orgânica*¹² do teatro. Segundo porque é através de uma abordagem orgânica que busco efetuar o *trabalho sobre si*. Proponho, assim, como próxima etapa deste estudo, uma investigação sobre a noção de *organicidade*.

1.3 A noção de *organicidade* em Jerzy Grotowski

Na empresa de tentar compreender a noção de *organicidade* em Grotowski, será preciso abordar uma série de outras noções nucleares a esta. Algumas delas tiveram também suas origens em Stanislavski. Ao longo do presente texto, apontarei, sempre que necessário, as aproximações e afastamentos de tais noções entre Stanislavski e Grotowski.

Gostaria primeiro de fazer algumas notas. A primeira delas é esclarecer que escrevo do ponto de vista de alguém que pesquisa a noção de *organicidade* não só na teoria mas na prática - em meu trabalho de actor-performer. Dessa maneira, no decorrer do presente texto, serão entrelaçadas teorias com minhas percepções advindas da experiência prática.

A outra nota vem em formato de três questões que me parecem fundamentais e que serão respondidas na conclusão do texto. São elas: Quais eram as principais preocupações tanto de Stanislavski quanto de Grotowski no teatro? De que estavam em busca esses

¹² Nas primeiras aulas no *Collège de France* Grotowski diz haver no reino das *Performing Arts* duas linhas: *artificial* e *orgânica*. Dá como exemplo de *linha artificial* a *Ópera de Pequim* e outras tradições teatrais do oriente como *Kathakali*. Na linha orgânica situa Stanislávski e alguns rituais de origem africana, como, por exemplo, o *vodu haitiano*. Em ambas há sempre o aspecto de artificialidade (estrutura) e de organicidade (espontaneidade, processo, vida), mas em cada fenômeno teatral ou ritual pode-se notar a predominância de um ou outro. Assim, entre essas duas linhagens Grotowski diz existirem diferenças muito sutis. As abordagens artificiais são aquelas que começam pela estrutura, pela composição, pelos signos, pela periferia do corpo e não pelo processo. Além disso, nesse tipo de abordagem, a movimentação se dá em *staccato*. As abordagens orgânicas, por sua vez, começam pelo processo, pelos impulsos, por um fluxo contínuo e chegam a uma estrutura. Portanto, a diferença entre essas linhas é uma diferença de fases. Na primeira se começa pela estrutura e se chega a um processo. Na segunda começa-se pelo processo e se chega a uma estrutura. Ademais, o processo na *linhagem artificial* não está ligado às associações pessoais como na *linhagem orgânica*.

encenadores? E qual a importância da noção de *organicidade* em suas investigações no campo da arte da atuação do ator?

1.3.1 Começamos por pensar a *organicidade* em Stanislavski. O que significava para o russo um comportamento orgânico? Em diversos textos Stanislavski nos dá pistas de que o comportamento orgânico mobiliza toda a natureza do ser humano, todo o seu ser, desde sua dimensão física, passando pela intelectual, emocional até sua dimensão espiritual.

Esse comportamento orgânico se dava, para Stanislavski, no contexto das relações humanas na vida cotidiana, dentro das circunstâncias das convenções e do jogo social. No entanto, Grotowski disse ter ouvido falar, na época em que foi para Moscou estudar teatro, de um exercício que Stanislavski havia feito no final de sua vida em que, sentado em uma cadeira, transformou-se em tigre apenas usando os impulsos do animal¹³. Aqui podemos inferir que a *organicidade* em Stanislavski caminhava para um terreno que já não dizia respeito ao da vida cotidiana. Stanislavski, porém, morreu e não pode dar sequência às suas investigações.

Foi Grotowski, então, quem deu continuação e fez avançar a pesquisa do russo. Para Grotowski, o comportamento orgânico estava para além da vida corriqueira de todos os dias. As técnicas cotidianas de vida e o processo de educação civilizacional eram vistos como criadores de bloqueios, automatismos, estereótipos e clichês. Era preciso desdomesticar o corpo, devolver ao corpo o aspecto selvagem para encontrar a *organicidade*. Para falar desse corpo orgânico desdomesticado, Grotowski recorria ao aspecto-criança e ao modo de se mover de um gato. Cito:

Organicidade: também é um termo de Stanislavski. O que é organicidade? É viver de acordo com as leis naturais, mas em um nível primário. Não podemos nos esquecer, nosso corpo é um animal. Não estou dizendo: somos animais, eu digo: nosso corpo é um animal. A organicidade está ligada ao aspecto criança. A criança é quase sempre orgânica. Tem-se mais organicidade quando se é jovem, menos quando se envelhece. Evidentemente, é possível prolongar a vida da organicidade lutando contra os hábitos adquiridos, contra o treinamento da vida cotidiana, rompendo, eliminando os clichês de comportamento e, antes da reação complexa, retornando à reação primária (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014, p. 74).

¹³ No Collège de France, Grotowski fala sobre o fato de Stanislavski no final de sua vida se aproximar de uma organicidade que não tinha a ver com a vida humana no contexto do jogo social através da pesquisa sobre os *impulsos*. Ele disse saber disso por testemunho indireto sobre o referido exercício do tigre.

Essa maneira de trabalhar, ou seja, de liberar o corpo de automatismos, de desdomesticá-lo, Grotowski nomeou de *via negativa*. Esta é uma daquelas noções nucleares à *organicidade* sem as quais não é possível compreender esta última. Esse termo, *via negativa*, acentua o caráter de eliminação, redução, em contraponto à adição. Buscava-se eliminar obstáculos e bloqueios dos actores e não dotá-los de habilidades técnicas e virtuosismos. “Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios” (GROTOWSKI, 1992, p.15).

Essa citação nos ajuda a perceber que a *organicidade* se situava em um terreno em que a maneira de operar do ser humano e, principalmente, a maneira de operar da relação mente-corpo, não é a mesma do cotidiano. Para Grotowski, na vida cotidiana o corpo era como uma marionete dos comandos racionais e estava quase sempre bloqueado pelo mental discursivo, pelos julgamentos que emitimos incessantemente sobre nós mesmos e sobre os outros.

O director polaco chegou a identificar alguns elementos, digamos, técnicos e visíveis do comportamento orgânico. Elenco aqui alguns desses elementos: 1) fluidez do movimento; 2) flexibilidade da coluna vertebral; 3) assimetria dos movimentos; 4) a implicação de todo o corpo na ação (dos dedos dos pés aos dedos das mãos e ao longo de toda vertebral); 5) cóccix como epicentro da ação (de maneira que os movimentos nunca acontecem só na periferia do corpo); 6) sutileza e delicadeza dos movimentos.

Importante aqui fazer uma ressalva. O fato de dizer que existem fatores através dos quais verifica-se o comportamento orgânico não é a mesma coisa que dizer que sempre que esses elementos forem verificados, há organicidade. Isso porque o comportamento orgânico estava ligado a outros aspectos que não têm a ver com a forma da *organicidade*, com aquilo que, do comportamento orgânico, é possível ser visto. Ou seja, em um comportamento orgânico, é possível verificar aqueles elementos técnicos, que dão os contornos da *organicidade*. Contudo, tais elementos não são os elementos fundamentais dessa noção. Eles compõem a forma de um processo anterior a esta – esse processo anterior à forma, sim, pode ser considerado como fundamento da *organicidade*.

Tal processo diz respeito àquela outra maneira de operar da relação mente-corpo - diferente de como operamos na vida cotidiana. Trata-se de algo muito complexo de ser definido, de ser elaborado em palavras, mas que Thomas Richards tentou explicar:

Para que um homem alcance essa organicidade, sua mente também deve aprender o modo correto de ser passiva, ou aprender a se ocupar apenas de sua própria tarefa, deixando o corpo livre para que ele possa pensar por si mesmo. (RICHARDS, 2014, p.74)

Não há, portanto, uma negação da racionalidade ou dos processos mentais na *organicidade*. Trata-se, antes, de investigar uma atitude da mente que contribuiria com o corpo. É preciso aprender a escutar o corpo. Nossa mente deve aprender “o modo correto de ser passiva” para que o corpo fique livre. O que Grotowski queria, portanto, era uma desaprendizagem dos modos de percepção – entendendo percepção como agir, sentir e pensar - da vida corriqueira.

1.3.2. O principal efeito, digamos, dessa *via negativa*, dessa desaprendizagem, era a redução do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior. Dessa maneira, dizia Grotowski, “impulso e ação são concomitantes: o corpo desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis.” (GROTOWSKI, 1992 [1968], p.15)

Mas o que seriam os *impulsos*? No livro “Trabalhar com Grotowski sobre as ações Físicas”, Thomas Richards dedica um capítulo à essa questão. Neste capítulo, Richards nos lembra que mesmo Grotowski dizia serem os *Impulsos* algo extremamente difícil de aferrar. Tentemos colher os aspectos mais centrais dessa noção. Grotowski abordou a questão da seguinte maneira:

Antes de uma pequena ação física, existe um impulso. (...) o impulso é uma reação que tem início dentro do corpo e que só é visível quando se tornou uma pequena ação. O impulso é tão complexo que não é possível dizer que pertença somente à esfera corporal. (RICHARDS, 2014, p. 108)

Em conferência em Liège (1986), Grotowski também falou sobre os impulsos. Ele disse assim:

“In/pulso” – empurrar de dentro. Os impulsos vêm antes das ações físicas, sempre. Os impulsos: é como se a ação física, ainda praticamente invisível de fora, já tivesse nascido no corpo. (...) podemos estar num ônibus público sem que ninguém note nada de estranho, e mesmo assim estamos lá nos exercitando. Na verdade, a ação física, se não parte de um impulso, torna-se algo convencional, assim como um gesto. Quando trabalhamos sobre os impulsos, tudo fica enraizado no corpo. (RICHARDS, 2014, p. 108-9)

Nessas citações há dois pontos de extrema relevância para nossa análise sobre os *impulsos*. Primeiro é que o impulso é algo que nasce no interior do corpo, atrás da pele, e que vai em direção à periferia; o outro ponto é que o impulso não pertence somente “à esfera corporal”. A qual outra esfera pertence então? Aqui é necessário evocarmos outras noções do pensamento grotowskiano: as noções de *contacto* e de *intenção*.

O impulso estaria ligado à pulsão, ao desejo, à intenção. A pulsão por exemplo de tocar ou de se afastar de alguém ou de alguma coisa. A intenção é uma organização justa de tônus muscular que vai em direção a alguma coisa ou se afasta de alguma coisa. Ela existe, portanto, em um nível muscular mas parte de algo interior - e anterior ao músculo - e está ligada a algo exterior. Ela depende, assim, do contacto, do encontro, na medida em que “está ligada a um objetivo que está fora de você”.

Em/tensão – intenção. Não há intenção se não há uma mobilização muscular apropriada. Isso também faz parte da intenção. A intenção também existe em um nível muscular do corpo, e está ligada a um objetivo que está fora de você. (RICHARDS apud GROTOWSKI, 2014, p.110)

É preciso tomar cuidado para não interpretarmos *intenção* com excesso de tensão muscular, ou interpretarmos as intenções como sendo uma fórmula facilmente aplicável no trabalho do actor em que tratar-se-ia de um “bombeamento” de emoções através de contrações musculares. Trata-se antes de encontrar o fluxo de tensão e relaxamento justos em que “o que é necessário está contraído e o que não é necessário está relaxado” (RICHARDS apud GROTOWSKI, 2014, p.111).

O processo da vida é uma alternância de contrações e descontrações. Então o ponto não é somente contrair e descontraír, mas encontrar esse rio, esse fluxo, no qual o que é necessário está contraído e o que não é necessário está relaxado. (RICHARDS, 2014, p.111)

O impulso é ainda um elemento crucial para pensar a diferença entre o “método das ações físicas” de Stanislavski e de Grotowski. Sobre esse ponto, Richards diz assim:

Por que o impulso é tão importante no trabalho de Grotowski, e por que não é colocado em evidência no trabalho de Stanislavski? Porque Stanislavski trabalhou sobre as ações físicas no contexto da vida cotidiana, e de certas convenções sociais. Grotowski, ao contrário, busca as ações físicas em uma corrente essencial de vida, e não em uma situação social cotidiana. E nessa corrente de vida, os impulsos são mais importantes. Grotowski afirma que essa é a diferença entre o seu trabalho e o método das ações físicas de Stanislavski. (RICHARDS, 2014, p.113)

Essa “corrente essencial de vida” pode aparecer em um corpo treinado na *via negativa* e que “se orienta para uma plenitude que não pertence à vida cotidiana.” (RICHARDS, 2014, p. 110). Para encontrar esse fluxo rítmico-orgânico, em que uma corrente de impulsos flui

livremente, é necessário desbloquear o *corpo-memória* ou *corpo-vida*, pois as intenções e os impulsos são reações que estão ligadas ao *corpo-memória*, às associações, aos desejos, ao contacto com os outros.

Toda reação autêntica tem início no interior do corpo. O exterior (os detalhes ou os “gestos”) é somente o fim desse processo. Se a reação exterior não nasce no interior do corpo, será sempre enganadora – falsa, morta, artificial, rígida. Mas exatamente onde tem início essa reação? A resposta a essa pergunta pode ser entendida e aplicada como uma receita. Mas se vocês fizerem assim, será sempre falsa e, se aplicada durante os ensaios, estéril. (...) Onde tem início essa reação? Na parte inferior da coluna vertebral, incluindo a inteira base do torso, até o abdomen inferior. É ali que têm início os impulsos. Vocês podem estar relativamente conscientes desse fato para desbloqueá-lo, mas não é uma verdade absoluta e não deve ser manipulado durante os exercícios e jamais durante o espetáculo. Nosso corpo inteiro é uma grande memória e em nosso “corpo-memória” criam-se vários pontos de partida. (GROTOWSKI, 2010, p.172)

Aqui é preciso atentarmos a uma questão levantada por Grotowski para não cairmos em um mal-entendido muito comum. Ele diz que os impulsos nascem em um determinado ponto do corpo: o cóccix, a parte inferior da coluna vertebral. Ao mesmo tempo chama a atenção para o facto de que, ao estarmos conscientes disso, podemos simplesmente manipular nossas ações para que partam desse ponto. Isto, entretanto, não garantiria uma *reação* orgânica. É muito importante também percebermos a diferença entre uma ação e uma reação, entre algo que é espontâneo e não manipulado, e algo falso e manipulado pela mente. Não se trata de agir, mas de reagir ao outro. É algo muito subtil, mas que faz toda diferença.

Uma das condições da *organicidade* é estarmos em contacto com o outro, reagindo às associações, aos imaginários que surgem em nossos processos de investigação com o corpo-em-ato, em fluxo e liberado dos comandos mentais. É nesse sentido que Grotowski falou, em seu texto “Performer”, que o actor-performer deve ser “passivo ao agir e ativo ao olhar”. Passivo ao agir, ou seja, re-agir e ativo ao olhar, ou seja, em contato, se ajustando ao outro.

Assim, *corpo-memória/encontro/contacto* parece formar uma trindade em que não há uma identidade entre os três termos, mas uma proximidade e dependência em que cada uma dessas noções conduz imediatamente à outra. Inclusive, elas surgem e ganham destaque na mesma época e a partir de uma mesma experiência (a mesma que faz surgir a *organicidade*) – a experiência do encontro entre Cieslak e Grotowski nos ensaios da peça *Príncipe Constante*. Para percebermos a importância dessa trindade, será preciso antes discorrer brevemente sobre o surgimento da *organicidade* no léxico grotowskiano.

1.3.3. Segundo a pesquisadora Tatiana Motta Lima, o conceito de *organicidade* começa a aparecer nos textos de Grotowski a partir do ano de 1964, período no qual os ensaios para o espetáculo *Príncipe Constante* estavam a pleno vapor. É certo que o polaco, como estudioso e admirador de Stanislavski, já havia tido contacto com o termo, mas é com a experiência do ator Ryszard Cieslak que Grotowski parece ver materializar-se a *organicidade*.

A relação com o ator Cieslak durante a preparação de *Príncipe Constante* foi um marco na história do Teatro Laboratório e uma experiência de especial importância na vida pessoal e profissional de Grotowski e Cieslak. Essa experiência trouxe profundas alterações não apenas conceptuais, mas nos procedimentos adotados na direção de atores e no modo como Grotowski enxergava o ofício do ator.

Em sua tese de doutorado, Motta Lima cita as principais transformações surgidas desse encontro entre Grotowski e Cieslak durante os ensaios para o *Príncipe Constante*. Entre outras tantas transformações e inaugurações, a pesquisadora aponta para o surgimento da *organicidade* ou da *consciência orgânica* a partir da criação de Cieslak e para o surgimento da noção de *encontro e contato*.

Acontece que a *memória* teve um papel fundamental na criação da linha de ações físicas de Cieslak, através da qual, pelo que minhas investigações indicam, Grotowski viu surgir aquilo que ele passou a chamar de *organicidade*.

A história é bem conhecida. Em um encontro em homenagem¹⁴ à Cieslak, logo após sua morte, Grotowski revelou alguns segredos sobre o processo de criação do ator para o, digamos, personagem príncipe Ferdinand. Contou que Cieslak não havia construído ações baseadas no príncipe Ferdinand, mas havia trabalhado sobre uma memória precisa de uma experiência marcante em sua vida: sua primeira e grande relação amorosa na época da adolescência. Grotowski explicou que a personagem do príncipe Ferdinand era algo que ele, através da montagem, fazia aparecer somente na ‘mente do espectador’. Essa possibilidade de leitura foi preparada pelo director através do texto, da trama de ações entre Cieslak e os outros atores, e os outros elementos da peça, como figurino e cenário. O que o espectador era induzido a ver não era a memória de juventude de Cieslak, mas um príncipe cristão martirizado por se recusar a renegar sua fé diante dos mouros, por quem fora aprisionado.

Esse relato nos permite verificar a centralidade da *memória* na criação de Cieslak e, por conseguinte, na *organicidade*.

¹⁴ Esse relato foi feito em 9 de dezembro de 1990. A palestra foi publicada no livro “Ryszard Cieslak – ator-emblema dos anos sessenta”(2015).

Passemos a analisar a questão da *memória* para Grotowski:

Quando no teatro se diz: procurem recordar um momento importante da sua vida e o ator se esforça por reconstruir uma recordação, então o corpo-vida está como em letargia, morto, ainda que se mova e fale... É puramente conceitual. Volta-se às recordações, mas o corpo-vida permanece nas trevas. Se permitirem que seu corpo procure o que é íntimo (...), nisso há sempre o encontro (...) e então aparece o que nós chamamos de impulsos (GROTOWSKI, 2010, p. 205-6).

Nessa passagem fica claro um aspecto fundamental da noção de memória para o criador polaco. Ele não pensava a *memória* como uma espécie de inventário, ou lista de fatos passados, possuídos pelo corpo e à qual podemos acessar, mas era o corpo mesmo, todo ele, memória. A *memória*, portanto, está para para Grotowski no terreno da *organicidade*, e é trabalhada dentro da dinâmica de um fluxo de vida - não através de uma narrativa racional ou racionalizada. No trabalho com as lembranças era necessário “vasculhar” por ações com o *corpo-memória*, pois cada experiência estaria escrita em nosso corpo e poderia inscrever-se no ato aqui-e-agora.

Pensa-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não tem memória, ele *é* memória. O que devem fazer é desbloquear o *corpo-memória* (GROTOWSKI, 2010, p. 173).

No *corpo-memória*, no encontro e no contacto com o outro, Grotowski parece ter descoberto a possibilidade de liberar os impulsos vivos, aquilo que está ligado às nossas experiências e que pode detonar também processos psíquicos.

É preciso ter em mente que aqui memória e imaginário são termos entre os quais parece haver uma identidade. Quando se está em trabalho e fazemos algo que convoca uma associação já não sabemos o que é memória e o que é imaginário. Já não sabemos se isso aconteceu ou se imaginamos que isso poderia ter acontecido ou se lembramos de algo mesmo anterior ao nosso nascimento.

Além disso, o processo da memória no contexto da *organicidade* deve ser visto como a possibilidade de antigas percepções e sensações se inscreverem na fabulação aqui-e-agora. Não seria, pois, o trabalho com a memória um trampolim para o devir? Um acontecimento onde memória-ação-percepção continuamente se reconfiguram e se transformam e “excedem o vivível e o vivido”? Recorro aqui a uma passagem do capítulo “Percepto, Afecto e

Conceito” de Gilles Deleuze e Félix Guatari em que esses autores parecem falar de algo nesse sentido. Eles dizem:

Para sair das percepções vividas, não basta evidentemente a memória que convoca apenas antigas percepções, nem a memória involuntária que acrescenta a reminiscência como factor que conserva o presente. A memória intervém pouco na arte (mesmo, e sobretudo, em Proust). É verdade que toda obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si próprias a sua conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O acto do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com recordações de infância, mas por meio de blocos de infância que são formas de devir-criança. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 148)

Da mesma forma como “não se escreve com recordações de infância, mas por meio de blocos de infância que são formas de devir-criança”, em Grotowski não parecia haver ação com recordações, mas blocos de antecedências que se atualizavam em devir. As antecedências podem funcionar como que uma pista de decolagem para a descoberta de ações-devir. O ator-performer treinado a trabalhar com as associações pessoais cria devires ligados à sua vida, às suas experiências. Então não é o actor em busca de reviver um passado, mas, ao indagar com seu *corpo-vida* - que é memória -, o passado pode se atualizar em devir, criando nele novas corporeidades e – se quisermos nos arriscar um pouco mais – gerando afectos, tal como os entendem Deleuze e Guattari: “os afectos não são já sentimentos ou afecções, excedem a força dos que passam por eles. As sensações, perceptos e afectos são seres que valem por si próprios e excedem todo o vivido” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.144).

Isso que aqui estou a chamar de blocos de antecedências pode ser entendido como o campo associativo de cada um. O campo associativo está sempre ligado à vida pessoal e íntima. Sobre o campo associativo, ou *associações*, Grotowski disse assim:

As associações são ações que se ligam a nossa vida, a nossas experiências, a nosso potencial. Mas não se trata de jogos de subtextos ou de pensamentos. Em geral, não é algo que se possa enunciar com palavras (...) Esse subtexto, esse pensar é uma tolice. Estéril. Uma espécie de adestramento do pensamento, é isso, e só isso. Não é necessário ‘pensar’ nisso. É necessário indagar com o corpo-memória, com o corpo-vida. Não chamar pelo nome (GROTOWSKI, 1993, p. 25).

No terreno da *organicidade*, do *pensar com o corpo*, do *habitar o corpo*, como diz o mestre Yoshi Oïda no livro *O Ator Invisível* (2014), não se deve ocupar-se em nomear o que

nos acontece, mas concentrar-se em algo anterior à nomeação, ou seja, à percepção, à atenção ao que o corpo desperta de sensação, emoção, imagem, em suma, ao campo associativo evocado pelo corpo-em-acto. Ao nomear, categorizamos, reduzimos a realidade ao conhecido. Deve-se resistir à avidez da mente de encaixar a realidade em uma linha lógica, causal e sem paradoxos. Esta deve se ocupar em observar o que nos passa, nos atravessa, dando espaço ao corpo, e não oferecendo resistência a ele, para que os impulsos possam fluir livremente.

1.3.4. Para fecharmos o círculo conceitual do pensamento grotowskiano em torno da *organicidade*, vejamos como a última noção daquela trindade à qual me referi no início desta seção – a noção de *encontro* - se articula com a *consciência orgânica*. Busquei também uma maneira de fechar o texto que nos remetesse ao movimento circular característico do pensamento do director. Aqui parece haver a possibilidade de fazermos operar um círculo textual, visto que esses últimos parágrafos e a conclusão nos lançam de volta às questões colocadas na introdução da secção.

Fechemos então com o *encontro*. Com o surgimento da *organicidade* e do *corpo-memória* ou *corpo-vida*, a noção de *encontro* ganha relevância no pensamento de Grotowski. A abertura ao outro e a possibilidade de um encontro em que não nos escondemos, em que nos revelamos, em que estabelecemos uma comunhão com o outro (com o mundo), representa também uma abertura às forças e aos estímulos que constantemente fluem em nossa direção e que são ignorados por nós. Então não se esconder, não ter medo do outro, não estar dividido do mundo e não estar fragmentado em “cabeça, sexo e coração” (o que diz respeito àquela outra maneira de operar da relação mente-corpo de que falamos anteriormente) são, no fundo, para Grotowski, um mesmo problema. Motta Lima sugeriu, assim, uma paridade entre *encontro* e *organicidade*:

A noção de encontro era, assim, par da noção de organicidade. A consciência orgânica, o não estar dividido, para Grotowski, era a contraface do revelar-se, do não esconder-se frente ao outro, do doar-se: “No fundo, ambos os problemas, não se esconder e não ser divididos, se reduzem a um só” (Grotowski, 2007[1970]:211). O encontro era, de certa maneira, assim como a fadiga, o desafio e o risco, também uma porta de entrada para a organicidade, pois a possibilidade de 'aceitar a si mesmo', de não estar cindido, passava pelo ultrapassamento do medo, da vergonha frente ao outro, passava pela desistência de esconder-se frente ao outro. Assim, “para ter a possibilidade de aceitar a nós mesmos, é necessário o outro, alguém que nos possa aceitar” (Grotowski, 2007[1969]:175). Em 1974, Grotowski foi ainda mais claro na relação entre encontro e organicidade: “No momento em que o verdadeiro encontro se torna

possível (...) toda a natureza humana se desencadeia. Não há o problema das impulsões do corpo.(...) Tudo está desbloqueado, tudo está vivo. Existem forças que nos transbordam, que nos carregam, há uma espécie de lucidez que é imediata” (MOTTA LIMA, 2008, p. 251)

Foi em um encontro com tais características que o emblemático Ato de Cièsłak em *Príncipe Constante* se baseou. Como vimos no capítulo anterior, ao se referir a esse Ato, e a essa memória, Grotowski usou a expressão *prece carnal* e referiu-se a esse Ato como sendo luminoso. Essa expressão (*prece carnal*) e essa maneira de qualificar (luminoso) o Ato de Cièsłak nos remete a uma experiência de comunhão com o mundo, onde se conjuram energias intuituais, grosseiras, e, se quisermos, carnis, e energias mais subtis e delicadas. Essa transformação de energia no actor no momento do Ato, esse vai-e-vem de energias grosseiras a subtis e de subtis a grosseiras, descoberta com Cièsłak, acompanha Grotowski até o fim de sua vida, no período da *AcV*, e parece ser um aspecto da *organicidade* que veio a ser articulado apenas muitos anos depois. Mas o que interessa aqui é perceber que esse processo só parece ter sido possível por causa - e através - do *encontro*.

Para concluir esta seção sobre a *organicidade* em Grotowski, voltemos às perguntas colocadas atrás. Quais eram as principais preocupações tanto de Stanislavski quanto de Grotowski no teatro? De que estavam em busca esses encenadores? E a que Grotowski se referia quando falava em *organicidade*?

Como vimos, tanto Grotowski quanto Stanislavski tinham inquietações em relação ao fingimento e a falta de verdade e de vida com que os actores em geral interpretavam. Tendo percebido isso, a trajetória de ambos directores foi dedicada ao trabalho do actor e à busca por *modos de fazer, métodos, técnicas* que pudessem fornecer ao actor ferramentas para que fossem justamente vivos e verdadeiros em cena. A *organicidade* é uma dessas ferramentas na busca pelo verdadeiro, sincero e espontâneo e, se assim podemos dizer, na busca por um *desenvolvimento interior do ser humano* - no sentido não de uma qualquer idéia de elevação espiritual, mas de uma aceitação – e reconhecimento - de si próprio e de suas contradições.

Parece haver, no entanto, uma subtil diferença na empresa desses dois directores. Enquanto Stanislavski parecia interessado pelo *desenvolvimento interior* do ser humano para melhor servir a arte teatral, Grotowski, ao contrário, estava interessado pelo teatro - e suas ferramentas - enquanto possibilidade para o *desenvolvimento interior* do ser humano. Não à toa este último, em determinado momento de seu percurso, abandonou o teatro como apresentação de espectáculo para se dedicar a actividades *para-teatrais* e para, no fim de sua vida, o teatro como veículo de um trabalho sobre si.

Isso mostra que o grande interesse de Grotowski era pela Arte enquanto veículo da espiritualidade ou, se quisermos, do *desenvolvimento interior do ser humano*. Tratava-se de uma busca por experiências em que estejamos livres, desarmados, sem nos escondermos, sem medo do outro – sinceros, verdadeiros. Esse seria inclusive um dos aspectos da *organicidade* – um aspecto metafísico, se assim podemos dizer, em que *organicidade* e verdade se irmanavam. Mas tal aspecto é indissociável do aspecto da artesanania no trabalho do actor, através da qual pode-se desenvolver uma qualidade de presença e atenção primordiais para aquilo que Grotowski e seus herdeiros consideram um comportamento orgânico.

A *organicidade* apresenta, assim, esse duplo carácter - artesanal e metafísico - que se configurou como um instrumento em que Grotowski – e também Stanislavski a seu modo - enxergou forte potencial para conduzir o ser humano à sinceridade e à espontaneidade, ao vivo e ao verdadeiro.

2 – BUSCANDO O TRABALHO SOBRE SI PELA VIA DA ORGANICIDADE – ENCONTROS COM ALAIN ALBERGANTI, COM FRANÇOIS KAHN E COM O OPEN PROGRAM DO WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS

Por isso falo de uma viagem onde é possível perder o próprio nome, e morrer disso.

E então viver.

Herberto Hélder¹⁵

Vejo-me como alguém para quem o teatro é um meio para experimentar a – e experimentar-se na – vida. Um meio para investigar outras intensidades e sutilezas, outros modos de ser e de existir, outras maneiras que a vida tem de manifestar-se. Um meio para investigar as possibilidades de um verdadeiro encontro comigo mesmo e com o outro.

Já que, no meu caso, essa investigação está no enquadramento da *linha orgânica* do ofício do actor, podemos dizer que é na via da *organicidade* que se encontra o veículo através do qual se dá minha jornada de criação de formas de vida – menos ditadas pelas convenções sociais e pelo regime de percepção ligado ao cotidiano. Se quisermos, podemos usar o vocabulário de Grotowski e as noções que vimos analisando até aqui, para formular o que disse nas linhas anteriores. Ficaria assim: é através da *organicidade* que busco a realização do *trabalho sobre si*. Essa sentença, um tanto árida, é só para percebermos como essas palavras iniciais sobre meu trabalho no teatro se conectam com as noções apresentadas no capítulo que inaugura esta dissertação.

Se, no capítulo anterior, a análise teórica sobre noções grotowskianas vinha em um primeiro plano, atrás do qual compúnhamos um segundo plano com ocasionais contributos oriundos de relatos e reflexões inspiradas em minhas experiências práticas, neste capítulo estes planos aparecerão invertidos. Assim, a ênfase recai agora sobre minhas experiências práticas, que vão receber um segundo plano composto por contribuições provenientes da literatura, da poesia e de pesquisas teóricas.

Portanto, no presente capítulo recorro às minhas experiências práticas como ator-performer para tratar de elementos essenciais/fundamentais para desenvolver uma *organicidade* e para realizar um *trabalho sobre si*. Para seleção desses elementos, fiz o

¹⁵ No livro *Apresentação do Rosto*, 2020, p.36.

exercício de identificar aqueles que foram cruciais nos trabalhos com Alain Alberganti, com quem trabalhei durante 4 anos (2014-2018) no Rio de Janeiro na Cia I Rictus, com François Kahn¹⁶, com quem fiz uma residência artística de 8 dias na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em julho de 2018 e com o Open Program do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, com o qual estou realizando, durante a escrita da presente dissertação, um estágio e pesquisa de duração de 6 meses entre janeiro e junho de 2020.

Após ter chegado a uma conclusão sobre os elementos com maior destaque nesses encontros, percebi que os mesmos vigoravam na literatura teatral - principalmente nos escritos de Grotowski e de seus colaboradores e pesquisadores - como primordiais para aquelas noções grotowskianas apresentadas no capítulo anterior.

Esses elementos que, como disse, foram nevrálgicos nos trabalhos com Alberganti, Kahn e Open Program, e que seguem sendo objeto de maior atenção na minha pesquisa pessoal (exercícios e práticas), são o silêncio, a escuta e a atenção.

Antes de passar a uma análise desses elementos, gostaria de fazer uma nota sobre o treinamento corporal e vocal inicialmente proposto por Alain, e posteriormente incorporado em minha pesquisa pessoal.

Em nosso treinamento não buscamos construir um corpo virtuoso e adestrado, domesticado por uma técnica. Trata-se, antes, de buscar eliminar tudo aquilo que se coloca como obstáculo, resistência e bloqueio da vida do corpo, da corrente de impulsos. Esse modo de encarar o treinamento vai ao encontro da concepção grotowskiana de treinamento, que foi postulada através daquela noção, abordada no capítulo anterior, de *via negativa*.

Por isso, talvez ‘treinamento’ possa ser uma palavra perigosa para se referir aos procedimentos e exercícios adotados em nossa prática. O perigo reside na conotação do termo ‘treinamento’ - podendo dar a idéia de uma ginástica com mero objetivo de dotar o ator de habilidades técnicas, tornando-o um virtuose, ou de dotá-lo de agilidade, de uma boa condição física. Por mais que o treinamento confira ao actor competência técnica e boa condição física

¹⁶ Ator, diretor, dramaturgo e pedagogo teatral, François Kahn é francês e vem participando da cena teatral brasileira há algum tempo. Atuou no grupo Théâtre de l'Expérience, na França, de 1972 a 1975. Participou dos trabalhos parateatrais de Jerzy Grotowski, na Polônia, de 1973 a 1981. Foi membro do Gruppo Internazionale l'Avventura, na Itália, de 1982 a 1985 e membro do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, também na Itália, de 1986 a 1996. Desde 1995, dedica-se ao projeto Teatro de Camera e desenvolve atividades pedagógicas com alunos e atores na Itália e no Brasil.

e agilidade, de maneira nenhuma se reduz a tal objetivo. O ator-performer treina para preparar as condições para a entrada nova no desconhecido, para uma outra qualidade de percepção e atenção, para uma outra qualidade de Presença, para desenvolver uma competência de si, se quisermos tomar emprestada a expressão de Grotowski.

Em uma passagem do livro de Jennifer Kumiega, na seção dedicada à questão do “training” no trabalho de Grotowski, a pesquisadora estipula um vínculo entre treinamento e “work on the *self*”. O entrelaçamento entre treinamento e *trabalho sobre si* desassocia o primeiro de uma idéia de preparação para uma performance, exigindo que a cada dia o ator persiga a realização do trabalho de liberação do ‘Eu’ (*self*) de tudo aquilo que o inibe, o bloqueia. Ela diz que “it [the daily training of the actor] was a work on the *self* to liberate the self from personal, inhibiting blockages and resistances which hamper the creative flow.” (KUMIEGA, 1985, p.118)

Nesse sentido, o ator não se prepararia para o dia da performance, mas estaria em busca de si mesmo, em plena luta pela sua própria vida e para criar intimidade consigo mesmo, com seu corpo, de modo a poder se liberar de seus bloqueios. Portanto, o resultado e o processo não se separam. O que seria visto (testemunhado) em uma Performance seria o próprio processo, para o qual o silêncio, a escuta e a atenção são fundamentais.

2.1. O silêncio, a escuta e a atenção

2.1.1 O que é o silêncio? Pode-se dizer que há diversos tipos de silêncio. Para fins desta pesquisa não vamos explorar todos os seus sentidos, mas, tão somente, aquele que importa ao trabalho nas práticas do actor-performer aqui examinadas.

O silêncio pode ser muitas coisas. Pode ser ausência de fala/de palavras. Pode ser a presença, no ambiente, de sons ou ruídos muito sutis. Pode remeter à experiência de um tempo anterior à humanidade. Pode ser aquilo que precede ou sucede a tormenta, a catástrofe. Pode ser o silêncio usado como pausa seja para dar ritmo aos diálogos, seja para criar drama como ilustrado por Peter Brook, ao falar da linguagem dos ensaios e de sua similitude com a vida, da qual o silêncio faz parte tanto quanto as palavras: “The language of rehearsals is like life itself: it uses words, but also silences, stimuli, parody, laughter, unhappiness, despair, frankness and concealment, activity and slowness, clarity and chaos.” (BROOK, 1996, p. 93). Em termos mais elaborados, vê-se o “silêncio como expressão final do vazio” na construção da concepção do espaço vazio de Peter Brook (1996) ou ainda como portador de certa

qualidade de atenção que pode envolver todo o espaço e pessoas nele presentes (atores e espectadores).

Ludwik Flaszen, um dos colaboradores essenciais de Grotowski, falou sobre o silêncio no trabalho do diretor em seu texto “Grotowski e o Silêncio”:

No Teatro Laboratório, tinha de se deixar a agitação da vida cotidiana na soleira da porta. Era uma zona reservada. (...) Com o tempo, ficou óbvio que o silêncio era uma das condições básicas de garantia do teatro, do respeito à sua vocação, da higiene do trabalho criativo. (FLASZEN, 2010, p. 236)

Aqui, o silêncio aparece como característica de um espaço reservado, que seria condição para o trabalho artístico teatral. Esse espaço reservado precisa ser instaurado através da presença daqueles que o ocupam. Para isso é preciso não trazer para o espaço de trabalho (essa “zona reservada”) a “agitação da vida cotidiana”, um modo agitado de comportamento que parece refletir uma agitação interior. O silêncio que me interessa pesquisar diz respeito justamente a um apaziguamento interior. Na busca por esse silêncio interior, a manutenção do silêncio no espaço é imprescindível. “O silêncio exterior, se você o mantém, pode atraí-lo à proximidade do silêncio interior, minimamente, depois de um tempo.” (GROTOWSKI apud FLASZEN, 2010, p.243)

Nos encontros com Alain Alberganti era clara sua preocupação em evitar na sala de trabalho conversas cotidianas e de criar um ambiente silencioso. Da mesma forma, ao ser dirigido por François Kahn, observei uma relação profunda com o silêncio. Ele afirma: “Estar em silêncio? É um pouco mais complicado.” (Kahn, 2018, p.349) E associa essa complexidade à diversidade do idioma polonês, língua nativa de Grotowski: “...existe uma palavra que significa especificamente não falar – *milczenie* –, e outra – *cisza* – que significa não fazer barulho, estar tranquilo, em paz.” Kahn prossegue e esclarece que

...são dois conceitos bem diferentes, pois o primeiro designa uma decisão voluntária, uma escolha mais ou menos consciente, enquanto o outro é um estado que não depende apenas da nossa vontade, mas também da nossa atenção, da nossa escuta e da nossa tranquilidade corporal e mental. (Kahn, 2018, p.349)

Assim como Alberganti, Kahn também dá importância ao silêncio como parte do trabalho do ator-performer. É esse silêncio “que não depende apenas de nossa vontade, mas também da nossa atenção, da nossa escuta e da nossa tranquilidade corporal e mental” (Kahn,

2018) que busco alcançar a cada vez que me coloco em trabalho, pois, é preciso que se diga, nunca o alcançamos de uma vez por todas, trata-se de um exercício contínuo e infinito.

Em um texto baseado em diversas falas de Grotowski que explicam o projeto conhecido como *Teatro das Fontes*, há uma passagem onde ele fala sobre uma expressão que se pode encontrar em diversas tradições: “movement which is repose”. Grotowski disse ter encontrado essas exatas mesmas palavras em textos do yoga tibetano, em ensinamentos de Jesus e na antiga Gnosis. Trago essa expressão para esse texto pois em minha prática percebo uma relação íntima entre o silêncio e o “movimento que é repouso”. No “movimento que é repouso” o movimento é ele próprio percepção. Podemos dizer que o movimento vê, escuta e sente. Deixemos Grotowski falar:

Não é uma questão de assumir um modo elevado, mas, antes, de conseguir uma espécie de silêncio de movimento, mesmo se estiver correndo. (...) Este silêncio dá a oportunidade às palavras importantes e a modos de cantar que não perturbem a linguagem dos pássaros. [...] Pode-se dizer que nosso movimento é ver, ouvir, sentir, nosso movimento é percepção [...] Movimento que é repouso. (GROTOWSKI apud FLAZSEN, 2010, p. 243)

Em meu próprio treinamento, ao trabalhar sobre as ‘letras’ do ‘Alfabeto do Corpo’ (irei falar sobre o Alfabeto mais a frente), busco atingir um modo de me mover que é como se respirasse o silêncio. Para isso é imprescindível manter o silêncio exterior de que falamos acima. Ser cuidadoso com o som do espaço ao redor. Não perturbar o espaço. Não fazer barulho com os pés no chão nem com uma respiração ofegante.

Mesmo se no decorrer do treinamento a movimentação se torna, por assim dizer, vigorosa e acelerada, ela pode guardar um silêncio. Algo como a frase de Kafka, à qual Tatiana Motta Lima recorreu como título de um de seus artigos, onde discorre sobre a noção de ação: “Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta”. Pode haver certa estranheza diante da proposição pelo fato de asseverar que duas coisas aparentemente antitéticas, como corrida e contemplação, possam ocorrer ao mesmo tempo. Mas é justamente nesse paradoxo que o “movimento que é repouso” se constitui, e é com ele que o actor pode descobrir uma nova qualidade de ação. Uma ação portadora de um silêncio que pode gerar um contacto mais sutil e delicado com o mundo e consigo mesmo.

Em minhas experiências de trabalho com Alain Alberganti, François Kahn e ao longo de meu estágio e pesquisa no Open Program do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* tive/tenho tido contato com variados procedimentos e práticas cujo objetivo é

desenvolver o silêncio interior e encontrar um modo de se mover em que se está em repouso. Proponho neste momento apresentar dois desses exercícios e as reflexões que derivaram das práticas.

2.1.2 - Em busca do silêncio interior e de outro regime de escuta

No trabalho com Alain explorávamos, além de técnicas das artes marciais internas chinesas como Tai-Chi Chuan e Chi-Kung, outros exercícios que nos ajudavam a encontrar aquele “silêncio que é escuta e atenção”. Escolho aqui abordar dois dos exercícios - aqueles que tiveram maior impacto sobre mim e que julgo serem os mais eficazes. Um deles é o ‘exercício do caçador’ e o outro é o ‘exercício da vela’.

No texto *‘Tu es le fils de quelqu’un’* já citado aqui neste trabalho, Grotowski fala de uma mesma posição adotada por caçadores em diversas partes do mundo. Segundo o professor, caçadores franceses de Saintonage, africanos do deserto do Kalahari, caçadores Bengali, ou os Huichol no México, todos eles usam, enquanto caçam, certa posição em que o tronco fica levemente inclinado para frente, os joelhos levemente flexionados; e cuja sustentação está localizada no complexo sacro-pélvico. Grotowski chamou tal posição de “Primal position”.

No ‘exercício do caçador’, era essa posição, descrita acima, que adotávamos. Em nossas investigações, essa posição se mostrava eficaz para manutenção do silêncio, da atenção e da escuta. Também quando estive com François Kahn essa posição apareceu ao longo de uma sequência de ações cuja função era o trabalho sobre o silêncio que é escuta e atenção.

Vejamos como é o ‘exercício do caçador’. Primeiro nos colocamos na “primary position of the human body” (GROTOWSKI, 1997, p. 297). Além daquela descrição feita no parágrafo anterior, há ainda outro detalhe que não mencionei. Os dedos das mãos devem estar levemente dobrados e se tocar de modo muito sutil. Os braços devem estar relaxados enquanto as mãos devem guardar uma leve tensão, suficiente apenas para que se mantenha na posição indicada. Uma vez na posição correta, fazemos o trabalho de ver um ponto (ver detalhes deste ponto) - “ver mesmo o que se vê”, como indicava Alain -, e mudar para outro ponto, ver detalhes desse outro ponto, e mudar, e assim sucessivamente. Deveríamos encontrar um fluxo do olhar que vê o que se vê. Em seguida Alberganti nos pedia para “ouvir o que se ouve”. Tentar ouvir as diferentes camadas de som: sons mais distantes e mais próximos, mais sutis e mais grosseiros. Havia também o trabalho de se concentrar na

percepção dos pés no chão e de se concentrar em uma sensação física qualquer. Enquanto isso, caminhávamos lentamente pelo espaço, atentos para que o andar não se tornasse mecânico. De vez em quando nos era indicado ficar em imobilidade se sentíssemos perder a atenção em ver e ouvir. A imobilidade era um modo de não dispersar a atenção, de voltar a se concentrar e novamente tentar caminhar carregando aquela qualidade de atenção.

O que buscávamos era um modo de se movimentar que é como se fôssemos caçadores. Não tentar representar um caçador. Mas encontrar o modo de estar no mundo de um caçador no momento da caça. Atenção: não se trata de tentar reviver um momento de tensão e medo de um caçador. Não tem nada a ver com isso. Trata-se de uma busca por ver e ouvir o que se vê e o que se ouve. Estar em silêncio. Caminhar silenciosamente. Ver e ouvir. A posição do caçador parece ajudar-nos a manter certo fluxo de atenção, ela nos ajuda a não perder o contacto com o ver e o ouvir.

No ‘exercício do caçador’ de Alain Alberganti devíamos passar o olhar de um ponto a outro sem se fixar muito tempo em um só ponto, mas buscando ver o máximo de detalhes em cada ponto. Com o tempo entendi que o que ele buscava era um modo de se movimentar e olhar ao mesmo tempo relaxado e atento.

Havia, ainda, outras etapas do ‘exercício do caçador’. Alain nos apresentou um modo muito preciso de realizar um giro de 180°, que deveria ser executado no exato momento em que ouvíssemos o som da palma emitida por ele. Depois de um tempo de caminhada pela sala na “primal position”, Alain iria bater palma, à qual deveríamos responder com o giro a partir de um impulso da bacia. Como sempre, não deveríamos fazer barulho no chão ao aterrisar.

E, por fim, a etapa do canto. Alberganti nos solicitava em dado momento que cantássemos uma canção. Aqui é preciso dizer que cada membro do grupo tinha uma canção que havia escolhido e sobre a qual trabalhava. Sua indicação era que cantássemos um pouco e silenciássemos: devíamos tentar verificar se ao cantar conseguíamos manter a atenção em ver e ouvir. Se ele sentia que alguém durante o canto perdia a atenção, ele pedia para silenciar. Nos dizia ainda para tentarmos ouvir o eco da voz no espaço, a resposta do espaço ao canto - “não ouvir a própria voz, mas o eco da voz no espaço”, indicava-nos Alain.

Mais tarde, com François Kahn e Mário Biagini, eu viria a fazer exercícios que iam nessa mesma direção. Apesar de modos de fazer um pouco diferentes, enxergo entre os procedimentos adotados por essas pessoas pelo menos duas semelhanças: uma semelhança

está relacionada ao objetivo - a busca pelo silêncio interior; a outra está relacionada à qualidade de atenção que lhes interessava - que aqui vou chamar de *atenção fluida*. Essa *atenção fluida* tem relação com uma calma, um relaxamento interno que não interrompe os fluxos do olhar, da atenção e de processos, digamos, fisiológicos, como por exemplo, o piscar dos olhos. Kahn falou, na residência de que participei, de dois modos de olhar: um que é como se quiséssemos, com força excessiva e alguma excitação, capturar algo; e outro tipo que é como um passeio do olhar pelo mundo, em que repousamos o olhar sobre as coisas. Era esse segundo modo, menos excitado e bruto, que devíamos pesquisar.

Em um workshop com Biagini, ele comentou sobre a tendência, que notava ao conduzir certos exercícios - como, por exemplo, *motions*¹⁷ -, para o bloqueio de certos fluxos do corpo (tais como o piscar dos olhos), o que gera uma tensão no olhar. É muito comum em Workshops de dança ou teatro os participantes adotarem um olhar tenso e fixo que seria, para Biagini, um cliché de uma atitude de concentração. Isso também pude verificar nos workshops que eu mesmo conduzi com Julia Medina. Biagini, e também Kahn, dizem não buscar uma concentração fixa, bloqueadora ou controladora dos fluxos da atenção. Biagini brincou, inclusive, no Workshop de que participei durante o evento *Focus Workcenter*¹⁸ em Paris, com o fato de que é melhor estarmos distraídos do que concentrados. Claro, aqui havia uma provocação a um senso comum de que o ator deve desenvolver um alto grau de concentração - concentração essa que, muitas vezes, é relacionada com uma idéia proveniente talvez de certas técnicas de Yoga, em que se busca cortar a relação com o mundo, com os estímulos externos, bloquear ou controlar os fluxos do corpo. Minha interpretação dessa provocação de Biagini é a de que ele não acredita neste tipo de concentração para o trabalho do ator. Este, ao contrário, deve poder se afectar - e não bloquear ou controlar os fluxos corporais, como pensamento e respiração, por exemplo. É para dar conta desse tipo de atenção mais oportuna para o ator que pensei a expressão: *atenção fluida*.

Não devemos, porém, confundir a *atenção fluida* com um fenómeno que tem sido muito discutido nos séculos XX e, principalmente, no século XXI da dispersão da atenção

¹⁷ *Motions* é um exercício de alongamento e concentração criado por Grotowski e seus colaboradores da *AcV*, que faz parte ainda hoje da rotina de exercícios dos membros do Open Program do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Falaremos sobre ele mais à frente.

¹⁸ Com uma programação intensa voltada para o trabalho do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, o *Focus Workcenter* foi um evento realizado em julho de 2019 no Espace Pierre Cardin do Théâtre de la Ville (Paris, FR). Foram sete dias de evento, com atividades de manhã até a noite, em que o Théâtre de la Ville acolheu diversas palestras sobre o trabalho do *Workcenter* e sobre Jerzy Grotowski, workshops, projeção de vídeos de antigos espetáculos, além de apresentações de todos os espetáculos recentes da companhia.

acarretada pelo uso das novas tecnologias. Na seção sobre a questão da atenção discutiremos esse ponto com mais acuidade. Por ora, gostaria apenas de sinalizar o perigo da possível confusão entre essas duas idéias a fim de não incorrerem em um mal entendido.

Além do ‘exercício do caçador’, outro exercício que também pode nos ajudar a encontrar aquele silêncio interior é o ‘exercício da vela’. Trata-se de uma prática que foi, para mim, bastante eficaz na busca pelo silêncio interior e de grande contribuição no trabalho com o imaginário. Além disso, o contacto com a vela é extremamente inspirador para pensar certa qualidade de presença do ator-performer, que noto ser do interesse daqueles pesquisadores, pedagogos, atores e diretores com os quais tenho maior afinidade.

O exercício é simples. E como tudo que é simples, mas não banal, de extrema dificuldade. Trata-se de, em uma diagonal, atravessar o espaço de trabalho segurando uma vela diante de si. A chama da vela sofre pequenas variações em seu movimento e em sua cor. Alain apenas nos indicava andar com a vela e ver os detalhes da chama. Se perdêssemos a atenção no ver, deveríamos parar o andar. Esse andar tinha aquela lentidão do andar do caçador. Com o tempo fazendo esse exercício comecei a descobrir mais coisas sobre ele. Por exemplo, passei a imaginar que a chama da vela estava em diferentes partes do meu corpo: na cabeça, nos ombros, na bacia, no interior do meu peito, nos pés. O movimento da chama guiava os micro-movimentos dessa parte do corpo onde eu a imaginava. Aqui o importante é que os movimentos do corpo sejam quase imperceptíveis para quem está de fora, é como se os mantivéssemos atrás da pele.

Depois de atravessar a diagonal com a vela acesa, fazemos a mesma diagonal, no sentido inverso, com ela apagada. Aqui se trabalha com o imaginário da chama. Fazíamos, ainda, essa mesma travessia da diagonal sem a presença da vela – ou seja, segurando uma vela imaginária - e, nesse caso, o trabalho era de imaginar tanto o corpo da vela quanto sua chama. A passagem do trabalho com o objeto ao objeto imaginário foi importantíssima para mim. Alain costumava dizer que o imaginário é um músculo. O trabalho com a vela imaginária ajudou-me no treinamento desse músculo. Não entendo imaginário como relacionado somente à criação de imagem. Estaria, antes, ligado a todos os sentidos. É um fenômeno de extrema complexidade e seu modo de funcionamento varia muito de pessoa para pessoa.

No início do meu trabalho com teatro, lembro de que meu imaginário, quando se dava por imagem, aparecia como uma fotografia - estático - e em um lugar abstrato. O exercício da

vela ajudou-me a entender um imaginário vivo, que está em movimento, que tem pequenas variações e que se apresenta aqui-e-agora em um lugar preciso no espaço – não em um espaço abstrato -, podendo ser este lugar o interior do corpo. Isso para dizer que o imaginário não precisa seguir as leis da razoabilidade, mas deve ser preciso e deve estar localizado em um lugar do espaço, aqui e agora.

As reflexões sobre o silêncio e sobre a presença do ator-performer inspiradas pelo exercício com a vela, apesar de parecerem abstratas, são, do ponto de vista do trabalho prático, muito palpáveis e concretas. Ao espreitar o trabalho com Alain Alberganti através das frestas que o presente abre ao passado, sinto que definir essa presença é tanto tarefa impossível quanto pouco interessante. Em vez disso, podemos articular algumas palavras sobre a qualidade de presença (não no sentido de adjetivar a presença como sendo boa ou ruim, mas no sentido de pensar uma ontologia da Presença, ou seja, o modo de experimentar o mundo) que buscávamos desenvolver.

Lembro claramente de Alain nos propor exercícios que estimulassem a construção de uma paisagem interior para aos poucos tentar “levar para todo o espaço essa paisagem imaginária”, construída através da respiração de todo o corpo, de cada poro do nosso corpo. A impressão que se tem de uma tal presença é que quando o ator-performer se desloca ele carrega e envolve o espaço. O ator-performer nesse treinamento se exercita para perceber o mundo como extensão de seu interior e o seu interior como extensão do mundo. Dessa maneira é como se sua presença pudesse englobar o espaço e as pessoas ali presentes, e pudesse fazer surgir a sensação de que compartilhamos todos o mesmo ar, de que respiramos o mesmo ar sempre. Boca a boca. Corpo a corpo.

Serge Ouaknine, refletindo sobre o ator (ou *doer*¹⁹) treinado com o director polaco, diz o seguinte:

Quando se desloca, “*aquele que faz*” leva o espaço em sua passagem. (...) Parece tanto mais colocado no espaço quanto mais se apodera do território da cena, e se ele provoca o sentimento de que o ar circula ao seu redor é porque se exercitou por muito tempo em perceber seu ambiente como uma extensão natural de sua paisagem interior.” (OUAKNINE, 2015, p. 90)

¹⁹ *Doer* é uma expressão proveniente do verbo em inglês *to do*. A tradução mais corrente para o português deste termo é *atuante*. Esse foi o modo como Grotowski passou a se referir na *AcV* aos atores que trabalhavam com ele, pois justamente não se tratava de atores, mas de outra coisa, visto que já não estavam mais no teatro entendido de maneira estrita, entendido como produção de espetáculo. Isso trouxe a necessidade de criar um novo termo para se referir às pessoas que cantam, dançam, agem na *AcV*.

Essa presença teria então menos relação com um “estar presente” do que um “estar em presença de”. Uma presença através da qual circulam as alteridades, as forças, as vibrações. Não se pode confundir, entretanto, essa presença silenciosa com uma espécie de letargia do corpo. Por isso parece-me adequado pensar essa qualidade de presença através da vela. A vela concentra uma enorme energia de combustão que queima em grande silêncio. Assim como a vela, o actor se torna uma presença que concentra a um só tempo um enorme silêncio e grande intensidade. Não devemos, porém, confundir essa grande intensidade com gritos, comportamento desordenado e caótico, pseudo-catarses ou coisas que os valham. Penso que qualquer caminho para intensificação da presença passa pela capacidade de perceber o ínfimo. Qualquer intensidade, para que não seja uma pseudo-intensidade, dependerá da capacidade de sentir a intensa sutileza do ínfimo.

Grotowski disse em alguns textos que o actor queima seu corpo. Essa metáfora foi usada por ele para se referir à eliminação do descompasso entre *impulso interno* (já vimos sobre isso no primeiro capítulo ao tratarmos da *organicidade*) e ação externa. Esse descompasso ao qual se refere diz respeito ao modo como agimos na vida cotidiana, quando o corpo parece uma marionete dos comandos racionais. Nesse caso, percebemos que há um intervalo entre o comando mental e a obediência do corpo para realizar a tarefa determinada.

Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior” (GROTOWSKI, 1992, p.15)

Quando são eliminadas as resistências, assistimos a uma corrente de impulsos vivos, não vemos mais o actor com seu corpo, mas um corpo-canal pelo qual fluem os impulsos provenientes do contacto com as forças do mundo. “Impulso e ação são concomitantes: **o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis.**” (GROTOWSKI, ANO, p.15) Assim, a vela ajuda a pensar um corpo luminoso, intenso, sutil e silencioso: um corpo-canal - contraponto de um corpo opaco, pesado, obscurecido pelas resistências de ordem psíquica e física impostas à vida do corpo, aos seus desejos, às suas capacidades.

Tenho encontrado na poesia de Herberto Helder versos bastante inspiradores para pensar o trabalho do ator-performer. Destaco aqui alguns versos de um poema em companhia do qual podemos pensar o silêncio. Ele escreve assim - peguei um trechinho, mas o poema inteiro é lindíssimo:

Encontrei uma verde pedra cravada no mundo
das pessoas, à entrada da candura,
tão admirável pelo azul da terra dentro.
Uma coisa incompreendida no instante
de morrer para frente.(...)
Encontrei depois o lugar
onde deitar a cabeça e não ser mais ninguém
que se saiba. Uma pedra
pedra seca, uma vida entre muitos dons.(...)
Se me perguntam, digo: encontrei
a lua, o sol.
Somente o meu silêncio pensa.
- Se era uma pedra, um sino. Uma vida verdadeira. (HÉLDER, 2014, p.
134)

Busco, em meu trabalho como ator-performer, a experiência de “não ser mais ninguém que se saiba”. Um desvario silencioso correndo nas veias do grito, o coração pulsando no pé. E se em Helder o silêncio pensa, no actor ele parece pensar-agir. Parece ser necessário concentrar um grande silêncio para que possamos ser “agidos” por tudo aquilo que habita nosso corpo, todas as memórias/imaginários, todos os sons, os cheiros, tudo aquilo que compõe o mundo e nos compõe visível e invisivelmente.

Nesses versos, Herberto Helder parece ter encontrado, sem necessariamente buscar por isso, algo que descobri a possibilidade de encontrar no teatro - entendendo teatro como um terreno onde se possa empreender a busca por esse lugar “onde deitar a cabeça e não ser mais ninguém que se saiba”. Será que Helder fala aqui de um esquecimento de si que nos permite a experiência de sermos viventes em um mundo vivente? Algo que nos permite tocar aquele modo de operar menos identificado com um “Eu” e mais conectado com os inúmeros movimentos e forças que compõem a vida – a vida do corpo – uma vida verdadeira? Creio que sim. E é justamente para essa abertura ao mundo, visível e invisível, que nos preparamos.

O corpo torna-se assim um espaço onde se cruzam o conhecido e o desconhecido, a memória do “Eu” e a memória do “Eu, ninguém” de Biagini. Torna-se um lugar onde “deitar a cabeça e não ser mais ninguém que se saiba”. Entretanto, reparemos, deitamos a cabeça. Ela ainda está lá, e precisa encontrar o modo correto de ser passiva, de contribuir para uma escuta ativa desse ninguém desconhecido que nos interpela constantemente.

Como sugeriu Grotowski, para que o ator possa ser um canal de seus impulsos mais primários, “O estado mental necessário é uma disponibilidade passiva para realizar um papel ativo, um estado no qual não se quer fazê-lo, mas antes renuncia-se a não fazê-lo” (GROTOWSKI, 2010, p. 106). Para que possamos ser “agidos” pelas alteridades e forças que nos habitam e habitam o mundo, resta-nos não renunciar a encarar o vazio e o desconhecido,

resta-nos renunciar à acumulação de coisas e seguranças que impedem aquele silêncio de que temos medo. Além disso, diante do que se silencia no corpo seria preciso uma escuta ativa se quisermos construir um corpo-canal.

Existe, contudo, uma escuta ativa que não pode ser confundida com uma escuta excitada e objetivante. Uma escuta que já sabe o que quer escutar, que já conhece o que escuta. Em vez disso, interesse-me por uma escuta que seria ativa e reveladora porque carrega, no próprio ato de escutar, a atitude de desconhecer, de um tatear o próprio ato de escutar. Assim, talvez, possamos passar a escutar aquilo que os automatismos e o hábito não nos permite escutar. Estamos falando de um tipo de escuta que não aceita perder a atitude de uma disponibilidade ao desconhecido. Uma escuta, portanto, que arrisca-se a deixar escutar aquilo que muitas vezes nos negamos – porque o desconhecido em nós pode ser realmente assustador - ou não sabemos escutar.

As palavras finais de um artigo de Tatiana Motta Lima reverberam essas considerações sobre a noção de escuta que me tem interessado e que tenho investigado na minha prática. A pesquisadora estabelece ainda a relação entre o corpo da escuta e o corpo-canal, corpo-vida. Ela diz assim:

A escuta de que falo está interessada (...) em outra visibilidade que aquela já viciada de nosso pensamento/corpo habitual. Outros possíveis reais apareceriam então. Não o **atual** – achatado pela visibilidade/voracidade mais grosseira – mas os **virtuais** (opacos, obscuros, mas não irrealis ou idealizados). Outras forças, não do exterior, mas do fora seriam colocadas em movimento e, ao serem convocadas, elas talvez trouxessem um certo afrouxamento do sujeito em prol de outros modos de subjetivação, de outras singularidades. De uma singularidade impessoal, se gostamos dessa expressão de Deleuze. A escuta de que falo não se estabelece em uma relação dialógica entre sujeitos e nem se funda “no domínio das representações fixas da objetividade” (LEVY, 2011, p. 48). Ela coloca em evidência ambientes, muitas vezes, desconhecidos. E consente, abre as portas para a alteridade daquilo que nos visita. Aquilo que, talvez, não queiramos ou não saibamos como escutar/ver. O corpo da escuta seria, então, corpo-canal, corpo-vetor, pontifex, alémmemória e quasememória, corpo-vida. (MOTTA LIMA, 2012, p. 18)

Para finalizar esta seção sobre o silêncio e a escuta, trago o relato sobre um exercício (ou dois) ao qual quase todas as manhãs tenho me dedicado junto aos membros do Open Program: *walking/motions*.

No estágio e pesquisa com os membros do Open Program do *Workcenter*, tenho participado das diversas atividades que compõem o dia a dia do grupo. Quase todas as

manhãs, durante uma hora e meia a duas horas, temos feito dois exercícios - em que o segundo é como uma continuação do primeiro - chamados *Walking* e *Motions*. O primeiro consiste em uma caminhada silenciosa, guiada por um dos membros, pelo bosque próximo à sala de trabalho na fazenda onde está localizado o *Workcenter*. Às vezes, durante a caminhada, cantamos canções do repertório do grupo ou improvisamos com voz, às vezes simplesmente caminhamos. Noto a busca por caminhar, se movimentar e cantar de um modo que não perturbe a natureza. Ressalto que essa assunção é baseada simplesmente no meu contato com o exercício; nunca houve por parte de nenhum dos atores do grupo nenhum tipo de explicação nem articulação de regras. Isso não quer dizer que não haja algumas regras que podem ser percebidas pela atitude ao longo do exercício. Tais regras se mantêm como que implícitas e se constroem a cada momento, não são estanques, não são dadas de uma vez por todas. A impressão que tenho é que a cada dia descobrimos o que é ou pode ser o exercício.

Geralmente, após o *Walking* voltamos para a sala de trabalho para executar *Motions*. Trata-se de um exercício com duração de aproximadamente cinquenta minutos para alongamento corporal e trabalho de resistência mental. Os principais objetivos são treinar o corpo para estar sensível e a mente para estar vigilante. É executado em pé, muito lentamente, e ao mesmo tempo que os movimentos exigem enorme vigor físico contêm em sua execução uma qualidade de meditação. Foi pensado para ser feito em grupo e pressupõe uma disposição das pessoas no espaço muito precisa que eles chamam de “diamond-shape”, na qual quatro líderes são posicionados nos quatro cantos do diamante. Os outros participantes são posicionados no interior do “diamond-shape” de modo a poder ver o líder.

O exercício conta com: as posições “standing” e “primal position”; três movimentos de alongamento; e um movimento de “turning” executado muito lentamente. Iniciamo-lo sempre virados para um ponto cardeal, e durante o “turning” passa-se pelos quatro pontos cardiais e colaterais. Os três movimentos de alongamento são repetidos nos quatro pontos cardiais. Além disso, o “turning” é executado como se, em torno de um eixo vertical, não houvesse deslocamento horizontal pelo espaço neste exercício.

Outra exigência de *Motions* é que os olhos devem ver com uma visão periférica e os ouvidos devem estar atentos a todos os sons. Não se deve reagir às percepções, mas tão simplesmente observar. Mesmo os pensamentos devem ser observados mas não desenvolvidos. Durante o exercício a tendência da mente é de começar a falar conosco. O esforço a ser feito é de não desenvolver esse monólogo interior nem reagir, apenas observá-lo

e deixar passar, do mesmo modo que fazemos com o ver e o ouvir. Os participantes também devem ficar atentos para fazerem eventuais correções na posição do corpo, pois outra propensão no decorrer do exercício é de que o corpo faça pequenas mudanças sem que se esteja consciente dessas alterações. Em minha experiência com *Motions* percebi essa tendência de mudanças da posição do corpo principalmente ao realizar a “standing position” e ao longo do “turning”.

Realizar tal exercício quase diariamente tem gerado uma sensível transformação no modo de sentir o mundo e o meu próprio corpo no mundo. Tenho reparado que o treino de ver com uma visão periférica – o que, diga-se, é extremamente difícil – influencia também o modo como ouvimos. Tem sido evidente para mim a passagem gradual, ao longo de uma sessão de *Motions*, de um regime de percepção cotidiano para uma outra maneira de percepção. Isso não quer dizer que a atenção durante o exercício não oscile. Sim, ela oscila o tempo inteiro. Mas parece que a atenção sobre o processo de atenção fica mais fina. Outro fenômeno comum que tenho observado é o leve balanço do corpo gerado pelo impacto dos batimentos cardíacos e a alternância extremamente sutil do peso do corpo de uma perna a outra para nos mantermos em pé, em equilíbrio.

Todos os exercícios abordados nesta seção têm o objetivo de investigar um tipo de silêncio que é fundamental na preparação das boas condições, do ambiente propício, para a jornada no desconhecido. Aos poucos despojar-nos da vida cotidiana – do seu tempo, dos seus regimes de percepção e atenção - através desses exercícios que cultivam aquele silêncio ao qual se referia François Kahn: um silêncio que é também escuta e atenção agudas. Escuta e atenção ao micro. Aos micro-movimentos que nosso corpo realiza para manter-se de pé, em equilíbrio, às micro-tensões e relaxamentos dos músculos, às micro-variações da respiração, dos sons, da luz e do espírito.

2.1.2 - A questão da atenção

A assustadora rapidez do progresso tecnológico nos dias de hoje tem atraído o interesse de estudiosos, filósofos e artistas. Tenho notado uma crescente preocupação e curiosidade pelos efeitos oriundos da interação humana com as máquinas que povoam de modo cada vez mais ostensivo o nosso universo. A aceleração do ritmo de vida acarretada pelas novas tecnologias instaura novos regimes de percepção e de atenção, cujos efeitos na

vida psíquica e física dos seres humanos tem sido objeto de inúmeras teses e pesquisas de norte a sul, do ocidente ao oriente.

Um diagnóstico bastante recorrente tem sido o da dispersão da atenção gerado pela hiperconexão. Em um mundo em que dispositivos cada vez mais portáteis estimulam e possibilitam acesso ao consumo, à comunicação e à informação em um ritmo tão acelerado que o sistema humano de contagem do tempo não é capaz de assimilar – pois o tempo das operações atinge as frações de segundos –, a transformação na economia e na estrutura da atenção parece incontornável.

No livro *A sociedade do cansaço*, o filósofo coreano Byung-Chul Han assevera que o excesso de estímulos e a crescente exigência pela maximização do desempenho fragmentariam e destruiriam a atenção. Tal fragmentação da atenção - consequência direta da hiperatividade daquilo que o filósofo chama de sociedade do desempenho -, por sua vez, se coaduna à carência de vínculos, à atomização do social, que seriam os fatores propulsores de adoecimentos psíquicos que configuram a paisagem patológica de nossa época, tais como a depressão, transtorno de personalidade limítrofe (TPL) e Síndrome de Burnout (SB).

Mas o que tem a ver toda essa questão da atenção com o trabalho nas artes performativas? Podemos dizer que nesse campo artístico e de conhecimento encontramos práticas que colaboram para uma desprogramação ou para um desvio do regime de atenção que se tem produzido na sociedade atual. Nietzsche, o filósofo médico da civilização, fez a seguinte análise e prescrição:

Por falta de repouso, nossa civilização caminha para uma nova barbárie. Em nenhuma outra época os ativos, isto é, os inquietos, valeram tanto. Assim, pertence as correções necessárias a serem tomadas quanto ao caráter da humanidade fortalecer em grande medida o elemento contemplativo. (NIETZSCHE *apud* HAN, 2015, p.37)

Os exercícios abordados na seção anterior são, a um só tempo, um convite para o silêncio interior e para um novo modelo de atenção. São práticas que buscam fortalecer o elemento contemplativo, do qual depende, segundo Nietzsche, a criação de algo outro que não uma nova barbárie. Essa barbárie a que alude o filósofo seria nova porque apareceria não só em um mundo com uma outra topologia que não aquela das barreiras e dos muros, mas também porque se funda sobre uma nova organização social e mental menos vinculada à disciplina, à destruição do estranho - e do estrangeiro - e mais vinculada ao desempenho e ao excesso de iguais.

Nos sujeitos do desempenho e da hiperatividade se manifestam todo tipo de fraquezas: a falta de potência para criar algo novo, de criar novos modos de conduzir a existência (o que é o mesmo que dizer: incapacidade de se negar às falsas ações, às ações que são respostas automáticas aos mais diversos dispositivos psíquicos e tecnológicos que só geram evasão); a fraqueza para lidar com a dor e a tragédia; a impossibilidade de buscar clareza na conexão consigo mesmo e com os outros; em suma, todo e qualquer tipo de fraqueza psíquica e física.

Talvez a amplificação do elemento contemplativo seja um caminho para evitar a decomposição da potência humana, um caminho para amenizar tanto quanto possível os impulsos automáticos da *psiqué* humana e os efeitos sistêmicos da lógica do desempenho que com alguma facilidade se introjeta no funcionamento da mesma, a enfraquecendo. Desse ponto de vista, a atenção é um fator chave para o desencadeamento de uma verdadeira transformação no ser de um sujeito.

Sobre a atenção, Mario Biagini falou assim em uma entrevista: “A atenção é quando a minha constatação do mundo e o mundo que me atravessa são idênticos” (Mario Biagini)²⁰. É quando se dissolve uma espécie de filtro fosco entre o mundo e a nossa percepção. Esse filtro nos impede de perceber aquilo que está diante de nós, um processo vivo que se apresenta e entra em contacto conosco. Podemos dizer que essa espécie de filtro fosco que turva nossa percepção é formado por uma série de camadas, de que não é preciso, para os efeitos da presente dissertação, fazer uma análise mais acurada. O que gostaria de destacar aqui é a seguinte observação: a atenção é a adesão ao mundo, não o seu controle ou domínio. Nessa medida, a atenção exige mais um esforço psíquico do que um esforço racional. A atenção aqui em questão diz respeito a uma amizade entre as coisas do mundo, não o seu cálculo. Assim, a atenção seria um processo de desenvolvimento dos dons de escutar espreitando – a si mesmo e ao outro.

No capítulo que Sílvia Pinto Coelho dedica, em sua tese de doutoramento, à questão da atenção, a autora recorre à análise do filósofo Jonathan Crary sobre a atenção na sociedade contemporânea e estabelece uma conexão com certos critérios da produção de Lisa Nelson. A postura de Lisa Nelson seria uma seta apontada em direção à emancipação “das sínteses ditadas pelos modelos de atenção e pelas suas máquinas” (CRARY *apud* COELHO, 2016, pg.

²⁰ Entrevista realizada por Jelle Talsma (jornalista e ator) <https://soundcloud.com/user-162387361/portrait-of-the-artist-1-mario-biagini>

51). Nesse processo de atenção e escuta estaria em jogo uma ético-estética de Nelson. Coelho diz:

Segundo Crary, parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como «natural» o facto de rapidamente mudarmos a nossa atenção de uma coisa para a outra (2001, p. 29). Ora é aqui que vejo a possibilidade de uma aproximação ao trabalho de Lisa Nelson numa esfera mais geral do estudo sobre a percepção, com uma postura bem singular, que ela apelida também de científica, mas que é definitivamente e também uma «partilha do sensível», ou seja, uma problematização com critérios estéticos (cf. Rancière, 2010b). Com Nelson podemos estar no estúdio, na rua, ou onde for, escolhendo usar os olhos fechados, ou os olhos abertos, escolhendo ritmos, cientes de que observamos o modo como fazemos escolhas. A observação das escolhas, a atenção, faz parte do seu e do nosso projecto de emancipação, mas também de habitar e de fruir o jogo do presente, ou seja, faz parte de uma ético-estética proposta por Nelson. (COELHO, 2016, p.52)

Quando Coelho diz que “Com Nelson podemos estar no estúdio, na rua, ou onde for, escolhendo usar os olhos fechados, ou os olhos abertos, escolhendo ritmos, cientes de que observamos o modo como fazemos escolhas”, a pesquisadora nos lembra que todo o trabalho feito na dança e no teatro tem consequências e pode ser levado para além dos limites do tempo-espaco da sala de ensaio. Sendo o corpo o instrumento do ator-performer e do dançarino, toda a experiência vivida no território da dança e do teatro, e toda a transformação na maneira de percebermos a realidade, estão nele inscritas. É inevitável que aquilo para o que nossa percepção está voltada se transforme aos poucos, como resultado de um treinamento, e que mesmo na vida cotidiana passemos a estar mais atentos à maneira de operar da vida e dos seres humanos.

Vejo no que diz Coelho sobre a ético-estética de Nelson a possibilidade de nos desviarmos de registros repetitivos e, se assim podemos dizer, de nossos automatismos. Lisa Nelson diz que “One of the practices that I engage in is to recognize that moment when I am ready to make an action and then I shift its direction” (Nelson & Hulton, 1996, p.6). Nesse gesto de interrupção e desvio do pré-estabelecido, do previsível, enxergo um exercício ético-estético que nos possibilita “sair de nossos impasses repetitivos e, de alguma forma, nos re-singularizar” (GUATTARI, 2006, p.17). Essa re-singularização, esse exercício ético-estético, não tem um ponto final, um ponto no qual se possa considerar acabado. Não é uma questão de meta, mas de constante desterritorializar-reterritorializar. Pois qualquer ato de desterritorialização compreende em si o de reterritorialização. Alain ressaltava o fato de que o ator-performer deve estar atento ao seu processo, atento ao que com o tempo o treinamento,

que buscava romper certos padrões, padronizou, para que se possa então seguir o infinito processo de desterritorializar-se.

Durante o estágio e pesquisa no Open Program, este impasse esteve presente na prática do grupo. O diretor Biagini, em uma conversa após uma sessão de canto (prática que faz parte do dia a dia do grupo) a que assistiu, disse ter percebido alguns componentes de comportamento que se repetiam em todos nós, e que para ele eram automatismos que o próprio trabalho criou. Nossa missão passou a ser buscar estratégias para nos desviar de respostas automáticas geradas no próprio trabalho. Tais estratégias são totalmente desconhecidas. Trata-se mesmo de tatear, de imaginar o que se pode fazer e colocar o experimento em prática para observar seus resultados. O próprio Biagini não conhece a solução para o problema. Ele nos indicou um problema cuja solução desconhece. E nosso trabalho foi buscar uma resposta. Um dos membros do grupo propôs duas coisas: 1) deslocamento da sessão de cantos do espaço de trabalho para a cozinha do Workcenter; e 2) cantar enquanto fazemos ações muito cotidianas (limpar, aquecer água para o chá, servir o chá, fazer café, lavar a louça). No entanto, alguns fatores fundamentais do trabalho não devem ser perdidos: certa qualidade de atenção, de escuta, e uma atitude de buscar constantemente um pensamento ativo. Essa qualidade de atenção pressupõe uma observação do entorno e de si mesmo em relação com tudo que está ao redor. Observação das escolhas, das reações, dos jogos, das interações que podem surgir e de como se colocar na situação dada para contribuir com ela.

De certa maneira, a observação de nossas escolhas nos conduz também a uma atenção sobre o próprio processo de atenção, e sobre outros processos fundamentais do comportamento humano. O exercício de observação arguta de tais processos em circunstâncias cotidianas pode ser, para o ator enquanto artesão do comportamento humano, uma grande contribuição na busca por escapar dos estereótipos e dos clichés. Na prática com Alain, e mesmo com o Open Program, não eram as ações em circunstâncias sociais e convencionais que interessavam. Com Alain, investigávamos uma outra maneira de operar da relação mente-corpo em que as escolhas não são ditadas pelo nosso “computador intelectual”, para usar uma expressão de Grotowski. Parece-me ser nesse sentido que Alain falava em *pensar com o corpo*. Uma determinada maneira de agir em que o corpo está como que um passo à frente da racionalidade. Não sou ‘eu’ que faço alguma coisa, mas ‘isto se faz’ no encontro com o Outro. Algo como o que sugeria o já não tão jovem Grotowski da *AcV* quando dizia que o actor-performer deve ser “passivo ao agir e ativo ao olhar” (Grotowski, 1990).

Nas improvisações que fazíamos a partir de um sistema de ações chamado de ‘Alfabeto do Corpo’ (falarei sobre ele mais à frente no texto) era aquele *pensar com o corpo* que nos interessava.

Mas em que medida esse *pensar com o corpo* dialoga com a relação, suscitada por Coelho, da atenção com a emancipação e o habitar o jogo presente? O que me parece é que esse novo modo de agir, que pressupõe certa atenção, é também parte de um projecto de emancipação das respostas programáticas pré-definidas e dos modelos de percepção aprendidos nas técnicas cotidianas de vida. É, além disso, um retorno a casa, como o retorno de um exilado. Esse lugar de chegada, esse retorno de um exilado, se referem não a um espaço mas à possibilidade de tornar o presente como que mais espesso, de habitar o corpo e o presente.

2.2 o ‘Alfabeto do Corpo’ e o *Pensar com o corpo* – Encontro com Alain Alberganti

Havia em nosso treinamento um conjunto de ações chamado ‘Alfabeto do Corpo’²¹, em que cada estrutura de ação é tratada como uma ‘letra do Alfabeto do Corpo’ (daqui em diante ‘letra’). Esse sistema foi criado por Zygmunt Molik e trata-se de estruturas de ações mais ou menos simples que apresentam a necessidade de engajamento de todo o corpo na ação. O interesse desse exercício não reside na simples busca por uma efetuação perfeita dessas ações, mas na implicação contínua do imaginário ao realizar os movimentos. Ao longo da execução, deveríamos respeitar certas exigências que também ajudavam a manter todo o corpo ativo: as ações deviam partir sempre do centro do corpo, da bacia – era também a partir da bacia que respirávamos -; era preciso articular movimento com respiração; Alain nos lembrava o tempo inteiro da contraposição tensão-relaxamento – ao inspirar deveríamos relaxar o corpo inteiro, ao expirar, realizar a ação, tensionando o que fosse necessário para executá-la, e ajustando-nos sempre ao imaginário.

Na primeira fase dos exercícios nos concentramos majoritariamente em apreendê-los em sua estrutura precisa. Depois de apreendidos, estamos mais livres para poder trabalhar com o imaginário. Contudo, mesmo durante a aprendizagem da estrutura exata das ações já havia a exigência por Alain de não tornar o exercício mecânico, de tentar incluir o imaginário

²¹ Para saber mais sobre o ‘Alfabeto do Corpo’ de Zygmunt Molik ver: *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik* de Giuliano Campo.

ainda que parecesse algo impossível àquela altura - havia já demais no que se concentrar: articular movimento e respiração, tensão e relaxamento; movimento sempre a partir da bacia; além da coordenação motora para realizar aquelas ações nada habituais.

Assim, o ‘Alfabeto do Corpo’ fornece uma estrutura de ações dentro da qual podemos improvisar ritmo, velocidade e amplitude daquilo que é inicialmente movimento, mas que ao ser preenchido pelo imaginário pode se tornar ação. Cada ‘letra’ do Alfabeto corresponde assim a uma ação que deve ser preenchida pela imaginação de cada um. Exemplos de ‘letras’: Puxar algo, empurrar algo, afastar algo, tocar algo no céu. A cada uma dessas ações corresponde uma estrutura precisa.

Sobre a questão da improvisação com as ‘letras’ é preciso esclarecer que buscamos um modo de improvisar em que a variação do ritmo, velocidade e amplitude das ações não aconteçam a partir de um comando mental. Ao invés disso, investigamos um modo em que essas variações se realizem pela escuta do que quer o corpo.

Na improvisação com as letras havia o formato solo e em dupla. Em ambos formatos devíamos estar em contato com o outro (no formato solo, reagimos ao imaginário, e no formato em dupla reagimos ao companheiro e ao imaginário que surge da relação), reagindo e explorando as ações, passando de uma à outra em um fluxo contínuo. Era importante mantermo-nos em ação e deixar o próprio corpo lembrar por si e sugerir os momentos de passagem de uma ‘letra’ à outra. Isso quer dizer que não deveríamos parar para lembrar mentalmente uma outra ação para só em seguida tornar a agir. Era necessário buscar um fluxo rítmico, onde, sem dúvida, poderíamos incluir imobilidade, mas uma imobilidade dinâmica, que nos ajudasse a “carregar de imaginário”, como dizia Alain, e que mantivesse ainda um ritmo interno e um nível de atenção aos estímulos do ambiente: uma imobilidade que contém em si uma pulsação, um movimento congelado - como um rio congelado que apesar da imobilidade conserva a iminência do movimento da correnteza.

O improviso com as ‘letras’ do Alfabeto pode ser descrito dessa maneira: os atores improvisam com as ações. Em um dado momento, uma lembrança, um desejo, uma sensação, em suma, um imaginário, uma associação pode ser despertada. É preciso estar atento para não perder os momentos em que as associações surgem, em que portas são abertas. Esse imaginário pode transformar o actor psiquica e corporalmente. Sua expressão, suas ações, seu comportamento se transformam. É preciso reagir a esse imaginário, aqui e agora, no

espaço/tempo da improvisação. Aquilo a que se reage deve estar projetado no espaço de trabalho, não em um espaço ausente, abstrato.

Ao trabalhar com o imaginário no contexto do ‘Alfabeto’ é preciso tomar cuidado para não passarmos ao estágio em que quem o controla são os comandos racionais. Tenho verificado que quando isso acontece a tendência é de o ator começar a criar histórias estereotipadas, fechadas em sentido e possibilidades, e, com isso, o corpo pode muito facilmente entrar em uma espécie de letargia. Não se deve, portanto, deixar de perguntar o que o corpo-em-acto sugere e convoca como imaginário, sem se fixar em conceitos ou histórias psicologizadas, pois a lógica aqui em jogo lembra muito mais a lógica onírica - em que os acontecimentos, sons, imagens se dão por saltos - do que a lógica da razão com sua linearidade.

Alberganti se referia com muita frequência, nos comentários sobre o trabalho com as ‘letras’ do Alfabeto e com o canto, ao seu interesse por aquilo que ele dizia tratar-se de um modo de *pensar com o corpo*. Com o tempo de prática e treinamento começou a ficar mais claro para mim o que Alain queria dizer com a expressão *pensar com o corpo*. Aos poucos – e principalmente com a experiência de conduzir workshops - aprendi a ver se uma pessoa durante o treinamento com as ‘letras’ ou em um improviso com canção e texto está a *pensar com o corpo*. Entendi também que essa expressão indicava um modo de comportamento ligado à *organicidade* de Grotowski.

Alain Alberganti nos explicava que nesse modo de se comportar em que “se pensa com o corpo” era “como se o corpo estivesse um passo à frente da racionalidade”. Assim, uma ação não é decidida anteriormente pelo nosso mental discursivo para depois ser realizada. Quando se pensa com o corpo, o mental discursivo não ordena, mas observa, aquiesce e permanece perguntando o que quer o corpo a cada momento, já que seus desejos estão o tempo inteiro, ininterruptamente, se transformando.

No Workshop que conduzi com Julia Medina no âmbito das atividades do *Laboratório de Experimentação Cênica*²² (LEC) do Mestrado de Artes Cênicas da Universidade Nova de

22 O LEC - Laboratório de Experimentação Cênica, do Mestrado em Artes Cênicas da Universidade NOVA de Lisboa, fundado e coordenado pelo Professor Paulo Filipe Monteiro, tem por objectivo desenvolver o treino dos performers, experimentar, na prática, novos caminhos para o trabalho em teatro, dança, performance art, artes circenses e ópera e desenvolver o pensamento teórico e crítico sobre as artes cênicas", a contar com convidados nacionais e internacionais.

Lisboa, tivemos um exemplo que ilustra muito bem a diferença entre um modo de se comportar em que se *pensa com o corpo* e um modo em que o mental discursivo controla e ordena o comportamento humano. Pedi ao participante L. que escolhesse uma ‘letra’ do Alfabeto para improvisar com ela. Indiquei que começasse improvisando com a estrutura exata da ‘letra’ e que, depois de algum tempo improvisando dentro da forma estabelecida, deixasse sua estrutura se deformar segundo seu imaginário. O participante L. chegou a uma ação que sugeriu a mim - e perceberemos que também ao participante - uma pessoa limpando algo. Seu corpo estava curvado e o olhar percorria o chão enquanto suas mãos estavam unidas na frente do corpo, como segurando alguma coisa, e seus braços e tronco iam para frente, para trás e para os lados. Ao passar alguns segundos explorando essa ação, o participante fez um movimento de pousar algo no chão, andou em direção a um ponto do espaço e começou a esfregar o chão com as mãos. A partir daí começou a ilustrar toda uma história de não conseguir retirar uma mancha - ou limpar o que quer que fosse - do chão. Então, quando disse que o participante “chegou a uma ação” quis dizer com isso que ele havia encontrado um bom fluxo de improviso com a ‘letra’ e que no início do processo de deformação da estrutura era possível perceber que a transição de uma forma de movimento a outra não havia sido ditada pela mente. Por isso digo que o “participante chegou a uma ação”. Depois, naquele momento em que tudo parecia ditado pela mente digo que “o participante fez um movimento”. Com isso, diferencio uma maneira de operar em que o corpo decide - aqui se dá uma verdadeira busca no desconhecido - de uma maneira de operar em que a racionalidade a tudo controla e decide - aqui não há uma busca no desconhecido, parece que já se sabe tudo de antemão.

No primeiro momento, era como se aquele movimento tivesse sido descoberto e um segundo depois a associação com “o ato de limpar algo” tivesse atravessado a mente do participante. O participante não sabia de antemão o que iria acontecer. Ele lutava para descobrir o que podia ser aquilo que o corpo queria enquanto agia. No segundo momento - aquele em que larga algo no chão para esfregá-lo com as mãos - tudo já estava pré-estabelecido, ele já havia entendido, havia parado de se perguntar, de perguntar ao corpo, e seu comportamento passou a ser ditado por comandos mentais. Neste sentido, no segundo momento é como se a racionalidade estivesse “um passo à frente do corpo”. Enquanto no primeiro momento era o corpo que estava “um passo à frente da racionalidade”.

A expressão *pensar com o corpo*, tal como a entendo, sugere que, ao pensar por si mesmo, o corpo recupera-se do atrofiamento de afetar e ser afetado e de ativar outros ‘modos de ser’, que podem aparecer a nós durante um improviso. Quando se está re-agindo em um

fluxo rítmico e orgânico onde o visível e o invisível, em um trânsito contínuo, transformam-se um ao outro, abre-se a possibilidade de acessarmos outros modos de subjetivação. Para isso, seria necessário criar “um corpo infinitamente aberto a tudo, ar e vento, luzes e trevas, respirações e olhares, a vida dos insetos e dos animais, o odor e o bolor” (Uno, 2014, p.54).

Além da função de treinar esse modo de *pensar com o corpo*, o ‘Alfabeto’ tem ainda outros objetivos, como por exemplo, aprender a manter a vida dentro de uma estrutura e, talvez, o mais primordial dos objetivos: pesquisar a íntima conexão entre corpo e voz, ou, para dizer de outra maneira, entre a voz, a fisicalidade e a alma. Primeiro tratemos da questão do improvisado no interior de uma estrutura – ou, para dizer de outro modo, da questão da espontaneidade-estrutura.

A relação entre estrutura e espontaneidade é um problema clássico no campo da arte do ator. Podemos dizer que no teatro há dois aspectos: aquele que é relacionado à espontaneidade e aquele que é relacionado à composição, à estrutura. Como manter a espontaneidade dentro de uma estrutura de ações para que não se tornem ações mecânicas, sem vida? Esta é uma pergunta com a qual todo e qualquer ator irá se deparar em determinada fase de seu processo criativo. O sistema criado por Molik - e transmitido a mim inicialmente por Alain Alberganti – fornece os materiais para experimentar e treinar a relação espontaneidade-estrutura (ou precisão-espontaneidade), liberdade-forma. No trabalho com o ‘Alfabeto’ é imprescindível que se mantenha ao mesmo tempo o respeito pela estrutura e a vida das ações, que é dada pela imaginação. Sem o primeiro aspecto (estrutura) o trabalho do ator torna-se um caos, sem o segundo (vida ou imaginação) torna-se apenas uma série de movimentos a serem repetidos. Portanto, ao executar o ‘Alfabeto’, estrutura e imaginação devem coexistir. Assim, garante-se que haja ações claras, limpas, precisas e vivas, não mecânicas. No livro *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik*, onde há uma série de entrevistas do ator e pesquisador Giuliano Campo com Molik, o ator polaco diz assim:

É muito importante ter imaginação, senão o que seria? Seria apenas a repetição de algumas ações. É claro que quero dizer que o uso da imaginação é para buscar a verdadeira Vida com ações verdadeiras, então não é que a pessoa está completamente livre fazendo qualquer ação. Todos devem estar completamente livres, com a imaginação fluindo para estimular um processo criativo que evoque ações claras e limpas. (CAMPO & MOLIK, 2012, p.45)

Aqui parece-me necessário fazer um esclarecimento sobre o termo Vida (com V maiúsculo), presente na citação acima. A escolha por adotar tal grafia deriva do fato de que para Molik havia uma diferença entre a vida do dia a dia e a vida no teatro. Essa vida no

teatro, que se diferencia da vida cotidiana, exigiria um engajamento psíquico e físico - e talvez de mais alguma outra dimensão do ser humano - que supera a cotidianidade com suas “meias medidas”. Molik dizia enfatizar sempre: ““Não faça uma meia-ação.” Por exemplo, se digo: “Toque o céu”, deve ser realmente como se ele [o ator] quisesse tocar o céu, como se ele desejasse fazer isso, alongando seus braços totalmente, não apenas um “puf-puf” de lentos meios-movimentos braçais” (CAMPO & MOLIK, 2012, p.45). O teatro é assim um campo para experimentar uma Vida, deve-se agir com todo seu ser, dar-se por completo. “Não estar divididos: é não somente a semente da criatividade do ator, mas é também a semente da vida, da possível inteireza.” (GROTOWSKI, 2007[1969], p. 175).

Gostaria agora de passar à reflexão sobre aquele outro objetivo que disse ser mais primordial quando se trata do trabalho com o ‘Alfabeto do Corpo’: o da articulação corpo-voz. Em seu percurso profissional dentro do Teatro Laboratório e além, Molik se destacou pelo trabalho e investigação em torno da voz. Ao longo de toda a existência do T.L. de Grotowski, foi ele o responsável pelo treinamento vocal dos atores da companhia. Depois da dissolução, quando seguiu projetos pessoais e criou o ‘Alfabeto’, a ênfase de seu trabalho seguiu sendo a voz – principalmente, a conexão entre voz, corpo e Vida. É sobre a complexidade que esse trabalho de corpo-voz acarreta que vamos agora nos debruçar. Para abordar este tema sirvo-me do trabalho técnico vocal realizado ao longo de minha experiência com Alain Alberganti, que foi aluno de Zygmunt Molik, dos textos de Grotowski e Molik sobre a voz, entre outras experiências práticas, como por exemplo, Workshop com Jorge Parente (designado pelo próprio Molik como continuador de sua pesquisa) e no estágio/pesquisa com o Open Program.

2.3 – Trabalho de Corpo-Voz

A voz é um fenômeno humano extremamente complexo. Tão única quanto uma impressão digital. E ao mesmo tempo que pode portar aspectos da nossa interioridade tem o poder de afetar o outro, de fazer vibrar o espaço e os corpos. Lembro que minha primeira grande descoberta no trabalho com Alberganti foi a descoberta de uma voz, da minha voz. As técnicas de vida cotidianas constroem seu uso – usamo-la sempre em um mesmo registro por questão de hábito e condicionamento. Não temos, portanto, a possibilidade de conhecê-la. Entretanto, a maior dificuldade não reside no elemento puramente técnico de liberação da voz: foram apenas algumas semanas de luta para liberá-la. O grande desafio está em uma dimensão que reúne outros aspectos da existência humana: aspectos psíquicos e espirituais.

Sinto que o maior desafio é cantar a vida com todo o ser: com o corpo, a mente e o coração integrados.

O primeiro problema com o qual nos deparamos aqui é: qual a particularidade desta técnica de corpo-voz? Ora, toda voz pressupõe um corpo. Por que, então, este trabalho é chamado de “corpo-voz”?

Para responder a estas questões, será primeiro necessário dar um passo atrás. Vejamos o que aqui neste estudo queremos dizer com “técnica”. Uma técnica nada mais é que um modo de fazer algo. Neste sentido, qualquer prática humana implica necessariamente uma técnica. Assim se criam as diversas técnicas de canto, dança, pintura em que todos seguem mais ou menos os mesmos modos de fazer, o mesmo método, se preferirmos. O que me leva a indagação se não seria mais interessante existir tantas técnicas quantos seres humanos dedicados à determinada prática. Nesse caso, cada ser humano seria inventor de uma técnica própria, cada ser humano inventaria, criaria sua técnica. Isso é uma questão a ser pensada – ou melhor, investigada. Mas, por agora, nos concentremos em tentar responder àquelas duas perguntas do parágrafo anterior.

Minhas pesquisas práticas e teóricas sobre teatro e dança têm mostrado-me que as técnicas podem tomar pelo menos dois caminhos: um caminho seria aquele de um adestramento, domesticação do corpo – e da voz -; e o outro de liberação, desbloqueio do corpo – e da voz. Podemos dizer, pegando emprestada a expressão de Grotowski, que no primeiro caso trata-se de uma técnica cuja via é positiva e no segundo caso de uma técnica cuja via é negativa. O trabalho de corpo-voz proposto por Alain Alberganti ia na direção de uma via negativa, no sentido já abordado no presente estudo, de desbloqueio, de liberação de amarras psico-físicas - amarras essas que acarretam bloqueios também no uso da voz. Concordo com o professor e pesquisador Paulo Filipe Monteiro que diz assim em seu livro *Drama e Comunicação*:

Muito do treino inicial do actor consiste em redescobrir o que sabia em criança e em reeducar o corpo e a voz, mal habituados por uma socialização que o fez estar mal sentado na escola durante anos, ou falar num só registo para ser “bem educado”. (MONTEIRO, 2010, p. 412-413)

Quando penso no trabalho de voz realizado com Alain Alberganti o primeiro aspecto que me vem à mente está relacionado à maneira como o corpo se comporta ao cantar. Há um jorro de vitalidade e liberdade nesse tipo de trabalho de “corpo-voz”. O corpo senta, se

ajoelha, deita, pula, corre, anda enquanto canta. Se comparamos o corpo nesse trabalho vocal com o corpo de um trabalho vocal da Ópera, por exemplo, o contraste é nítido. Apesar de não ter vasta experiência com outras técnicas de canto, tive algumas incursões em canto lírico, onde lembro de ser exigido um modo de respirar, um controle e domínio da quantidade de ar liberada e um controle sobre os ressonadores utilizados – que se restringiam, sobretudo, aos ressonadores do peito e da cabeça. Por conta dessas exigências o corpo simplesmente era abandonado e engessado em uma mesma posição. Esse tipo de técnica (e sei que no canto lírico já existem outras abordagens mais corporais) gera, em meu entendimento, um adestramento, uma domesticação e um controle sobre o corpo e sobre a voz. Os modos de fazer e os resultados são muito diversos daqueles usados e atingidos no trabalho de “corpo-voz” de Alain Alberganti, Zygmunt Molik e Grotowski–Biagini.

Na técnica de Alberganti – e também de Molik e Grotowski-Biagini - o suporte para a voz são os impulsos, as intenções, as associações e o contato. Em sua forma de trabalhar não nos estimulava a ouvir nossa própria voz, a treinar a voz para ter determinada cor ou a manipular os ressonadores. Ele nos pedia, ao invés disso, para, por exemplo, realizarmos ações com a voz: furar, amassar, acariciar, bater, fazer cócegas, tocar, derrubar, etc etc. Para tornar mais concreto para o leitor como se dava esse trabalho, irei descrever alguns procedimentos e exercícios usados com Alberganti.

Dentre as ‘letras’ do Alfabeto do Corpo há aquelas que se mostram mais adequadas para o começo do trabalho com a voz. Alain nos pedia para escolher uma de três ou quatro opções de ‘letras’ que ele nos dava e solicitava-nos atravessar uma diagonal da sala executando a ‘letra’ escolhida. Primeiro executá-la só com a respiração (sem voz), verificando se “respirávamos até os pés” e cuidando de estarmos bem “enraizados” no chão, com a base firme. Inspirar - relaxar o corpo todo - movimento da bacia para trás; e depois expirar - tensão necessária para executar a ação – bacia para frente. Após três ou quatro execuções da ação apenas com a respiração, então incluíamos uma vogal (*a*, *o* ou *e*) onde antes era expiração. A voz deveria nos ajudar a executar a ação. Inicialmente Alberganti nos pedia para imaginar algo que exigisse um engajamento físico vigoroso. Era uma estratégia para que solicitássemos ao corpo um engajamento muito maior do que o habitual da vida cotidiana. Sugeria-nos, por exemplo, imaginar que puxávamos um navio ao fazer a ‘letra’ do Alfabeto *Puxar algo*. Ao mesmo tempo devíamos imaginar que tocávamos um ponto na parede com a nossa voz. Um ponto onde estaria amarrada a corda com a qual se puxa o navio.

Todo esse trabalho tinha diversos objetivos: enraizar a voz no corpo; engajar todo o corpo na produção da voz; não controlar o aparato vocal; não ouvir a própria voz, mas ouvir a resposta do espaço à voz emitida – em outras palavras: ouvir o eco da voz -; implicar continuamente a imaginação naquilo que se faz. Essa maneira de trabalhar a voz ajuda a treinar um tipo de observação muito particular, que não julga se a voz tá bonita ou feia, bem impostada ou mal impostada. Em vez disso, observa o que pode esse corpo-voz despertar de associação e imaginário, como afeta o espírito, como afeta os pensamentos. Além disso, sinto que nessa técnica de corpo-voz o ator atinge uma gama de ressonadores que talvez nem saibamos da existência e que, normalmente, nas aulas de canto das escolas de teatro é reduzida aos ressonadores do peito e da cabeça.

Depois de experimentar a execução da ‘letra’ com vogal, inseríamos no lugar da vogal, uma canção. De início, não nos preocupávamos em seguir exatamente o ritmo ou melodia da canção. Mas com o tempo o objetivo era chegar à forma precisa – melodia e ritmo – ajustando a ‘letra’ à canção e vice-versa. Na sequência da passagem da vogal à canção, havia a passagem da canção ao texto. O desafio era conseguir manter, na canção e no texto, a mesma qualidade de vibração da voz que havia quando se usava somente a vogal. Geralmente a qualidade de vibração da voz estava ligada à capacidade de mantermos a intenção de tocar um ponto do espaço com a nossa voz. Manter essa intenção com o uso da vogal é já um desafio. Quando se insere canção e texto é extremamente difícil não perder essa intenção.

A inserção da voz no trabalho com as ‘letras’ nos treinava a obter uma voz conectada com todo o corpo e com a respiração, visto que as ‘letras’ exigiam que respirássemos com o corpo inteiro e que as ações partissem sempre do centro, da bacia. Como nos lembra Monteiro, a conexão corpo-voz-respiração é o aspecto técnico mais complexo do trabalho de voz: “o mais difícil e demorado não é conseguir uma boa dicção, que essa geralmente alcança-se depressa: é conectar a voz com o corpo e a respiração.” (MONTEIRO, 2010). A conexão corpo-voz-respiração, que era construída principalmente no trabalho com o Alfabeto do Corpo, é a base de sustentação dessa técnica.

Não creio ainda ter elucidado de modo minimamente satisfatório a questão dessa articulação corpo-voz-respiração. O que quero dizer é que quando a voz está completamente articulada com o corpo e a respiração, verificamos que quem dita a voz é o corpo. Em nossas investigações buscávamos estar atentos às mudanças na voz produzidas pelas diferentes

posições do corpo e apoios usados. Como se dava essa pesquisa? Descrevo um exercício que nos ajudará a entender.

Começávamos deitados de lado no chão com a cabeça apoiada sobre o braço que se esticava para cima. As palmas das mãos viradas para baixo. As pernas dobradas uma em cima da outra. Primeiro passo era articular a respiração com o movimento da bacia. Inspirar – movimento da bacia para trás; Expirar – movimento da bacia para frente. Quando sentíamos uma boa articulação movimento bacia-respiração, onde era expiração inseríamos a voz, emitindo apenas uma vogal. Sempre tentando tocar um ponto do espaço com a voz. Levantávamos tentando não perder a atenção nas mudanças que as diferentes posições do corpo produziam na voz. Nesse percurso do chão até ficar de pé, passávamos por diversas posições e apoios. Cada minúscula mudança gera uma alteração na voz. Além disso, Alain indicava não perder o contato com o imaginário. No percurso da posição deitado no chão até a posição de pé muita coisa poderia acontecer, portas poderiam se abrir. Associações e imaginários poderiam ser despertados. Se isso acontecesse, deveríamos nos deixar ser conduzidos pelo imaginário, não deveríamos evitá-lo em nome de um trabalho técnico. Ao fim e ao cabo, a técnica é mais um ponto de partida para que possamos viver uma vida do que um fim em si mesma.

Quando falamos sobre a expressão *pensar com o corpo* tentei explicá-la dizendo que quando se pensa com corpo, este está um passo à frente da racionalidade. No trabalho de corpo-voz trata-se de algo parecido. Podemos dizer que o corpo está um passo à frente da voz. Julian Beck, um dos diretores do Living Theatre, diz assim ao abordar o trabalho de voz:

Verificámos que determinados sons só podem ser produzidos convenientemente quando acompanhados de uma acção corporal bem definida. É, portanto, a parte do corpo posta em movimento que *dita* esse som. O nosso esforço tendeu sempre para uma unificação. Aí estava um campo de aplicação desse princípio. Nós vivemos numa sociedade esquizofrénica, em que tudo está compartimentado, a começar pelos indivíduos, os quais têm, no interior da sua solidão, outros compartimentos. Há que modificar isso, há que fazer comunicar o coração, o corpo, o cérebro, etc.. (BECK apud MONTEIRO, 2010, p. 412)

Aqui Beck tanto fala sobre o fato de o estímulo vocal vir de um impulso, de uma ação corporal, quanto nos lembra aquilo que é essencial – e que falamos no início desta seção - sobre “fazer comunicar o coração, o corpo e o cérebro”.

Outro ponto que gostaria de abordar agora é a voz *como* ação. Algo um pouco diferente do que vimos falando nos últimos parágrafos, em que o assunto vinha sendo o corpo – ou, se quisermos, a ação - como suporte para a voz. Para falar sobre a voz como ação, irei convocar mais um exercício que, assim espero, nos fornecerá material para a compreensão deste assunto.

Um ator (A1) escolhe um lugar no espaço. Outro ator (A2) se posiciona às suas costas a distância de mais ou menos um metro e meio. Dessa forma A1 tem atrás de si A2, que está de frente para suas costas. A2 deve projetar sua voz sobre o corpo de A1 em um ponto específico. De início A2 começa com uma intenção muito simples: fazer A1 mover aquela parte do corpo sobre a qual projeta sua voz. Assim como nos exercícios descritos acima, A2 começa por articular movimento da bacia-respiração: quando inspira, bacia para trás e relaxa o corpo todo; quando expira, bacia vai para frente e faz a tensão necessária para executar uma ação, que pode ser, por exemplo, apontar para o ponto onde imagina lançar sua voz. Depois de três ou quatro respirações, inclui a voz com uma vogal (a, o ou e). Depois de um tempo de exploração com a vogal, podem explorar o exercício com canção, e, indo ainda mais longe, com texto.

A2 e A1 não precisam manter os posicionamentos iniciais. Podem se afastar e se aproximar, podem andar pelo espaço. As únicas exigências são: não perder a precisão de onde exatamente A2 projeta sua voz e imaginar ações executadas pela voz: empurrar, alfinetar, bater, martelar, amassar, puxar, rodar, etc. A voz que amassa o pé da outra ou que enterra a cabeça da outra era muito diferente de uma voz que alfineta sua barriga, ou que fura o peito ou que acaricia os cabelos. Não havia uma resposta certa ou objetiva. E não se trata de buscar o efeito estético, mas a eficácia dessa ação vocal tanto para aquele que lança a voz no corpo do outro (A2) quanto para o que a recebe (A1). Não é difícil imaginar também que cada uma dessas ações pode gerar alterações no corpotamento corporal e na *psiqué* dos atores.

Minha conclusão é que quando a voz se apoia no imaginário não só põe em movimento e ativa os mais diversos ressonadores como mantém uma vida que porta a – e é portada pela – e que alimenta a – e é alimentada pela - interioridade daquele que canta. Neste caso, a atenção do ator se desloca de uma observação do aparato vocal para a intenção, as associações, o contato (o imaginário, em suma). Em outras palavras: o ator não se preocupa em dominar seu aparato vocal para produzir tecnicamente uma voz; não se trata de querer produzir uma voz sobre a qual ele já tem a idéia prévia de seu resultado. Ele desloca sua

atenção desse “querer produzir uma voz” para o imaginário, para algo exterior e ao mesmo tempo deve estar atento ao eco que a voz produz. Assim pode ativar e colocar em movimento não só uma série de ressonadores que talvez sejam completamente desconhecidos como também despertar paisagens interiores ligadas à sua vida.

O interessante dessa pesquisa foi perceber 1) os tipos de voz e de qualidade de vibração acarretados pelo imaginário da ação vocal, sem que para isso seja necessário ativar os vibradores do corpo de modo premeditado; e 2) a diferença na qualidade da voz quando nesta se embrenhava a vida interior – ou, podemos dizer, a vida do imaginário - e quando vinha como resultado de um processo meramente técnico. Por meio das associações, do imaginário, um processo orgânico aparece. Não só uma voz potente e com qualidade de vibração, mas um processo vivo que engloba todo o ser do ator.

Pude observar essa diferença entre uma voz meramente técnica e uma voz que é resultado de um processo vivo - da relação com o imaginário, do contato com algo exterior e que envolve todo o ser do ator - em diversos momentos das minhas investigações. Durante o Workshop que ministrei no âmbito das atividades do LEC uma participante improvisava a partir de uma ‘letra’ do Alfabeto. A estrutura da letra aos poucos, passo a passo, foi se deformando segundo seu imaginário. Senti que algo acontecia, que aquela ação portava uma vida, que havia algo de muito sutil naquela vida. Pedi que cantasse a canção que ela viera usando ao longo do Workshop. No momento em que indiquei isso vi que ela perdera a conexão com o imaginário, que algo se perdeu, porque no exato momento da indicação sua preocupação se voltara à produção da voz. Ela passara a se preparar para cantar. A participante em questão tinha um bom preparo do instrumento vocal, portanto, sua voz era potente, mas veio em um registro que eu já havia percebido ser o registro de certa escola de canto, muito ligada ao teatro musical. Pedi que ela silenciasse, retomasse a atenção à ação, ao imaginário que a ação portava. Depois indiquei que cantasse a partir do contato com o imaginário. E tudo foi muito diferente. Era gritante a diferença entre a primeira vez que cantou e a segunda. Na segunda vez, canto, ação, paisagem interior pareciam fluir em harmonia. O canto parecia pincelado pelas cores do seu imaginário. Era vivo, e ao mesmo tempo a técnica estava lá. Mas a participante não se concentrava sobre a técnica, sobre a produção da voz. Ela não queria uma voz. É muito diferente produzir uma voz e ter sua voz cantada pelo contato com o outro, pelas associações e pelo que isso gera no corpo, na mente e no coração da pessoa que canta.

No texto *A Voz*, Grotowski se refere a um problema com o qual se deparou no decorrer de sua pesquisa em torno do fenômeno vocal: ele percebeu que o modo como estava trabalhando a voz com seus atores acarretava uma voz muito forte, no entanto dura e mecânica. Explica que em determinado estágio de suas investigações com os atores, eles descobriram e buscaram ativar os vibradores do corpo. Como o fizeram? Através da observação da vibração física das diferentes partes do corpo. “Aplicamos os vibradores com plena premeditação. Os próprios atores tocavam os vibradores e procuravam como obter a vibração física” (GROTOWSKI, 2010, p. 154). Nessa fase ele diz ter descoberto junto aos atores uma enorme quantidade de vibradores no corpo. Diz ainda terem alcançado a capacidade de produzir vozes fortes e diversas, como se viessem de diferentes pessoas e animais. Grotowski:

Observei que a voz do ator era mais forte, que podia produzir alguns efeitos como Yma Sumac: a voz muito alta, muito baixa, uma voz muito diversificada (...) E, ao mesmo tempo, era dura e mecânica – não quero dizer fria, mas, antes, automática: não era viva. Observei que no trabalho os atores podiam usar – se procuravam certas formas vocais – as cores premeditadas da voz. Mas se começavam a agir com a totalidade do seu ser, era uma outra coisa completamente diferente, então não existiam mais os vibradores conscientes; ou os vibradores, que eles queriam usar conscientemente, bloqueavam o processo orgânico. (GROTOWSKI, 2010, p. 154).

Entre o que bloqueava o processo dos atores de Grotowski e aquilo que percebi ser o que bloqueava o processo da participante do Workshop do LEC há evidentemente uma distinção – embora a raiz do problema pareça ser a mesma: auto-observação e manipulação do instrumento vocal. Aqueles por uma aplicação premeditada dos vibradores do corpo. Esta por um vício ou hábito gerado por uma técnica de voz que fazia com que ela cantasse sempre em um mesmo registro e que escutasse a si própria excessivamente. O efeito de ambos problemas, se julgarmos pelo que escreve Grotowski nesta passagem, parece muito próximo: o bloqueio de um processo vivo, orgânico.

O trabalho de corpo-voz que tenho realizado se vincula com a investigação em torno da *organicidade*. No escopo desta exploração, ao falar-se em “corpo”, esse termo convoca tudo aquilo que diz respeito à condição humana, com suas dimensões materiais e meta-materiais - ou materiais de outra forma: material de modo virtual. Assim evitamos cair em uma discussão sobre a materialidade ou imaterialidade da voz – o que não parece nem interessante nem proveitoso para o estudo – e lembramos que essa voz que buscamos é a voz de uma *organicidade*.

2.4 – A improvisação estruturada e o ritmo no processo criativo da performance “Memórias Inventadas” - Residência com François Kahn e além

Apoio-me, nesta última seção, sobre o processo criativo da performance solo “Memórias Inventadas” para tratar de algumas questões do trabalho do ator na construção de uma cena: a improvisação dentro de uma estrutura; a musicalidade de uma cena; o texto como canto.

Em 2018 participei de uma Residência com François Kahn na Universidade Federal de Minas Gerais, cuja proposta foi a criação de estruturas individuais de ações a partir de poemas do poeta Manoel de Barros. As poesias que foram utilizadas pelos participantes compõem o livro *Memórias Inventadas – A Terceira Infância*. Este é o último volume de uma série que abarca a autobiografia do poeta. São poemas em prosa em que o Manoel de Barros da terceira idade se confunde com sua meninice.

No epílogo Barros sentencia: “Tudo que não invento é falso”. Como se tudo que vem de uma suposta normalidade, de uma suposta fidedignidade aos fatos, não desse conta da realidade - e, portanto, da verdade. Tudo aquilo que está constrangido e reduzido pela norma – pela norma da linguagem - parece ao poeta devedor da complexidade e riqueza da realidade. É causando delírio na linguagem - ou seja, é na poesia - que Barros parece encontrar uma experiência de mundo menos achatada - mais real e verdadeira. Este parece ser o sentido de sua sentença: de que nada pode ser mais real e verdadeiro do que a invenção. Seria, assim, a imaginação, enquanto memória inventada, o sopro de vida e de verdade tão necessários ao espírito.

Para composição dessas memórias, o poeta precisa de ferramentas. Se na poesia o elemento fundamental é a palavra, no teatro o elemento fundamental parece ser a ação. Em entrevista escrita e publicada na coleção “Encontros” da Azougue Editorial encontrei uma passagem em que Manoel de Barros fala sobre a relação entre a palavra e a memória no processo de criação do poeta. Vejamos o que diz Barros na entrevista:

O que informa a palavra poética são as nossas memórias fósseis. Nós moramos nas nossas antecedenças. De lá que a palavra poética nos traz. E só a invenção nos retira de lá. Saímos sempre em lanhos. Depois é preciso limpar as palavras. Dessa forma elas são autobiográficas. Trazem nossa feição, nossos conflitos, nossos desencontros. Lá, nas nossas antecedenças, estamos nus, estamos verdadeiros. (BARROS, 2010, p. 95)

Assim como a palavra poética pode revelar as antecedenças do poeta, pode revelar “os seus conflitos e desencontros”, também a ação, no caso do ator, pode fazê-lo. Se pegarmos emprestada essa citação de Manoel de Barros e fizermos alguns ajustes podemos chegar a uma reflexão inspiradora para o ator interessado em trabalhar a partir de material pessoal, íntimo, e interessado pela pesquisa da relação entre ação e memória no processo criativo do teatro. Ficaria assim:

O que anima o corpo poético são nossas memórias fósseis. É de lá - das nossas antecedenças - que a ação nos traz. Só a invenção nos retira de lá. Saímos sempre em lanhos. Depois é preciso limpar as ações. Elas são, portanto, autobiográficas. Trazem nossa feição, nossos conflitos, nossos desencontros. Lá, nas nossas antecedenças, estamos nus, estamos verdadeiros. E eu adicionaria ainda: a verdade do ator, como do poeta, só pode ser inventada.

Sendo a ação o elemento essencial do ator, é sobre a construção de uma estrutura de ações que ele deve trabalhar. Portanto, primeiro é preciso buscá-las. E segundo, é preciso estruturá-las.

No título da residência, Kahn nos lembra aqueles dois aspectos do trabalho do ator, sobre os quais falamos no capítulo anterior, que formam o binômio estrutura/espontaneidade. Ao propor um Laboratório sobre a *improvisação estruturada* Kahn anuncia o objetivo da residência: a criação de uma estrutura no interior da qual o ator deve improvisar para que se mantenha viva, para que não se torne mecânica, automática. Aqui reside o maior desafio do ator: repetir a cada dia a mesma estrutura de ações, mas repetir sempre diferente. Ou seja, o ator deve construir uma estrutura de ações mas deve saber improvisar dentro desta estrutura de modo a garantir que esta permaneça viva.

Em diversas ocasiões – conversas ao longo de workshops e residências - fui perguntado sobre o porquê da estrutura e da precisão. Sinto que por trás deste questionamento repousa a idéia de que a estrutura e a precisão seriam inimigas da espontaneidade. Não estou de acordo com este pensamento. Minhas experiências mostram que é justamente o contrário. A estrutura pode ser uma grande aliada na busca pela espontaneidade.

Enquanto escrevo pergunto-me: mas o que é espontaneidade? O que significa este termo? Será que nos entendemos quando falamos em espontaneidade? Tal como o compreendo, este termo designa duas atitudes ligadas ao mesmo eixo.

Uma atitude é relacionada ao modo de funcionamento da mente em que esta cessa a contínua corrente de julgamentos sobre nós e sobre os outros. Nosso hábito mental nos arrasta sempre para as mesmas perguntas: será que gostam do que eu faço? Será que gostam de mim? Será que me acham inteligente? Será que me amam? Será que me acham estúpido? Será que me acham bonito? Será que me acham feio? E uma série de infinitas questões sempre relacionadas ao fato de querermos ser aceitos. Somos espontâneos quando conseguimos driblar esse funcionamento da nossa mente. Por isso associa-se a espontaneidade à criança. Esta ainda está livre da incessante corrente de julgamentos e do constrangimento e restrições dos códigos e jogos sociais.

A outra atitude diz respeito a um modo de agir em que há uma harmonia de todo o ser (corpo, mente e coração). Isto quer dizer que ao sermos espontâneos é possível perceber uma afinação entre o pensamento, o sentimento e a ação. Há uma espécie de harmonia no modo como a pessoa se comporta. As duas atitudes são sustentadas por um único eixo: a presença, ou - em outras palavras - a qualidade de escuta e atenção.

Para o ator atingir essa espontaneidade é preciso não querer antecipar o que irá acontecer. Desvencilhar-se da tentação de querer um resultado, um efeito: esta, talvez, a maior dificuldade para o ator. Estar realmente pronto para a jornada no desconhecido, sem nenhuma expectativa, apenas pronto para o que virá.

Cieslak em uma entrevista a Richard Schechner, ao falar sobre a relação entre a partitura do ator e a sua vida interior, acaba por abordar o aspecto da espontaneidade. Ele diz:

A partitura é como um vaso de vidro que contém uma vela acesa. O vidro é sólido, está ali, você pode contar com ele. Ele contém e guia a chama. Mas ele não é a chama. A chama é meu processo interior, a cada noite. A chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva. Assim como a chama que se move atrás do vidro varia, cresce, diminui, quase se apaga, de repente brilha com força, reage a cada sopro de vento, assim minha vida interior varia de noite para noite, de instante para instante... Cada noite eu começo sem nada antecipar. É a coisa mais difícil de aprender. Não me preparo para experimentar o que quer que seja. Não digo para mim mesmo: “Da última vez, essa cena foi extraordinária, tentarei repeti-la.” Quero somente estar pronto para o que acontecerá. E eu me sinto pronto para aproveitar o que acontecerá se me sinto seguro em minha partitura, se eu sei que, mesmo quando não sinto quase nada, o vidro não se quebrará, que a estrutura objetiva, trabalhada durante meses, me ajudará. Mas quando vem o momento em que posso queimar, brilhar, viver, revelar, então estou pronto porque não antecipei nada. A partitura permanece a mesma, mas cada coisa é diferente, pois eu sou diferente. (CIESLAK *apud* TAVIANI, 2015, p.66)

Esta passagem contém também a resposta à pergunta: por que a precisão, a estrutura? Qual a relevância? Por que ela é tão importante? A estrutura auxilia o ator a acreditar no que faz. Quando o ator confia na sua estrutura sobra menos espaço para duvidar de si, para hesitar. Esta confiança que a estrutura fornece é decisiva para evitar que a mente escorregue para aquele indesejável funcionamento ao qual nos referimos acima.

Voltemos ao processo com François Kahn. O diretor e ator francês falou durante a Residência – não exatamente com as mesmas palavras que usarei aqui - em duas possibilidades: 1) Embarcar ações baseadas nas memórias inventadas do ator no rio das palavras e memórias do poeta; ou, no sentido inverso, 2) embarcar as palavras e memórias do poeta no rio das ações. Meu caso foi sobretudo o segundo. Aos poucos tentei com que o texto do poeta fluísse no rio, na corrente, de minhas ações.

Mas o que exatamente estava eu a explorar, a investigar quando coloquei-me a improvisar em busca de ações? Em meu trabalho com Kahn investigava-me a mim mesmo enquanto representante do nós, pesquisava aquilo que do outro (das palavras do poeta, por exemplo) se pode estender ou ecoar em mim, e aquilo que de mim pode se estender ou ecoar no outro (no espectador, naqueles com quem divido o momento da performance). No cerne da proposta de Kahn, tal como a entendo, está um outro modo de se conectar consigo mesmo e com o nosso entorno. O campo para investigação é o teatro, o objeto a ser investigado são os seres humanos através de um estudo de si mesmo - suas relações consigo e com o que o cerca - com o objetivo de refazer-se, de recriar-se. Nesse sentido, o serviço que faço no teatro – que parece ser aquele que também faz Kahn - e o que faz Barros na poesia coincidem: “Um esforço para ficar inteiro é que é essa atividade poética. Minha poesia é, hoje, e foi sempre, uma catação de eus perdidos e ofendidos. Sinto quase orgasmo nessa tarefa de refazer-me.” (BARROS, 2010, p.42).

No teatro, é com a ação que o ator cumpre a tarefa de refazer-se. Mas onde buscar as ações? Como? A partir do quê? Talvez haja infinitas respostas a essas perguntas. Aqui irei apresentar aqueles modos de fazer utilizados por mim na Residência com François Kahn.

No primeiro dia de Residência realizamos todos juntos a leitura dos textos-poemas que compõem o livro. Nos textos de Manoel de Barros há muitas palavras provenientes da oralidade da zona onde o poeta viveu em sua infância e em sua velhice. De modo que mesmo

para nós brasileiros foi preciso fazer algumas pesquisas para entender o sentido de certas palavras.

No dia seguinte tiramos na sorte qual texto seria atribuído a cada pessoa. Coincidentemente, eram 11 textos e 11 participantes. Depois disso, partimos para o processo de memorização dos textos, usando um método muito particular inventado por Kahn, que consiste na memorização através da escrita – sem verbalização do texto durante o processo para decorá-lo. No método de François Kahn, o fato de não verbalizar o texto é um detalhe bastante importante. Para que um texto seja bem decorado é preciso repassá-lo dezenas de vezes. Se durante essa repetição o ator verbaliza o texto, é muito provável que acabe por interpretá-lo, estipulando, antes mesmo de começar a trabalhar com ele na cena, uma musicalidade, um modo de dizê-lo, correndo enorme risco de automatizá-lo. Além disso, a tensão entre querer descobrir como o texto sairá da boca e a contenção proposta por Kahn alimentam o desejo, a surpresa e a busca no desconhecido. Lembro que a primeira vez que o texto saiu da minha boca foi uma surpresa completa. Não ter a mais vaga idéia de como sairia, de como seria a resposta do espaço às palavras - essa surpresa - garantiu a força e a vida não só daquilo que aconteceu na primeira vez, mas a vida de todo o processo de construção da cena.

Depois de termos o texto bem decorado passamos a improvisar em busca de ações. Segui com Kahn o mesmo fio condutor das investigações com Alain. Ao longo dos dias de Residência com François Kahn podemos dizer que continuei, desenvolvi e aprimorei o processo de escavar a minha própria vida com o corpo-memória e com a poesia de Barros.

O poema em companhia do qual se deu minha jornada convocava uma ingenuidade peralta, que tocava o tema da sexualidade de um modo um tanto desconcertante para nós adultos, porque continha ali uma sem vergonhice de menino. Tanto o aspecto da sexualidade quanto a maneira e as palavras do poeta para abordá-lo foram de extrema importância para mim. Conduziu-me para a tomada de alguns riscos que me colocavam em uma posição de revelação de algo secreto, que, ao mesmo tempo que me encabulava, dava graça. O fato de Manoel de Barros, através do jeito de sua escrita, nos lançar de volta à infância foi-me também muito oportuno. Talvez a memória tenha para Barros relação com a verdade porque ela pode trazer aquela reserva de experiências, de maneiras de perceber a realidade própria da criança, que persistem sob os sedimentos que a vida joga sobre nós dia após dia. Por isso é preciso escavar com o corpo-memória em busca de ações que tragam à superfície o cristal dessas experiências.

A primeira improvisação que fiz não teve relação com o tema da sexualidade, mas com diversos medos da minha infância. Eu já vinha com a idéia e o desejo de improvisar a partir de uma lembrança muito específica de uma situação de medo de meus tempos de criança. Tal recordação não tinha a priori nenhuma relação aparente com o poema que tinha-me sido designado. Mas eu sabia que nem sempre a relação está assim aparente. Às vezes há como que uma raiz escondida que só aparece depois de um tempo de trabalho.

Escolhi um lugar no espaço, uma posição do corpo e comecei a improvisar, indagando com o corpo o que havia feito, o que poderia ter feito, com quem estava, que horas eram, como era o tempo, a temperatura, o que me assustava, como meu corpo se comportava nesse momento. Ao longo da improvisação lembrei de uma canção de ninar que havia aprendido, algumas semanas antes, com uma venezuelana que seguia um Curso de Teatro que eu ministrava no Rio de Janeiro. Naquele momento pensei que a canção parecia ter relação com o que eu fazia. Com o tempo essa intuição se confirmou. Aos poucos se foi esclarecendo o que poderia significar essa primeira parte da estrutura, qual sentido poderia ter para o espectador e qual o sentido para mim.

Outra indicação de François Kahn era de que tentássemos falar o texto internamente, imaginando-o, sem dizê-lo, durante a improvisação. Mas isso deveria ser feito em momentos de imobilidade. No decorrer da busca por ações poderia haver certas posições do corpo ou ritmo de uma ação que liberasse vida em nós, que liberasse associações que fizessem os outros que nos habitam viverem em nós. Esse poderia ser um bom momento de imobilidade para passar o texto “internamente”, sem dizê-lo.

Outro momento possível para realizar esse trabalho com o texto era nas transições de uma sequência de ação à outra. Então, vejamos meu caso: havia uma primeira sequência de ações baseadas na lembrança de criança, que iremos chamar aqui de “primeira infância”. Depois dessa sequência havia uma outra sequência de ações baseadas em outra lembrança de infância, que iremos chamar aqui de “segunda infância parte 1”. A sequência de ações “primeira infância” terminava com a seguinte posição do corpo: de frente para os espectadores com o braço direito esticado apontando para o céu. A primeira posição da sequência “segunda infância parte 1” começava de costas para os espectadores com as mãos na altura do sexo. O texto entrava no momento de imobilidade na última posição da primeira sequência, ou seja, na posição logo anterior à transição de uma sequência à outra.

A “segunda infância parte 1” foi baseada em uma lembrança de infância relacionada à descoberta da sexualidade. Dessa vez a recordação havia sido declanchada pela leitura do

poema de Barros. E não utilizei nenhum fragmento de texto, simplesmente porque a experiência mostrou que não cabia nenhum texto nessa ação.

Na terceira sequência (“segunda infância parte 2”) eu começava dizendo o texto em imobilidade na posição em que a ação seguinte se iniciava. Aqui algo muito particular e interessante aconteceu. Com o tempo senti que o texto pedia não mais ser dito em imobilidade, mas com a ação, com o pulso, com o tempo dado por aquela ação. Aos poucos a própria obra se desenvolvia por si, como se desenvolve uma flor. É preciso no entanto aprender a cultivar essa flor. Saber quando e quanto de água se colocar para que ela não resseque nem se afogue. Stanislávski disse assim: “Leis da arte – leis da natureza. O nascimento de uma criança, o desenvolvimento de uma árvore, o nascimento de uma personagem – são fenômenos da mesma ordem.” (STANISLÁVSKI *apud* ZALTRON, p.29).

Foi algo neste sentido que começou a aparecer para mim. Não se tratava exatamente do mesmo processo de que fala Stanislávski, pois não se tratava do nascimento de uma personagem. Mas a natureza do processo é a mesma: o desenvolvimento de uma estrutura de ações que passa a ter sua vida própria, que passa a “pedir” algo do ator, como uma criança pede comida, leite, como uma flor pede água ou nutrientes. Para poder escutar o que nos pede o imaginário e o texto, foram cruciais o ambiente de calma e silêncio, e uma espécie de sentimento da duração criado naquela Residência. O sentimento de duração de que falo pode ser entendido através da imagem da ampulheta. Diante deste objeto, observando o escorrer da areia, grão por grão, do cone superior para o inferior, têm-se a verdadeira noção do que é o tempo. Este foi um agente de suma importância na criação de “Memórias Inventadas” e em todo o processo com Kahn. Um fator invisível cuja impressão sobre o meu ser influenciou meu processo criativo no teatro de diversas maneiras e se manifestou durante a pesquisa com François Kahn de várias formas.

Logo acima falei sobre uma dessas manifestações: a descoberta de que aquilo que se está a criar tem seu próprio tempo de amadurecimento. Outra manifestação diz respeito a algo que também mencionei acima: o sentimento de coincidir com o tempo e seu efeito sobre a percepção da realidade, sobre o modo de um ser humano se relacionar com o mundo. Houve ainda uma outra forma na qual o tempo exerceu sua influência sobre mim e sobre meu trabalho como ator: o fino e invisível fluxo da pulsação por trás de uma ação.

Para que o texto não seja morto e mecânico, é necessário que ele apareça somente depois de o ator ter trabalhado sobre sua vida interna. Desse modo, o texto vem como

manifestação última de todo um processo invisível que se dá no ator – a ponta de um enorme iceberg cuja parte imersa é formada por diversos elementos, entre os quais o ritmo.

Ouve-se falar muito sobre o ritmo ou o tempo-ritmo nas escolas, workshops ou em grupos de teatro. No entanto, este parece mais um daqueles termos que as pessoas usam e manipulam à vontade sem saber bem do que estão a falar, sem saber bem a que se refere o termo. Claro, há aqui um problema de linguagem que deriva da falta de clareza no pensamento e reflexão sobre uma prática. Como se bastasse saber dizer o termo para que seu significado tenha sido apreendido. É o mesmo problema que acontece com o termo *organicidade*. Como o ritmo foi um elemento para o qual dei maior atenção na criação da estrutura de ações “Memórias Inventadas” e porque noto haver pouca clareza em sua definição, nos debruçemos um pouco sobre ele.

No livro de Vassíli Toporkov *Stanislávski ensaia – Memórias* o ator russo faz um testemunho sobre seus ensaios com Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou durante o último período das pesquisas do diretor, que girou em torno sobretudo do método das *ações físicas*. Toporkov fala, em determinado momento de seu testemunho, sobre o ritmo.

O ator russo conta uma situação durante o ensaio da peça *Os Esbanjadores*, título homônimo ao conto no qual se baseou, em que Stanislávski aborda a questão do ritmo. Em determinado momento o diretor diz a Toporkov: “Você está parado no ritmo errado!” (TOPORKOV, 2016, p. 57). E Toporkov, no livro, diz assim: “Parado no ritmo? Como assim, parado no ritmo? Andar, dançar, cantar no ritmo, vá lá, mas...parado?” (TOPORKOV, 2016, p. 57). Mais à frente Toporkov explica-nos através da sequência de acontecimentos e diálogos que se deu na ocasião:

- Perdão, Konstantin Serguêvich, mas eu sinceramente não faço ideia do que seja o ritmo.

- Não importa. Imagine que ali, atrás daquele canto, há um rato. Pegue um pedaço de pau e fique de tocaia para matá-lo, assim que sair da toca... Não, não, assim você o deixa escapar. Mais atenção, preste mais atenção. Assim que eu bater palma, golpeie...Ah, vê como você atrasa? Mais uma vez...de novo. Concentre-se mais, tente fazer com que o golpe venha quase ao mesmo tempo da palma...Vê como agora você está parado em um ritmo completamente diferente do que antes? Sente a diferença? Ficar parado de tocaia para matar um rato tem um ritmo, ficar parado observando um tigre que se aproxima, outro. (TOPORKOV, 2016, p.57)

Por mais que através dessa passagem não seja possível chegar a uma definição do

que seja o ritmo, ela esclarece como Stanislávski o entende. Podemos ainda tirar algumas conclusões, como por exemplo, de que se trata de um pulso interior ligado a algo externo; de que é no contato com o mundo – nas circunstâncias imaginadas - e nas intenções que se pode descobrir o ritmo justo. Foi esse um dos trabalhos que tentei realizar ao longo da criação com François Kahn: construir a estrutura de ações também através do ritmo – tanto o ritmo da estrutura como um todo, quanto o ritmo em cada ação.

Mas foi muito tempo antes de Stanislávski que outro mestre do teatro falou sobre o ritmo. No livro *O Ator Invisível* de Yoshi Oida conheci o *Jo-ha-Kyu*, uma noção de um grande mestre do Teatro Nô, o mestre Zeami, que viveu entre 1363 e 1443. Segundo Lorna Marshall, que faz algumas notas no livro de Oida, o *Jo-ha-kyu* é uma estrutura rítmica de movimento que está presente na natureza e da qual o corpo gosta. “A palavra *Jo* significa literalmente “começo” ou “abertura”, *ha* significa “intervalo” ou “desenvolvimento”, e *Kyu* guarda o sentido de “rápido” ou “clímax”. Nessa estrutura começa-se lentamente, daí gradual e suavemente acelera-se em direção ao pico. Depois do pico, ocorre geralmente uma pausa para depois reiniciar-se o ciclo de aceleração; um outro *jo-ha-kyu*” (OÏDA & MARSHALL, 2014, p.55).

Oida, em seu livro, descreve um exercício realizado em suas aulas que parece ilustrar bem o *Jo-Ha-Kyu*. Reunidos em círculo, os atores começam a bater palmas em determinado ritmo e devem deixar que esse ritmo seja transformado. O ator japonês notou que a tendência era sempre de um início lento, uma aceleração e uma desaceleração, para, em seguida, o mesmo padrão de oscilação tornar a acontecer.

No ano de 2019 participei de um Workshop em Paris ministrado por Oida²³ em que esse mesmo exercício foi realizado. Na ocasião pude verificar a tendência neste exercício ao *Jo-Ha-Kyu*. Oida propôs ainda uma série de outros exercícios cujo objetivo era o trabalho sobre o ritmo. Descrevo aqui um destes exercícios que elucidará o que eu quis dizer na seguinte frase: “construir a estrutura de ações também através do ritmo – tanto o ritmo da estrutura como um todo, quanto o ritmo em cada ação.”

Antes de explicar no que consistia o exercício, o ator japonês fez alguns comentários: de que no teatro Nô a lei do *Jo-Ha-Kyu* está presente tanto em uma pequena ação - como

²³ Trata-se de um “Stage/Atelier” realizado em Montreuil, subúrbio de Paris, no espaço La Guillotine. Foram oito horas de trabalho entre os dias 27 e 30 de maio de 2019. No decorrer do Stage/Atelier Yoshi Oida compartilhou exercícios e estimulou discussões e reflexões sobre o teatro e sobre o trabalho do ator.

empurrar alguém - quanto na progressão da sequência de ações que compõem o todo de uma peça. De modo que tanto na ação de pular há jo-ha-kyu quanto o todo da peça é construído segundo jo-ha-kyu. De acordo com Marshall, “o jo-ha-kyu é utilizado como base não só para todos os momentos de uma apresentação, como também para sua estrutura como um todo. No teatro japonês, toda peça tem jo-ha-kyu, todo ato e toda cena tem jo-ha-kyu, e toda fala individual terá seu próprio jo-ha-kyu interno” (OÏDA & MARSHALL, 2014, p.55).

Oïda nos sugeriu que tentássemos nos basear no jo-ha-kyu ao realizarmos o exercício que passo a descrever. No centro do espaço há uma cadeira com um pedaço de bambu, que em nosso imaginário deveria ser uma faca. O participante parte da parede esquerda (em relação a quem olha o “palco”). Vai até a cadeira. Pega a faca. Segue até a parede direita. E efetua um golpe com a faca. Devíamos buscar o princípio do jo-ha-kyu em cada ação e no todo da estrutura de ações.

Não digo que durante a criação com Kahn eu tenha buscado jo-ha-kyu, mas trabalhei sobre a construção rítmica de cada ação, de cada fala e do todo. Todavia, não devemos entender este trabalho sobre a construção rítmica como sendo racional ou estabelecido a priori como em uma coreografia. Tratou-se antes de buscar “estar ativo ao olhar e passivo ao agir” (Grotowski) para que se pudesse ser atravessado pelo ritmo justo no contato com o imaginário em torno de cada ação.

Nas sequências de ação “segunda infância” partes 1 e 2 trabalhei sobre lembranças da infância/adolescência que diziam respeito à descoberta da sexualidade. Ambas estavam ligadas às primeiras vezes de algum ato da infância: a uma descoberta sobre o próprio corpo e sobre a relação do próprio corpo com um outro. O ritmo foi um dos principais elementos para tentar realizar essas ações de maneira viva e verdadeira. Nas primeiras vezes em que fazemos algo nas nossas vidas, há sempre a descoberta, há sempre a surpresa. Nessas situações apresenta-se geralmente uma atenção e engajamento do ser muito especiais.

Enquanto buscava pelas ações relacionadas com a lembrança da primeira vez que toquei um corpo feminino, por exemplo, minha mente perguntava ao corpo como eu olhava, como tocava, como reagiam meus batimentos cardíacos, como era minha respiração, como era a pele da pessoa, como a pessoa reagia ao toque. Ao mesmo tempo essas perguntas me conduziam a descobrir os ritmos justos das ações e da fala, que deveriam ser reencontrados a cada repetição.

Em paralelo à elaboração do ritmo, seguia-se a elaboração da música da cena. Esta foi composta através de ruídos produzidos por mim próprio, da canção, do texto, dos silêncios, das ações e seus ritmos. Sim, também o ritmo das ações faz parte da composição da música da cena. Pode-se sempre imaginar o movimento por trás de um som. No movimento, por sua vez, há sempre o ritmo e, portanto, há sempre a música. Falo aqui de movimento não porque trabalhasse a partir dele, mas porque é importante estar consciente de que o movimento está presente e que também ele é música.

O processo desta performance foi também um estudo de criação a partir da proposta de pobreza no teatro, lançada por Grotowski no início de seu percurso. Esta pobreza se caracteriza pela renúncia no uso em cena de todo e qualquer aparato técnico áudio-visual e no uso de cenário. Trata-se de despir o teatro de tudo que não seja essencial para que ele aconteça. No subterrâneo desta proposta corria a seguinte questão: qual a especificidade do domínio teatral? O que não pode faltar para que o teatro aconteça?

“Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação(palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva.” (GROTOWSKI, 1992, pp. 16 e 17)

E assim estipulou a pobreza no teatro que, entre outros aspectos, incluía a economia de objetos e aparatos técnicos em cena. Tudo que houvesse em cena deveria justificar sua presença pela importância para o processo do ator. Tudo aquilo que não fosse estritamente primordial para colaborar com o ato a ser realizado pelo ator deveria ser eliminado.

Esta proposta adequava-se perfeitamente às condições em que eu havia iniciado o processo de “Memórias Inventadas”. Na ocasião, como disse anteriormente, eu participava de uma Residência Artística com François Kahn em Minas Gerais. Tinha viajado apenas com uma mochila em que havia o essencial para viver doze dias (tempo de duração de minha estadia). Portanto, não havia a possibilidade de trabalhar com cenografia ou qualquer outra tecnologia. Além disso, esta pobreza se apresentava como um desafio muito interessante e estimulante à criatividade. Claro que depois da Residência, ao seguir com a criação de “Memórias Inventadas”, eu poderia adicionar e construir uma cenografia e usar aparelho de som para trilha sonora. Entretanto, por enxergar nesta restrição uma possibilidade de levar

mais longe a exploração da música da cena através das entonações do texto, da musicalidade da linguagem, do choque entre objetos, do corpo como instrumento sonoro, decidi manter esta regra, que funcionava para estimular soluções criativas.

O resultado deste processo foi uma espécie de teatro-dança com ruídos, textos, danças em que realizava algo como uma confissão através das palavras de Manoel de Barros. Confissão sobre os conflitos, encontros e desencontros de minha juventude (infância/adolescência), os quais vinham impregnados por diversos fatores culturais, sociais, religiosos e políticos próprios do contexto onde fui criado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: TORNAR-SE O QUE SE É

Os escritos de Grotowski, e de outros pesquisadores da arte do ator, tem servido a mim para ajudar-me a entender aspectos e elementos fundamentais do ator da linha orgânica. Assim, tenho estabelecido um fluxo, um vai-e-vem entre a prática e a teoria - tanto uma teoria ligada às *Performing Arts*, quanto ligada à filosofia.

É por enxergar no *trabalho sobre si* algo de extremamente essencial para a vida e por acreditar que é, talvez, a única via possível para o desenvolvimento do ator-performer enquanto sujeito que tenho interessado-me por este tema. Deste ponto de vista, o ator cria a própria vida como uma obra de arte. E, inversamente, no processo de criação de uma obra cria-se a si mesmo. “É uma obra do ser humano em um duplo senso: enquanto é ele a dar vida à obra e ao mesmo tempo ser a matéria viva.”²⁴ Assim, a importância do *trabalho sobre si* reside nas possibilidades que se abrem para o ser humano lidar com a sua vida. Em primeiro plano está o próprio ser humano. E o teatro, por esta ótica, reúne os instrumentos para o humano investigar outros modos de perceber a realidade, de se relacionar consigo próprio, com seu corpo e com o outro, outra qualidade de habitar o mundo.

Propus investigar, no primeiro capítulo da presente pesquisa, duas coisas: como Grotowski entendia o *trabalho sobre si* e como entendia a *organicidade*. Vimos que o teatro pode fornecer as ferramentas para o ser humano realizar este *trabalho sobre si*, e que as ferramentas descobertas por Grotowski estavam no enquadramento daquilo que ele disse ser a linhagem orgânica das *Performing Arts*.

A escrita desta dissertação cumpre sua razão de ser não porque tenha conduzido a conclusões, mas porque o próprio ato de escrita estimula a reflexão, cultiva as incertezas e ajuda a clarear processos. Podemos dizer, entretanto, que há algumas conclusões sobre o *trabalho sobre si*: que a partícula “si” aponta não para um sujeito ligado às concepções, digamos, cartesianas de um sujeito autônomo, reflexivo e permanente, mas para um sujeito impermanente em constante transformação, um sujeito em busca de superar a si mesmo; que o *trabalho sobre si* grotowskiano não pode ser confundido com narcisismo, tampouco com certas idéias estereotipadas sobre o autoconhecimento; que ele é sempre inconclusivo; que as práticas de atenção, que abarcam o silêncio e a escuta, são elementos essenciais deste trabalho

²⁴ (...) l'opera degli esseri umani in senso duplice: in quanto sono loro a darle vita e nello stesso tempo ne sono la materia viva.” (GROTOWSKI, (1978) [2017], p. 172). *Tradução do autor.*

na medida em que podem instaurar um outro regime de percepção menos ditado pelos imperativos e automatismos gerados nas técnicas cotidianas de vida; que não é a prerrogativa de um campo artístico, mas sem uma artesanaria não se pode realizá-lo - o *trabalho sobre si* dependerá sempre da competência artesanal.

Minhas investigações no plano, digamos, prático (não pretendo aqui dizer que teoria não é prática, apenas distinguir a prática teórica da prática do ator com o corpo-em-ato) duram já anos. São investigações em torno de práticas através das quais pode-se desenvolver justamente uma competência artesanal, condição determinante, como disse logo acima, para trabalhar sobre si mesmo. Por isso não podia deixar de tratar, nesta dissertação, da busca - a partir de processos criativos e encontros que foram centrais para minhas pesquisas - por refinar uma técnica artística que, como vimos, não diz respeito apenas à aquisição de habilidades, mas também, e sobretudo, a uma técnica que acarreta uma ética e pode abrir caminho para outras formas de perceber.

A necessidade e o desejo de conjugar teoria e prática, de criar uma teoria a partir da prática e de basear-me em minhas experiências práticas para desenvolver uma escrita foram, assim, incontornáveis. Após anos de pesquisa em torno deste artesanato, não parecia haver caminho mais propício e fértil a esta dissertação do que recorrer, no segundo capítulo, às minhas experiências práticas como trampolim para acercar-me de elementos fundamentais do *trabalho sobre si* e da técnica orgânica no campo do ofício do ator-performer.

Os encontros que tive com diretores, atores e pedagogos, que, assim como eu, têm o teatro como veículo de um *trabalho sobre si*, e cujas práticas artísticas se desenvolvem a partir das técnicas orgânicas, foram convocados para a dissertação com o intuito também de apresentar alguns dos diversos procedimentos, instrumentos, modos de fazer que têm sido utilizados ainda hoje no campo do trabalho do ator. Com isso, uma outra possibilidade apareceu para mim. Os exemplos colhidos de situações específicas vivenciadas nestes encontros contribuiu muitas vezes para ancorar a linguagem na experiência e trazer maior clareza ao abordar os elementos, noções, instrumentos e modos de fazer convocados para a dissertação.

Apesar de terem sido encontros de trabalho em circunstâncias diversas, com diferentes durações e objetivos, postos lado a lado pareceram-me extremamente oportunos para recolher, refletir, analisar e discutir alguns dos principais elementos do *trabalho sobre si* e da

organicidade – ou, se preferirmos, deste outro modo de operar ao qual nos referimos como *pensar com o corpo*. Importante destacar que entre todos eles há uma característica comum: todos buscam desenvolver seus trabalhos através de uma artesanania.

Ao dissertar sobre minha jornada na busca pelos segredos do ofício e na busca pelo refinamento de minha prática artística espero ter podido esclarecer que o *trabalho sobre si* e a *organicidade* não formam um modelo conceitual ou mera abstração produzida pela cabeça das pessoas. Trata-se de algo que se pode encarnar e que envolve uma transformação ontológica do sujeito.

Nesta medida, o *trabalho sobre si* possibilita uma jornada em direção às fontes - arejar o nosso ser, descolonizar nosso organismo, nossa vida. A maior urgência das práticas de si nos dias de hoje é consequência de uma espécie de colonização da vida do corpo. E quando falo corpo, falo do ser humano. A nossa civilização caminha para o contínuo aumento da velocidade de consumo, produção e circulação de bens, serviços e informações, que é indissociável da presença cada vez mais ostensiva de dispositivos tecnológicos. Ademais, a máquina capitalista se aproveita do crescente aprimoramento das tecnologias de domínio sobre os desejos e sobre o corpo - que articuladas com os avanços nas teorias comportamentais tornam-se mais sofisticadas - em um pérvido jogo com as fraquezas humanas que nos conduz a uma obediência cega. Se não fizermos um esforço deliberado para nos desviarmos, para traçar linhas de fuga, estaremos condenados à insidiosa formatação de nossas vidas, de nossos corpos, para atender aos interesses do capital, aos interesses da máquina.

Minha intenção aqui não é desenvolver uma longa discussão em torno da questão do controle sobre a vida e da questão da colonização do corpo. Apenas apontar e reconhecer que as tecnologias que promovem esse processo acarretam efeitos que, ao nos transformar em máquinas, nos previnem de sermos humanos. Tais efeitos acarretam um desequilíbrio pelo simples fato de que não somos máquinas.

Quando falo em tecnologias não me refiro apenas aos dispositivos tecnológicos, mas a toda técnica para controle e domínio dos corpos, para domínio do corpo do planeta. Somos induzidos e programados pela - e para - a colonização de maneira que afinal somos nós que nos colonizamos, que colonizamos nossos organismos, nossos sentidos, tudo aquilo que está

vivo em nós. Por isto insisto sobre um aspecto primordial do *trabalho sobre si*: o desadestramento, a *via negativa*. Esta que é também a via de acesso à *organicidade*.

Extraímos daqui mais um aspecto do *trabalho sobre si*: que este, pela via de desaprendizagem dos automatismos, pode conduzir à descoberta da *organicidade*. Para apreender o fenômeno da *organicidade* é preciso superar a lógica de causa e efeito. Quero dizer com isto que o *trabalho sobre si* pode acarretar um modo de fazer, um modo de se trabalhar sobre a vida em que não se tenta controlar, dominar ou encaixar a matéria em um modelo conceitual. Como disse Grotowski: “em vez de preparar o molde em função do resultado, preparar o campo de possibilidades à semente.” (GROTOWSKI, 2017 [1979], p. 170). Busca-se criar espaços para que cresçam as nossas raízes, para que se cresça aquilo que é vivo em nós, em vez de asfixiar a vida através de fórmulas, moldes e categorias.

Este outro modo de interpretar, perceber e experimentar o mundo aponta para um processo de subjetivação particular, que implica um sujeito que passa então a reconhecer-se na impermanência e no devir. Mas qual devir? O devir ao qual se refere Nietzsche com a expressão: “torna-te o que tu és”.

É preciso entendermos que aquilo que se é não é de modo nenhum algo que se saiba, se conheça ou que se pode conhecer de uma vez por todas. “Tornar-se o que se é” só pode ser entendido no sentido de “um respeito ao nosso processo”, às nossas necessidades, ao nosso destino. Percebo um encontro de horizontes no modo como Grotowski e Nietzsche enxergam e lidam com a vida. No texto *Performer*, Grotowski disse assim:

A questão-chave é: Qual é o seu processo? Você é fiel ao seu processo ou luta contra ele? O processo é como o destino de cada um, o próprio destino que se desenvolve no tempo (ou que simplesmente se desdobra – e isso é tudo). Então: Qual é a qualidade da submissão ao seu próprio destino? Pode-se captar o processo se o que se faz está em relação com nós mesmos, se não se odeia o que se faz. (GROTOWSKI, 2015)

Nietzsche propôs a medida da fidelidade ao nosso destino através da idéia do eterno retorno. Do eterno retorno surge uma ética que persegue a afirmação da vida, cada instante dessa vida - ser capaz de querer vivê-la para toda a eternidade de novo e de novo. Ora, não é algo neste sentido que propõe Grotowski aqui? “Qual é o seu processo? Você é fiel ao seu processo ou luta contra ele? Pode-se captar o processo se o que se faz está em relação com nós mesmos, se não se odeia o que se faz.”

A pessoa que faz da arte um veículo do *trabalho sobre si* tem à sua disposição a técnica e a ética do ofício para criar para si uma forma de vida, uma maneira de condução da existência, que é em si um estudo sobre si mesmo, sobre o ser humano, sobre o que pode fazer de si mesmo. Grotowski pontua que um dos fatores para a ética criativa é correr riscos, não seguir um caminho já conhecido.

Outro fator muito importante para a ética criativa é correr riscos. A fim de criar, devemos, cada vez, correr todos os riscos do fracasso. Isto significa que não podemos repetir um velho caminho familiar. Na primeira vez que empreendemos um caminho, há uma penetração para dentro do desconhecido, um processo solene de busca, estudo e confronto, que evoca uma “radiação” especial resultante da contradição. Esta contradição consiste num domínio do desconhecido – o que não é nada mais do que uma falta de autoconhecimento – e do encontro das técnicas para modelá-lo, estruturá-lo, reconhecê-lo. O processo para conseguir o autoconhecimento empresta força ao trabalho de cada um. (GROTOWSKI, 1992 [1968], p.200)

Sob esta perspectiva, o processo criativo e o *trabalho sobre si* estão completamente vinculados, uma vez que, ao criar, o ator se lança na empresa de penetrar os territórios do desconhecido – do desconhecido de si mesmo -, nascendo daí uma estrutura performática e um novo ser, com uma nova maneira de perceber-se e perceber o outro, novo modo de escutar a si e ao outro.

Minhas práticas e pesquisas artísticas vão ao encontro deste modo de encarar a arte. Os processos criativos, cursos e workshops são laboratórios do comportamento humano em uma situação que busca superar a cotidianidade e suas meias medidas, busca superar a performatividade decadente dos corpos em um regime de atenção e percepção determinados pelo ritmo da lógica capitalista de produção e consumo. Quais outros modos de sentir, agir, pensar podem surgir do *trabalho sobre si*?

A arte pode ser a tentativa de uma resposta à nostalgia que há em nós, à sensação de uma falta. Enxergo esta falta e esta nostalgia como o desejo por encontrar as fontes da vida. A cada instante estar no princípio. “Como se cada instante estivéssemos no tempo daquela primeira frase: “No princípio era...”. No princípio era agora, cada tempo é no princípio.”²⁵ A busca por estar no princípio é a tentativa de uma percepção direta do mundo. Menos determinada pelo processo de representação que nos dá a falsa impressão de conhecer o mundo. É como olhar pela primeira vez. Quando somos crianças o mundo é um enorme

²⁵ “Come se in ogni instante fossimo nel tempo di quella prima frase: “In principio era...”. In principio era adesso, ogni tempo è in principio.” (GROTOWSKI, 2017 [1978], p. 163). *Tradução do autor.*

mistério, tudo que nos rodeia é percebido pela primeira vez. Estar no princípio não é estar no passado, mas lembrar uma qualidade de experimentar o mundo, a vida.

Por fim, lembro as palavras de Biagini: Qualquer *praxis* humana pode ser o fundamento de um trabalho sobre a vida. (...) Mas, em nome de quê há que se *trabalhar* sobre a própria vida? (BIAGINI, 2013, p. 178)

Será que sabemos em nome de quê? Será que em nome de nossa própria vida? Será que o sentido da vida é justamente lutar pela nossa vida? E o que significa lutar pela nossa vida? Será que significa respeitar nossas tentações e necessidades? Respeitar nosso processo? Será que a vida na arte pode nos fornecer o sentido da vida? Acredito que sim. A arte exige de nós, se buscamos ser impecáveis do ponto de vista profissional, se exigirmos de nós mesmos realizar algo, ela nos exige sacrifícios. Para mim, o teatro tem sido a garantia de não passar a vida ao largo de mim mesmo. “Talvez haja uma vida pedindo para ser vivida em outras intensidades” (BIAGINI, 2013). Será que posso tocar essa vida? A vida é a vida de uma aprendizagem. Aprendizagem de quê? Talvez de “tornar-se o que se é”, se quisermos dizer com Nietzsche, talvez a aprendizagem de “tornar-se um ser humano”, se preferirmos dizer com Clarice Lispector.

BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo, Editora Martins Fontes, 3ª edição, 2006.

ATTISANI, Antonio. The art of acting and the actor's work. **Actoris Studium – Album # 1**, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010.

ATTISANI, Antonio. Attore del Deserto. **Nóema - Rivista online di filosofia**, N. 5-2 Ricerche, nov. 2014. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/noema/issue/view/589>

BANU, Georges. **Ryszard Cieslak: ator-símbolo dos anos sessenta**. São Paulo, É Realizações, 2015.

BARROS, Manoel de. **Encontros – Manoel de Barros**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2010.

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas: a terceira infância**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

BIAGINI, Mario. Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o cultivo das cebolas”. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.3, n.1, p. 287-332, jan./abr. 2013. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/33504. Acesso em: 14 jun. 2020.

BIAGINI, Mario. 2013 – Desejo sem Objeto. **Revista brasileira de estudos da presença**, Porto Alegre, V. 3, n. 1, p. 176 – 197, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

BROOK, Peter. **The Empty Space**. New York: Touchstone, 1996.

CAMPO, Giuliano. MOLIK, Zygmunt. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: O legado de Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações, 2012.

COELHO, Sílvia Pinto. **Os Tuning Scores de Lisa Nelson**. In: Ciclo Improvisações/Colaborações. Porto: Auditório da Fundação de Serralves, 2012.

_____. **Go de Lisa Nelson e Scott Smith**. In: Ciclo Improvisações/Colaborações. Porto: Auditório da Fundação de Serralves, 2012.

_____. **Corpo, Imagem e Pensamento Coreográfico**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2016. Disponível em: [/run.unl.pt/handle/10362/21393](http://run.unl.pt/handle/10362/21393). Acesso em: 20 out. 2020. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 2010 [1992] – *O que é a filosofia?*. São Paulo, Editora 34, 2010 - 3ª edição [1992].

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski e companhia: origens e legado**. São Paulo: É Realizações, 2015.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. Performer. **Revista Performatus**, Inhumas: ano 3, n. 14, jul. 2015. Disponível em: performatus.com.br/traducoes/performer/. Acesso em: 5 jun 2020.

_____. Em busca de um teatro pobre. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2010, p.105-112.

_____. Teatro e Ritual. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2010, p.119-136.

_____. A Voz. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2010, p.137-163.

_____. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2010, p.163-180.

_____. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2010, p.199-211.

_____. Theatre of Sources. In: SCHECHNER, Richards & WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Londres e NY: Routledge, 1997, p.252-270.

_____. Respuesta a Stanislavski. In: **Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia**, ano 3, n. 11-12, 1993, p. 18-26.

_____. Da companhia teatral à Arte como Veículo. In: RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014, pp. 129-151.

_____. Sulle tracce del Teatro delle Fonti. In: **Grotowski – Testi 1954 – 1998 – Vol. III Oltre il teatro**. Firenze: La casa usher, 2017.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 4ª Reimpressão, 2006.

HELDER, Herberto. **Poemas Completos**. Porto: Porto Editora, 2014.

HELDER, Herberto. **Apresentação do Rosto**. Porto: Porto Editora, 2020.

HAN, Byung- Chul. **Sociedade do Cansaço**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

JESUS, Luciano Mendes de. **Quando até as paredes cantam: o som como experiência na obra de Jerzy Grotowski**. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2016.

KAHN, François. A prática do silêncio no trabalho teatral e parateatral. **PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v.8, n.15, p. 347-361, maio 2018 Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15625>. Acesso em: 30 nov. 2020.

KUMIEGA, Jennifer. **The Theatre of Jerzy Grotowski**. London: Methuen London Ltd, 1985.

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LISPECTOR, Clarice. **O Estado de Graça**. 2013. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/05/24/jornal/6-de-abril-de-1968-estado-de-graca--trecho-26545056>

MONTEIRO, Paulo Filipe. **Drama e Comunicação**. Coimbra: Imprensa Universidade de Coimbra, 2010.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski (1959-1974)**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões. **Revista do LUME**, Campinas, v.2 n. 2, nov. 2012. Disponível em: www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/149. Acesso em: 29 nov. 2020.

_____. “Cantem, pode acontecer alguma coisa”: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, V.3, n.1, p.220-240, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

_____. Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta: (re)pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz. **PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v.8, n.15, maio 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15616>. Acesso em: 17 nov. 2020.

NELSON, Lisa. Before your Eyes: Seeds of a Dance Practice. **Contact Quarterly**, v. 29 n.1, p. 20-26, Winter/Spring 2004. Disponível em: <http://sarma.be/docs/3247>. Acesso em: 27 nov. 2020.

_____. HULTON, Peter. The sensation is the image. **Writings on Dance**, n. 14, 1996. Disponível em: <http://sarma.be/docs/3248>. Acesso em: 30 nov. 2020.

OÏDA, Yoshi. **An Actor Adrift**. London: Methuen, 1992.

_____. **Um Ator Errante**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

_____. **O Ator Invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2014.

OUAKNINE, Serge. A grafia do ator. *In: Ryszard Cièsłak: ator-símbolo dos anos sessenta*. São Paulo: É Realizações, 2015.

OSINSKI, Zbigniew. Grotowski Blazes the Trails: From Objective Drama to Art as Vehicle. *In*: SCHECHNER, Richards & WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Londres e NY: Routledge, 1997, p.385-404.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TAVIANI, Ferdinando. Em Memória de Cieslak. *In*: BANU, Georges. **Ryszard Cieslak: ator-símbolo dos anos sessenta**. São Paulo, É Realizações, 2015, pp. 41-69.

TOPORKOV, Vassíli. **Stanislávski ensaia: Memórias**. São Paulo: É Realizações, 2016.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo, n-1 edições, 2014.

ZALTRON, Michelle. **O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o “Sistema” de K. Stanislavski**. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016.