UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

NATACHA DIAS

**AS RELAÇÕES ENTRE CORPO E MEMÓRIA
DE STANISLAVSKI A GROTOWSKI**

Um olhar de filiação artística

São Paulo
2013

NATACHA DIAS

**AS RELAÇÕES ENTRE CORPO E MEMÓRIA
DE STANISLAVSKI A GROTOWSKI**
Um olhar de filiação artística

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, sob orientação
da Prof. Dra. Maria Thais Lima Santos.

São Paulo

2013

NATACHA DIAS

**AS RELAÇÕES ENTRE CORPO E MEMÓRIA
DE STANISLAVSKI A GROTOWSKI**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Maria Thais Lima Santos
ECA/USP

Profa. Dra. Tatiana Motta Lima
UNIRIO

Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes
ECA/USP

São Paulo, 18 de outubro de 2013

“Nenhum sábio proclamou que a verdade se aprende; o que disseram todos, ou quase todos, é que a única coisa que vale a pena viver-se é a experiência da verdade”.

Octavio Paz, *Signos em Rotação*

AGRADECIMENTOS

Para Maria Thais Lima Santos, orientadora e parceira na Cia. Teatro Balagan, pela condução sempre atenta e pelos pensamentos vastos que povoaram este estudo.

Ao meu pai, Douglas Dias Ferreira, e à minha mãe, Flavia Elizabeth Terossi Dias, fontes do meu amor.

Aos meus irmãos, pelo apoio e presença incondicional, mesmo à distância. E para Ana Laura Dias Mariano e Lariane Terossi, por me mostrarem a beleza de estar sempre no início.

Para Mauricio Coronado Júnior, que acompanhou com paciência cada passo desse estudo, descobrindo e se encantando ao meu lado.

Às minhas tias Izelda Amadeu e Wilhelmina Werkhoven, pelas orações e apoio tão importantes nesta jornada.

Aos queridos parceiros da Cia. Teatro Balagan e da Companhia Auto-Retrato, pelas paixões comuns que pulsam neste trabalho.

A Thomas Richards e Mario Biagini que, durante as visitas do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards ao Brasil, respectivamente em 2011 e 2013, permitiram-me aproximar concretamente de uma linhagem de grandes mestres.

Para Tatiana Motta Lima, cuja pesquisa sobre Grotowski contribuiu imensamente para este estudo, e pelas preciosas indicações durante o percurso. E a Elisabeth Lopes, pelas perguntas necessárias e seu olhar generoso.

Gratidão também aos amigos e colegas que, com livros, conselhos, reflexões, traduções exatas e, principalmente, com seus corações abertos, contribuíram para que este trabalho se concretizasse: Claudia Alves Fabiano, Martha Travassos, Luiz Rodolpho Travassos, Paulo Renato Minati Panzeri, Jean Pierre Kaletrianos, Edimara Lisboa, Rodrigo Scaleri, Laura Kiehl Lucci (*in memoriam*), Jhonny Munoz, Cristina Lozano, Ney Piacentini, Patricia Zuppi, Paulo

Gircys, Lúdia Olinto, Ana Julia Marko, Danielle Rocha, Gabriela Maiume Itocazo, Aline Ferraz, Rafael Truffaut, Telma Helena dos Santos, Kássia Lumi Abe, Thais Maria Rangel, Diego José Villar e Erika Cunha Rizza.

Agradeço também ao CAPES, cujo financiamento viabilizou esta pesquisa.

RESUMO

Este estudo propõe um olhar sobre o surgimento e continuidade de uma tradição criativa, baseada no *trabalho do ator sobre si mesmo*, a partir do elo estabelecido entre os artistas Konstantin Stanislavski (1863-1938) e Jerzy Grotowski (1923-1999).

A produção de Stanislavski, na Rússia do início do século, gerou um Sistema artístico e pedagógico que, difundido por todo o mundo, tornar-se-ia a mais forte referência no campo da criação e da formação do artista da cena teatral. Menos de vinte anos depois, na vizinha Polônia, o diálogo de Grotowski com os fundamentos deixados pelo mestre russo produziria uma poética baseada não na repetição do modelo original, mas na transmutação desse.

Concentrados essencialmente no aspecto artesanal do ofício teatral, os dois artistas exploram, na arte do ator, as fronteiras entre arte e vida. Dessa forma, suas práticas suscitam, no criador e no espectador, questões sobre os mesmos binômios fundamentais, como sujeito individual/coletivo, consciência/inconsciência, mente/corpo, espiritual/carnal. Stanislavski e Grotowski consideram, ainda, partir das perspectivas de épocas e culturas distintas, as relações entre o corpo e a memória como um eixo importante do qual se ramificam elementos de ordem técnica, poética e ética.

Este trabalho dedica-se a observar, nas trajetórias dos dois criadores, pontos de convergência ou de divergência na formulação dos conceitos de *memória emotiva* (de Stanislavski) e de *corpo-memória*, ou *corpo-vida* (de Grotowski). Observa, também, outras noções fundamentalmente ligadas ao papel do corpo no ofício do ator, tais como ação, organicidade, impulso, contato e comunicação, à luz da perspectiva de filiação artística que une os dois artistas.

Palavras-chave: Stanislavski; Grotowski; memória; corporeidade; ação física; tradição.

ABSTRACT

The present study proposes a look at the birth and continuity of a creative tradition based on the actor's work about himself, starting from a creative link established between the artists Konstantin Stanislavski (1863-1939) and Jerzy Grotowski (1933-1999).

The production of Stanislavski in Russia at the beginning of the 20th century, generated an artistic and pedagogic System which, worldwide spread, became a strong reference in the field of artist's creation and training on the theater scene. Less than twenty years later, in neighboring Poland, Grotowski's dialogue with the basic teachings left by the Russian master would produce a poetics based, not on the repetition of the original model, but on the transmutation of it.

Concentrated mainly on the handmade craft of the theatrical practice, the two artists explore, in the actor's art, the boundaries between art and life. Thus, their practices raise in the creator and the spectator questions about the same fundamental pairs, individual subject/group, conscience/inconscience, mind/body, spirit/flesh. Stanislavski and Grotowski also consider, from the perspectives of different ages and cultures, the relationship between body and memory as an important axis, which branches out as elements of technical, poetic and ethical order.

This work is dedicated to observe the pathways of the two creators, points of convergence or divergence in the formulation of concepts of emotional memory (Stanislavski) and body-memory, or body-life (of Grotowski). It also notices other aspects fundamentally linked to the role of the body in the actor's craft, such as action, organicity, impulse, contact and communication in the light of the prospect of artistic affiliation that unites the two artists.

Keywords: Stanislavski; Grotowski; memory; corporeity; physical action; tradition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
PARTE I.....	5
1.1 Ofício e maestria: a tradição artesanal dos Estúdios	6
1.2 Os outros elos da cadeia	11
1.3 A tradição do trabalho do ator <i>sobre si mesmo</i>	15
1.4 Antes da tradição: o <i>si mesmo</i> da máscara	18
1.5 Consciência ou <i>sensação de si</i>	21
1.6 Diálogos com os movimentos artísticos	31
PARTE II	45
2.1 A Memória como função poética da Verdade	47
2.2 A Via positiva da Memória em Stanislavski	51
2.2.1 Descoberta de verdades há muito conhecidas	51
2.2.2 <i>Estado criador</i> : a memória no trabalho psicofísico do ator	55
2.2.3 O Primeiro Estúdio: a memória experimentada	59
2.2.4 <i>Fé e Sentido de Verdade</i>	63
2.3 <i>Corpo-memória</i> : a revelação de um conceito pela <i>via negativa</i> de Grotowski.....	70
2.3.1 Signos e arquétipos: a face exterior da memória.....	70
2.3.2 Confissão: a face introspectiva da memória, a partir de <i>A Trágica História do Dr. Fausto</i>	76
2.3.3 Vida orgânica: a memória manifestada como prece carnal em <i>O Príncipe Constante</i>	80
2.3.4 A memória na terra da cotidianidade em <i>Apocalypsis com Figura</i>	84
2.3.5 <i>Corpo-Memória</i>	89
PARTE III.....	94
3.1 Algumas matrizes importantes no trabalho sobre a ação	95
3.2 Corpo, encarnação da experiência	102
3.3 A <i>ação física</i> como movimento da vida	108
3.4 A linha orgânica na construção do ator	116
3.5 <i>Impulso</i> : tonalidades da alma e do corpo.....	120
3.6 Imagens da Memória e da Imaginação nos processos associativos.....	124
3.7 As formas invisíveis do encontro: <i>Comunicação e Contato</i>	131
3.8 O <i>si mesmo</i> sob o prisma do <i>Eu existo</i> e do <i>Teu homem</i>	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147

INTRODUÇÃO

Vocês notam que na vida teatral ocorrem prolongadas e penosas paralisias, durante as quais não surgem no horizonte novos dramaturgos, nem atores, nem diretores de talento? Mas de repente, inesperadamente, a natureza lança todo um elenco, acompanhados de escritores, diretores e todos juntos criam o milagre, uma época de teatro? Depois surgem os continuadores dos grandes homens que criaram a época. Reconhecem a tradição a transmitem às gerações seguintes. Mas a tradição é caprichosa, transforma-se, como se fosse o pássaro azul de Maeterlinck, converte-se em ofício, e só uma gotinha de seu conteúdo mais importante se conserva até um novo renascimento do teatro, que recolhe esta gotinha herdada do grande e belo, para agregar o seu, o novo. Tudo isso, por sua vez, também é transportado para as gerações seguintes, de novo se perde no caminho, com a exceção de uma pequena partícula, que vai parar no tesouro universal comum, que guarda o material da futura e grandiosa arte humana.¹

O interesse de Konstantin Stanislavski em observar a arte do teatro a partir da natureza criativa do ator demarcou, no último século, o início de uma nova tradição cênica baseada, fundamentalmente, no trabalho do artista *sobre si mesmo*.

Idealizador, junto com Vladimir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, do lendário Teatro de Arte de Moscou, Stanislavski dedicou-se, durante quase quarenta anos, à construção de um Sistema pedagógico para o ator de seu tempo. Trazendo à baila uma complexa terminologia concretamente associada ao ofício do ator, esse Sistema seria amplamente difundido na Europa, Estados Unidos da América, América Latina e Oriente.

Além dos novos parâmetros técnicos formulados pelo mestre russo, a importância de sua obra deve-se ao fato de ter postulado um novo *ethos* do ator, com implicações substanciais em todos os outros níveis da criação teatral, como a encenação, a pedagogia, e a organização de novos modelos de produção teatral.

Cerca de trinta anos após a morte de Stanislavski, o encenador polonês Jerzy Grotowski retomaria alguns dos principais pontos de sua investigação criativa, agora a partir das questões de sua própria época e de sua pessoa.

Diferentemente de Stanislavski, Grotowski procurou demarcar ele próprio as distinções envolvendo cada período de sua trajetória criativa. Nas quatro décadas de seu trabalho, reconheceu as seguintes fases fundamentais: o período teatral, ligado à produção de espetáculos, entre fins dos anos cinquenta até 1968 (prioritariamente focado no presente estudo), o “parateatro”, o *Teatro das Fontes*, e a *Arte como Veículo*, que desenvolveu até o final de sua vida, nos anos noventa.

¹ Stanislavski, *Mi Vida en el arte*, p. 39-40.

Reforçado pelas múltiplas referências de Grotowski a Stanislavski, principalmente nas últimas etapas de seu trabalho, o elo entre os dois artistas é largamente reconhecido pelos principais estudiosos de suas obras. Contudo, no âmbito da academia ainda são poucos os trabalhos que se propõem a explorar com profundidade esse vínculo que, claramente, manifesta-se sob múltiplos aspectos.

Embora Stanislavski tenha estado muito próximo das mais revolucionárias iniciativas russas no campo da encenação teatral, como as grandes produções do TAM ou as montagens assinadas por discípulos como Evguiêni Vakhtangov² ou o próprio Vsevolod Meierhold,³ não foi pelo êxito como diretor que a imagem de Stanislavski chegou à posteridade. Após a primeira década do século vinte, inclusive, o artista russo gradativamente abandonaria as atividades como encenador para se dedicar aos problemas pedagógicos, ligados à criação e à transmissão dos fundamentos do Sistema.

Opostamente, foi como encenador que Grotowski, ainda bastante jovem, primeiramente se tornou conhecido fora de seu país. A partir da estreia de *O Príncipe Constante*, em 1965, o sucesso do espetáculo superaria os limites impostos até mesmo pelo Regime Comunista, colocando o nome do diretor na lista dos principais artistas contemporâneos do teatro mundial. Concluída a fase de produção de espetáculos, ainda nos anos sessenta, Grotowski seguiria a trilha aberta por Stanislavski em busca do que então lhe parecia ser a essência de sua atividade: o encontro. Junto aos seus colaboradores, e mesmo sem jamais ter desejado formular um novo Sistema, o rigor artesanal que continuaria a caracterizar o trabalho de Grotowski faria surgir novos paradigmas para pensarmos, ainda hoje, o papel do teatro em nossa cultura.

Nas três partes que compõem este trabalho, buscaremos mapear os pontos de contato que definem a filiação artística entre Konstantin Stanislavski e Jerzy Grotowski. Senão pela perspectiva estética, que assume diferenças radicais nas obras dos dois artistas, nosso foco de observação se concentrará em algumas premissas criativas que, compartilhadas pelos dois diretores, geraram pedagogias que claramente dialogam entre si.

² **Evguiêni Vakhtangov** (1883-1922), descendente de uma família de comerciantes armênios, foi um dos principais colaboradores de Stanislavski durante a criação do Primeiro Estúdio, do qual chegou a ser diretor. Dirigiu montagens importantes, como *O Milagre de Santo Antonio* (1918) e criou seu próprio Estúdio, onde desenvolvia seu próprio trabalho a partir dos princípios fundamentais do Sistema de Stanislavski. Formulou uma síntese dessas investigações, que posteriormente influenciariam o trabalho de Grotowski, conforme veremos no capítulo III.

³ **Vsevolod Meierhold** (1875-1940) foi, juntamente com Stanislavski, um dos nomes lendários do Teatro Russo do século XX. Ator do Teatro de Arte de Moscou e, inicialmente, colaborador de Stanislavski, rompeu com esse na primeira década do século XX; suas discordâncias com o mestre e sua intensa pulsão criativa o conduziram para um longo e profícuo caminho de trabalho marcado por quatro fases principais, a saber: a simbolista, a esteticista, a construtivista e a sintética.

Na primeira parte, iremos nos remeter aos ancestrais e parentescos comuns que interferiram direta ou indiretamente neste processo de genealogia. Pelo reconhecimento dos movimentos artísticos, religiosos e filosóficos com os quais Stanislavski e Grotowski dialogaram, propomos nos acercar dos discursos que sustentam, entre os dois artistas, a abordagem de temas similares e, por vezes, o uso dos mesmos termos ligados à investigação do ator. A fim de compreender a relação entre os dois artistas em um nível mais direto, será necessário atravessar alguns tópicos que explicam os laços culturais e políticos entre Rússia e Polônia no último século.

Em seguida, tomamos a relação entre corpo e memória como eixo a partir do qual traçaremos um esboço dos percursos desses dois artistas. O ponto de chegada proposto é a construção e afirmação dos conceitos de *memória emotiva* e *corpo-memória*, respectivamente, capazes de trazerem à tona, ao mesmo tempo, as particularidades desses dois trabalhos e também as semelhanças entre eles. Embora o trabalho sobre a memória, nas últimas etapas do percurso de Grotowski, tenha assumido outras facetas importantes, faz-se necessário que, nesta pesquisa, concentremo-nos especialmente no período teatral de seu trabalho, quando a noção de *corpo-memória*, ou *corpo-vida*, constrói-se e atinge seu amadurecimento para, a seguir, desdobrar-se em outras práticas e terminologias.

Na terceira parte da dissertação, iremos nos dedicar a outros termos que, expressando elementos-chave dessas duas práticas, delineiam vínculos concretos entre elas. Os tópicos considerados levam em conta, principalmente, as indicações do próprio Grotowski, no reconhecimento de que seu trabalho retomava aspectos anteriormente abordados por Stanislavski, como as ideias de *ação física*, *linha orgânica* e *impulso*. Também iremos nos referir ao elo existente entre as noções de *comunicação* e *contato*, nos trabalhos dos dois artistas.

Adotando o mesmo modelo tradicional de transmissão do conhecimento, baseado no vínculo entre mestre e discípulo, Stanislavski e Grotowski igualmente enfatizaram a experiência direta como condição essencial do conhecimento no teatro. Mas, após estabelecerem claramente a natureza empírica do ofício, ambos souberam valorizar o papel das palavras como agente de comunicação e propagação dessa experiência.

É fato notório o cuidado esmerado com que Grotowski analisava as transcrições e traduções de suas palestras e outras falas públicas. Mesmo com poucos escritos produzidos por ele próprio, o artista dedicava grande atenção aos registros textuais de seu trabalho, alterando ou excluindo termos inúmeras vezes, conforme se avizinhava uma nova fase de pesquisa prática.

Em carta de 10 de fevereiro de 1933, endereçada a Máximo Gorki,⁴ Stanislavski relata que há mais de vinte anos vinha se exercitando na arte da escrita, com o objetivo de comunicar, às gerações posteriores, suas descobertas. Ao final da vida, sentia crescer o sentimento de obrigação desse dever. Ainda com dificuldades em realizar tal tarefa, visto que se tratava de uma arte complexa como a do ator, pedia ajuda ao amigo escritor.

[...] a arte teatral ou, mais precisamente, a arte de representar, está se arruinando rapidamente. Os gigantes do palco, os artífices estão indo embora um a um, deixando para trás nada além de reminiscências de seus contemporâneos e algumas fotografias de segunda categoria no Museu Bakhruchin. Essa é a razão pela qual decidi colocar minha experiência por escrito e que me faz temer tanto a tarefa.⁵

É como rastros de duas experiências vitais no campo do teatro que nos remetemos, neste trabalho, fundamentalmente aos textos legados por esses dois diretores.

Buscaremos ser, ao mesmo tempo, leitor e ouvinte desse diálogo. E, na medida em que nossa posição nos permite, tentaremos mediar esse encontro, a partir da contextualização de alguns textos no espaço e tempo em que foram produzidos. Com a mesma finalidade, recorreremos, em segunda instância, às vozes de outros pesquisadores ou autores que possam nos ajudar a expandir o campo de debate aqui proposto.

⁴ Batizado como Aleksei Maksimovich Peshkov, nascido em 1868, foi um dos mais importantes romancistas e dramaturgos russos do último século, além de ter sido notável ativista político. Tinha grande proximidade com a geração de artistas ligada aos primeiros anos do Teatro de Arte de Moscou. Conforme relato do próprio Stanislavski, foi em um encontro com Gorki, na ilha de Capri, no ano de 1910, que o diretor russo teria se decidido a trabalhar rigorosamente sobre a construção e organização do Sistema.

⁵ Stanislavski apud Takeda, *O Cotidiano de uma Lenda: Cartas do Teatro de Arte de Moscou*, p. 361.

PARTE I

A história de uma linhagem artística em traços pontilhados

1.1 Ofício e maestria: a tradição artesanal dos Estúdios

O capítulo “Dilettantismo”, que inaugura a obra *El Trabajo del actor sobre si mismo*, de Konstantin Stanislavski, apresenta uma das principais questões que levaram o diretor russo e seus colaboradores à elaboração do seu famoso Sistema. Em formato de ficção, o leitor é conduzido pelo ponto de vista do personagem Nazvánov que, em sua primeira aula do curso de interpretação com o famoso pedagogo Arkadi Nikoláievich Tortsov, vê-se frente à necessidade de abandonar a sua condição de artista dilettante e, dessa forma, percorrer gradativamente o caminho que leva à maestria em seu ofício.

O problema enfrentado por Nazvánov é o mesmo de toda uma geração de artistas teatrais formados dentro da tradição russa inaugurada pelas investigações de Stanislavski, realizadas entre o final do século dezenove até a sua morte, em 1938. A partir dos anos cinquenta do século vinte, na vizinha Polônia, o artista pedagogo Jerzy Grotowski e seus colaboradores também seriam chamados a responder essa questão e, dessa vez, as respostas encontradas teriam fortes desdobramentos não apenas de ordem técnica, mas também poética e, sobretudo, ética.

Em “Respuesta a Stanislavski”, Grotowski lembra que os verdadeiros alunos são capazes de dar as suas próprias respostas às perguntas colocadas pelos mestres. Dessa forma, seu percurso apresentaria uma perspectiva inédita para olharmos a antiga questão posta por Stanislavski, ao revelar que o dilettantismo pode esconder-se sob os mais altos padrões técnicos.

Dilettantismo quiere decir falta de rigor. El rigor es el esfuerzo para escapar de la ilusión. Cuando no se es sincero, aunque se imagine que se cumple el acto, se hace solamente algo inarticulado, magmático. Debemos tomar de la técnica solo aquello que desbloquee los procesos humanos.¹

Mesmo no período em que reconhecia que suas investigações já não se vinculavam estritamente ao campo do teatro, Grotowski continuava a admirar, em Stanislavski, seu esforço para tocar os aspectos secretos do ofício apenas por meio do que era tangível e concreto. Em “Art of the beginner”, de 1978, Grotowski falou sobre o que considerava a simplicidade dos elementos que compõem o trabalho do ator: ação, reação, espontaneidade, impulso, som, ritmo, improvisação, movimento, verdade e dignidade no corpo, relação entre um homem e outro. Na abordagem de tais elementos, naquele momento tentava fugir à lógica

¹ Grotowski, Respuesta a Stanislavski, p. 20.

das “finalidades”, em busca de um ideal de silêncio que era simultaneamente serenidade e ação, “movimento que é descanso”.² No mesmo texto, Grotowski recorreria ao sentido original do verbo *poien*, que deu origem à palavra poesia e que significa literalmente “fazer”.

Richard Sennett, em seu livro *O Artífice*, faz uso do mesmo exemplo etimológico para destacar o tipo de relação existente entre o ato de fazer e o pensamento. Em diálogo póstumo com sua mestre Hannah Arendt, critica a distinção por ela estabelecida entre o *homo faber* (aquele que se coloca como juiz e superior da prática material) e o *animal laborens* (aquele que, diante do próprio fazer, não se pergunta “por que”, mas “como”). Para Sennett, essas categorias fazem ecoar o pensamento da tradição materialista marxista, que subestimou o fato de que pensamento e sentimento são ativados conjuntamente no contato com o material, no momento artesanal da feitura.

Compreendido por Mollica como “reação do artesão às imposições da indústria do teatro, do ator à invasão do diretor, do homem à instrumentalização da organização cada vez mais condicionante da atividade criativa”,³ a trajetória de Stanislavski confunde-se com a história dos estúdios teatrais russos nas primeiras décadas do século vinte. Paralelamente às prementes exigências comerciais do TAM, Stanislavski esteve envolvido diretamente com a formulação dos projetos artísticos e pedagógicos que nortearam a criação do Estúdio da Rua Povarskaia, em 1905, em parceria com Vsevolod Meyerhold, e também do Primeiro Estúdio, em 1912, e do Segundo Estúdio, em 1916.

Nesses espaços, Stanislavski e os demais envolvidos dedicavam-se a um tipo de carpintaria teatral que, do ponto de vista do pensamento de Sennett, aparentemente não tem finalidade imediata, mas supõe um engajamento que, envolvendo imaginação, longo tempo, dedicação às relações com objetos e pessoas e, fundamentalmente, aptidão em alto grau, conduz à maestria. Para Sennett, é só no nível da maestria que se revelam os problemas éticos do artesanato.

Em 1905, o Estúdio da Rua Povarskaia, criado por Stanislavski e Vsevolod Meierhold – responsável pela condução das atividades práticas – foi o primeiro espaço de atividades teatrais paralelas às ações oficiais do Teatro de Arte. A iniciativa foi considerada germinal ao projetar concretamente a necessidade de se buscar caminhos novos para o ator, condizentes com um teatro sonhado no contexto de profundas inquietações artísticas que agitavam o cenário artístico russo do período. Da reunião de músicos, pintores, atores, esse

² Idem, *The Art of the beginner*, in: *Máscara*, p. 10.

³ Mollica apud Scandolara, *Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX*, p. 11.

Estúdio lançou as sementes para as ideias do revolucionário teatro de convenção que, anos mais tarde, seriam formuladas por Meierhold. Contudo, as divergências de perspectivas entre os dois encenadores, inconciliáveis naquela época, fizeram com que a experiência não durasse mais do que um ano.

Já em 1912, agora com a colaboração fundamental de Leopold Sulerjítiski, Stanislavski fundaria o Primeiro Estúdio. Sobre isso Mollica afirma:

A história do primeiro Estúdio inicia quando Stanislávski coloca em discussão o próprio modo de estar vivo no teatro, quando procedimentos e técnicas, que tornaram o Teatro de Arte grande começaram a sentir o efeito do tempo e a se esclerosarem em hábito [...]. O Estúdio nasce ainda como local onde pudesse verificar a possibilidade de uma nova dimensão para o trabalho do ator. Desenvolvem-se assim as primeiras tentativas de Stanislávski de definir um “sistema” que abra ao ator a estrada para uma criatividade plena e consciente. Por meio da prática dos exercícios com os *studijcy* Stanislávski busca reformular os princípios de uma arte, a do ator, que agora coloca indiscutivelmente no centro da existência do teatro. E isto não acontece por formulações teóricas de princípios, mas por um profundo repensar de toda a própria experiência de teatro.⁴

Os fundamentos do Sistema, cuja genealogia remetia às questões enfrentadas por Stanislavski desde seu contato com a dramaturgia tchecoviana e com os princípios dos simbolistas russos, foram plantados e cultivados durante os anos iniciais do Primeiro Estúdio; ali, artistas como Evgeni Vakhtangov, Michael Chekhov e Richard Boleslávski, sob o comando de Stanislavski e de Leopold Sulerjítiski, desenvolviam exercícios individuais e coletivos que podiam ser incorporados e desenvolvidos pelo grupo ou simplesmente descartados. Conforme Mel Gordon, os exercícios eram metodologicamente classificados segundo duas vertentes.⁵ A primeira, relacionada à descoberta dos estados criativos da mente e do corpo, envolvia temas como o relaxamento (com um profundo pensamento sobre os processos respiratórios, a partir da prática de *yoga*, conduzida por Sulerjítiski), a concentração e a espontaneidade. A segunda, voltada mais diretamente para a criação do papel, traduzia-se na investigação de aspectos como a memória afetiva, a comunicação e o ritmo.

Apenas no início dos anos vinte a natureza dos exercícios desenvolvidos pelos artistas do Primeiro Estúdio começou a se tornar pública. Antes, tudo o que se sabia do Sistema provinha das apresentações de algumas montagens realizadas por membros do Estúdio; esses trabalhos eram realizados com tal rigor e apuro que os resultados bem

⁴ Ibidem, p. 29-30.

⁵ Gordon, *The Stanislavski Technique*.

sucedidos contribuíam para aumentar ainda mais o interesse pelas pesquisas fechadas conduzidas por Stanislavski.

Diferentemente de uma escola tradicional, o programa de atividades do Primeiro Estúdio não seguia uma linha única e fixada, assim pensado deliberadamente como uma tentativa de romper com os automatismos do ofício. À época, conforme afirma Scandolara, a terminologia e os procedimentos podiam parecer bastante estranhos aos participantes que, no entanto, “se deixavam conduzir por seus mestres, tendo a consciência de que trilhavam um caminho ainda não explorado”. Estimulados a criarem seus próprios exercícios, trabalhavam sobre si mesmos e também sobre pequenos fragmentos de cena. Conforme uma visão holística do trabalho, provavelmente afirmada pela presença de Leopold Sulerjítiski, o modelo do Primeiro Estúdio lidava ao mesmo tempo com as questões procedimentais e técnicas do trabalho do ator e as de ordem organizacional, do cotidiano de relações.

... Eu quero antes de qualquer coisa plena liberdade para todos aqueles que desinteressadamente e puramente amam o nosso teatro de poder fazer os seus experimentos e as suas pesquisas. Este direito o quero também para mim.

Talvez me deixarei levar pela paixão, mas nisto está a minha força.

Talvez cometerei erros, mas este é o único modo para ir adiante!

Mais do que nunca estou convencido de caminhar pela estrada certa. Creio que muito brevemente encontrarei aquela simples palavra que todos agarraremos e que ajudará o teatro a alcançar aquela essencialidade que lhe servirá de bússola por muitos anos.

Eu não quero somente encontrar os princípios basilares da criatividade, não apenas desenvolver uma teoria sobre eles, mas verificá-los na prática. Quem conhece nossa arte, difícil, indefinida, atrasada, sabe quanto é difícil, vasto e importante este trabalho.⁶

A partir de 1915, Stanislavski fomenta a criação do Segundo Estúdio que, em 1916, abriria sob a direção de Verbítski, reunindo atores oriundos de uma escola dirigida por três atores do TAM. No mesmo ano, com a morte de Sulerjítiski, a condução do Primeiro Estúdio foi entregue a Vakhtangov.

Em 1917, a construção de um caminho próprio que, sem romper com as premissas fundamentais de Stanislavski, acrescentaria novas possibilidades junto ao Sistema, fez com que Vakhtangov fundasse seu próprio Estúdio. Após a morte de seu fundador, esse Estúdio de Vakhtangov foi incorporado ao Teatro de Arte de Moscou sob o nome de Terceiro Estúdio.

O movimento de criação dos estúdios teatrais disseminou-se, na Rússia, principalmente na década de vinte e nos anos trinta. Posteriormente, em *Mi Vida en el arte*, o

⁶ Mollica apud Scandolara, op. cit., p. 15.

próprio Stanislavski analisaria criticamente o fato, por gerar a proliferação de artistas que, mesmo despreparados, punham-se a lecionar e criar seus próprios sistemas. Assim, ao contrário dos propósitos que estiveram na base dessa iniciativa, aquele modelo passaria a servir também a profissionais que não haviam de fato rompido os laços com o diletantismo.

Ainda assim, a criação dos Estúdios gerou e ajudou a difundir a possibilidade de uma prática teatral de caráter laboratorial. A essa ideia Grotowski recorreria quando, em 1962, teve que nomear a natureza de suas atividades frente ao *Teatro das 13 Fileiras*, em Opole. Conforme Eugenio Barba, ao preencher um formulário padrão enviado pelo Ministério da Cultura polonês, destinado a mapear e classificar os tipos de criação teatral vigentes no território, o diretor assinalou a opção “laboratório”. Acreditava que aquele termo era o que melhor expressava o tipo de prática por ele realizada, justificando um modo de produção bastante particular que despendia longo tempo para a preparação dos espetáculos e atingia um número reduzido de espectadores.

Além disso, o termo fazia referência a um precedente histórico, aos Laboratórios de Stanislavski, o artista modelo para o teatro soviético e, assim, queira ou não queira, para o inteiro bloco socialista. Sem hesitar, Grotowski mandou imprimir um novo papel timbrado, e no programa do novo espetáculo, Akropolis, em outubro de 1962, podia-se ler em letras minúsculas: TEATR-LABORATORIUM 13 RZEDÓW.⁷

No texto “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo”, que remete à passagem dos anos oitenta para os anos noventa, Grotowski lembraria que o trabalho em nome de Stanislavski requer que se comece pelo mínimo exigido pelo mestre, ou seja, um tempo razoável de trabalho, a elaboração rigorosa da partitura de atuação e uma ação em companhia.⁸

Segundo o diretor polonês, em sua trajetória Stanislavski demonstrou que era necessário estar preparado para o trabalho artístico. Na Polônia dos anos cinquenta predominavam as montagens feitas em um período médio de quatro semanas. Similarmente, alguns dos primeiros espetáculos do *Teatro das 13 Fileiras*, sob direção de Grotowski, foram preparados em um curto período de tempo. Porém, entre os anos de 1962 e 1963, esse modo de produção começou a mudar significativamente. Conforme acontecera nos primeiros anos do Primeiro Estúdio, em Moscou, foi tornada habitual a prática de exercícios que não tinham um uso direto nos espetáculos.

⁷ Barba, *Terra de Cinzas e Diamantes*, p. 38.

⁸ Grotowski, *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*, p. 228.

O termo *cwiczenie* (exercícios) surgiu pela primeira vez no programa de *Fausto*, em 1963, associado à ideia de um trabalho orientado pelas necessidades individuais dos atores, como uma prática que não se encerrava na conclusão do produto cênico. Mesmo quando, anos mais tarde, Grotowski reviu sua concepção de treinamento, por lhe parecer que induzia a uma ideia perigosa de aperfeiçoamento, algo daquela prática seria mantida, por oferecer uma base concreta sobre a qual se podia trabalhar.

Sem dúvida o termo *exercícios teatrais* não faz muito efeito, mas tem seus lados positivos. Permite acentuar o caráter concreto que caracteriza o nosso trabalho. Permite acentuar que para nós este método é parecido com uma estrada, um trampolim, e não tem de jeito nenhum um valor doutrinário; que aqui o sistema de trabalho não pode ser separado do treinamento do ator; que cada papel e cada espetáculo não podem ser para nós um objetivo em si, mas, em vez disso, um exercício ou a preparação de um exercício ainda mais complexo, o adentrar-se em regiões que ainda não foram sondadas.⁹

1.2 Os outros elos da cadeia

Em sua formação, Grotowski teve contato direto com a rica linhagem de artistas iniciada por Stanislavski no período dos estúdios. Em 1955, após terminar, como ator, o curso da Escola Teatral de Cracóvia, foi bolsista por um ano no GITIS, Instituto Teatral de Artes Cênicas, em Moscou. Em um período em que ali eram atuantes artistas como, por exemplo, Maria Knébel e Vasiliev Osipovich Toporkov, Grotowski foi aluno do pedagogo Iuri Zavadski. Neto de um nobre polonês deportado para a Sibéria, Zavadski, segundo informações fornecidas por Eugenio Barba, costumava cultivar certa implicância com os poloneses, mas demonstrava grande afeto por Grotowski. Embora fosse um grande artista e professor, parecia ajustar-se perfeitamente às exigências do governo socialista no que tange a um tipo de produção estética e comportamento público. Grotowski reconhecia que o posicionamento político do professor teria lhe despertado sérias reflexões, as quais foram fundamentais em sua formação. Ao falar, confidencialmente, sobre Meierhold, verdadeiro modelo para Grotowski naqueles anos, Zavadski teria dito: “seus merecidos fracassados são mais importantes do que as nossas maiores vitórias”.¹⁰

⁹ Flaszen apud Barba, op. cit., p. 53.

¹⁰ Barba, op. cit., p. 14.

Com Iuri Zavadski, provavelmente Grotowski pôde aproximar-se de um modo de trabalho iniciado por Vakhtangov, discípulo de Stanislavski e mestre de Zavadski, grande modelo de encenador para Grotowski.

Mas a experiência pessoal de Grotowski no GITIS foi apenas uma das camadas que possibilitou o acesso de Grotowski ao tipo de prática investigativa e laboratorial promovido por Stanislavski.

Quando o movimento dos Estúdios russos estava extinto, em meados da década de trinta, já então penetrara na tradição teatral polonesa, essencialmente por meio da ação do *Teatro Reduta*, fundado em Varsóvia no ano de 1919.

Os criadores do *Reduta*, Juliusz Osterwa (1885-1948) e Mieczyslaw Limanowski (1876-1948), haviam sido enviados à Rússia durante a Primeira Grande Guerra, entre muitos outros artistas. Dessa maneira, por três anos e meio Limanowski viveu em Moscou e acompanhou as realizações do Teatro de Arte, conhecendo diretamente Stanislavski e seus principais colaboradores.

Diferentemente, Osterwa esteve em Moscou apenas entre fevereiro e outubro de 1916, quando o grupo que dirigia, e no qual atuava, o *Teatro Polski*, apresentou-se em uma sala alugada do *Teatro Kamerny* e teve, entre seus espectadores, a ilustre figura de Stanislavski. Após tal ocasião, Osterwa foi convidado pelo mestre russo a conhecer as instalações e funcionamento do Primeiro Estúdio e do Teatro de Arte de Moscou, dando origem a uma série de encontros entre os dois. Esse momento de sua vida seria lembrado posteriormente por Osterwa em diversas entrevistas, como a ocasião em que lhe teria surgido a certeza da importância da criação do *Teatro Reduta*, inspirado nos princípios estruturais, artísticos e pedagógicos do Primeiro Estúdio.

Por sua vez, Limanowski viria a se referir a Stanislavski como “o maior mestre de teatro do mundo” ou “o gênio do teatro contemporâneo”. Segundo Osinski, tão forte era a impressão que o trabalho de Stanislavski havia deixado sobre ele, que Limanowski recomendava aos seus discípulos, como estratégia de aprendizado, que assistissem às encenações do Teatro de Arte de Moscou e que acreditassem na importância da vivência interior e na verdade essencial de seu próprio ser. Em uma crítica de 1930, escreveria que o ator não deveria apenas trabalhar sobre o personagem, mas também sobre ele mesmo.¹¹

Em 1963, ainda segundo Osinski, durante uma reunião com membros da revista *Teatralny Pamietnik*, o próprio Grotowski, ao se definir como um “stanislavskiano”,

¹¹ Osinski, La tradition de Stanislavski au “Theatre Reduta” et au “Theatre Laboratoire”, p. 85.

observaria o quão próximo se situava da experiência do *Reduta*, por acreditar, assim como Osterwa, Limanowski e Stanislavski, que uma grande reforma no teatro não pode ser feita sem o ator. Segundo Barba, é no que se refere ao modelo ético impregnado no processo de trabalho que se pode traçar uma linha sucessória que, iniciada em Stanislavski e Sulerjtski, alcança Osterwa e Limanowski e chega ao próprio Grotowski. Nas conversas que tinham durante o tempo em que Barba foi seu assistente, Grotowski costumava ironizar, sem esconder um sentimento de admiração, o hábito que os criadores do *Reduta* possuíam de exigir dos atores uma vida moderada enquanto eles próprios “escapavam à noite do teatro-mosteiro para se divertirem”.¹²

Outro aspecto a ser considerado no reconhecimento da construção de um diálogo direto de Grotowski com a tradição stanislavskiana é aquela que envolve as próprias relações políticas e históricas entre Rússia e Polônia que, em última instância, definiram a forma como a imagem de Stanislavski penetrou na arte polaca, mediada pela propaganda oficial soviética.

Já no ano de 1908, na ocasião da primeira temporada polonesa do Teatro de Arte de Moscou, recém-saído de um estrondoso sucesso na Alemanha, os poloneses boicotaram as apresentações. Embora, em seu livro autobiográfico, Stanislavski não faça referência a esse fato, é sabido que, com o poder político nas mãos dos russos, vigorava na Polônia a proibição de uso do idioma local em igrejas ou teatros. Em resposta a isso, os artistas poloneses consideraram que seria um verdadeiro ato de traição patriótica ceder à exigência do governo e ir ao teatro para ouvir uma peça falada em russo.

Já no período entre guerras, não obstante a admiração declarada dos artistas do *Reduta* pelo trabalho de Stanislavski, a imagem do Sistema continuou sendo alvo de críticas na Polônia, sob a alegação de que serviria restritamente ao estilo naturalista. As descobertas stanislavskianas eram postas sob suspeita por artistas poloneses que as acusavam de não corresponder aos anseios idealistas inspirados pela poesia nacionalista de Mickiewicz.

Stafean Jaracz, afirma que o conhecimento polonês do Sistema restringia-se às investigações realizadas apenas até a Revolução Comunista, exceto por parte de alguns poucos poloneses emigrados entre os anos de 1915 e 1918.¹³ Apenas após a Segunda Guerra Mundial é que o Sistema tornou-se mais profundamente conhecido na Polônia, coincidindo com um momento de renovação do próprio repertório teatral polonês, que tentava romper com os modos teatrais mais comerciais e valorizar os aspectos éticos do trabalho do ator.

¹² Barba, op. cit., p. 47.

¹³ Jaracz apud Tyska, Stanislavski et la Pologne, in: *Le Siecle Stanislavski*, p. 83.

Ainda assim, o acesso dos artistas poloneses a Stanislavski era intermediado pelas distorções propositalmente provocadas pela campanha de propaganda comunista no país. Em 1939, a Rússia stalinista impôs à Polônia a inclusão do teatro dentro de um sistema de planificação econômica e de organização de propaganda, o que explica, de alguma forma, que a imagem de Stanislavski tenha então sido introduzida no teatro polonês de maneira canonizada e absolutista. O vínculo entre teatro e verdade foi completamente obscurecido, a ação artística censurada e as próprias peças de Mickiewicz e outros autores, proibidas. Vigoravam as produções teatrais de propaganda soviética, que se diziam seguidoras do Sistema stanislavskiano e, a partir desse contexto, um paradoxo se fez presente: ao mesmo tempo em que o Sistema era imposto aos poloneses, não era profunda e verdadeiramente conhecido por eles.

Mi Vida en el arte só seria traduzido para o polonês em 1952 e *El Trabajo del actor sobre si mismo* apenas em 1954.

À imposição stalinista do Sistema na cultura teatral polonesa, alguns intelectuais reagiram com uma oposição que consistia em declarar a incompatibilidade do mesmo com a tradição daquele povo. Principalmente após 1953, com as modificações lentamente introduzidas após a morte de Stálin, a oposição dos intelectuais poloneses ao Sistema ganhou força. Foi nesse contexto de resistência política e cultural à União Soviética que Grotowski viveu seus anos de formação teatral e que, inclusive, após retornar de Moscou, chegou a ser secretário do Comitê Central da Juventude Socialista, participando ativamente de organizações políticas juvenis.

Com o passar dos anos, o impulso militante da juventude de Grotowski seria substituído pela crença de que a rebelião poderia ser feita pelos verdadeiros artistas, os quais, com seu ofício, ampliam os limites impostos pelas sociedades e pela tirania do poder. Reconhecemos, a partir de então, o aparecimento daquele Grotowski que, desde seus primeiros espetáculos profissionais e por todo o seu percurso, iria se confrontar com o mesmo problema apresentado ao personagem Nazvánov, no início de *El Trabajo de actor sobre si mismo*: “... la verdadera rebelión en arte es persistente, dominada, nunca diletante. El arte siempre ha sido el esfuerzo de confrontarse con la insuficiencia, y por este mismo hecho es complementario de la realidad social”.¹⁴

¹⁴ Grotowski, Tu eres hijo de alguien, p. 70.

1.3 A tradição do trabalho do ator *sobre si mesmo*

A afirmação do modelo dos Estúdios de arte paralelos ao TAM consolidou as bases técnicas e éticas para o que seria a poética stanislavskiana, ou seja, a ideia de que o ator deve trabalhar *sobre si mesmo*, conforme sugere o título de sua principal obra dedicada ao ofício.

The studio is the first halting place for people who have fully grasped the idea that man's whole life consists of his own creative work, that so far as he is concerned this creative work exists only in the theatre, and that it is in the theatre alone that his life finds its full expression. An actor must realize that there are no causes acting from without and influencing creative art and that there exists only one impulse of creative art, namely the creative power each one of us carries within himself.¹⁵

Na Rússia do início do século XX, a ideia revolucionária que pautava o trabalho do ator por um *trabalho sobre si mesmo* carregava uma série de especificidades próprias da cultura e do momento de sua gênese. Deslocada para outros contextos e épocas, no entanto, a expressão proliferou-se mundo afora adotando inadvertidamente uma multiplicidade de sentidos que, se muitas vezes em nada se assemelham com o princípio primeiro, permitem-nos reconhecer que a proposta de Stanislavski inauguraria um novo capítulo de interesse na história das tradições teatrais.

Conforme declarações do encenador russo Adolf Shapiro,¹⁶ em palestra realizada no ano de 2010, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, foram as investigações do polonês Jerzy Grotowski que mais apropriadamente representaram a continuidade do projeto iniciado por Stanislavski. Diferentemente de muitos artistas que se diziam discípulos de Stanislavski e reproduziam seus procedimentos, Grotowski assumiu a herança de um *trabalho do ator sobre si mesmo* não como uma receita, conforme provavelmente o desejava a ideologia soviética imposta ao seu país, mas como uma pergunta. E, ao tentar responder a essa pergunta, o diretor polonês estruturou as bases de sua poética

¹⁵ Stanislavski, *On the Art of the Stage*, p. 100. Tradução: O estúdio é o primeiro lugar para o encontro de pessoas que compreenderam completamente a ideia de que toda a vida do homem consiste de seu próprio trabalho criativo e que, tanto quanto ele se preocupa, este trabalho criativo existe apenas no teatro, e que é apenas no teatro que sua vida encontra a sua plena expressão. Um ator tem que perceber que não há causas que agem de fora influenciando a arte criativa e que existe apenas um impulso criativo da arte, ou seja, o poder criativo que cada um de nós carrega consigo.

¹⁶ **Adolf Shapiro** é um diretor e pedagogo russo que foi aluno e colaborador de Maria Knébel. Essa, por sua vez, estudou com Danchenko, Michael Chekhov e Stanislavski, tendo sido uma das principais responsáveis pela transmissão dos ensinamentos do Sistema, na Rússia, entre as décadas de quarenta e setenta.

que, assim como a de Stanislavski, era realmente “produto de seu tempo, de seu país e de sua pessoa”.¹⁷

A relação dialética que se estabeleceu entre as pedagogias de Stanislavski e Grotowski faz com que nessas identifiquemos vetores que corroboram para a abordagem de alguns temas similares, como os binômios corpo e espírito, consciência e inconsciência, artificial e orgânico, sujeito e coletivo, forma e essência.

No que concerne a Stanislavski, é necessário considerar que isso derivou do desenvolvimento de uma prática teatral, que desde o início, ecoou num movimento artístico mais amplo, que confrontava valores específicos da cultura russa com a tradição filosófica e artística europeia.

Diferentemente, é no aprofundamento e desdobramento teatral desses temas que Grotowski prepara a sua saída do teatro, iniciando suas pesquisas parateatrais e, posteriormente, com o Teatro das Fontes e a Arte como Veículo, que desenvolveu até o final de sua vida.

Anos antes da criação do Primeiro Estúdio, na ocasião de fundação do Teatro de Arte de Moscou, já se podia antever o que seria o gérmen da ideia de um *trabalho do ator sobre si mesmo*. Em sua primeira viagem a São Petersburgo, pouco tempo após seu surgimento, o TAM mereceria o seguinte elogio público de um dos senhores presentes, S. A. Andreievsky, durante um jantar de honra aos artistas moscovitas:¹⁸

Ha llegado a nuestras playas un teatro, pero, para nuestro mayor asombro, no hay en él ni una sola actriz [...]. No veo – prosiguió el orador, ni las bocas redondeadas del actor, no los cabellos fuertemente rizados, quemados por la pinza del peluquero debido a la operación que se suele efectuar a diario; ni oigo esas voces forzadas. No leo en la cara de ninguno de ellos esa sed de elogios [...]. En el elenco no hay ni uno solo actor, ni una solo actriz. Sólo hay hombres, personas, que sienten hondamente.¹⁹

Era o início do século XX e aquele novo modelo de teatro apresentado pelo TAM, que se refletia em um novo modelo de ator, era verdadeiramente um fato notável. Não obstante a sua já grande popularidade, o Teatro de Arte, na ocasião citada acima, era ainda bastante jovem, tanto no que se refere ao pouco tempo de existência desde sua fundação, quanto no que se refere à faixa etária da maior parte do elenco. Os elementos pedagógicos que estabeleceriam as bases para a construção do Sistema ainda não haviam sido organizados,

¹⁷ Grotowski, Tu eres hijo de alguien, p. 19.

¹⁸ Esta passagem é narrada pelo próprio Stanislavski em seu livro autobiográfico, *Mi Vida en el arte*.

¹⁹ Stanislavski, *Mi Vida en el arte*, p. 252.

porém um forte pensamento ético sobre o ofício já se apresentava e orientava, inclusive, a definição dos artistas que deveriam compor o elenco do Teatro de Arte.

Desde a lendária reunião entre Konstantin Stanislavski e Vladimir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, que durou dezoito horas e que firmou os acordos principais para a fundação do TAM, a escolha dos atores rompeu com uma certa tradição de formação de elencos das companhias profissionais. Em vez de se pautar por critérios como talento, virtuosismo, características físicas ou experiência, conforme relato de Stanislavski em seu livro autobiográfico, os dois diretores concordaram, já no primeiro encontro, que o novo teatro deveria priorizar um elenco idealista, não acomodado às exigências determinadas pelos modos de produções teatrais hegemônicos, disposto a praticar a arte teatral movido não pela própria vaidade, superando as próprias dificuldades pela consciência da supremacia dos ideais artísticos.

Existe una especie de dispersión, de desbandada, en lo que se refiere a las cuestiones del arte del actor. Hasta ahora no se ha aclarado qué es el teatro viviente, ni qué es un hombre viviente en el escenario. Se me podría acusar de cierta herejía, pero quiero decir lo siguiente. Estamos forjando un nuevo arte. Y su base es la verdad viviente, el hombre viviente.²⁰

Para Nemirovich-Dánchenko, há trezentos ou quinhentos anos, ou mesmo há milênios atrás, a arte do ator era tratada como uma abstração do homem vivente. Agora, a questão que estava na base da fundação do teatro era sobre a maestria ou o homem vivente, definido por ele como aquele ator que cria um homem real; que não representa mas sugestiona mediante sua própria sensibilidade, sua própria vontade.²¹

O projeto artístico que Dánchenko e Stanislavski materializaram a partir da fundação do TAM tinha como princípio a crença na espiritualização da arte por meio do princípio poético, justificada por diversas instâncias culturais e religiosas que se faziam presente entre os principais movimentos artísticos daquele período, conforme veremos depois.

Acreditavam que todo ator, como o homem que é, possui em seu interior “todos os rasgos da essência humana”.²² Desses, os que são mais desenvolvidos e destacados constituem a sua própria personalidade, aquilo que o teatro romântico nomeava de “temperamento do ator” e que era a matéria bruta sobre a qual o ator deveria saber trabalhar.

²⁰ Nemiróvich-dánchenko, La experiencia del actor, in: Jimenez, *El Evangelio de Stanislavski segun sus apóstoles*, p. 27.

²¹ Ibidem, p. 36.

²² Ibidem, p. 30.

1.4 Antes da tradição: o *si mesmo* da máscara

A compreensão da expressão *trabalhar sobre si mesmo*, ao longo do século vinte, muitas vezes se deu pela ótica de um pensamento ocidental fincado na afirmação do sentimento do sujeito e da consciência individual.

Contudo, ao analisarmos a relação entre ator e personagem, conforme proposto pelo Sistema, detectamos que entre essas duas partes se estabelece uma espécie de jogo cuja natureza remete às antigas tradições do teatro de máscaras, quando o sentido do evento teatral não se restringia ao discurso do ator ou de alguém que lhe fosse alheio, mas emergia da revelação e do encontro das múltiplas vozes viventes no ator.

Taviani e Schino compreendem que a máscara é fundamentalmente o objeto que possibilitava ao ator alcançar uma dimensão humana maior que a sua.²³ Contudo, pela análise de algumas pinturas antigas, os pesquisadores identificam que, nos últimos séculos, a tradicional relação do ator com sua máscara foi profundamente modificada. Dos primeiros séculos da nossa civilização data uma pintura que, proveniente da região de Taranto, retrata um ator segurando sua máscara na altura dos olhos, enquanto é também olhado por essa. A máscara tem, ali, a mesma face que a do seu dono, mas ao contrário da calvície daquele, é fartamente coberta de cabelos, tem a barba cuidada e abundante. Como essa, muitas outras pinturas recolhidas ainda no século XVI por Francesco Ficoroni mostram imagens de atores no mesmo gesto e posição, como se reconhecessem naquele objeto uma vida que se prolonga para o fim da peça, que continua sempre diversa ao tempo cotidiano de sua própria vida.

... o ator e a máscara são duas pessoas, imersas num silencioso colóquio. Uma comunica à outra suas próprias dúvidas e sua gratidão; a outra, a máscara, animada por uma vida superior e por isso intermitente, lhe transmite a continuidade de uma tradição, lhe dita um modo de interpretar, lhe sugere a índole de uma personagem que o poeta formou e que chega ao ator do exterior. A ligação durou longamente, durante séculos os dois vultos se olharam nos olhos sem que nem um nem outro parecesse falso ou morto, e ainda, no Oriente, continuam a se olhar.²⁴

Ao final do século XVI, as imagens que retratam alguns cômicos da *Commédia del Arte* – gênero de grande sucesso na corte e em toda a sociedade francesa – superdimensionam os atores que, agora, têm o objeto em suas mãos, sobre o próprio colo, com uma atitude

²³ Taviani; Schino, *Premissa* (trad. Beti Rabetti), p. 1.

²⁴ *Ibidem*, p. 2.

descuidada. A máscara ainda mantém traços de personalidade mas, conforme Taviani e Schino, não transmitem mais nada, são apenas símbolos que apontam, ao longe, para outra realidade, agora frágil e fugitiva.

No século XVII, o gravurista Habert faria o retrato de dois célebres atores da época, Jean-Baptiste Poquelin, o Molière, e Dominique Biancolelli, o Arlecchino. A imagem do primeiro tem nas mãos, na mesma altura do olhar, um exemplar de sua obra, *O Tartufo*, a obra por meio da qual se exprime. O retrato de Biancolelli, por sua vez, mostra o ator a segurar nas mãos uma máscara que tem um rosto diverso ao seu e pela qual não demonstra o mesmo respeito que dedica à sua obra.

A arte do ator colocava-se, naquele momento, cada vez mais a serviço de um discurso externo à sua própria natureza, colocando-o como portador e intérprete de ideias nascidas das instâncias alheias ao efêmero jogo da cena. Em 1738, Luigui Riccoboni, famoso ator de *Commedia dell'Arte* escreveu um dos primeiros tratados sobre a profissão do ator, *Pensamentos sobre a Declamação*. Ali, igualava os atores aos grandes oradores de um povo pelo seu poder de persuasão, capazes de civilizar os povos mais bárbaros. Tal qual se exigia dos antigos oradores, o ator deveria ter a capacidade de suscitar paixões nos ouvintes e, para tanto, sua atuação deveria manter os traços humanos, sem os exageros típicos ou a mecanização que, para Riccoboni, caracterizavam os atores das tragédias neoclássicas que lhes eram contemporâneas e que lhes atribuía o tom da falsidade, incapaz de convencer ou de comover.

O que, antes, era um colóquio entre o ator e sua máscara, torna-se uma relação de manipulação ou sujeição mútua entre as duas partes. Essa mudança, na Europa ocidental dos séculos XVII e XVIII, vem acompanhada pelo aparecimento de uma nova “pessoa social do artista”, “tão necessária e cotidiana a ponto de refletir-se no modo como ele compõe sua assinatura”.²⁵ Ao mesmo tempo, o ofício do ator vê-se ligado ao recém-criado *status* do artista genial, uma invenção romântica que permite a exaltação do sentimento do ator como um valor em si. No combate a esse modelo de ator e de atuação, em *O Paradoxo do Comediante*, Denis Diderot incitaria ainda mais a separação entre natureza do ator e natureza do personagem/máscara, colocando-se contra a utilização da sensibilidade espontânea como elemento da atuação, por não acreditar que a espontaneidade fosse atributo da natureza:

O fato de que o comediante não se apegue às próprias emoções permite que ele se desprenda de si mesmo e consiga dar unidade ao papel. Se a sua arte consistisse em representar “metade por natureza e metade por estudo, metade

²⁵ Ibidem, p. 3.

por um modelo e metade por si próprio” seu desempenho perderia efeito, pois a desigualdade incomodaria o espectador. Ao se destacar de sua vida particular e remontar ao público, o comediante consegue conectar-se ao espectador mediante ideias gerais, pois as emoções de sua personagem não são as dele; tanto quanto os aspectos instrutivos de seu desempenho, são uma obra de arte, que obedece a regras de convenção.²⁶

O projeto teatral russo fomentado por Stanislavski e seus colaboradores tem como estímulo primeiro a criação de condições para que a cena surja de um diálogo entre a personalidade do ator, suas ideias, memórias e sensações, e o universo próprio da personagem. Apesar de inserida na lógica do drama moderno, a personagem, conforme concepção do Sistema, exerce uma função análoga à da máscara antiga, enquanto objeto que apresentava ao ator uma dimensão externa a si mesmo, extracotidiana, mágica. Desse encontro nasce uma relação fincada não na sobreposição ou afirmação de um ser único, mas na importância da existência de um diálogo entre realidades distintas. Essas, sem se anularem mutuamente, constituem a base sobre a qual a cena se desenrola como ato presente.

Dánchenko, cofundador do TAM, muitos anos depois das primeiras experiências de Stanislavski com o Sistema, falava do perigo que envolve a anulação de uma dessas duas instâncias envolvidas no jogo teatral, personagem ou ator. Com o exemplo da atriz Elonora Duse, que se identificava tão plenamente aos personagens que acabou por se consumir com seus sofrimentos, afirmaria que a maestria do ator consiste na sua capacidade de criar um homem real pela sugestão de sua própria personalidade, e não por meio de sua emoção.

O combate do Sistema aos clichês de atores típicos do teatro romântico europeu não ignorava a importância de que o ator trabalhasse sobre o seu temperamento, sua sensibilidade, pensamento e natureza. A questão que se colocava então era “hacia dónde se dirige usted su temperamento, no su emoción. Dirigir el temperamento significa poner de manifesto la voluntad”.²⁷ E, dessa maneira, como sujeito criador, o ator do Sistema tinha como um ponto de partida elementar a consciência de si mesmo, o *self*.

²⁶ Diderot apud Portich, *A Arte do Ator entre os séculos XVI e XVIII*, p. XXXV.

²⁷ Nemiróvich-Dánchenko, in Jimenez, op. cit., p. 31.

1.5 Consciência ou *sensação de si*

Segundo Paul Ricoeur, a palavra consciência deriva da ideia grega de *suneidèsis*, que tinha um sentido de “estar informado, avisado de algo”.²⁸ Ricoeur nos lembra que Descartes, na afirmação de uma filosofia das substâncias e da continuidade das essências, utiliza, em *Meditações e Respostas*, o adjetivo *consciens* no sentido de “ter um conhecimento atual”, “experimentar”; e que apenas com John Locke, no século XV, é que se delinearia uma moderna noção de consciência, associada também ao surgimento da concepção atual de *self*, ou identidade.²⁹

As teorias de Locke, que serviram de base para os principais filósofos ocidentais posteriores, tinham como princípio a afirmação de que a pessoa é identificada unicamente pela consciência, pelo *self*, que, ao invés de ideias inatas, constitui-se de operações da mente, sejam elas passivas (no que se refere à percepção), sejam ativas. Mesmo fundada na relação com as coisas, pessoas, lugares, momentos, a ideia de identidade afirmava-se sobre a diferença, como algo sempre autorreferencial e imutável. Compreendida como participação ininterrupta na própria vida, a noção moderna de identidade do homem nasceu como um aspecto temporal, vinculado à consciência enquanto pensamento do eu singular, individual, sobre si mesmo. Debruçado sobre a hipótese da ressurreição de uma pessoa em outro corpo ou mundo, Locke disse que, se a mesma consciência prossegue com a alma que o homem habita, “não é a alma que faz o homem, mas a mesma consciência”.³⁰

A tradição teatral stanislavskiana, conforme falaremos melhor mais adiante, carrega traços da fortíssima cultura religiosa nacional e, no que se refere à valorização de um trabalho sobre si, dialoga com a escola do “olhar interior”, de matriz cristã. Contudo, diverge da linhagem ocidental filosófica inaugurada por Locke, por atribuir à consciência um objetivo maior do que a definição de sua própria identidade, como algo que aproxima o homem da verdadeira substância divina. Conforme os dogmas da igreja ortodoxa russa, o homem é feito à imagem de Deus, mas é apenas por meio da virtude, compreendida não como dom natural mas como objetivo a ser conquistado pelo livre arbítrio, razão e senso de responsabilidade moral, que ele se assemelha a Deus. Adquirir a semelhança é ser deificado, é se diferenciar das outras criações animais, é encontrar a condição humana plena.³¹

²⁸ Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento*, p. 113.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Locke apud Ricoeur, op. cit., p. 116.

³¹ Fonte: http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/igreja_ortodoxa/a_igreja_ortodoxa_fe_e_liturgia3.html. (Acesso em: jul. 2013).

O pensamento religioso ortodoxo enfatiza a imagem de Deus no homem. “Teologia viva”, ícone de Deus, o homem pode encontrar o divino voltando-se para si mesmo.³² Sob tal perspectiva, a ênfase stanislavskiana no que ele chama de “vida do espírito humano” leva-nos a perceber que a consciência, conforme abordada pelo Sistema, não tem por objetivo o autorretraimento do ator, mas o lança a uma condição de *si mesmo* que extrapola a sua própria identidade temporal.

A ideia de que a noção de arte poderia prover uma experiência transcendental e espiritual para artistas e públicos foi muito presente na Rússia entre os anos 1890 até a Revolução Comunista.³³ No Sistema, esse princípio se manifestaria com força, trazido não apenas pelo próprio Stanislavski mas por todos os outros artistas cujas contribuições foram definitivas em suas pesquisas, como o próprio Dánchenko, Sulerjítiski e Michael Chekhov.

Após a morte desses artistas, a figura da atriz e pedagoga Maria Knébel, discípula colaboradora de Dánchenko e de Stanislavski, foi responsável pela continuidade do Sistema na Rússia, transmitindo a toda uma geração de novos artistas não somente os elementos técnicos como também as motivações que estiveram na base do trabalho desenvolvido por seus mestres.

O mais proeminente aluno de Knébel, Anatoli Vassiliev³⁴, importante diretor da atualidade, afirma que a terminologia do Sistema está profundamente enraizada a uma noção de divino que, presente na Rússia, foi subjugada no ocidente a partir das revoluções culturais que, como o Iluminismo, demarcaram certo âmbito de identidade nos limites da história universal. Assim, também a noção de “psiquê”, encontrada com frequência nos textos de Stanislavski, parece-nos mais próxima das concepções arcaicas que a vinculavam a espírito, alma, do que das correntes filosóficas ou científicas modernas que passaram a tentar explicá-la à luz dos fenômenos fisiológicos.

A partir dos livros encontrados em sua biblioteca, infere-se que Stanislavski teve acesso a algumas das descobertas empreendidas no campo da Psicologia moderna. Dentre esse tipo de leitura, costuma-se destacar a influência que sobre o mestre russo teria exercido a obra de Théodule Armand-Ribot, um dos pioneiros da Psicologia Experimental.

No que se refere às teorias freudianas, marco fundamental das ideias psicanalíticas no século XX, John J. Sullivan enfatiza uma grande distância entre essas e o projeto

³² Ibidem.

³³ White, Stanislavsky and Ramacharaka.

³⁴ **Anatoli Alexandrovitch Vasiliev** (1942-) é um dos mais importantes diretores e pedagogos teatrais da atualidade. Formado no GITIS, Instituto Estatal de Arte Dramática, recebeu importantes premiações na Rússia e em Europa.

stanislavkiano. O próprio termo “subconsciente”, presente no vocabulário do diretor russo, foi utilizado por Sigmund Freud apenas duas vezes, em escritos anteriores a 1895 e, portanto, que precedem o auge de sua teoria.

Muitas vezes pouco explorada, a interferência da cultura *yogui* na prática e no discurso de Stanislavski é um ponto a ser considerado. Por meio do contato com Leopold Sulerjitski, a prática de exercícios da yoga fez-se presente na rotina de Stanislavski desde antes da criação do Primeiro Estúdio, conforme veremos na segunda parte dessa dissertação. Além disso, segundo Andrews White, na biblioteca de Stanislavski constavam três obras, traduzidas para o russo: *Hatha Yoga*, *Raja Yoga* e *Teachings of Yoga about the Mental World of the Person*.

Esses livros faziam parte da coleção *Yogi Ramacharaka*, lançada entre 1903 e 1907, sobre hinduísmo e yoga, de autoria do norte-americano William Walker Atkinson (1862-1932). Após abandonar a profissão de advogado, Atkinson passou a se dedicar à escrita de diversos livros sobre metafísica e ocultismo – temas de extremo interesse nos Estados Unidos e Rússia do início do século passado – pela Yogi Publication Society of Chicago.

O *Raja Yoga* divide o terreno do inconsciente em duas regiões, a do “subconsciente” (que está dentro de cada pessoa) e a do “superconsciente” (que transcende o individual). Além de ter se apropriado dessa classificação, Stanislavski, ainda conforme White, também encontrou nessa obra a ideia de que o subconsciente funciona como um reservatório de ideias e experiências acumuladas pelo ator, uma via de acesso para a inspiração superconsciente. “En qué consisten, pues, esos manajo de ideas, y de dónde se extraen? Consisten en conocimientos, experiencia, recuerdos que guarda nuestra memoria intelectual, afetiva, visual, auditiva, muscular etcétera”.³⁵

O grande interesse pela cultura *yoguis* dos hindus entre artistas e intelectuais russos do início do século justificava-se pela coincidência dessas com alguns princípios presentes em sua própria religiosidade, como o papel de destaque assumido pela alma na rotina cotidiana do homem.

Ao fim de seu livro *Mi Vida en el arte*, Stanislavski afirmaria que entende seu trabalho como algo que se divide fundamentalmente em duas frentes: o trabalho exterior e interior do artista sobre sua própria personalidade, e o trabalho exterior e interior também sobre seu papel.³⁶ Nessa classificação manifestam-se as ideias pilares de sua psicotécnica, ou seja, as noções de *perejivanie* e encarnação.

³⁵ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, p. 148-149.

³⁶ Stanislavski, *Minha Vida na Arte*, p. 428.

Historicamente traduzido, na maior parte das línguas, como “vivência” ou, no caso da última tradução para o inglês, de Jean Benedetti, “experiência”, o termo *perejivanie* foi inadequadamente associado à ideia de “sentimento”, por motivos decorrentes do transporte literal de uma ideia de uma cultura para outra. O prefixo *pere* tem um sentido análogo à partícula *trans*, no português atual, enquanto que o radical *jivanie* vem do verbo arcaico *vat*, que significa “viver”. Assim, poderíamos compreender a palavra como algo em torno de “transviver” ou “atravessar a vida”.

A “arte da vivência”, como costuma ser nomeada em nossa língua, foi definida por Stanislavski como o trabalho do ator de “encontrar objetivos interessantes e significativos do papel, encontrar o modo correto de abordá-los, despertar em si mesmo aspirações justas e levar a cabo as ações adequadas”. Com isso, cada momento da vida em cena despertará no ator experiências correspondentes à do papel e, por meio de uma linha continua desses momentos, “criará a vida do espírito humano do papel”.³⁷

Anatoli Vassiliev compreende que *perejivanie* é a plena fusão entre a *sensação de si* e a ação,³⁸ na recusa à compreensão do trabalho do ator como um estancamento em si mesmo.

Em entrevista com tradutores franceses, Vassiliev definiu a sensação de si como algo diferente do sentimento porque, enquanto a primeira é processo, o segundo é resultado, que, enquanto tal, jamais teria interessado à escola teatral russa, que se colocou categoricamente contra o teatro sentimental dos modelos melodramáticos.

A psicotécnica criada por Stanislavski baseava-se no entendimento de que é preciso encontrar meios conscientes para tocar indiretamente o inconsciente. Para tanto, o mestre russo afirmava que é só a égide de sua natureza orgânica que o ator deveria trabalhar.

... existen procedimientos especiales de psicotécnica que estudiarán ustedes adelante, cuyo propósito es despertar y atraer hacia la creación al subconsciente, a través de métodos conscientes, indirectos. No en vano una de las bases principales de nuestro arte de la vivencia es este principio: La creación subconsciente de la naturaleza a través de la psicotécnica consciente del artista.³⁹

Conduzido pelas leis orgânicas da natureza, o ator sonhado por Stanislavski deveria amar a arte em si mesmo e não a si mesmo na arte, o que lhe exigiria uma posição ética diante de seu próprio ofício: trabalhar sobre si mesmo, mas não para si mesmo.

³⁷ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 32.

³⁸ Vassiliev, *Dialogue avec les traducteurs*, p. 312.

³⁹ Stanislavski, *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 31.

No ano de 1980, em uma conferência posteriormente publicada sob o título de “Respuesta a Stanislavski”, Grotowski enfatizaria esse aspecto das investigações de Stanislavski ao criticar os atores que, chamados a responder em nome próprio, evocam o seu autorretrato, a imagem que desejam impor a si mesmos e aos outros.

Analogamente aos ensinamentos do mestre, no final dos anos sessenta, o termo “biológico” foi utilizado por Grotowski⁴⁰ para situar o campo onde, acreditava, deveriam desdobrar-se os exercícios do ator. Com isso buscava evitar os riscos que rondam o trabalho do ator quando esse começa a buscar a sua “personalidade”.

A própria prática artística do diretor do *Teatro Laboratório* parecia tê-lo aproximado do mestre russo na descoberta de que o *si mesmo* do ator, sua personalidade, deveria ser buscada no âmbito do que Grotowski considerou como a “semente da vida” e Stanislavski nomeou de “natureza”. Para Grotowski, ali o ator encontrava o germen da ação criativa:

Como en el amor cuando se practica algo así con gimnasia sexual: entonces uno es descuartizado entre la conciencia y el cuerpo que ejecuta las ordenes de la conciencia. Y de nuevo se vuelve a la separación entre alma y cuerpo, consciente e inconsciente, sexo e intelecto – se podrían multiplicar estas separaciones hasta el infinito.⁴¹

A visão de um trabalho *sobre si mesmo* que tem como condição a plenitude do artista é compartilhada pelos dois diretores sob dois pontos de vista distintos. Para o diretor polonês, a condição de plenitude entre as diversas instâncias, físicas e espirituais, surge como algo perdido a ser resgatado, recuperado pelo ator. Diferentemente, Stanislavski, no capítulo “La actitud escénica interna”,⁴² demonstra compreender que o artista, como ser humano, deve aprender a preservar, na cena, a indivisibilidade que se manifesta cotidianamente em sua vida. Para o criador do Sistema, o medo, a confusão, a timidez fazem com que o ator perca o domínio de si mesmo e, por consequência, ele “siente una nerviosa necesidad de halagar al público, de mostrarse a si mismo y de ocultar su propio estado para divertir a los corrientes”.⁴³

Grotowski criticou uma certa visão de treinamento pessoal que, comumente associada à tradição stanislavskiana, parecia descolada dos princípios fundamentais daquela escola e, assim, conduziriam o ator a um olhar indulgente sobre si próprio. Em sua própria trajetória junto a *Teatro Laboratório*, as transformações que marcaram sua perspectiva de

⁴⁰ Referimo-nos especificamente ao texto “Exercícios”, produzido a partir de um encontro do diretor com estudantes estrangeiros no Teatro Laboratório, em 1969.

⁴¹ Grotowski, O que foi, p. 46.

⁴² Stanislavski, *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 316.

⁴³ *Ibidem*, p. 316.

“treinamento do ator” revelam o esforço contínuo de se afastar de qualquer atitude narcisista do ator. Nessa tarefa, as práticas empreendidas cada vez mais se aproximavam da lição do mestre russo, na tentativa de tocar indiretamente o que é inconsciente.⁴⁴

Na construção de sua própria via de um *trabalho do ator sobre si mesmo*, Grotowski retoma diversos pontos tocados pelo projeto stanislavskiano, como consciência e inconsciência, corpo e espírito (ou essência), interno e externo, artificial e orgânico. Nesse percurso, mesmo antes de assumidamente se “retirar do teatro” enquanto ofício de criação de espetáculos, o que se percebe é um movimento constante de revisão e ampliação das principais noções envolvidas.

Localizamos que a aproximação do processo de Grotowski com a chamada “escola do olhar interior”, da qual já falamos anteriormente, instala-se no *Teatro Laboratório* durante o trabalho criativo de *Dr. Faustus*, em 1962. No período, que coincide com o início de um trabalho mais individualizado com os atores, o diretor chegou a afirmar que a vida interior do homem havia se tornado o problema central de seu teatro.

Mas, enquanto Stanislavski dirigia-se à interioridade humana baseado na crença absoluta de que ali encontraria a presença do princípio divino, no *Teatro Laboratório* a mesma operação era empreendida de forma a se questionar sobre a relação do homem com um Deus que, talvez, sequer existia. Grotowski perguntava-se, no período em que se dedicava à pesquisa criativa de *Dr. Faustus*: “Se Deus existe, então ele cuida da nossa vida espiritual, mas e se ele não existe?”⁴⁵

A consciência, conforme surgida nos primeiros anos do *Teatro Laboratório*, posicionava-se frente à condição temporal, mortal e de retraimentos sobre si mesma, à qual fora lançada pela tradição ocidental da modernidade. Assim, embora buscasse tocar as regiões arquetípicas e, portanto, concernentes a um “eu” menos individual, valia-se de práticas baseadas na introspecção e na anulação do contato externo. Conforme Motta-Lima, os procedimentos do *Teatro Laboratório* entre 1963 a 1965, tinham por objetivo “desamarrar (ou atacar) os nós psíquicos do ator, em liberar a descarga dos recalques, em ativar os centros nevralgicos”.⁴⁶

Perpassado por termos e noções extraídas de referências múltiplas, oriundas de práticas terapêuticas, teorias psicanalíticas ou da yoga, a prática de Grotowski, naqueles anos mencionados, buscava tomar contato com um “eu” que então lhe parecia verdadeiro somente

⁴⁴ Grotowski, Respuesta a Stanislavski, p. 22.

⁴⁵ Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 103.

⁴⁶ Ibidem, p. 154.

quando liberado de seus recalques, dos mecanismos repressores impostos por sua máscara social.

Conforme Barba, além dos exercícios físicos e vocais baseados na psicotécnica inspirada nos preceitos stanislavskianos, os artistas polacos trabalhavam sobre o que nomeavam de “técnica dois”. Com essa, visavam a liberação da energia espiritual, a integração de todas as forças psíquicas individuais a fim de, inclusive, encontrar um “eu” que extrapolasse as fronteiras da subjetividade, permitindo o “acesso a regiões conhecidas pelos xamãs, pelos yogues, pelos místicos”.⁴⁷

Expandir os limites da noção ocidental de subjetividade é um esforço que se faz presente ao longo de todo o percurso de Grotowski. Para tanto, o diretor dialogou com tradições culturais (das quais se destacam o hinduísmo, o budismo e as religiões afro-haitianas) em busca de outras noções de “eu”, diferentes daquela concepção de sujeito individual que está no centro da cultura católica e também do idealismo romântico, fundamentais na formação da identidade polonesa.

Ainda na infância, durante a ocupação da Alemanha e da União Soviética em seu país, enquanto se refugiava com a mãe e o irmão em uma pequena vila de camponeses, o interesse pela cultura hindu foi despertado com a leitura do livro *In Search of the Secret Índia*, de Paul Brunton. Com alguns capítulos dedicados ao mestre Ramana Maharishi, esse viria a se tornar uma referência importante para Grotowski nos anos seguintes. Quando jovem, manteve seus estudos sobre cultura e filosofia orientais e, em suas conversas com Eugenio Barba, já no início dos anos sessenta, demonstrava conhecimento dos diversos pontos de vista da cultura indiana, da *hataioga*, e interesse pelo budismo. Falavam, então, da doutrina do *Sunyata*, pregada por Nagarjuna, uma perspectiva do vazio que difere do nada, que se refere a um tipo de não dualidade e indiferenciação entre sujeito e objeto, uma busca pela sabedoria por meio da eliminação do Eu.⁴⁸

Na metade dos anos sessenta, época da transferência de seu *Teatro Laboratório* da pequena cidade de Opole para Wrocław, imerso em um profundo processo de transformações pessoais e artísticas, Grotowski manifestaria a necessidade de encontrar uma “psicologia de trabalho, ou uma fenomenologia psíquica que fosse útil às tarefas concretas”.⁴⁹ Desse movimento, surgiria a dimensão do *contato* que, retirando o ator de sua anterior atitude introspectiva, obrigava-o a se perceber e se revelar na relação com um outro.

⁴⁷ Barba, op. cit., p. 50.

⁴⁸ Ibidem, p. 43.

⁴⁹ Grotowski apud Barba, op. cit., p. 149.

Voltaremos a refletir sobre o *contato* na terceira parte dessa dissertação mas, por ora, destacamos que essa ideia foi acompanhada de uma nova abordagem de Grotowski em relação a temas como subjetividade, consciência e inconsciência. Se antes, conforme Barba, Grotowski justificava suas decisões e intervenções junto aos atores a partir de considerações sobre a estrutura psicológica de cada indivíduo, o processo de criação de *O Príncipe Constante* foi marcado pela total aceitação de si e do outro, não mais pela manipulação dos processos psíquicos do ator.

Pouco depois, enquanto se encaminhava para a criação de seu último trabalho teatral, *Apocalypsis com Figura*, tentava abandonar também a manipulação da experiência subjetiva do espectador ante a obra.

Notado que o aumento da experiência do ator servia quase sempre para dissimular a própria falta de sinceridade em seu ofício, Grotowski buscava prosseguir no que nomeou de “caminho da vida e do conhecimento”,⁵⁰ mas agora fora do âmbito da elaboração de espetáculos. Na segunda metade dos anos sessenta reconhecia que a particular importância dada às técnicas criativas do ator definia-o, assim como ao seu grupo, em relação ao teatro convencional e às suas obrigações. No entanto, perguntava-se: “Mas como nos define diante de nós mesmos? E o ator, como deve ser? Um artista como todos os outros? Um artista diferente dos outros? Um cientista? Uma cobaia? Um apóstolo? Ou algo ainda mais diferente? E esta é só a metade das perguntas”.⁵¹

Talvez tenha sido a outra “metade das perguntas” que fez com que Grotowski se desvinculasse de certa roupagem de artista que, ainda no início dos anos sessenta, não obstante as especificidades de seu trabalho criativo, ainda se permitia vestir. Cada vez mais, suas investigações parecem indagar sobre o que seria o *si mesmo* sobre o qual deveria trabalhar. Embora não nos caiba aqui uma análise aprofundada das etapas das investigações de Grotowski após o encerramento de suas atividades teatrais, identificamos, em seus textos, algumas definições de “eu” que demonstram que os limites desse *si mesmo* encontravam-se em constante movimento.

Na época das práticas vinculadas ao *Teatro das Fontes*, na segunda metade dos anos setenta, Grotowski falava de um “Eu-Tu”, cuja expressão era dada pelo reequilíbrio do ser e promovida pelo encontro. Encontro entre atores e também não atores que se dedicavam a experimentar o estado do *beginner* que, como uma espécie de “estado original”, devia ser compreendido não como um resultado a ser alcançado mas como experiência que, comparável

⁵⁰ Grotowski, Respuesta a Stanislavski, p. 26.

⁵¹ Grotowski apud Barba, op. cit., p. 149.

ao que se vive na infância, existe no aqui e no agora, sem premeditações, na realidade mais simples da percepção.

Ao falar de percepção, Grotowski explicaria que ela se refere a algo orgânico que se dá quando nos distanciamos dos condicionamentos cotidianos que frequentemente nos fazem perceber as ideias mas não os fatos.

We are ready to see the thought and not the fact. For this reason I think that in order to speak of the totality of the human being it is better to talk of the body than of the soul, because if we talk of the soul, either we fall into a pseudo-mystical sentimentality or we begin to talk of things that are too elevated and so we begin to be cut off from our own reality or we begin to talk of the spirit, and for many people in our civilization, the spirit is identified with the intellect. For this reason I would rather talk of the body, but when I speak of the body I talk of the totality, I talk of oneself.⁵²

O “Eu-Tu” das pesquisas de Grotowski, nos anos setenta, envolvia a descoberta do corpo que é, ao mesmo tempo, a descoberta de outro corpo, a descoberta da árvore, da terra, do cosmos, de todas as coisas. É, ainda, nomeado “homem de luz” porque, liberto de seus preconceitos, reavalia o conceito que tem das fronteiras dos corpos: ele vê o dia, a luz do dia e, quando olhamos para ele, vemos o dia, a luz.⁵³

A pergunta que se colocava e que, no entanto, não parecia obrigado a responder, era: o “Eu-Tu” são dois seres ou uma unidade duplicada?

Cerca de dez anos depois, já em outra fase de suas investigações, falaria de um “Eu-Eu” que, dessa vez, explicitaria, não se tratava de estar cortado em dois, mas sim de ser duplo.⁵⁴ Com a imagem de um pássaro que bica e de um pássaro que vê, referia-se à possibilidade de existir simultânea em dois tempos, em duas dimensões: um “eu” que realiza dinamicamente as ações concretas que deve fazer, e um “eu” que observa silencioso e imóvel, sem que sobre ele recaia o juízo de outrem.

Para Grotowski, trata-se de algo diferente do que habitualmente estamos acostumados: ser passivo na ação e ativo na observação.⁵⁵ Sem deixar de considerar as diferenças entre as poéticas dos dois diretores, Grotowski referia-se a algo que não nos parece

⁵² Grotowski, *The Art of the beginner*, p. 8. Tradução: Estamos prontos para ver o pensamento e não o fato. Por esta razão eu acho que para falar da totalidade do ser humano é melhor falar do corpo do que da alma, porque se falamos da alma, ou caímos em um sentimentalismo pseudomístico ou começamos a falar de coisas que são muito elevadas e assim começamos a ser cortados da nossa própria realidade ou começamos a falar do espírito, e para muitas pessoas em nossa civilização, o espírito é identificado com o intelecto. Por esta razão, eu prefiro falar do corpo, mas quando eu falo do corpo eu falo da totalidade, eu falo de *si mesmo*.

⁵³ *Ibidem*, p. 8.

⁵⁴ *Idem*, *El Performer*, p. 78.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 78.

muito distante da definição que Vassiliev faz da ideia de *perejivanie*, ou seja, plena fusão entre a sensação de si e a ação, conforme nos referimos anteriormente.

A experiência do “Eu-Eu”, nas pesquisas com a Arte como Veículo, revelava que a sua manifestação se dá por meio da plena osmose entre corpo e essência, algo que Grotowski preferiu chamar de “corpo da essência” ou “corpo canal”, por meio do qual as forças do homem podem circular.

... con la edad, se puede pasar del cuerpo-y-esencia al cuerpo de la esencia. Esto resulta de una difícil evolución, evolución personal que, de cualquier modo, es la tarea de cada uno. La pregunta-clave es: Cuál es tu proceso? Eres fiel o luchas contra tu proceso? El proceso es como el destino de cada uno, el destino próprio que se desarrolla (o que simplemente se desenvuelve) en el tiempo.⁵⁶

Não nos cabe, neste momento, um aprofundamento nas questões que envolvem as pesquisas mais recentes do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, em Pontedera, na Itália, onde as pesquisas do criador polonês continuaram, após sua morte, sob condução de Thomas Richards e de Mario Biagini. Mas, a julgar pela análise que a pesquisadora Tatiana Motta-Lima faz de *The Letter*, uma *action* que ali começou a ser criada em 2005, o movimento de “alargamento do sujeito”, que demarcou toda a investigação de Grotowski, continua a ecoar mesmo após seu desaparecimento. A pesquisadora aponta, nessa obra cuja criação foi conduzida por Richards, a presença de uma espécie de “eu-ninguém”.⁵⁷

Conforme sugere o “Hino da Pérola”, dos *Atos do Apóstolo Tom*, texto apócrifo utilizado na *action*, a ideia do “eu-ninguém” está associada a um “lembrar-se e esquecer”. Esse rememorar, por sua vez, expressa-se por meio da imagem do regresso à casa, que Motta-Lima reconhece também em outras falas de Biagini e Richards:

Mas é interessante perceber que esse rememorar, que esse regresso, aponta para uma participação no mundo, participação na qual as fronteiras do “eu” e o “mundo” quase se desfazem, ou onde o corpo e mundos são vistos como em profunda integração: ‘eu, quem?’, se pergunta Biagini. Não há um lugar ao qual retornar, nem um eu mais profundo ou mais verdadeiro a ser descoberto, mas, talvez, a percepção – ou experiência – de participar, de ser passante, de ser ‘ninguém’.⁵⁸

⁵⁶ Ibidem, p. 77.

⁵⁷ Motta-Lima, Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória, p. 166-169.

⁵⁸ Ibidem, p. 167.

Tomando como pista a ideia do regresso, voltamos a um dos últimos textos de Grotowski, “El Performer”. Ali, percebemos que, contido na ideia do “eu-eu”, parecia haver espaço para o surgimento do “eu-ninguém”, conforme identificado por Motta-Lima na pesquisa dos discípulos de Grotowski. No texto, o artista polonês tomava como suas as palavras de Eckhart e, a partir dessas, faria surgir pela primeira vez o tema do retorno ao lar.

Místico medieval enraizado na tradição cristã, os ensinamentos de Eckhart aproximam-se de certas noções orientais, na crença de que é possível encontrar na própria alma uma plena comunhão com Deus. Sua mensagem, conforme Salata, influenciou o poeta romântico Mickiewicz, cuja referência, mesmo que indiretamente, parece nunca ter deixado de se fazer presente na trajetória de Grotowski.⁵⁹

No texto em questão, datado de 1987, Eckhart-Grotowski falam da necessidade experimentada por todos de “elevar-se de su vida a su esencia”. É no regresso a casa, a si mesmo, depois de superada a ignorância ensimesmada do “eu” e também o conhecimento transbordante de Deus, que o poeta encontra com algo próximo disso.

En la irrupción – allí – estoy por encima de todas las criaturas, ni Dios, ni criatura; pero soy eso que era, eso que debo permanecer ahora y por siempre. Cuando llego allí, nadie me pregunta de dónde vengo, ni dónde he estado. Allí soy eso que era, no crezco ni disminuyo, porque allí soy una causa inmóvil, que hace mover todas las cosas.⁶⁰

1.6 Diálogos com os movimentos artísticos

Apontadas algumas das características que unem ou diferenciam as concepções de Stanislavski e de Grotowski sobre o *trabalho do ator sobre si mesmo*, podemos perseguir os rastros que definem a existência de fortes elos entre a produção desses artistas e os movimentos artísticos que floresceram na Rússia e na Polônia a partir do século XIX.

Identificamos, dessa maneira, uma ascendência comum aos dois diretores, que remete aos princípios da arte romântica, cuja manifestação se deu de maneiras distintas nos dois países.

Conforme declaração de Stanislavski, os anos sessenta do século dezenove, período de seu nascimento, foram marcados por transformações profundas em seu país. Há apenas

⁵⁹ Salata, O Homem Interior e sua Ação.

⁶⁰ Grotowski, El Performer, p. 79.

dois anos havia sido extinto o sistema de servidão, que vigorara no país durante séculos, detonando diversos movimentos que apenas faziam exaltar a polaridade entre ocidentalizantes e eslavófilos que, desde as décadas de trinta e quarenta daquele século, fazia-se central nas discussões políticas nacionais. De um lado, os que defendiam os modelos europeus – no campo da economia, das artes, das ciências – como fórmulas necessárias para o desenvolvimento do país. De outro, os que defendiam as singularidades do povo russo, por entenderem que essas diferenças preservariam o país dos males provocados pelos avanços da civilização ocidental.

Na realidade, os modelos econômicos, políticos e sociais europeus defendidos pelos ocidentalizantes como fórmula de desenvolvimento chocavam-se com costumes locais como, por exemplo, a *obschina*, unidade social fundada no uso comum da terra e governada segundo tradições honradas pelo tempo, ou a doutrina ortodoxa da *sobornost*, que condenava tanto o “individualismo voluntarioso quanto sua repressão pela coerção”.⁶¹ Mas, como aponta Joseph Frank, mesmo no ápice das controvérsias entre nacionalistas e ocidentalizantes, entre as décadas de trinta e quarenta do século dezenove, ambos os grupos comungavam do desejo pela definição de singularidade sociocultural da Rússia em relação à Europa.

No contundente artigo “Vontade de Vida e Vontade de Cultura”, o filósofo russo Nikolai Berdiáev (1874-1948) apresenta-nos um olhar mais amplo sobre a questão, ao afirmar que a verdadeira luta dos eslavófilos não se dava exatamente contra a cultura europeia, mas contra aquela civilização.

A luta entre a Rússia e a Europa, entre o Oriente e o Ocidente, apresentava-se como a luta entre o espírito e a desumanidade, entre a cultura religiosa e a civilização sem religião. Queriam acreditar que a Rússia não seguiria pelo caminho da civilização, que ela teria o seu próprio caminho, o seu próprio destino, e que nela ainda seria possível uma cultura com base religiosa, uma cultura espiritual genuína. Na consciência russa, esse tema estava posto de modo muito agudo.⁶²

A tese de Berdiáev detecta, nos princípios religiosos, os motivos que teriam resguardado a Rússia de seguir os padrões civilizatórios europeus e, numa primeira camada, também justificariam a resistência à incorporação direta dos modelos culturais daquela. Posteriormente banido do país pelos comunistas, Berdiáev ajuda-nos a compreender também como os movimentos artísticos europeus, desde o Romantismo até o Realismo e o

⁶¹ Frank, *Pelo Prisma Russo – Ensaio sobre Literatura e Cultura*, p. 69.

⁶² Berdiáev, in: Cavalieri; Vássina; Silva, *Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental*, p. 266.

Simbolismo, foram transformados pela ótica russa tão logo penetraram no país, diferenciando-se completamente de seus referenciais primeiros.

À luz dessa questão religiosa fortemente enraizada na vida do povo russo, compreendemos, finalmente, certo traço comum que une os principais expoentes da arte russa nos dois últimos séculos, não obstante suas diferenças estéticas. Mais que isso, no artigo de Berdiáev detectamos uma explicação possível para o fato de que, na história do surgimento dos movimentos artísticos russos dos dois últimos séculos, as fronteiras não tenham sido extremamente definidas.

O surgimento de um novo modelo artístico dava-se, na Rússia da passagem daquele século, mais pela assimilação ou desdobramentos dos anteriores do que pela anulação desses. E, dentro dessa lógica, reconhecemos os motivos que nos levam a não identificar com clareza as escolas artísticas às quais se associavam os principais criadores russos do período, como Anton Tchecov, Nicolai Gogol, Leon Tolstoi, Ostróvski e, por fim, o próprio Stanislavski.

Após a derrota do movimento decembrista, primeira revolta significativa da classe liberal russa contra o império, ocorrida em 1825, a *intelligentsia* fidalga, oponente do czar Nicolau I, reconheceu-se no pensamento idealista alemão e na literatura romântica. Para Berdiáev, todos os grandes românticos do Ocidente expressavam, afinal, a nostalgia pela perda da cultura espiritual em nome do triunfo de uma civilização tecnicista. As críticas de autores como Nietzsche ou Goethe aos valores racionalistas, ao industrialismo e o utilitarismo dominante na Europa, ecoavam entre os que sonhavam com uma Rússia capaz de renovar as forças da civilização europeia em declínio.

Sob o fundo da crise da civilização cristã, e juntamente com a afirmação da consciência do “eu”, os primeiros românticos alemães se viam nostalgicamente comprometidos a recuperar uma função religiosa que, na Europa, claramente se via em decadência. Sob a ótica de um mundo puramente pessoal, o romantismo reclamava a recriação de Deus, ainda que por meio de sua negação.

Na Rússia, cuja cultura é “particularmente sensível aos problemas da substituição de Deus, e ao problema de Deus na alma”,⁶³ as concepções idealistas foram fonte de inspiração para as teorias místicas de Vladimir Soloviov (1853-1900), que influenciaram diversas gerações de artistas. Se os artesãos anônimos da Idade Média, construtores das grandes catedrais, pintores de ícones e ídolos, eram possuídos pela ideia religiosa, foi a partir da influência de Soloviov, desde a segunda metade do século dezenove, que não apenas a ideia

⁶³ Tolmatchov, in: Cavalieri; Vássina; Silva, op. cit., p. 27.

religiosa iria possuir os artistas “mas eles mesmos vão possuí-la e guiá-la de maneira consciente”.⁶⁴

Antes disso, contudo, e desde o início do século dezenove, as formas teatrais europeias baseadas na ênfase da emoção, no sentimentalismo e no nacionalismo heroico, valores caros ao romantismo importado do Ocidente, haviam penetrado na Rússia, graças principalmente às ações de Alexandre I e da Administração Imperial dos Teatros.

Dessa maneira, quando o triunfo do realismo já era perceptível nas outras artes, principalmente na literatura russa da década de sessenta, nos palcos proliferam-se as formas teatrais do melodrama, os *vaudevilles* e, também, às formas populares de teatro, não obstante o surgimento de alguns dramaturgos afeitos ao realismo. Isso explica a influência decisiva desses estilos teatrais sobre a formação artística de Stanislavski, fato que, embora muitas vezes não seja devidamente explorado pelos pesquisadores da obra do artista, foi declarado por ele próprio, em *Mi Vida en el arte*.

A experiência viva dessas formas muito populares de teatro serviu de plataforma para o salto que Stanislavski daria, posteriormente, em direção às formulações do seu Sistema. Ainda quando era muito jovem e atuava nos círculos amadores de teatro em Moscou, Stanislavski conta que, enquanto preparava o papel de Paratov, personagem de *A noiva pobre*, deu-se conta de que era um “ator característico”. É sob as botas altas e a capa de estilo espanhol requeridos por um papel de traços românticos que ele, então apenas um jovem ator amador, encontrou algo que posteriormente nomearia de “natureza criadora do ator” e, com isso, teria conseguido estimular a própria intuição adormecida.

Ao contrário dos atores que não conseguem ver a cena, e nem tampouco o papel, fora de si mesmos, pois temem apartar-se de si e de seu encanto pessoal, a experiência com *A Noiva Pobre* lhe demonstrara que os atores característicos, categoria na qual ele próprio, na ocasião com a peça de Ostróvski, reconhecera-se, ao falarem em nome de um outro, sob a máscara adotada, não temem descobrir seus defeitos ou suas virtudes e, desta forma, podem ser mais verdadeiros do que o seriam se utilizassem apenas a sua máscara cotidiana.

Nos esforços de introdução dos princípios da arte realista nos palcos russos, Guinsburg destaca fundamentalmente as influências de Nikolai Gogol (1809-1852), considerado precursor do realismo na cena, e de Aleksander Ostróvski (1823-1886). De “forte sabor nacional”,⁶⁵ a obra do primeiro foi descrita pelo crítico Bielinski como “representação

⁶⁴ Soloviov apud Ivánov, in: Cavalieri; Vássina; Silva, op. cit., p. 198.

⁶⁵ Guinsburg, *Stanislavski, Meierhold e Cia.*, p. 288.

fiel do mundo e da vida russa”,⁶⁶ capaz de não apenas descrever a realidade contemporânea russa mas também de fazer sobre ela um julgamento moral e crítico. Contudo, Guinsburg observa que a principal obra de Gogol, *O Revizor*, preserva traços irônicos e grotescos característicos de uma tradição romântica, o que permitiria, inclusive, sua retomada pelos simbolistas, anos mais tarde.

A produção de Ostróvski, diferentemente, caracteriza-se por uma aparente simplicidade na forma de retratar figuras expressivas da vida russa, amparado, porém, por um forte senso de construção dramática e conhecimento da estrutura cênica e mesmo dos outros expedientes do fazer teatral, desde a atuação até a cenografia. Ao povoar a cena com personagens do povo e da classe média, com seus problemas e sua maneira de viver, Ostróvski engendra-se no final de uma linhagem de autores que, incluindo Gógol, Turguêniev, Píssemski e Sukhovó-Kobilin, ao longo do século dezenove, gradativamente naturalizou e “russificou” as comédias inspiradas em modelos estrangeiros.⁶⁷ Com uma produção marcada por muitas fases, o autor interessou-se pela alma popular e pelo passado russo, assim como por suas fantasias e temas folclóricos; porém, não se limitou às buscas românticas e nacionalistas vinculadas aos eslavófilos, com seus escritos que não renunciavam a um olhar marcado por traços críticos e satíricos.

Em sua autobiografia, Stanislavski conta que, como diretor de teatro amador e membro da *Sociedade de Arte e Literatura de Moscou*, fundada em 1888, mantinha preocupação em conhecer o que chamava de “a parte real da obra, o cotidiano da vida”.⁶⁸ Apenas anos mais tarde, porém, é que conheceria os sentidos reclamados pelo movimento realista. Ao final de sua vida, na tentativa de definir o que compreendia como realismo, afirmaria que o mesmo “termina quase onde começa o superconsciente”.⁶⁹ Além disso, era por meio do realismo (que ele sabia que às vezes chegava ao grau do naturalismo), que ele pensava penetrar nas regiões do superconsciente.

A fundação do Teatro de Arte de Moscou, em 1898, por Stanislavski e por Vladimir Nemirovitch-Dánchenko, foi movida, em sua origem, por aspirações realistas que, embora dominantes nas outras artes, principalmente na pintura, ainda não tinham um espaço considerável nos palcos russos.

⁶⁶ Bielinski apud Guinsburg, op. cit., p. 282.

⁶⁷ Guinsburg, op. cit., p. 289.

⁶⁸ Stanislavski, *Mi Vida en el arte*, p. 179.

⁶⁹ Ibidem, p. 179.

Protestábamos contra las viejas modalidades, contra la “teatralidad”, contra el falso *pathos*, contra la declamación, contra la rutina histriônica, contra las malas puestas en escenas, contra los decorados, contra el sistema del “primer actor”, que echaba a perder al resto del conjunto, contra el regimen de espectáculos y, sobre todo, contra la nulidade de los repertórios de los teatros de entonces.⁷⁰

Posteriormente, o próprio Stanislavski, em *Mi Vida en el arte*, reconheceria que seu trabalho nos primeiros anos do TAM era como uma continuidade das atividades que realizara na *Sociedade de Arte*, uma vez que faltava aos impetuosos artistas do recém-inaugurado Teatro de Arte um sistema organizado e técnicas que lhes possibilitassem reter e aprofundar as conquistas do período. O repertório inicial do TAM, marcado por montagens como *O Czar Fiódor*, *A morte de Ivan o Terrível*, *O Mercador de Veneza*, *Antígona*, *Henschel* e *Julio César*, foi marcado pelo imenso êxito de espetáculos associados a uma linha histórica, onde se percebia o esforço máximo da reconstituição naturalista, a caracterização exterior como meio para dar à cena mostras da essência de uma verdade ideal.

Assim, é diante dessa conjuntura que, para nós, deve-se compreender a ação do artista realista russo, comprometido com a realidade por meio de um pacto de lealdade aos objetos como eles são em sua forma e em sua essência.

Não impor a sua vontade na superfície das coisas, mas profetizar e anunciar a vontade sagrada das essências: este é o supremo ensinamento do artista. Como uma parteira alivia o processo de parto, assim ele tem de aliviar a revelação da beleza para os objetos; ele está conclamado a tirar os velos, com os dedos sensíveis que escondem o nascimento da palavra. Ele afinará o ouvido e passará a ouvir o que falam os objetos (as coisas); refinará a visão e aprenderá a entender o sentido das formas e ver a razão dos acontecimentos. [...] Somente esta abertura de espírito fará do artista um portador da revelação divina.⁷¹

Profundamente associado, na posteridade, com a estética realista, devido às encenações do repertório inicial do TAM, as inquietações de Stanislavski, apenas poucos anos depois, demonstravam notas características de outra corrente artística do período, o Simbolismo. Esse, nos breves anos que antecedem e que sucedem a revolução de 1905, não apenas como um movimento literário ou artístico, mas também como um pensamento filosófico, reivindicaria de volta o valor absoluto da arte, sua independência, assim como os problemas ligados ao entendimento de sua função e aos modos de fazer.

⁷⁰ Ibidem, p. 196.

⁷¹ Ivánov, in: Cavalieri; Vássina; Silva, op. cit., p. 199.

Sem desconsiderar a marcante influência das encenações de cunho romântico e realista na trajetória de Stanislavski, é no contato com as premissas simbolistas russas que melhor podemos compreender a totalidade das questões que impulsionam o surgimento do Sistema, a partir da primeira década do século vinte.

Juntamente com Meierhold, inspirado pelas novas formas que surgiam nas artes plásticas e na literatura, o diretor encabeçou, já em 1905, o projeto de criação do Teatro-Estúdio. Posteriormente, Stanislavski criticaria os resultados da iniciativa, mesmo que ali já se apresentassem as sementes do que viria a ser o teatro de convenção e toda a poética revolucionária de Meierhold.

Tanto Stanislavski quanto Meierhold tinham certeza de que a forma do espetáculo simbolista deveria ser inspirada num ritual que buscasse ultrapassar as limitações da realidade visível, tentando abrir a possibilidade de pressentir o eterno (*viétchnoe*). Como escreveu G. Tchulkov, um dos críticos mais influentes da época: “Diante do Teatro Estúdio abre-se um novo objetivo: aproximar o drama simbolista do teatro-místico-religioso”.⁷²

Para Homero de Freitas Andrade, a diferença entre o simbolismo russo e seu homônimo francês reside no fato de que o primeiro não se limitava à busca de uma nova forma poética, mas preservava justamente uma aspiração filosófica e mística que investia o poeta da mais sagrada missão.⁷³ A encarnação da Beleza e da Perfeição, por meio da linguagem simbólica, tinha como finalidade tomar parte com o divino absoluto.

Enquanto a arte realista manifestava sua aspiração religiosa por meio de uma atitude passiva diante da realidade, Viatcheslav Ivánov considerava que o simbolismo valorizava a subjetividade do artista enquanto mediadora ativa entre a essência e as coisas. Em um artigo publicado, pela primeira vez, no de 1908, em Moscou, Ivánov previa o perigo de que, encantado pelo próprio poder criativo, e em nome de um ideal de Beleza sem respaldo na realidade, o artista simbolista acabasse por se distanciar da verdade.

De fato, a arte simbolista retomava certa ênfase idealista tipicamente romântica, com um “eu” mais presente que interfere nas coisas, elabora novos traços lembrados por associações de ideias, surgidas no processo de criação; “ou então, ele dá às combinações não justificadas por observação frutos da sua fantasia autocrática e caprichosa”.⁷⁴

⁷² Cavalieri; Vássina, O simbolismo no teatro russo no início do século XX: face e contrafaces, in: Cavalieri; Vássina, op. cit., p. 117.

⁷³ Andrade, Breves Noções sobre o Simbolismo na Rússia, p. 148.

⁷⁴ Ivánov, Duas Forças no Simbolismo Moderno, in: Cavalieri; Vássina; Silva, op. cit., p. 201.

Ainda que sob o tom da crítica, reconhecemos, nessas motivações simbolistas, o contexto ideal para o surgimento, na prática de Stanislavski, de um olhar para o teatro que assume cada vez mais a voz criativa do ator no processo de composição teatral.

Para além dos parâmetros definidos pelo texto dramático, a presença de um “eu criativo”, que se manifestava já nas montagens do TAM no início do século, seria definitiva para a formulação de novos paradigmas para todo o teatro do século vinte. No contato com a dramaturgia de Anton Tchecov, os atores eram motivados a descobrirem um outro texto, formado por suas próprias associações internas e externas. Esse período do TAM foi nomeado pelo próprio Stanislavski como “linha da intuição e do sentimento”.

A própria obra de Tchecov encontrava-se entre o realismo e o simbolismo, e representava a possibilidade de descrever um cotidiano que fala sempre “não do casual ou particular, mas do Humano, assim com maiúscula, [...] da elevada cultura do espírito humano, da alma universal”.⁷⁵ Stanislavski detectava, naqueles textos, a capacidade de suscitar associações e reminiscências, que permitiam aos atores analogias com suas próprias vidas. Já não buscavam apenas “interpretar o papel” e sim “viver” o clima da obra:

Si “la línea costumbrista e histórica” nos había llevado hacia el “realismo exterior”, la de “la intuición y del sentimiento” nos oriento en dirección hacia el “realismo interior”. Desde este, como es natural, llegamos automáticamente hacia aquella creación orgánica, cuyos procesos misteriosos transcurren y tienen lugar dentro de la región de la subconsciencia artística, que comienza allí, donde terminan tanto el realismo interior, como el exterior.⁷⁶

Conforme Benedito Nunes, o poder intuitivo da imaginação é incorporado pelo entrosamento entre o homem romântico e natureza, o que traduz justamente a busca do elemento espiritual, na presença dos signos visíveis mas também na onipresença do invisível e do suprassensível.⁷⁷ A própria natureza transforma-se, assim, em uma teofania, busca-se a superação dos limites externos, em uma oposição direta à crença iluminista de uma natureza regida apenas por fenômenos totalmente explicáveis pelas leis mecânicas.

Uma operação análoga parece ter levado à descoberta de Stanislavski e seus parceiros daquilo que chamariam de “criação orgânica do ator”, uma ideia fundamental que seria retomada e desenvolvida posteriormente por Grotowski. Frequentemente repetida na obra de Stanislavski, a expressão ecoa notas românticas de que a individualidade singular do

⁷⁵ Stanislavski, *Mi Vida en el arte*, p. 231.

⁷⁶ Ibidem, p. 235.

⁷⁷ Nunes, in: Guinsburg (Org.), *O Romantismo*, p. 65.

homem encontra entrosamento na individualidade orgânica da natureza. Essa, viva e animada, revela o mesmo “espontaneísmo florescente, a mesma expressividade das obras nas quais o homem verte os conteúdos originais e característicos de sua experiência subjetiva”.⁷⁸

Na Europa ocidental de fins do século dezoito e início do século dezenove, essa linhagem de pensamento elevaria o sentimento a alvo principal da ação do sujeito, e elegeria como centrais noções como intimidade, espiritualidade a aspiração do infinito.⁷⁹

Enquanto, na Rússia, o núcleo do movimento romântico ramificou-se e se transformou entre as escolas artísticas posteriores, como o realismo e o simbolismo. Na Polônia, o legado romântico foi mantido de forma mais axial, de maneira que os artistas e as obras românticas polonesas permaneceram, mesmo com o passar das décadas, como símbolos importantes da identidade cultural do povo polonês.

Na primeira etapa de trabalho no *Teatro das 13 Filas*, em Opole, a relação com essa tradição foi certamente determinante nas escolhas poéticas assumidas por Grotowski, fundamentalmente reconhecíveis na definição dos textos que serviam de base para a criação dos espetáculos. À época, o jovem diretor apostava em uma relação absolutamente dialética com os textos, e a si mesmo reconhecia como um artista que se colocava fora de uma corrente tradicional do teatro que estabelece a hierarquia do dramaturgo em relação aos outros elementos da encenação.

Em anotações de trabalho do ano de 1962, Grotowski registrou que a utilização do texto concreto respondia a uma tarefa específica:

... destilar do texto dramático ou plasmar sobre a sua base o arquétipo, isto é, o símbolo, o mito, o motivo, a imagem radicada na tradição de uma dada comunidade nacional, cultural e semelhantes, que tenha mantido valor como uma espécie de metáfora, de modelo do destino humano, da situação do homem.

Por exemplo, o arquétipo do auto-sacrifício, do holocausto do indivíduo pela coletividade.⁸⁰

Nos espetáculos entre 1960 e 1962, o diretor polonês buscava extrair o arquétipo fundamental, e o fazia quase sempre em diálogo com autores românticos ou neorromânticos, poloneses ou estrangeiros, como Mickiewicz, Slowacki, Wyspianski, ou Byron.

Em *Os Antepassados* (de Mickiewicz, 1961) e *Kordian* (de Slowacki, 1962), por exemplo, é marcante a presença do herói romântico polonês que, conforme Alina

⁷⁸ Ibidem, p. 59.

⁷⁹ Ibidem, p. 52.

⁸⁰ Grotowski, *A possibilidade do Teatro*, p. 50.

Kwalczykowa, e a exemplo do que ocorreu em toda a Europa na primeira metade do século dezenove, emerge da irresolução existencial, somando a isso as influências do conturbado contexto político polonês. É justamente essa especificidade que garantia a força e a persistência dessas figuras heroicas no imaginário polonês, como representantes da revolta em nome da liberdade e verdade, demonstrando sempre entusiasmo, sensibilidade e fé utópica em alguns ideais. A revolta dos românticos e de seus heróis era completa. E eles viam o mundo como uma relação dialética de oposições: a feiura era inseparável da beleza, a dor do prazer, ódio e indiferença do amor, despotismo e liberdade.

Marcado por uma história de submissão e desfacelamento de sua soberania até o final do século vinte, o povo polonês sempre se pode reconhecer nas obras dos jovens românticos que, por meio da literatura, do idioma, da música ou da pintura, mantiveram viva a cultura de um povo sem Estado.

Na história da literatura e das artes polonesas como um todo, o período romântico, foi de tal forma profícuo que se tornaria um período com o qual todas as gerações posteriores dialogariam diretamente. No início do século vinte, por exemplo, as inovações modernistas polacas receberam o nome de neorromantismo e, na década de oitenta, observou-se um forte movimento de retomada dos valores românticos na ocasião da lei marcial, proclamada em 1981 pelo general Wojciech Jaruzelski. De fato, apenas nos breves momentos de relativa estabilidade política é que tal tradição pôde ser negligenciada por artistas, intelectuais e pela população como um todo.

Tendo experimentado um momento glorioso no século dezesseis, durante a existência da República das Duas Nações, aliança firmada entre o Reino da Polônia e o Grão-Ducado da Lituânia, o povo polonês foi levado ao colapso com as invasões cossacas e suecas da segunda metade do século dezessete. A partir do século seguinte, então, os problemas internos tornaram a nação vulnerável às influências estrangeiras; as tentativas de reformas não foram suficientes para evitar que o país fosse dividido entre os vizinhos, o Império Russo, o Reino da Prússia e a monarquia dos Habsburgos. Perdida por completo a autonomia, a Polônia só reconquistou a independência no fim da Primeira Guerra Mundial, para perdê-la novamente no segundo grande conflito mundial, quando, durante a infância de Grotowski, o país assistiria ao extermínio de seis milhões de pessoas. A partir de então, a Polônia passaria a fazer parte do chamado Bloco do Leste, sob domínio da União Soviética, encabeçada pela Rússia.

Nesse último período de dominação sobre a Polônia, o regime totalitário da União Soviética investia fortemente na propaganda como meio de legitimar as relações entre a Rússia e a nação dominada. Havia um esforço de invenção de um passado fictício e de uma aliança amistosa entre os dois povos, apoiado em uma tentativa soviética, que se mostraria fracassada, de associar os valores do romantismo à revolução bolchevique.

A perspectiva poética da história polonesa gerou, entre os autores românticos como Zygmunt Krasinski ou Juliusz Slowacki, a recorrência da emblemática personagem de um líder espiritual elevado, no melhor exemplo cristão. Na montagem de 1962, *Kordian*, Grotowski utiliza um drama escrito em versos por Slowacki não simplesmente para afirmar, mas sim para dialogar com essa tradição simbólica nacional. Em seu espetáculo, a história do jovem polonês que decide matar o czar opressor de sua pátria e, assim, sacrificar-se pela humanidade e pela nação, foi submetida a inúmeros cortes e processos de remontagens e supressões.

... coloca-se à prova da realidade a idéia romântica do sacrifício. Kordian é um que – depois de variadas pesquisas e experiências – aspira ser um indivíduo heróico: vê o núcleo da própria existência na escolha de salvar os outros, entre gestos patéticos e nos fulgores do holocausto. [...] Nas intenções é um confronto entre o romantismo e o atual realismo do pensamento. A loucura romântica não é uma falsidade digna de derisão, mas só uma forma estropiada de verdade; assim como são uma forma estropiada de verdade as pretensões absolutas do bom senso. No plano estético a sensação daquela deformidade corresponde ao grotesco. A encenação de Kordian é uma tragédia grotesca, ou um grotesco trágico, sobre a miséria e a grandeza das aspirações humanas.⁸¹

A relação entre fé e patriotismo, como revelado na figura recorrente do herói romântico que remete a Cristo, é uma característica do pensamento e da literatura romântica polonesa, perceptível não exclusivamente entre os escritores conservadores da época como também em autores como Adam Mickiewicz que, em sua juventude, passara pela escola do racionalismo, ou por Juliusz Slowacki que, de acordo com suas próprias palavras, perdera a fé na juventude e depois a recuperara abruptamente. Todos esses autores conheceram a realidade do exílio e, após tal experiência, voltaram-se para Deus como garantia de liberdade e justiça histórica.

Ao mesmo tempo, essa fé ardente era, segundo Kwalczykowa, controversa em termos da tradição eclesiástica católica porque exigia de Deus um amor especial pela nação polonesa e também porque se baseava em uma compreensão um tanto arbitrária da vida de

⁸¹ Flaszen, Os Antepassados e Kordian no Teatro das 13 Filas, in: Flaszen; Pollastrelli (Orgs.), op. cit., p. 82.

Cristo como um modelo. E foi esse modelo, com seus consequentes padrões éticos, que se disseminou em diversas obras do período romântico, apresentando Cristo como um modelo de sacrifício mas, acima de tudo, como um modelo de ação direcionado para a liberdade da pátria. Assim, a vida do Salvador tornar-se-ia uma transformação metafórica, uma figura simbólica da história política da nação polonesa.

A relação estreita entre fé e patriotismo, entre ação política e sentimento de transcendência, surge na análise que Kris Salata faz da influência romântica sobre Grotowski. Para Salata, conterrâneo do diretor polonês, há um paralelo significativo inclusive nos percursos de Adam Mickiewicz e Jerzy Grotowski.⁸²

Considerado pela nação polonesa como um de seus maiores poetas, Mickiewicz abdicou do ofício literário para se dedicar à Koło Sprawy Bożej (Sociedade da Matéria Divina), liderada pelo místico Andrzej Towiański. O mesmo “abandono da arte” marcou o percurso de Grotowski e, nisso que poderia ser uma coincidência, Salata enxerga a comprovação de que, para ambos, a arte era ação e se manifestava na própria vida. Segundo Salata, Mickiewicz teria descoberto que “a causa humanista e patriótica era melhor servida por um rigoroso *trabalho sobre si mesmo* e, assim, direcionou suas energias a um grupo dedicado a tal projeto”.⁸³

Mickiewicz via o teatro como uma força social e política potencial, capaz de transformar a sociedade, uma força por um lado inspirada pelas ideias do Iluminismo, mas, por outro, profundamente mística e espiritual. Através de “ações” que despertassem no espectador seu “potencial interior”, esse teatro reivindicaria da igreja o papel de agente no encontro comunal catártico com Deus, bem como o seu palco: a alma humana.⁸⁴

Em *Os Antepassados*, baseada nos versos de Mickiewicz, Grotowski recorria ao drama de Konrad que, na prisão, identifica-se com os problemas do seu povo e se rebela contra Deus. Nessa encenação, aboliu-se a separação entre atores e públicos; as duas instâncias eram confrontadas, ora por meio da derrisão ora por meio da seriedade, com algo que deveria emanar da psiquê coletiva. Ao mesmo tempo, todos eram convocados à consciência da distância ou proximidade de si mesmos perante a fé passional do herói romântico.

⁸² Salata, op. cit.

⁸³ Ibidem, p. 56.

⁸⁴ Ibidem, p. 52.

Salata analisa esse drama de Mickiewicz como emblema da transformação do poeta do amor romântico em um poeta que se autoimpõe a causa nacional.⁸⁵ Seu herói, Konrad, recorre à própria alma na tentativa de falar com Deus sem intermediários. A linguagem, dessa forma, “permanece como um traço da grande obra poética da alma”,⁸⁶ cuja causa é também a causa de toda a nação.

Flaschen afirmaria posteriormente que o interesse de Grotowski e de seu grupo no pensamento romântico residia no fato de que ali encontravam algo da psiquê arcaica, ainda que ingenuamente expressa, algo da perdida unidade espiritual e de um tipo de consciência situada entre a loucura e a superstição mágica, ao mesmo tempo estranha e fascinante ao nosso olhar contemporâneo, simultaneamente repleta de racionalidade e de sensatez.⁸⁷

Eugenio Barba, por sua vez, conta que Grotowski tinha verdadeira obsessão pela Polônia e que podia falar horas sobre os poetas e as obras românticas nacionais. Porém, “seu patriotismo não era meramente nacionalismo e sim orgulho pelos artistas que não tinham se deixado abater e dominar”.⁸⁸ Tal observação do diretor italiano remete a Kwalczykowa, para quem o nacionalismo do herói romântico reflete um ideal de liberdade que se baseia na vontade de liberdade mútua e não de dominação sobre outros povos, o que impede que se reduza a leitura do movimento romântico polonês à funcionalidade ou qualquer utilitarismo ideológico, visto que isso seria um equívoco e anularia o fato de que, entrelaçados com a ideologia patriótica, estão as concepções existenciais e do pensamento religioso de muitas gerações de poloneses. Para Kwalczykowa, é apenas dessa perspectiva que a causa da nação polaca, a partir de uma compreensão do seu espírito e da história, tornar-se-ia um ponto concreto a partir do qual possa ser possível apreender todo o seu destino histórico.

A partir de 1962, a relação com a tradição romântica nos processos de criação de espetáculos conduzidos por Grotowski torna-se menos evidente, mas não desaparece de todo. A tentativa de tornar os arquétipos algo consciente para o público abre espaço para uma relação com a tradição que se pretende menos manipuladora, que busca a encarnação do mito na realidade do ator, em seu organismo vivente.⁸⁹

Em conferência de 1968, publicada sob o título “Teatro e Ritual”, Grotowski falaria que uma condição importante na escolha dos textos com os quais trabalharia era que fossem

⁸⁵ Ibidem, p. 48.

⁸⁶ Ibidem, p. 48.

⁸⁷ Flaszen, op. cit., p. 76.

⁸⁸ Barba, op. cit., p. 42.

⁸⁹ Grotowski, Em Busca de um Teatro Pobre, p. 111.

obras consolidadas pela tradição e vitais para ele e seus colegas.⁹⁰ Mesmo em textos que não pertenciam a essa tradição, buscava os elementos poéticos ou existenciais que tangenciavam os do romantismo polonês. O diretor polonês prossegue explicando que, para ele, interessava nesses autores sua incrível tangibilidade e concretude associada a uma forte dimensão metafísica. Interessava, também, o fato de irem além das situações cotidianas a fim de revelarem aquilo que chamaria de “pesquisa do destino”, ou uma perspectiva existencial mais ampla da existência humana. Comparava, afinal, o romantismo com a obra de Dostoiévski, que desvelava os motivos secretos, lugares do comportamento, por meio da loucura clarividente, a partir da obscuridade.

Tomando portanto como material de trabalho textos que constituíssem para nós um desafio e, ao mesmo tempo, um estímulo, um trampolim, nos confrontamos com as nossas raízes, sem pensar, em fazer cálculos artificiosos, sem criar uma fórmula (“eis o sacrifício de Kordian, ele dá o seu sangue, o arquétipo do sangue” e coisas parecidas), sem fazer conjecturas psicológicas ou pesquisas no âmbito das representações tradicionais.⁹¹

Já em 1970, quando perguntado sobre sua relação com a tradição polaca, Grotowski responderia que era um produto da mesma, assim como seus companheiros de trabalho. Para ele, a todo instante, quando não se mente para si mesmo, reencontra-se o contato com a tradição, porém, diferente do que parecia buscar nos primeiros anos da década de sessenta, agora afirmaria que não se deveria buscar tal contato de forma consciente pois a “tradición actúa en forma real cuando es como el aire que respiramos – sin pensar”.

⁹⁰ Grotowski, *Teatro e Ritual*, p. 128.

⁹¹ *Ibidem*, p. 128.

PARTE II

Rastros da memória nos percursos de Stanislavski e de Grotowski

No capítulo anterior, buscamos oferecer um quadro amplo que nos permitisse vislumbrar algumas das linhas que constituem o elo de filiação artística entre Konstantin Stanislavski e Jerzy Grotowski. Feito isso, como se procedêssemos a um movimento de *zoom in*, buscaremos observar o mesmo objeto a partir da lente da memória, matéria fundamental sobre a qual os dois artistas construíram os fundamentos práticos de seus trabalhos.

A partir de 1905, com a interferência de diversos eventos, como a consolidação do TAM, a ebulição do movimento simbolista, a morte de Tchecov e a criação dos Estúdios, a memória passa a ser um dos elementos centrais da investigação de Stanislavski. Como resposta à necessidade de sistematizar aspectos do trabalho atoral até então abordados de forma intuitiva, começava-se a configurar o conceito de *memória afetiva*, que também seria nomeada, posteriormente, de *memória emotiva*.¹ Passo a passo, ao longo de quase trinta anos o conceito agregou aspectos oriundos de diversos tipos de referências práticas e teóricas, procedimentos e questionamentos propostos não apenas por Stanislavski como também por seus colaboradores, na consolidação sistemática e positiva do que o diretor nomeou de “descobertas de verdades há tempos conhecidas”.²

Diferentemente, pode-se dizer que o trabalho sobre a memória, no percurso de Grotowski, foi construído pela via negativa. É da recusa a procedimentos e princípios criativos adotados nas criações dos primeiros espetáculos que emergem as descobertas fundamentais sobre as quais se sustentariam a ideia do *corpo-vida*, ou *corpo-memória*.³ Mesmo que se possa reconhecer, nessa trajetória, a persistência de alguns elementos transformados, as investigações sobre a memória espelham o esforço grotowskiano pela busca constante do desconhecido.

Nas páginas que se seguem pretendemos acompanhar os rastros que, por via afirmativa e por via negativa, respectivamente, levam-nos a compreender as etapas que culminaram nas formulações das noções de *memória emotiva* e de *corpo memória*. Para tanto, iremos nos concentrar, no que diz respeito a Stanislavski, no trabalho realizado pelo diretor

¹ Nos primeiros anos de criação do Sistema, a expressão *memória afetiva*, inspirada nas teorias de Théodule-Armand Ribot, serviu à Stanislavski para se referir à memória como um elemento fundamental do trabalho do ator. Na publicação do livro *O Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia*, nos anos trinta, a mesma ideia surgiria sob a nova denominação de *memória emotiva*. Sobre essa alteração, Stanislavski nunca forneceu nenhum tipo de explicação e, como se percebe nas leituras dos últimos manuscritos do autor, ele próprio às vezes utilizava os dois termos como sinônimos.

² Stanislavski, *Mi Vida en el arte*, p. 309.

³ Muitas vezes utilizados como sinônimos, os termos *corpo-memória* e *corpo-vida* podem lançar luzes a aspectos distintos de um mesmo conceito criado por Grotowski e seus colaboradores na segunda metade dos anos sessenta.

até os anos vinte, período que antecede às suas imersões no trabalho com o *Método de Études*. Quanto a Grotowski, observaremos essencialmente os movimentos criativos empreendidos em sua fase teatral, nos anos sessenta.

A escolha de não avançarmos, nesta parte da presente dissertação, para além desses pontos mencionados não implica, de modo algum, na afirmação de que as ideias de *memória emotiva* e *corpo-memória* foram superadas nas etapas criativas posteriores dos dois artistas. Ao contrário, nosso interesse nos aspectos que constituem os alicerces desses conceitos é motivado pelo desejo de estabelecer uma base sobre a qual, futuramente, possam-se reconhecer as reverberações desses conceitos no *Método de études*, de Stanislavski, ou nas atividades parateatrais, no Teatro das Fontes e na Arte como Veículo, de Grotowski.

2.1 A Memória como função poética da Verdade

Ao observarmos as premissas, matérias e procedimentos adotados pelos artistas nos períodos estudados, reconhecemos alguns elementos e relações que, desde a Antiguidade, marcaram profundamente as operações da memória humana na vida e na arte.

Exemplo disso é o elo entre o *si mesmo* e a memória que, nas poéticas de Stanislavski e de Grotowski, surge como um eixo fundamental. Esse elo tem lastros em uma tradição do pensamento ocidental que, conforme Ricoeur, iria valorizar, a partir do século XVI, a memória individual enquanto sinônimo da consciência particular, limitada pela existência temporal do sujeito e independente de um suporte substancial.⁴ Além disso:

A defesa do caráter originário e primordial da memória individual tem vínculos nos usos da linguagem comum e na psicologia sumária que avaliza esses usos. Em nenhum registro de experiência viva, quer se trate do campo cognitivo, prático ou afetivo, a aderência do ato de autodesignação do sujeito à intenção objetual de sua experiência é tão total. Nesse aspecto, o emprego em francês e em outras línguas do pronome reflexivo “si” não parece fortuito. Ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si.⁵

No Sistema de Stanislavski a memória atua como uma aliada importante que convoca toda a natureza do sujeito a participar ativamente do processo criador da obra. Nos anos sessenta, ao avançar nas questões inicialmente propostas pelo diretor russo, Grotowski

⁴ O termo “substância” é aqui utilizado enquanto conceito fundamental da Metafísica, que designa um ou vários elementos justificadores e permanentes que se mantêm constantes nos eventos em transformação.

⁵ Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento*, p. 107.

permitir-se-ia transmutar os objetivos inicialmente vislumbrados por ele, ao questionar e ampliar a ideia do “si” sobre a qual o ator trabalha. No dizer de Motta-Lima, já não se “tratava de debruçar-se sobre uma memória qualquer que fosse importante para o ator, mas de tocar certa qualidade da memória capaz de relembrar/criar uma outra percepção de/do si mesmo”.⁶

Observar o interesse comum de Stanislavski e de Grotowski por esse assunto através da perspectiva que relaciona “si mesmo” e a memória, embora plenamente justificável, implica considerarmos que não apenas a noção de sujeito sobre a qual nos debruçamos não é estável como também, entre os dois artistas, ela ganha nuances justificadas pelas diferenças religiosas, culturais e temporais que marcam suas poéticas. No mais, a tradição de pensamento que dá suporte a tal perspectiva, reforçada nos últimos cinco séculos, tende a obscurecer a conexão entre memória e verdade substancial, que se manifesta em algo que, chamado de alma ou essência, impõe-se além da condição do sujeito individual.

Platão e Aristóteles, por exemplo, indagaram-se sobre o que significa ter uma lembrança,⁷ mas ao se perguntarem a respeito disso estavam imbuídos de outras perguntas fundamentais vinculadas às relações práticas entre indivíduo e *polis*, e não à autoria da lembrança.

O entendimento de Verdade, para os gregos da Antiguidade, dava-se como experiência de desocultação. Conforme Torrano, a Verdade, ou *a-letheia*, era manifestação, negação do esquecimento, não como um evento psicológico, mas como “força numinosa de ocultação, de encobrimento”.⁸ E essa circulação das forças do invisível e do visível estava assegurada por duas esposas de Zeus, Mnemosyne (ou Memória) e Deméter, sendo que a primeira delas é que se decidia entre o “ocultamento do Oblívio e a luz da Presença”.⁹

Vernant esclarece a função de Mnemosyne como a que presidia complexas categorias psicológicas, como o tempo e o *eu*.¹⁰ Irmã de Crono e *Okeaós*, é a mãe das Musas, as quais rege e com as quais se confunde na regência da função poética. No pensamento grego arcaico, o poeta, inspirado pela deusa, compartilhava o dom do profeta, capaz de ver as partes do tempo inacessíveis às criaturas mortais, o que aconteceu em outras épocas e aquilo que ainda será. Por meio da *sophia*, Mnemosyne inspira o poeta a cantar o tempo passado, enquanto o adivinho, inspirado por Apolo, responde às preocupações futuras. Mas o canto do poeta não se refere, segundo Vernant, ao seu passado individual:

⁶ Motta-Lima, *O trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik*, p. 5.

⁷ Platão, *Diálogos*; Aristóteles, *De Anima*.

⁸ Torrano, *Introdução da Teogonia*, p. 25.

⁹ *Ibidem*, p. 66.

¹⁰ Vernant, *Mito e Pensamento entre os gregos*, p. 72.

... constituem os arquivos de uma sociedade sem escrita, arquivos puramente lendários, que não correspondem nem às exigências administrativas, nem a uma preocupação histórica. Visam ordenar o mundo dos heróis e dos deuses, estabelecer deles uma nomenclatura tão rigorosa quanto possível.... o passado, revelado deste modo, é muito mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ascendendo até ele, a rememoração não procura situar os acontecimentos em uma fonte temporal mas atingir o fundo do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual saiu o cosmo e que permite compreender o devir em seu conjunto.¹¹

Motta-Lima chama a atenção para o fato de que, no vocabulário de Grotowski, relacionadas à ideia de memória, são recorrentes palavras como “origem”, “princípio”, “fonte”. Para a pesquisadora, tais ideias referem-se a uma experiência, a um processo.¹²

Dessa forma, o retorno ao passado não é, para Grotowski ou para Stanislavski, um fim em si mesmo, não é uma imagem a ser reproduzida, mas um terreno onde o ator pode colher as sementes vivas do *devir*, que contém não apenas a sua própria história mas a de toda a humanidade. Marta Isaacsson analisa o interesse de Stanislavski e de Grotowski pela memória também por uma busca comungada de algo verdadeiro, que se materializaria, em ambos, na autenticidade do artista em cena.¹³ Essa autenticidade, por sua vez, não se garante pelo vínculo com a realidade de qualquer tempo, mas pela capacidade do ator de instaurar, com a sua ação psicofísica, uma experiência verdadeira, cujo teor tem sempre algo de corporal e espiritual (embora, no caso de Grotowski, essa palavra tenha sido usada poucas vezes).

Foi Aristóteles que, primeiramente, e sem perder de vista as relações entre alma e memória, estabeleceria os primeiros critérios para refletirmos sobre a natureza psicofísica da memória, aspecto que se faz central nas produções de Stanislavski e de Grotowski. Enquanto Platão compreendia que a natureza, conforme percebida por nós, é apenas reflexo do mundo das ideias, e que o corpo era um empecilho para a alma, Aristóteles voltar-se-ia para a condição psicofísica justamente como atributo humano que garante a plenitude do ser. A percepção seria elevada, por Aristóteles, a eixo importante na construção do conhecimento, como tentativas da alma de apreender o sensível em um processo fundamental para a formação das ideias. É por meio dos processos físicos que o homem aristotélico experimentava a consciência integrada ao todo, revelada a si mesmo não enquanto categoria individual mas enquanto espécie.

¹¹ Ibidem, p. 73.

¹² Motta-Lima, Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória, p. 168.

¹³ Isaacsson, O passado, origem da autenticidade do presente, p. 9.

Além da percepção ou, ainda, integrada a essa, Platão e Aristóteles consideraram a vontade e a imaginação como elementos fundamentais das operações que revelam os vínculos entre alma e memória.

Conforme a visão platônica, a memória podia ser involuntária e ligada à conservação das percepções sensíveis ou podia ser ativa, voluntária. O primeiro tipo era considerado apenas como um resíduo marcado pelas ilusões do corpo, rapidamente esgotável. O segundo tipo, classificado como reminiscência, conduzia ao conhecimento verdadeiro por meio da vontade, remetendo a um mundo pré-natal, a cujas formas absolutas todas as almas se conectam. Como aspecto fundamental da arte da retórica, essa memória/conhecimento, conforme Platão expõe em *Fedro*, tem como função persuadir as pessoas no conhecimento das verdades superiores.¹⁴ Mais do que uma persuasão para fins políticos ou pessoais, tratava-se de uma persuasão comprometida com assuntos elevados, vinculados a uma verdade primordial que todo homem deve reconhecer.

Em sua obra, “De memoria et reminiscencia”, que é um apêndice do *De Anima*, Aristóteles define a memória como pertencente à mesma parte da imaginação, um conjunto de imagens mentais formadas a partir das impressões sensoriais sobre as quais se adiciona o elemento temporal. Considerava, assim, os movimentos de representação que transformam as impressões sensoriais em imagens por meio de uma ação imaginativa. Para Aristóteles, as percepções dos cinco sentidos são primeiramente tratadas pela imaginação, formando imagens que servem de material para a estruturação da faculdade intelectual. Assim, a capacidade de criar imagens, a imaginação, é intermediária entre a percepção e o pensamento;¹⁵ e qualquer elaboração intelectual somente se torna possível porque antes a alma percebeu e produziu imagens.

A afirmação de um agente que se vale do seu aparato sensível e dos processos associativos imaginativos na busca pela recordação não obscureceria o elo entre a memória, reminiscência e as substâncias absolutas. Na Idade Média, a memória ganharia o aspecto de um lugar, a interioridade do homem; ali, o retórico neoplatônico cristão Santo Agostinho ainda procurava Deus na memória. Para ele, Memória, Intelecto e Vontade eram os três poderes da alma, imagem da trindade no ser humano. Em *Confissões*, assim escreveu:

Nas inumeráveis planícies, grutas e cavernas da minha memória, infinitamente cheia de inumeráveis tipos de coisas; sejam imagens, como

¹⁴ Platão, *Fedro*.

¹⁵ Yates, *A Arte da Memória*, p. 52.

todos os corpos; ou presença real, como as artes; ou certas noções ou impressões, como os afetos do espírito que, mesmo quando o espírito não os sente, a memória os retém, ainda que o que está na memória esteja também no espírito – por tudo isso eu passo, vôo; mergulho, profundamente, desse lado e do outro, e não há fim.¹⁶

2.2 A Via positiva da Memória em Stanislavski

2.2.1 Descoberta de verdades há muito conhecidas

Ainda antes do contato com autores como Ibsen, Maurice Maeterlink e Anton Tchecov, as primeiras montagens do então recém-inaugurado Teatro de Arte de Moscou haviam causado grande impacto público devido ao detalhado labor de reconstituição histórica sobre os objetos e figurinos utilizados, mesmo que os procedimentos adotados pelos atores e pela direção não apresentassem grandes inovações em relação ao teatro vigente na Rússia do período.

Stanislavski narra, em sua autobiografia artística, que aquele trabalho inicial do TAM encaminhava-se diretamente aos resultados a serem obtidos e, dessa forma, omitia-se em relação ao que deveria ser o cerne do trabalho criativo. “En otras palabras, comenzábamos por la encarnación sin haber vivido el contenido espiritual, que era necesario envolver en ciertas y determinadas formas”.¹⁷

Nesse contexto, o interesse de Stanislavski pela memória nascia como uma tentativa de encontrar soluções concretas para o impasse que se colocava àquela geração de artistas teatrais: era necessário encontrar, dentro de um ofício fundado primordialmente na presença corpórea, o elemento espiritual que, conforme concordavam realistas e simbolistas russos, era o principal fundamento da arte.

Nos primeiros anos do século vinte, Stanislavski perguntava-se como poderia dar corpo ao espírito? Como materializar a alma? Como fazer com que o ator cumprisse aquilo que viria a ser a principal motivação do Sistema, ou seja, “encarnar artisticamente a vida do Espírito Humano do papel”? Sobre isso, encontramos uma pista de resposta, oferecida por Ivánov, poeta contemporâneo a Stanislavski, que afirmava que “para dirigir conscientemente

¹⁶ Agostinho. *Confissões*, x apud Yates, *A Arte da Memória*, p. 69.

¹⁷ Stanislavski, op. cit., p. 219.

as encarnações terrestres das ideias religiosas, o artista, antes de tudo, tem de acreditar na realidade do que está sendo encarnado”.¹⁸

Apenas na segunda fase do repertório do TAM, quando em contato com as obras de conteúdos fantásticos ou simbolistas é que se evidenciaria, para Stanislavski, a importância de enfrentar tal problema. Ao se voltar para a vida interior do ator como fonte criativa, reconheceria que os processos inconscientes ou subconscientes do artista estão diretamente ligados à sua potência criadora.

Foi durante a montagem de *A Donzela de Neve*, peça de Ostróvski repleta de tons românticos e oníricos, que o diretor russo observou, pela primeira vez, a interferência dos processos da memória no trabalho de criação. Além de encenador, Stanislavski participava como ator e cenógrafo da montagem.

Em sua autobiografia, conta que, nos ensaios, quando faltavam determinados detalhes do cenário em construção, enfrentava muita dificuldade de encontrar as motivações da personagem. Não sabia, então, a que se devia o fato. Apenas compreendia que, na ausência daqueles elementos, e mesmo tentando forçar a própria fantasia e a própria vontade, os ensaios tornavam-se frios. Anos depois, ao visitar uma catedral em Kiev, deu-se conta de que sua concepção do cenário de *A Donzela de Neve* estivera inconscientemente ligada a uma visita que fizera a um amigo ali, naquela catedral, ainda durante sua construção. Esquecida a experiência da visita, as sensações e associações despertadas mantiveram-se presentes e ativas em sua imaginação criadora, como potências emotivas.

No contato com as obras simbolistas, como era o caso de *A Donzela de Neve*, a metodologia anteriormente adotada pelo TAM não garantia êxito aos artistas. Enquanto a crítica atribuía os insucessos a um desajuste entre um estilo realista, ao qual associavam o Teatro de Arte naquela época, e a natureza simbolista daqueles textos, Stanislavski os atribuía à insuficiência de recursos práticos do elenco para alcançarem o essencial dessas obras, sua vida interior. Filosofia em excesso, artificialidade e racionalismo incompatível com o material simbólico expresso pelos autores eram os problemas enfrentados pelo elenco, incapacitado para “formar em suas almas o campo propício para o subconsciente”.¹⁹ Além disso, foi após um irônico comentário de Anton Tchecov sobre determinada montagem ibseniana feita pelo Teatro, que os artistas teriam percebido a própria dificuldade de alcançarem com

¹⁸ Ivánov, *Duas Forças no Simbolismo Moderno*, in: Cavalieri; Vássina; Silva (Orgs.). *Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental*, p. 200.

¹⁹ Stanislavski, op. cit., p. 228.

profundidade a dimensão simbólica dada pelo autor norueguês, representante de uma cultura muito distinta da sua.

No repertório dos primeiros anos do TAM, a dramaturgia de Tchecov, apresentada à maioria pelas mãos de Danchenko, evidenciou a dificuldade concreta que o grupo enfrentava para potencializar artisticamente os conteúdos de memória que naturalmente transbordavam daquela dramaturgia. Em *Mi Vida en el arte*, Stanislavski detecta que, em geral, o primeiro contato com as peças desse autor russo tende a causar certa decepção, pela simplicidade das fábulas e dos temas tratados.

De vez en quando uno recuerda algunas palabras aisladas de la pieza, algunas escenas... Pero, cosa rara, cuando más libertad y rienda suelta se le da al recuerdo, mayores son las ganas que se sienten de pensar en la pieza. Ciertos lugares, debido a la ligazón interior, obligan a recordar otros, mejores aún, y finalmente, hacen que se piense y recuerde toda la obra. Entonces se vuelve a leer, a releer, y se advierte que en el interior existen, como en una mina inagotable, enorme yacimientos.²⁰

Stanislavski prossegue na advertência de que a ligação que, com facilidade, estabelece-se entre os sentimentos do ator e a obra tchecoviana, não obstante tenham como pano de fundo a vida trivial e cotidiana, dá-se no plano não do particular, e sim do universal. Repleta daquilo que então nomeava de “elevada cultura do espírito”, de “alma universal”, aquela dramaturgia interessava ao diretor russo pela intensa atividade interior que manifestava, por suscitar um “abismo de associações, reminiscências, sentimentos inquietos e inquietantes, estados de ânimo intraduzíveis mediante palavras”.²¹

A potência da dramaturgia tchecoviana parecia residir em sua capacidade de suscitar, nos atores, um movimento da memória que Stanislavski definiu como um atributo da alma, onde as vivências pessoais abrangem o passado esquecido mas também sentimentos religiosos, consciência social, sentido superior de verdade e de justiça e com “as tendências plenas de curiosidade da nossa mente pelo mistério do ser”.²²

No esforço para se dominar os mecanismos que, por meio desse processo de associações e reminiscências, permitia que os atores tocassem aquilo que Stanislavski nomeia de “a vida do espírito humano”, os diretores do Teatro de Arte lançavam mão de recursos externos ao ator como, por exemplo, os efeitos cenográficos, de iluminação, a música, que contribuíam para despertar nos atores reminiscências íntimas da sua própria vida ligadas ao

²⁰ Ibidem, p. 230.

²¹ Ibidem, p. 232.

²² Ibidem, p. 233.

papel. Nessas ocasiões, os atores deixavam de interpretar o papel para viverem ou, ainda, experimentarem, o clima da obra.

Y el personaje en cuestión, como era lógico esperarlo, reflejaba el alma del artista de manera natural. Las palabras y las acciones ajenas se convertían en propias, y “tênia lugar el milagro creador”. Se realizaba el milagro por el cual el artista de verdad trabaja y padece a través de toda una vida entregada al arte.²³

Durante a montagem de *As Três Irmãs*, de Tchecov, toda a equipe artística via-se em grande apuro: pouco antes da estreia, a estrutura da peça, não obstante o intenso trabalho de todos, resultava mecânica e monótona. Em um dos intermináveis ensaios, alguém, nervosamente, começou a roçar as unhas na cadeira em que estava sentado, provocando um ruído que, para Stanislavski, soava similar ao que fazem os ratos nas casas velhas. Tal pensamento involuntariamente fez com que Konstantin Stanislavski experimentasse uma onda de sensações e imaginasse uma abordagem diferente para a cena que foi, então, valorizada.

A morte de Tchecov, a consagração do Teatro de Arte de Moscou, a ascensão das obras simbolistas no campo da literatura, da música e das artes plásticas, e o enfrentamento de Stanislavski com as suas próprias dificuldades como ator são os eventos que, relacionados, ajudam a preparar, entre 1904 e 1909, o campo propício para o início das primeiras experimentações práticas especialmente dedicadas a encontrar soluções para aquelas inquietações artísticas.

Após a experiência do Teatro-Estúdio, implantado na rua Povarskaia em parceria com Meierhold, dedicado ao sonho de um ator em sintonia com as renovações artísticas que se antecipavam, o Teatro de Arte partiria em sua primeira turnê ao estrangeiro, que viria a consagrar definitivamente aqueles artistas. Logo depois, em férias na Finlândia, com claros sintomas de depressão, Stanislavski iniciaria um processo de revisão sobre si e sobre seu trabalho que, conforme sua própria definição, inaugurava sua maturidade artística, impondo-se a necessidade de confirmação de algumas verdades há tempos conhecidas. “Lo que estaba en bruto había que pulirlo y colocarlo como piedra fundamental en las bases del nuevo arte. Lo gastado por el tiempo, se debía refrescar y renovar. Pues, sin ello, la marcha hacia adelante se tornaba completamente imposible, impracticable”.²⁴

²³ Ibidem, p. 230.

²⁴ Ibidem, p. 309.

A primeira “verdade” que se lhe confirmou refere-se à importância da realização da *toilette* do ator, um trabalho de preparação espiritual que se dava em seu cotidiano, com a finalidade de criar, para si mesmo, uma atmosfera propícia ao ato criador, afeita aos princípios essenciais de cada criação. Devido à rotina da profissão, quase todo ator, na exaustiva e impensada repetição de seu papel, frequentemente se vê escravo de uma desenvolvida “memória muscular”. Com esse termo, Stanislavski refere-se ao hábito de mecanização que fixa exclusivamente os aspectos do comportamento externo da cena, esquecendo-se de suas motivações interiores.

Ao revisar seu próprio desempenho como Stockmann, Stanislavski percebeu que a repetição impusera-lhe o abandono de reminiscências vivas que, remetendo-o à imagem de um grande amigo, haviam sido a base da construção daquele trabalho. Deu-se conta de que, inicialmente, sua criação fora guiada inconscientemente por aquela memória; e ao abandoná-la, afastara-se da força motriz da vida espiritual de Stockmann e também do sentido que atravessava toda aquela obra de Ibsen.

Dessa experiência, o diretor russo extraiu uma segunda verdade sobre o próprio ofício: é necessário meios que evitem o “deslocamento” frequentemente experimentado pelo ator, quando está em cena, entre o espiritual e o físico, entre o corpo e a alma. Quando o ator não consegue conectar a própria rotina e sentimentos à verdade da obra, seu trabalho resulta em um “amontoado de clichês, poses e símbolos vazios”. Assim, nos primeiros anos do século vinte, o mais famoso fundador do Teatro de Arte de Moscou buscava as bases que sustentam um novo *estado anímico*, ou *estado criador*, para o intérprete.

2.2.2 Estado criador: a memória no trabalho psicofísico do ator

Stanislavski observava a si próprio, dentro e fora dos ensaios, assim como observava seus alunos, colegas e, principalmente, os grandes atores, nacionais ou estrangeiros. Percebia que alguns poucos atores, talvez intuitivamente, alcançavam um estado de presença diferenciado, próximo da inspiração, mas concreto e dominado pelo artista. A essa condição do artista em cena, o diretor russo denominaria *Estado Criador*.

...en esto del “estado creador”, desempeñaba un papel muy grande la libertad del cuerpo, la ausencia de toda tensión muscular y el absoluto sometimiento de todo el aparato físico a las ordenes emanadas de la voluntad del artista. Debido a esta clase de disciplina, se obtiene un trabajo creador

excelentemente organizado, con el cual el artista está en condiciones de expresar mediante su cuerpo, sin obstáculos, todo lo que siente su alma.²⁵

Os exercícios que desenvolveu para si mesmo para serem realizados nos ensaios, a princípio, geraram alterações sutis de sua presença em cena, quase imperceptíveis para a maioria das pessoas. Além das consequências musculares e das sutis alterações gestuais, Stanislavski percebeu que esses exercícios, ao serem executados, ocasionavam-lhe um aumento da concentração, que o distraía da presença dos espectadores, dos acessórios cênicos. E, nesses momentos, sentia que o *Estado Criador* tornava-se especialmente manifesto. Ao observar o desempenho de um grande ator estrangeiro que se apresentava em Moscou, notou precisamente “a liberação de todo o sistema muscular, em combinação com uma grande concentração mental e espiritual”.²⁶

Prosiguiendo mis observaciones ulteriores sobre mi y sobre otros, llegué a comprender (esto és, a sentir), que el proceso creador es, antes que otra cosa, “la absoluta concentración de toda la naturaleza espiritual, mental y física de uno. Se apodera no sólo de la vista y del oído, sino de los cinco sentidos de cada hombre que se halle en ese estado. Y además se posesiona del cuerpo, del pensamiento y de la mente, de la voluntad, de los sentimientos, de la memoria y de la imaginación. Toda la naturaleza, todo el ser espiritual y físico ha de orientarse, durante el proceso creador, hacia lo que pasa o puede pasar en el alma del personaje que se está representando.”²⁷

A descoberta do *estado criador*, ou *estado de ânimo criador*, por Stanislavski, deu-se ao mesmo tempo em que Vladimir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko atingia também a própria maturidade artística e, dessa forma, seus caminhos seguiriam direções distintas. Ainda unidos pelo ideal comum do Teatro de Arte, Danchenko seria responsável por grandes encenações entre os anos de 1906 e 1909, momento em que Stanislavski iniciaria uma nova parceria, desta vez com Leopold Sulerjítiski. Respeitado por grandes pensadores do período, como Tchecov, Gorki e o próprio Tolstoi, a influência de Sulerjítiski sobre o trabalho de Stanislavski foi decisiva, não apenas pela força de sua figura incansável e adorada por todos, mas pelos ideais revolucionários impregnados em todos os seus atos, “trabalhar com o homem e para o homem, como for, onde for”.²⁸

²⁵ Ibidem, p. 315.

²⁶ Ibidem, p. 315.

²⁷ Ibidem, p. 316.

²⁸ Mollica apud Scandolara, *Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX*, p. 45.

Não obstante seus múltiplos talentos como pintor, músico e bailarino, Sulerjítiski não era um ator profissional. Ajudante do pintor Vasnetsov na concretização dos afrescos da catedral de Kiev, chegou a frequentar aulas na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou, de onde foi expulso como opositor do governo. Trabalhou como pintor de paredes, camponês, jardineiro e mercador da marinha, além de ter passado períodos preso, por se negar a servir o serviço militar e, depois, por se revoltar contra o império. Também foi interno de um hospício e, em alguns períodos, sem residência fixa, dormia em parques e outros espaços públicos. Amigo e colaborador de Léon Nikoláievitch Tolstói desde a expulsão da Escola, foi por esse enviado ao Canadá, para guiar a transferência de uma seita, os Dukhobors (Lutadores de Deus), perseguida pelo governo russo. Ao retornar, associou-se às atividades do Partido Social-Democrático e chegou a atuar como enfermeiro na guerra contra o Japão.

Junto com Sulerjítiski, Stanislavski dirigiria *O Drama da Vida*, de Kunt Hamsun, peça com a qual havia decidido colocar em prática as descobertas de sua “técnica interior”, que vinha experimentando, a título de laboratório, nos últimos anos. Baseado nisso, eliminou tudo o que julgava ser supérfluo na encenação, que poderia distrair os olhos do público, buscando a essência em todos os aspectos da encenação, principalmente na música e no trabalho dos atores; desses últimos, foram eliminados gestos, movimentos e ações, que pareciam a Stanislavski, naquele momento, demasiado materiais e, portanto, incongruentes com a paixão incorpórea que desejava ver nascer da alma do artista.

Según me parecía entonces, al artista lo bastaban los ojos, las manos, la mímica etc, para transmitirla, pero en este caso en particular yo exigía que el artista viviera la pasión que se le había encomendado, mediante sus propios sentimientos y su temperamento. En mi entusiasmo por las modalidades de la nueva técnica, creía sinceramente que para revelar sus vivencias, bastaba al actor con que sólo se apoderase en el escenario se su “estado creador”, y el resto vendría de por sí.²⁹

O resultado dessa experiência, apresentado publicamente em 1907, foi oposto ao desejado. *O Drama da Vida* apostara na eliminação do desenho externo como via de exaltação do que deveria ser o essencial da construção do ator, o conteúdo interno do papel. Mas, mesmo com os exercícios de respiração e *Prana*, introduzidos por Sulerjítiski já naquele momento e que seriam desenvolvidos posteriormente, a atuação dos atores fincava-se mais do que nunca em uma espécie de tensão, em uma rigidez corporal e espiritual. Ao invés de encontrarem aquele visado “estado de ânimo criador”, os atores alcançaram, segundo

²⁹ Stanislavski, op. cit., p. 324.

Stanislavski, o “estado de ânimo de ator”, expressão tipicamente adotada pelos românticos para se referirem a um tipo de interpretação histriônica.

Em 1909, durante a montagem de *Um Mês no Campo*, Stanislavski e Sulerjitski trabalharam junto a alguns atores na elaboração sistemática do desenho daquilo que nomearam “partitura espiritual do papel”. Desafiados pela dramaturgia de Turguéniev, que restringia ao máximo a ação externa para valorizar com sutilezas a construção das relações e a complexidade das personagens, os diretores viram-se novamente ante a necessidade de suprimir a gestualidade, os jogos de mãos, braços e pés habitualmente utilizados no teatro tradicional. O problema artístico com que lidavam, agora, já não era a anulação da materialidade do corpo dos atores, mas a necessidade de concretizar o espírito do papel conforme expresso pelo autor. “Eran necesarias irradiaciones invisibles de la voluntad y sentimientos creadores, se necesitaban ojos, una mímica, una entonación de voz apenas perceptible, pausas psicológicas”.³⁰

Nos exercícios de relaxamento e respiração, trazidos por Sulerjitski, encontravam uma solução para controlar as tensões corporais que faziam do corpo um empecilho para a criação do ator. Além disso, foi dado desenvolvimento aos exercícios de *Prana*, conforme já vinham sendo realizados, sob a condução de Suler. *Prana* é uma palavra em sânscrito que se refere a ondas da força vital universal; conforme Mel Gordon, Stanislavski e Sulerjitski acreditavam que os raios invisíveis do *Prana* podiam ser produzidas nas mãos, nos topos dos dedos, e nos olhos do ator. Sentados à mesa, praticavam “irradiar sua alma”, sinalizando os pensamentos vinculados às personagens de Turgeniev, enquanto, do lado contrário, outros atores buscavam receber as setas dessas intenções.³¹

Também experimentavam, na criação de *Um Mês no Campo*, usar os olhos para comunicar diálogos e pensamentos do ator que corressem paralelamente ao texto dado pelas personagens de Turgeniev. Somando-se a isso, algumas partes da peça original foram suprimidas, inaugurando, dentro do TAM, um trabalho que reforçava o papel da criatividade do ator na composição da obra. Acreditavam que as irradiações provocadas pela alma do ator poderiam ser sentidas pela audiência, em uma comunicação que não se dava apenas por meio do contato direto com o espectador, conforme veremos mais adiante.

Durante essa montagem, segundo o próprio Stanislavski, uma “nova verdade há muito conhecida” confirmou-se: “que el artista debe saber trabajar no solamente sobre sí

³⁰ Ibidem, p. 342.

³¹ Gordon, *The Stanislavski Technique*.

misso, sino también sobre el personaje”.³² Assim, a partir de um profundo trabalho de análise sobre os componentes do papel, somados a exercícios que já vinham sendo realizados por Stanislavski e Sulerjitski, principalmente sobre a noção de *irradiação*, *relaxamento* e *concentração*, o processo de criação de *Um Mês no Campo* foi considerado por Stanislavski como o primeiro resultado concreto de suas investigações.

Entre 1909 e 1911, Stanislavski basicamente se dedicou a uma parceria com Gordon Craig. Historicamente lembrado como fracassado, esse encontro significou, no percurso do diretor russo, uma etapa decisiva para a abertura do Primeiro Estúdio, em 1912, juntamente com seu fiel parceiro, Sulerjitski. Ali, durante toda a década de dez, silenciosamente seriam organizados os princípios básicos do Sistema de Stanislavski.

2.2.3 O Primeiro Estúdio: a memória experimentada

Desde a sua criação até 1923, a portas fechadas, o Primeiro Estúdio, em grande parte sob responsabilidade de Sulerjitski, produziu uma espécie de “bíblia” que reunia centenas de exercícios individuais ou grupais ali desenvolvidos, alguns repetidos inúmeras vezes, podendo ser transformados ou fixados e, outros, descartados.

Uma análise desses exercícios a partir da descrição feita pelo pesquisador Mel Gordon permite-nos confirmar que a nomenclatura associada a eles não é de todo exata. Os termos adotados diferem entre os que constam nos registros do Primeiro Estúdio, os que foram utilizados por Stanislavski em sua primeira declaração pública sobre o Sistema, no ano de 1921, e os que ele próprio utilizaria posteriormente, em seus livros. Justificada pela própria natureza dinâmica daquele trabalho, essa variação também se deve ao fato de que não apenas os mestres mas todos os integrantes do Primeiro Estúdio eram incitados à criação e registro de exercícios. O primeiro comentário sobre o Sistema assinado pelo próprio Konstantin Stanislavski, na revista *Teatralnaya Kultura*, apontava três tipos de atuação para classificar os atores de sua época: atuação de ofício, atuação de imagem e atuação de identificação emocional (ou experiência).³³

Para Stanislavski, apenas o último tipo de atuação era plenamente criativo, baseando-se em três pontos fundamentais: compreensão consciente e detalhista das circunstâncias propostas, considerando a vida interior do papel e as condições externas oferecidas;

³² Stanislavski, op. cit., p. 344.

³³ Gordon, op. cit., p. 51.

capacidade de se colocar inconscientemente na situação do papel, recorrendo à *Memória Emotiva*; encarnação física³⁴ e emotiva do papel, de acordo com as necessidades dadas pela obra e pela direção.

No mesmo artigo,³⁵ Konstantin Stanislavski afirmava que, ao contrário do ator de imagem, que se apegava a uma única ou a algumas poucas memórias durante a etapa de construção do trabalho, o ator da experiência continuamente se coloca em criação durante a cena, por meio de um fluxo interior constante que dá ao espectador a sensação de que as ações estão, de fato, a ocorrer pela primeira vez diante de seus olhos. Por esse motivo não deveria querer controlar plenamente sua criação, mas incluir o poder do subconsciente, tal como ocorre em nossas ações cotidianas, para criar uma espécie de fusão natural e dinâmica entre as próprias verdades internas e as do papel.

No início dos anos vinte, Stanislavski definiria, assim, o “ator da experiência” como alguém capaz de estimular a própria subconsciência para reagir prontamente às realidades dramáticas ou circunstâncias da obra, ativando uma verdade psíquica que recria, diante da plateia, o mesmo impacto causado pelas emoções reais. Diria também que, para realizar tal tarefa, o ator deveria se dedicar rigorosamente aos exercícios *sobre si*, em um programa de trabalho composto então pelos seguintes tópicos: *Relaxamento, Concentração, Memória Afetiva*,³⁶ *Senso de Verdade, Beleza, Ritmo, Sentimento de lógica, Comunicação com a Plateia e Radiação*.

Embora o trabalho sobre a *memória-afetiva*, ou *memória-emotiva*, conforme demonstra o artigo de 1921, fosse um dos principais pilares das investigações realizadas até então no Primeiro Estúdio, pouquíssimas informações concretas eram até então publicamente conhecidas sobre o assunto. Ainda assim, o assunto já havia suscitado polêmicas, entre os que defendiam seu uso e os que o atacavam. Fyodor Komissarzhevsky³⁷ escreveria, em 1916, o artigo intitulado *A Teoria do Ator Stanislavskiano*, em que atacava o que ele, o autor, acreditava serem os fundamentos do Sistema: dependência do naturalismo, a criação apenas por duas ou três sensações (a partir da memória afetiva do ator) para cada performer em uma noite inteira de atuação, e a substituição da imaginação natural por uma análise científica.

³⁴ A encarnação é um conceito fundamental no Sistema, ligado ao papel do corpo no processo criativo do ator, assunto que iremos desenvolver na terceira parte desta dissertação.

³⁵ Gordon, op. cit., p. 52.

³⁶ A utilização da expressão *Memória Emotiva* é posterior ao período mencionado.

³⁷ Diretor de teatro e arquiteto russo, filho do famoso cantor de óperas Fyodor Petrovich Komissarzhevsky. Iniciou a profissão teatral em 1907, na cidade de São Petersburgo, no teatro de sua irmã, a atriz Vera Komissarzhevskaya. Com Nikolai Evreinov, posteriormente fundou seu próprio teatro.

Há relatos que indicam que, desde a produção inaugural do Primeiro Estúdio, em 1912, dirigida por Richard Boleslavsky,³⁸ *O Naufrágio do Navio Esperança*, a memória era um dado fundamental no processo; em um retiro na região do Mar Negro, os atores dedicavam-se intensamente a improvisações, exercícios que começavam com a imitação de animais, e ao trabalho com a memória afetiva. Já o poeta Aleksander Blok,³⁹ que chegou a acompanhar algumas das atividades nos primeiros anos do Estúdio, assim escreveu:

Os primeiros três passos que dão os atores do Estúdio são os seguintes:

1. habituar-se à liberdade de movimento, ter consciência de si em cena... relaxar as tensões exteriores, transportar toda a energia ao interno, “livre”
2. [...] Habituar-se a “estar no círculo”. Concentração da energia interior em si mesmo, não distrair a atenção, não pensar no público [...], estar no papel, no “personagem”
3. Irradiação, sentir o interlocutor, contagiar-se mutuamente [...]. Estes primeiros três estados levam o ator a desenvolver uma nova atitude no palco. São estes os exercícios volitivos [...].

Stanislavski diz que depois destes exercícios se observa um grande desenvolvimento da memória afetiva. Depois disso se chega ao trabalho sobre a peça, que ele me relatou em poucas palavras: divisão em trechos, análise, ação transversal. Para agir sobre o público, querendo exprimir o próprio sentir, há uma série de novos exercícios.⁴⁰

Dentre os procedimentos diretamente vinculados à *Memória Emotiva*, realizados por Stanislavski e seus colaboradores do Estúdio até 1923, Mel Gordon menciona um exemplo:⁴¹

1. Recordar-se de ocasiões da própria vida em que sentiu fortemente raiva, amor, sofrimento, alegria, surpresa, tristeza ou medo. Depois, reconstroem-se as circunstâncias e fatores (estímulos sensoriais) que provocaram essas emoções.

2. Após recriar uma emoção, trabalha-se sobre outra memória a fim de se passar sucessivamente de uma memória a outra com facilidade.

Além desses procedimentos, a *Memória Emotiva* era também trabalhada pelos integrantes do Estúdio por meio de propostas de *études*,⁴² como:

³⁸ **Richard Boleslavsky**: nascido no ano de 1889, em terras polonesas, integrou o Primeiro Estúdio antes de deixar a Rússia, em 1917. Imigrou para a Polônia, onde dirigiu seus primeiros filmes e, depois, para New York, nos Estados Unidos. Em solo americano, além da bem sucedida carreira cinematográfica, fundou o American Laboratory Theatre, e teve como alunos nomes como Lee Strasberg, Stela Adler, que seriam responsáveis pela intensa propagação da terminologia stanislavskiana no cinema.

³⁹ **Aleksander Blok**: nascido em 1880, é considerado o mais importante poeta do simbolismo russo. Admirador da filosofia de Vladimir Soloviov, exerceu forte influência em toda uma geração de poetas e artistas russos.

⁴⁰ Citado por Mollica apud Scandolara, op. cit., p. 34.

⁴¹ Ibidem, p. 67-68.

- Em sua casa, como seu pai muito doente, enquanto esperam o médico chegar, recebem convidados e devem entretê-los.
- Parente com necessidades financeiras chega à sua casa enquanto você recebe visitas.
- Instantes antes de dar um concerto, uma pianista fica muito excitada e os amigos devem acalmá-la.
- Um médico, cuja mulher está muito doente, deve sair para atender outro paciente que também precisa de seus cuidados.
- Você encontra um homem que julgava morto há muitos anos.
- Em meio a uma discussão, um casal recebe visitas.
- Em uma exposição de arte, uma multidão vê as obras, fazem sons, observam as roupas umas das outras e comentam coisas.

A partir dos exercícios descritos, pode-se inferir que, nas investigações empreendidas no Primeiro Estúdio, a abordagem da *Memória Emotiva* não se dava por um acesso direto. Sempre no campo da ação, do jogo, o ator deveria construir para si um caminho que, mesmo que incluísse a evocação de uma dada recordação pessoal, não se restringia a ela, mas operava em conjunto com outros elementos do Sistema, como as circunstâncias propostas pelo autor ou a imaginação.

Para tanto, ainda conforme Mel Gordon, nos exercícios sobre o tema eram trabalhados juntamente com as noções de imaginação e espontaneidade, importantes na investigação de Stanislavski naquele período.⁴³ Era isso que garantia que a atuação não estancasse na reprodução de uma emoção, mas que surgisse sempre como uma experiência nova. Mais do que a busca por dada emoção reavivada, buscavam a transformação de uma sensação a outra, por meio de uma estrutura solidamente construída pela análise das circunstâncias externas e internas.

O trabalho incluía propostas de *études* que remetiam a jogos infantis, mobilizando a capacidade de crer no invisível, de ver a beleza e o encantamento das coisas como se fosse o primeiro contato com isso. Criavam imagens corporais fantásticas inspiradas em determinadas músicas, desenvolviam jogos de associação de palavras e de criação de posturas grotescas.

⁴² Antes do próprio *Método de Études*, sobre o qual falaremos na Parte III, o termo *études* já fazia parte do vocabulário de Stanislavski e de outros artistas do período, como Meyerhold. No caso de Stanislavski, expressava um procedimento de trabalho similar à improvisação, pelo qual os atores investigavam ativamente determinada circunstância dramática e personagens, vinculados ou não a um texto já escrito (cf. definição de Knebel, *L'Analyse-Action*).

⁴³ Gordon, op. cit.

Além disso, Mel Gordon cita exemplos de *études* em que se percebe a presença do “se mágico”, outro elemento basilar do Sistema. Em um desses, os atores deveriam criar uma situação onde um clarividente está a se preparar para uma sessão de trabalho.

2.2.4 Fé e Sentido de Verdade

O vínculo entre Memória e Sentido de verdade, na pedagogia stanislavskiana, evidenciar-se-ia, posteriormente, na própria ordem de disposição dos capítulos constitutivos do primeiro volume de *El Trabajo del actor sobre sí mismo*. Ali, o assunto da *Memória Emotiva* surge como consequência da necessidade de se desdobrar os aspectos trabalhados no capítulo anterior, intitulado *Fé e Sentido de verdade*, ao final do qual se pode ler: “Creo que hasta ahora les he enseñado todo cuanto puedo sobre el sentido de la verdad, la mentira y la fe en escena. Llega el momento de pensar en cómo desarrollar y verificar este importante don de la naturaliza”.⁴⁴

Neste oitavo capítulo, Stanislavski afirma que “uma verdad busca y engendra sucesivamente otras verdades”.⁴⁵ Recomenda que o ator trabalhe sobre a lógica e a continuidade das ações físicas e psicológicas que, justificadas, criariam uma realidade na qual se pode crer facilmente, por meio da qual se alcança a verdade e a fé dos sentimentos.

Da leitura deste capítulo se pode inferir que a aspiração da verdade não estava, para o autor, associada a uma simples exposição dos sentimentos pessoais do ator, ainda que esses pudessem ser um fator importante na construção de um estado análogo ao da personagem. Posteriormente, e embora não caiba desenvolver aqui esse assunto, toda uma linhagem norte-americana de atuação, disseminada por ação de Lee Strasberg, iria explorar o trabalho com a *Memória Emotiva* sob a perspectiva de utilização direta da emoção do ator na elaboração de um produto que se pretende cópia do real. Tal perspectiva claramente difere da dimensão da *Verdade* que, para Stanislavski, não se traduz pela reprodução da realidade, mas por um tipo de construção plena de potência poética, “depurada de los pormenores superfluos de la vida corriente”,⁴⁶ regida pela crença em uma realidade inventada, essencial e absoluta: “Se le podría decir que entre la verdad artística y la que no lo es hay la misma diferencia que entre

⁴⁴ Stanislavski, *El Trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 212.

⁴⁵ Ibidem, p. 203.

⁴⁶ Ibidem, p. 210.

un cuadro e una fotografía; ésta reproduce la totalidad; el primero, sólo lo esencial, y para estampar lo esencial en el lienzo hace falta el talento del pintor”.⁴⁷

Assim é que, ainda no mesmo capítulo oitavo de *El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*,⁴⁸ ao comentar a atuação de uma das alunas do curso, Tortsov-Stanislavski afirma que nem todas as verdades servem para a cena, e que o naturalismo por si só não deve ser nunca o objetivo do artista. Sua crítica sobre a atriz recai no fato de que ela “no vivía los recuerdos de los últimos minutos de ‘la vida del espíritu humano’, mas apenas se dedicava às ‘imágenes visuales de la muerte exterior, física, del cuerpo’ ”.⁴⁹

Para Sulerjitski, cuja importância na formulação do Sistema já foi aqui ressaltada, o teatro revelava o indizível, a linguagem muda entre as pessoas, e o ator que baseasse sua expressão na verdade poderia expôr – e, conseqüentemente, mudar – o mundo cotidiano de mentiras. Sulerjitski acreditava que o teatro havia se deixado ficar, nos últimos séculos, em um meio histriônico artificial, marcado por uma espécie de histeria que resultaria de uma recusa do ator em sentir a si próprio profundamente. Em resposta a críticos do Sistema, na época, o parceiro de Stanislavski escreveria que a busca por uma atuação plena de detalhes minuciosos não estava associada a um tipo específico de linguagem naturalista, mas sim à necessidade de mostrar ao público, por meio do comportamento, todas as coisas da vida, sem esconder nada. Em nome dessa verdade interpessoal é que o ator era treinado para sentir e expressar totalmente todos os seus estados interiores.

2.2.5 A Memória Emotiva e a influência de Ribot

Nos final dos anos vinte, a publicação do livro *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* sintetizaria, no capítulo “Memória Emocional”, as investigações anteriores de Stanislavski junto aos seus colaboradores no que se refere à memória no trabalho do ator. Ali, encontramos o nome de Théodule-Armand Ribot, filósofo francês que foi um dos fundadores da psicologia experimental, como a única referência

⁴⁷ Ibidem, p. 210.

⁴⁸ Embora o termo “vivência” não traduza com exatidão a ideia expressa pelo termo em russo, optamos por manter a utilização da palavra sempre que se referir ao título da obra, orientada pela edição espanhola que nos serviu de referência.

⁴⁹ Ibidem, p. 210.

científica explicitamente citada por Stanislavski nesse capítulo, embora se saiba que o diretor russo foi influenciado por outros autores e linhagens de estudos diferentes.⁵⁰

As várias obras de Ribot, dedicadas a assuntos como atenção, a memória e sentimentos, serviram a Stanislavski não como modelos absolutos, mas como bases científicas de inspiração para uma criação que era, no caso do diretor russo, fundamentalmente artística. O próprio termo “memória afetiva”, utilizado por Stanislavski nas primeiras décadas do século, foi inspirado na leitura de diversas obras de Ribot, e não especificamente de *Les Maladies de la mémoire*, publicação de 1881, na qual o filósofo debruça-se sobre o assunto. Muito anteriormente à obra de Bérson e mesmo às teorias freudianas, Ribot classificava a memória em três etapas: a conservação de certos estados, a sua reprodução e, por último, a sua localização no passado. As duas primeiras constituiriam um tipo de memória “orgânica”, enquanto a terceira etapa caracterizar-se-ia como um “fato psicológico”, da ordem do consciente.

É pela memória dita orgânica que Ribot iria se interessar. Ela é exemplarmente constatada nas crianças até os dois anos de idade, ligada à atividade nervosa que pode ou não ser completada pela consciência. Ribot propunha inicialmente afastar o elemento psíquico e analisar o processo fora da consciência, a fim de compreender como surge um novo estado, como esse se conserva e se reproduz no organismo, compreendendo que o sistema nervoso recebe estímulos continuamente, seja como resposta às ações vitais, sucessão dos estados de consciência ou a própria cerebração inconsciente. “A cerebração inconsciente, não estando submetida à condição do tempo, realizando-se apenas no espaço, pode agir em diferentes lugares ao mesmo tempo”.⁵¹

Em seus exercícios e exemplos, Stanislavski parece compartilhar do interesse de Ribot no que se refere a considerar com especial atenção os aspectos não conscientes envolvidos no processo da memória. Isso só poderia se dar, no trabalho do ator, a partir de uma estrutura que considerasse outros elementos do Sistema, os quais permitiam ao ator atuar sendo ele mesmo sem ter de pensar o tempo todo em si mesmo. Era por meio do “se mágico”, das circunstâncias propostas, das combinações de objetivos, que se constituíam as práticas criativas do ator sobre a memória, a partir das “diferentes associações, circunstâncias definidas para o papel, moldadas na forja das próprias recordações”.⁵²

⁵⁰ Destacamos que Ribot não pode ser considerado como a única referência da obra de Stanislavski que, como veremos em outras partes dessa dissertação, interessou-se por outras áreas do conhecimento na sistematização de sua prática.

⁵¹ Ribot apud Chnaiderman, *O Corpo do Discurso e o Discurso do Corpo – Stanislavski e Freud*, p. 142.

⁵² Stanislavski, *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 228.

Para Stanislavski, a memória como artifício do ator não consistia meramente na retenção da impressão de uma dada experiência. A tentativa de manipular conscientemente a lembrança, o esforço pela reprodução de um dado sentimento frequentemente provoca estados de atuação mecanizados e baseados em clichês:

... no piense en perseguir la antigua perla, que no volverá jamás, como la alegría de la infancia, o el primero amor. Procure crear cada vez una inspiración nueva y fresca para el presente. No importa que sea más débil que la de ayer: pertenece al día de hoy, há surgido de manera natural desde las profundidades del espíritu para encender la chispa de la creación.⁵³

É preciso que se construa uma trajetória concreta que lhe permita, de forma indireta, despertar do sono a atenção, a imaginação, o sentido da verdade, a fé, o pensamento e, através deles, o sentimento. Stanislavski utiliza, inclusive, a imagem de comparação entre o ator e um caçador; para atrair sua “caça”, ou seja, o sentimento artístico, o ator astuciosamente emite sinais que o atraiam, que ecoam na *memória emotiva*.⁵⁴

Os elementos da psicotécnica não interferem nos mecanismos da natureza, utilizam-se deles. Stanislavski reitera diversas vezes, no capítulo *Memória Emocional*, que não se deve pensar no sentimento, mas no que o faz surgir. Isso garantido, “la naturaleza creará un nuevo sentimiento, análogo al ya vivido”.⁵⁵ Já que, “creemos firmemente y sabemos por experiencia que sólo el arte de esta clase, impregnado como está de las vivencias vitales y orgánicas del hombre puede expresar todos los matices y la profundidad de la vida interna del papel”.⁵⁶

A mesma dinâmica de um mecanismo que opera em rede e por meio de associações é particularmente destacável no livro *Psicologia da Atenção*, de Ribot; ali se encontra um dos núcleos justificativos da relação entre memória, sentimentos e afetividade, conforme assumida por Stanislavski:

... o mecanismo comum de sua vida mental consiste em um vaivém perpétuo de eventos interiores, em uma série de sensações, sentimentos, ideias e imagens que se associam e se repelem segundo certas leis (...) não se trata, como se diz frequentemente, de uma cadeia, uma série mas, sim de uma irradiação em vários sentidos e em várias camadas, um agregado móvel que se faz e se desfaz e se refaz incessantemente... em minha opinião, não se considerou o suficiente o papel dos estados afetivos como causa oculta de um grande número de associações. Mais de uma vez acontece de uma ideia evocar outra, não em virtude de uma semelhança que lhes seria comum

⁵³ Ibidem, p. 226.

⁵⁴ Ibidem, p. 244.

⁵⁵ Ibidem, p. 238.

⁵⁶ Ibidem, p. 33.

enquanto representações, mas porque há um mesmo fato afetivo que as implica e reúne.⁵⁷

A vida afetiva, conforme Ribot, estaria vinculada primordialmente aos aspectos vegetativos do organismo, ao movimento fisiológico dos órgãos internos. Secundária e apoiada nesse nível mais básico, a inteligência teria como matérias-primas tudo o que se originaria dos sentidos externos.

No capítulo “Memória Emocional”, e em toda a sua obra, Stanislavski não parece particularmente interessado nos aspectos fisiológicos da teoria de Ribot, mas, ao utilizar de sua própria maneira o exemplo dos dois naufragos dado pelo estudioso francês, demonstra compartilhar com ele a opinião de que há uma relação de forte dependência entre os eventos externos e internos do organismo. O exemplo é o seguinte:

Dois naufragos relatam os acontecimentos que marcaram seus salvamentos de maneiras diversas: o primeiro deles narra a sequência de ações realizadas (onde havia subido, descido, quando havia saltado) e o segundo se detém sobre a sequências das sensações experimentadas (inicialmente um entusiasmo por estar vivo, depois, preocupação e, a seguir, um estado de alarme).

O professor Tórstov-Stanislavski admite que raramente o ator poderá contar com um tipo de memória como a do segundo naufrago e que, por esse motivo, é possível iniciar seu processo de trabalho a partir da recordação da sequência de ações, como se dá no relato do primeiro naufrago. Contudo, esse procedimento não garante que sejam despertadas as emoções associadas àquelas ações:

En esos casos es posible ayudarse de la psicotécnica, o sea, introducir nuevos “sí” y novas circunstancias dadas, evaluar nuevamente éstas y despertar de su sueño a la atención, la imaginación, el sentido de la verdad, la fe, el pensamiento y, a través de ellos, el sentimiento. De llegar a realizarlo, yo reconocería que cuentan con memoria emocional.⁵⁸

Separada e distinta da *Memória Emotiva*, Stanislavski nomeia de “memória dos sentidos”, ou “memória sensorial”, o evento natural que continuamente promove associações internas por meio das impressões causadas por nossos cinco sentidos. Vera Soloviova, que trabalhou com Stanislavski no Teatro de Arte e também no Primeiro Estúdio, declara que, à época, o diretor insistia que a memória afetiva iniciasse sempre pela memória dos sentidos.⁵⁹

⁵⁷ Ribot apud Chnaiderman, op. cit., p. 147.

⁵⁸ Stanislavski, *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 217.

⁵⁹ Soloviova, *La realidad del hecho*, p. 442.

Por meio da memória dos sentidos, o aparato criador do ator aproximar-se-ia da perfeição da natureza que, para Stanislavski, não poderia jamais ser superada ou dominada apenas pela técnica. No seu trabalho, tal qual na natureza, o ator deve desencadear mecanismos de associação das recordações dos sentidos a fim de se lembrar das impressões vivenciadas. Primeiramente a visão e, depois, a audição seriam particularmente úteis ao ator, por permitirem com mais facilidade acessar não apenas as imagens experimentadas na realidade mas também as que foram criadas pela própria imaginação.

Segundo Miriam Chnaiderman, o sentido da visão seria, para Ribot, o que melhor explicaria o mecanismo que ele nomeou de “reconhecimento”, ou seja, um tipo de memória psíquica e não primitiva, “que se dá como localização no tempo e também sob a forma de outros estados secundários variados agrupados em torno disso”.⁶⁰ O estudioso francês afirmava que a localização no tempo é feita por meio de pontos de referência que, a partir do presente, caminha regressivamente e encontra outros pontos de referência. Embora fosse um processo consciente, os pontos de referência impor-se-iam arbitrariamente sobre nós. Assim, completa Chnaiderman, explica-se o que acontece no exemplo narrado por Stanislavski, do aluno que associa a lembrança de um atropelamento que presenciara recentemente à uma velha recordação da morte de um macaco, sobre cujo corpo vira, muito tempo antes, chorar um pobre homem.

Outros dois movimentos que caracterizariam o movimento da memória, segundo Ribot, são reconhecíveis entre os exemplos descritos no capítulo “Memória Emocional”.

O primeiro desses movimentos é a abreviação, que promove o esquecimento e o apagamento de alguns rastros da consciência ligados a determinadas recordações. “Se, para atingir uma lembrança longínqua, fosse preciso seguir a série toda dos termos que dela nos separam, a memória se tornaria impossível, devido à demora da operação. Chegamos, então, ao resultado paradoxal de que a condição da memória é o esquecimento”.⁶¹

Também Tórstov explica aos seus alunos do curso de teatro que a memória se dá também por um processo de seleção que retém apenas os fatos principais e depura seus aspectos menos importantes; graças a isso, diz, até mesmo as “vivências dolorosas adquirem beleza e, com o tempo, adornadas pela arte, adquirem sedução e forças irresistíveis”.⁶²

O segundo movimento do processo da memória seria, para Ribot, a síntese de sentimentos, que se dá por meio da relação de afetos estabelecida entre eventos distintos,

⁶⁰ Chnaiderman, op. cit., p. 144.

⁶¹ Ribot apud Chnaiderman, op. cit., p. 145.

⁶² Ibidem, p. 225.

afinal associados mutuamente em nossa mente. Esse movimento traduz a série de transformações que caracterizam a recordação do acidente presenciado pelo aluno de Tortsov. Fixa-se uma espécie de “recuerdo vasto condensado, ampliado, más profundo. En esa memoria no hay nada de superfluo, está sólo lo esencial”.⁶³

Como um dos elementos mais conhecidos do famoso Sistema de Stanislavski, a *Memória Emotiva* é, entre esses, o que possui uma definição mais fugidia. O próprio Stanislavski, ao apresentá-lo sob múltiplas perspectivas, parece ter aberto procedência para que isso ocorresse. Mas, se tal fato pode parecer fortuito, cabe-nos considerar que o conceito de *Memória Emotiva* foi lapidado por Stanislavski e seus colaboradores ao longo de mais de trinta anos de prática. Assim, a dificuldade de defini-lo como um procedimento absoluto provavelmente reflete o desejo consciente de Stanislavski, que rechaçava qualquer tentativa de transformar sua prática em um método fechado.

O que era nomeada, conforme Ribot, de *Memória Afetiva*, nos últimos anos de vida de Stanislavski passaria a ser designada também como *Memória Emotiva*, e dessa maneira surgiria na revisão da versão final de *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Embora, como já dissemos em nota anterior, não tenhamos encontrado motivos objetivos que justifiquem essa alteração de nome, uma pista plausível é dada pelo próprio Stanislavski, que destacou a distância entre as teorias científicas de Ribot e algo que, para ele, era destacadamente um fundamento poético e pedagógico.

Dessa maneira, embora se valesse dos processos involuntários da memória, conforme destacados por Ribot em sua obra, Stanislavski defenderia um segundo nível estruturante da *Memória Emotiva*, baseado na atitude consciente e ativa do ator diante dos mesmos processos, e sempre condicionada às limitações dadas pelo papel. O diretor alertaria para o risco que envolve a completa submissão do ator ao que ele nomeou de “sentimentos primários”;⁶⁴ estimulantes para o ator e capazes de imprimir verdade às suas ações, não podem, contudo, ser controlados e, muitas vezes, representam um risco físico para o elenco.

Para o fundador do Sistema, a *Memória Emocional* se valia dos processos naturais, conforme identificados cientificamente por Ribot, mas também do que o mestre russo chamou de “arte e técnica espiritual”. Tal elemento permite que o ator possa encontrar, em si mesmo e de maneira natural, as qualidades que deve desenvolver e, depois, imprimir à personagem.⁶⁵

⁶³ Stanislavski, *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 225.

⁶⁴ Ibidem, p. 227.

⁶⁵ Ibidem, p. 229.

2.3 *Corpo-memória: a revelação de um conceito pela via negativa de Grotowski*

2.3.1 Signos e arquétipos: a face exterior da memória

Os primeiros espetáculos dirigidos por Jerzy Grotowski no *Teatro das 13 Filas*, na pequena cidade de Opole, entre os anos de 1959 e 1962, configuraram o “programa negativo da companhia”.⁶⁶ Montagens como *Orfeu*, *Caim* e *Mistério Bufo* claramente se colocavam contra algumas tendências típicas do pós-guerra que, então bastante em voga entre artistas e intelectuais poloneses, afirmavam o pensamento existencialista, o *Teatro do Absurdo* e a submissão do teatro à literatura dramática. Colocavam-se contra, ainda, a desteatralização das formas cênicas que, embora agradassem a maior parte do público e da crítica, associavam-se, no pensamento de Grotowski, a uma estética quase sempre naturalista, literal e burguesa.

Em “Farsa Misterium”, manuscrito provavelmente datado de 1961, Grotowski referia-se à busca por uma teatralidade pura. Revelava, ainda, o desejo pela forma como “ato de conhecimento”. Sua intenção consistia na ideia de recuperar a função do teatro como um jogo ritual, baseado no princípio da coparticipação entre atores e espectadores e em um sistema de signos que propiciasse a criação de uma “aura psíquica e coletiva, da concentração, da sugestão coletiva”.⁶⁷

Grotowski afirmava, desde então, não procurar nada fora do homem. Suas investigações, sobre o ritual laico, orientavam-se em direção ao *misterium* – segredo do homem (e não mais dos deuses ou dos espíritos, como nas formas teatrais da Antiguidade); dali acreditava poder fazer emergir “o segredo coletivo dos participantes do jogo teatral, cujo destino, estrutura da sua vida, aparecia como objeto evidente, fundamental do mistério”.⁶⁸

Para Flaszen, o trabalho do *Teatro das 13 Filas*, naqueles anos, situava-se no “coração do ofício, na passagem entre Artesanato e Metafísica”,⁶⁹ orientado em direção a uma superação do apreendido, a desmentir o conhecido e o acabado, conforme o exemplo legado por Stanislavski, cujo exemplo ético era então importantíssimo para Grotowski. Contudo, duramente associado, na Polônia, a uma estética oficial do realismo, compreende-se que a linhagem de um *trabalho sobre si*, encabeçada por Stanislavski, ainda não se configurasse

⁶⁶ Grotowski apud Motta-Lima, *Les Mots Pretiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski*, p. 69.

⁶⁷ Grotowski, Farsa Misterium, in: Flaszen; Pollastrelli (Cur.), *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*, p. 41.

⁶⁸ Ibidem, p. 42.

⁶⁹ Flaszen, De mistério a mistério, p. 26.

como modelo pedagógico e artístico seguido por Grotowski, que então se referia com maior entusiasmo à estética de outros encenadores do mesmo período, principalmente, Meyerhold.

Na tentativa de escapar de algo que relacionava a um teatro burguês, e que definia como “lógica da vida”, as primeiras montagens que dirigiu no *Teatro das 13 Filas* caracterizavam-se por curtos períodos de criação e se orientavam pelo que, posteriormente, Grotowski caracterizaria como linha artificial, em oposição à linha orgânica.

Os primeiros sinais de um trabalho mais específico junto aos atores manifestaram-se na montagem de *Sankuntala*, em 1960. Sobre tal período, Grotowski falava do esforço de se “penetrar a fundo com a voz e com o corpo no conteúdo do destino humano”.⁷⁰ Os atores manipulavam conscientemente o que então nomeavam “signos”, partituras de movimentos ou sons distintos daqueles encontrados na vida cotidiana, inspirados em exercícios acrobáticos, da *yoga*, da pantomima e nos princípios biomecânicos, de Meyerhold.

Ainda que não se refira a um trabalho voltado aos processos internos dos participantes, encontramos no testemunho de Zygmunt Molik pistas que indicam que, em *Sakuntala*, a busca por arquétipos procedeu a um trabalho que incluía, pela primeira vez, certa liberdade criativa dos atores. Ator mais experiente do grupo, naqueles anos, Molik lembra que foi o primeiro trabalho em que se apresentaram as diferentes qualidades dos atores, baseadas em improvisações de corpo e canto, sempre direcionadas à composição, ou seja, à maneira como cada um teatralizava e dava densidade às suas ações.⁷¹ Não obstante tenha produzido o reconhecimento, inédito no grupo até então, da necessidade de um tipo de preparação específica voltada para o elenco, a experiência de *Sakuntala* foi também importante por seus fracassos. Posteriormente, seu diretor reconheceria que resultara, em verdade, na reprodução de clichês parecidos com os combatidos por Stanislavski, com formas estanques que, para Motta-Lima, são “quase como fotografias reproduzidas, a *posteriori*, por músculos, bem treinados ou não, que desconhecem, porque não reatualizam, os sentidos das imagens que re/produzem”.⁷²

Ainda sem abandonar as ideias de signo e arquétipos, em 1962, as anotações ligadas aos espetáculos até ali criados revelam um Grotowski que afirmava que a prática o teria levado a reconhecer que a escola stanislavskiana tinha “um pouco de razão”, pois o efeito exterior a ser atingido pelo ator exige-lhe, em certa medida, um empenho “interior”, uma intenção consciente que ocorre não somente no momento da composição, mas em toda a

⁷⁰ Grotowski, *A Possibilidade do Teatro*, p. 51.

⁷¹ Barba, *A Terra de Cinzas e Diamantes*, p. 36.

⁷² Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 86.

experiência de realização da ação. Pela primeira vez, Grotowski falaria sobre a participação das associações íntimas do ator como elemento importante na construção da cena, ainda que justificado por um efeito externo a ser produzido no público.

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

O diretor polonês, à época, mencionava a necessidade de se trabalhar sobre o símbolo, o mito, a imagem que, dentro de uma dada comunidade, servisse de metáfora do destino humano.⁷⁴ Como uma metáfora operacional que permitia agir “sobre a esfera inconsciente da vida coletiva”, buscava, então, por meio do ataque e da profanação, revelar o arquétipo inconsciente, torná-lo consciência coletiva que espelha a situação do homem de seu tempo. Era essa a abordagem de que fazia incidir sobre situações arcaicas consagradas pela tradição, temas religiosos ou míticos que percebia como verdadeiros tabus na sociedade. Abordava tais valores por meio da adoração, do escárnio, da profanação, confrontando-os com suas próprias experiências que, segundo ele mesmo, eram determinadas pela experiência coletiva de seu tempo.⁷⁵

Ao observarmos esses primeiros processos do ponto de vista da memória, percebe-se que, na recusa a estabelecer hierarquias entre as funções envolvidas no fazer teatral e antes de assumir o trabalho do ator sobre si mesmo como essência do seu teatro, Grotowski dialogava com certa noção de “memória arquetípica”, tipicamente associada às teorias de Carl Gustav Jung.

Contudo, a terminologia junguiana surge no vocabulário de Grotowski daqueles anos da mesma forma que os conceitos de Ribot influenciaram as investigações de Stanislavski, ou seja, como referências às quais o artista não se prendia rigorosamente. Grotowski alertou sobre a imprecisão entre a sua noção “doméstica” de arquétipos e as teorias junguianas e chegou a dizer que essas haviam lhe sido úteis na medida em que lhe permitiram comprovar a existência de alguns fenômenos que observara em sua experiência prática no teatro.

⁷³ Grotowski, *A Possibilidade do Teatro*, p. 73.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 50

⁷⁵ *Ibidem*, p. 19.

Jung pensava os arquétipos como conteúdos estruturais de caráter universal da psiquê humana; essa, por sua vez, seria um sistema energético constantemente dinâmico e autorregulado, onde o consciente e o inconsciente (ao qual se acrescenta uma dimensão coletiva de caráter arquetípico) se relacionam por meio de geração de símbolos, imagens, metáforas, de um modo aproximado ao pensamento mitopoético. O processo de retorno às raízes esquecidas, perdidas no movimento de adaptação social, chama-se individuação, e é de caráter vivencial, existencial e afetivo.

Na aceção prática do *Teatro das 13 Filas*, nos primeiros anos da década de sessenta, a noção de arquétipo vinculava-se a um conhecimento simbólico do homem sobre si mesmo, não presumível fora do âmbito da história, mas profundamente enraizado nas matrizes culturais de cada povo. O trabalho do encenador junto aos atores consistia em grande parte na formulação de um sistema de signos que se assemelhava àqueles encontrados em diversas formas do teatro oriental, adaptado, no entanto, à realidade dos espectadores poloneses daquela época, algo que os artistas desejavam trazer do “inconsciente coletivo” para a “consciência coletiva”. Deste modo, “o termo inconsciente coletivo não significa, nesse caso (diferentemente da escola de Jung) alguma psique superindividual, mas funciona como uma metáfora operacional; trata-se da possibilidade de influir sobre a esfera inconsciente da vida humana em escala coletiva”.⁷⁶

Embora as teorias junguianas não expliquem rigorosamente os objetivos de Grotowski àquela época, Martinez detecta, nessas ideias, algo que nos anos seguintes passaria gradativamente a fazer parte das investigações do diretor, ou seja, a ideia de que é por meio da integração entre o consciente e o inconsciente que o indivíduo alcança o *self*, ou seu “*si mesmo*”, condição essa que lhe permite atingir uma dimensão mais espiritual e transcendente da existência.⁷⁷ Assim como Jung previa a participação ativa do sujeito no processo de individuação, Grotowski, em 1968, criticaria o trabalho em *Sakuntala* por não ter considerado que os signos deveriam ser liberados do processo orgânico do corpo, mesmo que em relação com o mundo circundante.⁷⁸

Em *Sakuntala* a maquiagem ainda era um recurso altamente explorado, mas no processo de criação de *Akropólis* abriu-se espaço para a criação de máscaras faciais inventadas pelos próprios atores a partir de experiências pessoais de suas próprias vidas.⁷⁹ Colocando-se a si mesmo dentro da situação imaginária de um campo de concentração, cada

⁷⁶ Ibidem, p. 51.

⁷⁷ Martinez, *Las Relaciones de las teorías de Jung y el trabajo de Grotowski con sus actores*.

⁷⁸ Grotowski, *Teatro e Ritual*, p. 130.

⁷⁹ Molik, *O trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik – o legado de Jerzy Grotowski*, p. 221.

ator era incitado a construir uma forma individual, não apenas para o rosto, mas para todo o corpo, delineando-se com clareza uma construção postural e uma maneira de caminhar.

Eugenio Barba, que atuou como assistente de direção em *Akrópolis*, afirma que Grotowski conhecia e considerava a estrutura psicológica de cada ator, nesse processo. Porém, ainda mais do que em *Sakuntala*, a presença de um tipo de composição notadamente artificial impunha-se, o que leva Molik, ator da peça, a dizer que era como “criar uma composição de notas vivas”.⁸⁰ As características individuais eram consideradas à medida que contribuíam para a criação desses efeitos desejados, e mesmo a ideia da construção das máscaras faciais surgiu como um recurso à necessidade de conter a tendência fortemente emotiva de uma das atrizes, Ewa Lubowiecka.

No procedimento utilizado em *Akrópolis*, que fazia uso das experiências pessoais dos atores como fonte material da construção e do jogo cênicos, percebe-se uma semelhança com as abordagens clássicas da máscara, conforme descrito por Taviani e Schino.⁸¹ O ator trabalhava *sobre si* apenas na medida em que isso lhe forneceria elementos concretos para a criação, não tinha como objetivo dar testemunho de seu mundo interior, de seus sentimentos, ideias ou emoções, apenas manipulava esse material de forma a traduzir a “expressão humana não sentimental em uma situação trágica”.⁸²

Posteriormente, o procedimento com as máscaras, utilizado em *Akropolis*, seria criticado pelo diretor, que perceberia que os mesmos induzem à recorrência de estereótipos, a uma revelação do próprio rosto que não era uma revelação de *si mesmo*. Ainda assim, Grotowski reconheceu, posteriormente, que o trabalho promovia a criação de um campo de jogo para os atores nascido do conflito entre aquela estrutura externa ao ator (mesmo que criada a partir dele próprio) e os seus impulsos vivos. Pouco sistematizado na época, essa descoberta se revelaria importante na continuidade de suas pesquisas. Além disso, quase uma década depois, o diretor polonês falaria desse trabalho com as máscaras faciais como a primeira vez em que percebera que as rugas, como rastros das experiências pessoais, delineavam a vida de cada ator. Quando o ator se depara com aqueles traços-vida impressos em sua pele, perceberia posteriormente Grotowski, seu rosto é capaz de criar a máscara sozinho.

Em *Akrópolis*, o texto do neorromântico Wyspianski, repleto de símbolos caros à alma polonesa e à tradição greco-ocidental, foi transportado para a situação de um campo de

⁸⁰ Ibidem, p. 219.

⁸¹ Conforme assunto abordado na Parte I.

⁸² Grotowski, Exercícios, p. 171.

concentração, acontecimento que fazia parte da memória cultural recente da nação, mas que era, também, episódio vivo na memória pessoal dos atores do grupo.

Despido do sentido glorioso que envolvia a Acrópole presente no texto do autor, o espetáculo de 1962 perguntava-se: qual o cemitério das tribos de nossa época? É o campo de concentração, é Auschwitz.⁸³

Em sua análise sobre o espetáculo *Akropolis*, Motta-Lima detecta uma crítica à modernidade que, embora não estivesse tão presente nos textos de Grotowski do período, era pungente na obra em si mesma. Para a pesquisadora, aquele trabalho perguntava-se sobre as possibilidades do humano e do mito em nossa época.⁸⁴

Alterada a situação originalmente prevista pelo texto de Wyspianski, os mitos persistiam, reconectados a uma memória cultural que ainda ecoava na experiência viva daqueles artistas. Mas desse encontro o que surgia era um questionamento, a necessidade de se perguntar sobre os valores do passado frente a uma condição humana cada vez mais reduzida a resíduos de si mesma.

Embora o processo criativo daquela obra não tenha previsto um trabalho orgânico e sistemático com as memórias pessoais do elenco, essa dimensão não era de todo desconsiderada nos procedimentos de construção adotados por Grotowski. Sem que surja nos textos e discursos de Grotowski, a experiência pessoal daqueles criadores – bem como do público – frente aos temas abordados pela obra é, segundo Roubine, um fator fundamental no aparecimento da poética grotowskiana do período.

Essa experiência coletiva tem, portanto, em primeiro lugar, uma dimensão diacrônica: ela provém de uma memória cultural. Mas ao mesmo tempo ela deve assumir uma dimensão sincrônica, para não correr o risco de significar um retorno ao tradicional teatro de celebração cultural. Ela deve pertencer à memória pessoal do ator e do espectador. Daí o movimento em mão dupla que anima a busca do ator grotowskiano e institui uma verdadeira dialética da adoração e da profanação (os termos são de Grotowski): os mitos em que está enraizada a memória coletiva são retomados, reativados – esta é a adoração; ao mesmo tempo, são confrontados com uma realidade existencial contemporânea que pode contestá-los, pulverizá-los – eis a profanação.⁸⁵

⁸³ Grotowski apud Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 352.

⁸⁴ Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 351.

⁸⁵ Roubine, *A linguagem da encenação teatral*, p. 72.

2.3.2 Confissão: a face introspectiva da memória, a partir de *A Trágica História do Dr. Fausto*

Os anos entre 1962 e 1964 foram de intensas transformações para o *Teatro Laboratório das 13 Filas*. Nesse período que, além de *Akrópolis*, compreendeu a criação de *A Trágica História do Dr. Fausto*, *Kordian* e o *Estudos sobre Hamlet*, deu-se uma mudança gradativa de ênfase da técnica externa para aquilo que Grotowski e Barba nomeavam de “técnica espiritual dos atores”.

Até então objeto central do fazer teatral, agora o espectador compartilhava com o ator de um processo que, próximo de um ato alquímico, supõe um acordo recíproco de transformação. Os procedimentos anteriores sobre a manipulação de signos já claramente se manifestavam insuficientes para uma cena que almejava promover “um ato solene de autoconhecimento coletivo”.⁸⁶

...a busca desses signos, desse dinamismo impregnado de associações, não se baseia na psicologia ou na mecânica de causa e efeito, mas numa lógica teatral. Essa lógica é essencialmente uma coerência orgânica que pressupõe uma disciplina física e psíquica, ou seja, uma técnica. O domínio dessa técnica passa a ser um processo pessoal que faz com que o ator descubra sua flora e sua fauna interiores e alcance, assim, o território comum da imaginação coletiva. O treinamento e o trabalho para o espetáculo tornam-se, necessariamente, segundo a expressão de Stanislavski, um trabalho do ator sobre si mesmo, também enquanto indivíduo.⁸⁷

Gradativamente, assumia-se que a *mise en scène* funcionava como organização do que Flaszen nomeou de “ligação inter-humana em torno do motivo condutor”.⁸⁸ Confrontando-se a antiga concepção de signos, as investigações de Grotowski e seus parceiros adentravam no terreno onde, pouco tempo mais tarde, germinaria a ideia de ato, fundado não mais na representação de uma memória universal, mas na atualização de uma memória ao mesmo tempo pessoal e arquetípica.

As transformações que levaram ao abandono do trabalho sobre os signos e, ao mesmo tempo, à valorização dos processos criativos internos do ator podem ser percebidas na comparação de duas definições diversas sobre o conceito grotowskiano de *transe*, que começou a aparecer no vocabulário do grupo no ano de 1962. Segundo Tatiana Motta-Lima, essas duas definições, ambas de autoria de Eugenio Barba, e escritas entre 1962 e 1964, podem ser encontradas nos textos *Le Théâtre Psycho-dynamique* e *Alla ricerca del teatro*

⁸⁶ Flaszen, *A Arte do Ator*, p. 87.

⁸⁷ Barba, *Terra de Cinzas e Diamantes*, p. 31.

⁸⁸ Flaszen, op. cit., p. 88.

perduto. A primeira delas define o *transe* como algo vinculado à manipulação consciente das energias interiores na concretização vocal e corporal de intenções definidas, enquanto que a segunda definição implica em uma postura ao mesmo tempo ativa e passiva, como um “ataque aos pontos nevrálgicos da psiquê mediante associações de ideias”, ou uma “manifestação de vitalidade”.⁸⁹

À anterior noção de signo no trabalho do ator – que seria definitivamente excluída das investigações de Grotowski posteriormente – acrescentou-se a ideia de que poderia funcionar como uma “isca” para o processo espiritual, como um sistema capaz de revelar a verdade escondida por trás das máscaras cotidianas. Nessa descoberta, os artistas do *Teatro Laboratório* aproximavam-se de certa acepção de “impulsos” que, subtraídos de determinados aspectos do comportamento, destilavam-se naturalmente em signos.

Motta-Lima aponta *Fausto*, realizado imediatamente depois de *Akrópolis*, como um marco na história do grupo porque, pela primeira vez, Grotowski dedicaria tempo de trabalho individual a cada um dos atores. Conforme a pesquisadora, as cenas eram construídas a partir de um tipo de treinamento psíquico em que as vivências dos atores vinham à tona, experiências dolorosas que emergiam do contato com o texto, enquanto o próprio protagonista relembra momentos de sua vida na forma de *flashbacks*.⁹⁰ Diferentemente do que poderia configurar como um campo de atuação característico das proposições do Sistema, em que o ator utiliza suas próprias memórias em analogia com as circunstâncias propostas pelo papel para revelar o espírito humano da obra, durante a criação de *Fausto* o personagem servia como um bisturi com o qual o ator penetrava em si mesmo e “confessava” sua vida íntima.

Na cena final do espetáculo, por exemplo, o ator Cinkutis, protagonista da obra, realizava uma espécie de partitura somática sustentada por recordações e associações pessoais vinculadas a um teor sexual;⁹¹ isso era resultado de um processo sustentado por exercícios que intentavam explorar regiões psíquicas, inconscientes, na busca pelo desbloqueio de energias que poderiam, e deveriam, ser a fonte da cena. Falava-se, então, da necessidade de se trabalhar sobre a via negativa, superando o próprio corpo a fim de se alcançar um “eu” que não fosse socialmente condicionado.

É, portanto, como testemunho confessional, que a memória, enquanto experiência do mundo interior do ator, surge pela primeira vez nos processos criativos de Grotowski.

Conforme Ricoeur, a relação entre memória e confissão nasce no próprio núcleo da “escola do olhar interior”, cujo iniciador teria sido Santo Agostinho. Antes mesmo da equação

⁸⁹ Barba apud Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 92.

⁹⁰ Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 100.

⁹¹ Barba apud Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 147.

que incluía fatores como as noções de *self*, sujeito e consciência, o gênero literário da confissão criado pelo pensador medieval associava a ideia de penitência a um momento reflexivo que “liga, de imediato, memória e presença de si na dor da aporia”.⁹² No livro X de *Confissões*, Agostinho recorre à memória em busca de Deus. E o faz retornando à sua interioridade, que então se apresenta concretamente com um lugar, um espaço íntimo.

Derrida, citado por Albano,⁹³ afirmou que o homem é um “animal autobiográfico” e que, depois do pecado original de Adão e Eva, essa tendência transforma-se naturalmente em confissão, testemunho de um erro inaugural e necessidade de redenção. Assim, a confissão, como intenção narrativa autobiográfica cristã, supõe o esforço pela salvação, pelo reencontro com um estado de pureza que é anterior ao próprio nome. Essas ideias se ajustam com facilidade à noção de “ator-santo”, metáfora de trabalho que coincide com o período de montagem de *Fausto* e com o seu trabalho sobre o que chamava “confissão do ator”. Pelo caminho negativo, o ator-santo liberava de suas próprias resistências em um ato de doação de si mesmo, desnudava-se diante do outro, revelava os estratos “mais íntimos o seu ser e do seu instinto”.⁹⁴

Conforme Albano, ainda, a confissão subentende que se diz a verdade a alguém, o que envolve instantaneamente a figura de Deus.⁹⁵ Mais do que isso, Derrida chegou a escrever que o ato confessional de Santo Agostinho não se limitava a informar a Deus os próprios pecados, mas tinha o propósito de louvação da vida, aumentava-lhe o conhecimento sobre si mesmo por meio do “abraço do homem interior que há em mim”,⁹⁶ metáfora com a qual Agostinho se referia ao Criador.

Na contramão dessa tradição clerical da confissão, a montagem de Grotowski operava o ato de confissão do ator-santo exatamente como rebeldia de Fausto contra Deus, ou do filho sacrificado contra o pai que o imola. Inclusive, essa característica profanadora do espetáculo justificava, então, as duras críticas que o espetáculo recebeu em seu país, profundamente cristão.

Temos, então, um santo como aquele homem que, preocupado com sua alma (autoconhecimento), busca a verdade rebelando-se contra Deus e suas leis. Ele renega também os conhecimentos acumulados nas ciências que, poderíamos dizer, tomaram a questão da alma para si e parte à procura de

⁹² Ricoeur, op. cit., p. 109.

⁹³ Albano, *Memória: temporalidade do rastro e confissão*, p. 8.

⁹⁴ Grotowski, *Em Busca de um Teatro Pobre*, p. 107.

⁹⁵ Albano, op. cit., p. 10.

⁹⁶ Ricoeur, op. cit., p. 109.

outro lugar. Uma pergunta de Grotowski registrada em um filme do período e feita em tom de blague tocava exatamente nesse ponto. Após afirmar que o problema principal do seu teatro tinha se tornado a vida interior do homem, ele completou: Se Deus existe, então ele cuida da nossa vida espiritual, mas e se ele não existe?⁹⁷

Se Deus não existia, era a sua ausência que se fazia presente no ato confessional do ator grotowskiano. É ainda à sua forma que, por meio da memória, deseja-se recorrer, como lembrança de um estado onde ainda não se vivia multipartido e apartado da Verdade. A lembrança erótica de Cinkutis manifesta-se como ausência do ser amado, não como encontro, conforme viria a acontecer no trabalho com Ryszard Ciéslak, cerca de dois anos depois. O corpo sente esse apartamento e investe contra si, deseja anular-se na ilusão de que, dessa forma, possa livrar-se de uma materialidade então associada à condição do tempo presente, que carrega a dor da perda.

Livrando-se da carga que o define socialmente e de maneira estereotipada, o ator cumpre um ato de sacrifício, de renúncia, de humildade. [...] Violentando os centros nevralgicos da sua psiquê e oferecendo-se com humildade a esse sacrifício, supera a sua alienação e seus limites pessoais e vive um clímax, um ápice que é purificação, aceitação da própria fisionomia interior, libertação. Religando-se à tradição transmitida pelo espírito religioso europeu, esse teatro a laiciza e a libera de seu conteúdo metafísico, canalizando porém as necessidades espirituais do indivíduo contemporâneo rumo a uma nova forma de sacralidade laica.⁹⁸

A noção de confissão, enquanto testemunho pessoal do ator e revelação, não foi de todo abandonada por Grotowski nos anos seguintes. O termo surge em textos posteriores, agregado a outros sentidos, inclusive. Porém, o que o diretor criticou daquelas experiências ligadas ao processo de *Dr. Faustus* foi a tendência extremamente introspectiva que a ação dos atores produzia.

É preciso reconhecer, ainda, que apesar dos procedimentos e exercícios atoriais do período tornarem-se cada vez mais individualizados e, partir de 1962, revelarem uma ênfase inédita nos processos íntimos, a noção de memória individual permaneceu sendo confrontada com perspectivas que pensam a memória por meio de seus quadros sociais e coletivos. Conforme Barba, naquele período mencionado, não apenas Jung, mas também, Durkheim, Lévy-Bruhl, Mauss, Caillois, Bachelard, Eliade eram fontes de onde bebiam “para reformular incessantemente a visão do teatro”.⁹⁹

⁹⁷ Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 103.

⁹⁸ Barba, *Rumo a um teatro Santo e Sacrílego*, p. 99-100.

⁹⁹ Barba, *Terra de Cinzas e Diamantes*, p. 44.

2.3.3 Vida orgânica: a memória manifestada como prece carnal em *O Príncipe Constante*

Uma mudança importante sobre o tema da memória, e também do corpo, começou a se operar em *Estudos sobre Hamlet*, em 1964, que não chegou a resultar em um espetáculo, mas que abriu novos caminhos para a investigação do grupo. Novamente os temas nacionais e as questões tão caras ao romantismo polonês apareciam na obra de Grotowski, agora confrontadas com o tema shakespeariano sob comentários de Wyspianski, a serviço de “desmascarar uma coletividade”.¹⁰⁰

Conforme Zygmunt Molik, foi durante esse período que, pela primeira vez o foco da investigação de Grotowski recairia sobre o organismo, resultando em uma estética que Eugenio Barba compararia à dor de uma chaga exposta, em estado de putrefação, ou como uma visão impiedosa do indivíduo, em que a “violência, a paixão e a mesquinharia do homem nos são revelados por trechos e visões que fazem apelo à nossa memória coletiva”.¹⁰¹

A partir de uma pesquisa sobre o que Barba nomeia de “fisiologia dos estados extraordinários”, *Estudos sobre Hamlet* apontava para o *ato total*, noção que seria desenvolvida durante a investigação seguinte, ligada a *O Príncipe Constante*.

Primeiro espetáculo apresentado em Wroclaw, cidade para onde o grupo foi transferido em 1965, essa peça marcou transformações importantes no percurso de Grotowski:

Em Opole a sua atenção estava concentrada no espetáculo como um ritual laico, e nas consequências psíquicas ou emotivas que devia ter no espectador. Orientava pelo arquétipo como um substrato comum e um ponto de encontro entre atores e espectadores, e pela dialética de apoteose e derrição como um instrumento para revitalizar um concentrado de experiências. Falava de “magia teatral”, do ator-xamã, capaz de executar ações extraordinárias. A supremacia do ator tinha sido acentuada com a introdução do treinamento.¹⁰²

Na composição lendária de Ryszard Cieslak, como ator protagonista de *O Príncipe Constante*, agora se apresentava o próprio arquétipo encarnado, sob a dimensão daquilo que Grotowski nomeou então como *ato total* e que Barba definiu como “técnica 2”, momento de transcendência individual por meio da “técnica 1”, que seria o próprio ofício do ator.¹⁰³

¹⁰⁰ Ibidem, p. 77.

¹⁰¹ Ibidem, p. 79.

¹⁰² Ibidem, p. 100.

¹⁰³ Ibidem, p. 100.

O *ato total* de Cieslak apontava para a busca de uma tragicidade que, tendo sobrevivido a um tempo sem deuses e sem transcendência, valia-se apenas dos valores elementares, viventes na integridade do organismo humano. Corpo, voz, não mais a serviço da criação de signos, tampouco como matérias anuladas, mas como veículos por meio do que o ator penetrava na própria existência. Agora, o ator assumia a própria personalidade como objeto da investigação, e essa se manifestava por meio de reações corpóreas do seu organismo vivo.

Existem uma série de estudos que se aprofundam nas especificidades que caracterizaram o processo de *O Príncipe Constante*, apesar de alguns aspectos do mesmo jamais terem sido revelados publicamente pelos artistas envolvidos. Destacamos a minuciosa pesquisa de Tatiana Motta-Lima que, a partir do foco na criação de Ciéslak, expande sua análise para reconhecer a profunda transformação que, a partir desse espetáculo, afetaria radicalmente diversos outros âmbitos do trabalho de Grotowski, desde a relação entre diretor e atores, o pensamento sobre a função do público, a relação do ator com o personagem e, afinal, o próprio limite entre o teatro e a vida. Dito isso, não nos deteremos minuciosamente em cada um desses aspectos, apenas recorreremos àqueles que forem necessários para pensarmos a mudança de enfoque sobre a memória no trabalho do ator, durante essa montagem de 1965.

Conforme já ocorrera com a construção de Cinkutis, em *Dr. Fausto*, as associações vinculadas a lembranças amorosas e sexuais novamente foram exploradas por Ciéslak, protagonista da peça de Calderón/Slowacki, *Dom Fernando*. A recordação de um encontro amoroso vivido pelo ator, na adolescência, era atualizada, paralelamente à história de martírio narrada pelo texto; como uma “prece carnal”, sob o testemunho do público, o ator tocava o fluxo energético provocado pelo momento rememorado, em seu corpo, na forma de ações e impulsos.

Conforme Motta-Lima, a “memória psicofísica dessa experiência – que durou em média quarenta minutos – era atualizada (através de ações físicas), principalmente durante os três primeiros monólogos realizados pelo ator”.¹⁰⁴ Simultaneamente, o espectador acessava a narrativa do príncipe Ferdinand por meio de uma técnica de montagem preparada pelo diretor, que incluía o próprio texto, bem como outros elementos da encenação.

Abandonada a ideia do texto como um “bisturi”, conforme utilizada em *Fausto*, o texto funcionava como uma pista de decolagem para o ator e, mais do que um pretexto, sua escolha não foi aleatória. Ao contrário disso, foi determinante para a evocação daquele tipo específico de memória que Ciéslak acessou organicamente. Grotowski afirma que na leitura

¹⁰⁴ Motta-Lima, Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória, p. 160.

do *Cântico Espiritual*, de João da Cruz, encontraram a relação entre a Alma e o Verdadeiro, entre Homem e Deus que, então, por analogia, Ciéslak associou ao vínculo entre a Amada e o Amado. Ainda que não houvesse, no plano da encenação, um contato direto entre as ações contadas pelo texto e as ações vividas por Ciéslak, elas estavam unidas, na origem, por uma raiz comum.

Anunciava-se, assim, a importância da qualidade da memória escolhida pelo ator. No início dos anos noventa, ao se referir ao trabalho em *O Príncipe Constante*, Grotowski dizia que a recordação sobre a qual Ciéslak construíra suas ações estava ligada a um tempo amoroso de sua adolescência, um momento em que experimentara uma condição “*no man’s land*”, entre a sensualidade e a reza.¹⁰⁵ Era por meio do próprio corpo, que o ator se livrava do peso do corpo e de seus aspectos dolorosos.

Em texto publicado no programa de *O Príncipe Constante*,¹⁰⁶ Ludwik Flaszen afirma a diferença entre esse tipo de trabalho dos atores do *Teatro Laboratório* e o que ele nomeia como “método da revivência”, de Stanislavski, a partir de dois pontos que nos parecem importantes para a nossa reflexão.

O primeiro desses pontos refere-se claramente a uma diferença de procedimento que emerge da relação entre o texto do autor e a memória das coisas vividas ou imaginadas pelo ator. Sobre isso, Flaszen diz:

Se suponhamos – faz um comandante que morre em batalha, não procura reproduzir em si a imagem de um verdadeiro comandante que realmente está em agonia no tumulto do combate; não procura o que aquele pode sentir e como se comporta, para depois viver e reproduzir subjetivamente no palco, de modo orgânico esse conhecimento de algum modo objetivo sobre os comandantes agonizantes. Ao contrário, no próprio fato de que alguém se imagine como um comandante agonizante, poderá encontrar-se a própria verdade, o que é pessoal, íntimo, subjetivamente deformado. E então, por exemplo, representará o próprio sonho de uma morte patética. [...] É como se oferecesse – literalmente – a verdade do seu organismo, das experiências, dos motivos recônditos, como se a oferecesse aqui, agora, *diante dos olhos dos espectadores*, e não em uma situação imaginada, no campo de batalha.¹⁰⁷

No trecho acima há o reconhecimento da importância das “circunstâncias propostas” pelo papel como estrutura que baliza a evocação das recordações pessoais. Há ainda, também, o reconhecimento de que, enquanto a poética stanislavskiana baseava-se na revelação de uma Verdade da obra, nascida da comunhão entre as verdades do autor e do ator, o projeto

¹⁰⁵ Grotowski, De la Grotowski; Da Companhia Teatral à Arte como Veículo, p. 233.

¹⁰⁶ O texto ao qual me refiro é “A Arte do Ator” que, no Brasil, integra a coletânea publicada sob o título *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969*.

¹⁰⁷ Flaszen, A Arte do Ator, p. 89.

grotowskiano, naquela época, tinha por objetivo fundamental destacar uma verdade orgânica do ator, que utiliza o texto literário como pista de decolagem e moldura por onde o espectador testemunhará tal verdade. Enquanto o fluxo de associações, no Sistema, deve acompanhar a lógica das ações do papel, transformando-se conforme a exigência dos objetivos e tarefas extraídos da obra, Cieslak experimentava uma série de reações físicas que, detonadas na origem por uma analogia com o texto, ganhavam plena independência do mesmo.

O segundo ponto levantado por Flaszen diz que a revivência “refere-se principalmente aos sentimentos comuns, aos comportamentos cotidianos, acessíveis – segundo as circunstâncias – a cada homem”.¹⁰⁸ De tal afirmação parece-nos ecoar certo olhar oficial que, como mencionamos no capítulo anterior, propagava, na Polônia dominada pelos Soviéticos, a imagem da arte de Stanislavski como cópia da vida. Tal imagem certamente desconsiderava alguns dos fundamentos do realismo russo que, conforme buscamos apontar na primeira parte do presente estudo, partia do real para tocar o transcendental. A análise de Flaszen parece-nos demasiada concentrada nos resultados estéticos da obra de Stanislavski, o que a leva a prestar pouca atenção ao seu esforço permanente de dialogar com as motivações artísticas de sua geração. Senão em seus espetáculos, Stanislavski soube traduzir em sua pedagogia o desejo expresso por Ivánov, “perceber a ligação e do sentido de tudo o que vive não somente na esfera da consciência empírica terrestre, mas também nas outras esferas”.¹⁰⁹

Enquanto a *memória emotiva*, dentro do Sistema, surgiu da necessidade de “encarnar artisticamente a vida do espírito humano do papel”, expressão utilizada inúmeras vezes por Stanislavski, a memória, em *O Príncipe Constante*, permitia “encarnar o mito”. Com respostas que lhe eram próprias, Grotowski enfrentava perguntas análogas àquelas que haviam permeado a prática do mestre russo no início do século, de ordem ao mesmo tempo artística e metafísica. Na Polônia dos anos sessenta, Ryszard Ciéslak “interpreta a si mesmo enquanto representante do gênero humano nas condições contemporâneas”, no fluxo da “Vida Orgânica”.

Zygmunt Molik utiliza essa expressão – “Vida Orgânica”, ou apenas “Vida” – para definir algo que, segundo ele, foi uma descoberta gradativa dos espetáculos do *Teatro Laboratório* da primeira metade dos anos sessenta, e que teve seu máximo reconhecimento na criação de Ciéslak, em 1965. Afirmava-se, assim, certa noção de organicidade, ou consciência orgânica que, conforme veremos mais adiante, viria a ser fundamental para o surgimento do conceito do corpo-vida:

¹⁰⁸ Ibidem, p. 89.

¹⁰⁹ Ivánov, op. cit., p. 198.

A sua pessoa inteira deve se colocar nisso e o pensamento sobre as ações deve ser abandonado, as ações já devem estar no organismo. É isso que faz com que essa vida seja mais completa, não mais como a vida cotidiana de qualquer pessoa; deve ser feito plenamente, totalmente, como a ação específica é feita no treinamento. Quero dizer que o corpo deve estar tão bem treinado nessas ações que chamamos de treinamento que, mais tarde, esse treinamento possa e deva ser completamente esquecido. O corpo lembra que deve ser mais vivo do que na vida cotidiana, deve ser algo especial, um tipo diferente de vida. A vida deve estar lá, mas não tão pequena como no cotidiano; a vida plena deve estar lá. Esta é a razão pela qual esse processo é realizado.¹¹⁰

2.3.4 A memória na terra da cotidianidade em *Apocalypsis com Figura*

O espetáculo seguinte, *Apocalypsis com Figura*, significou, para Grotowski, o cruzar de uma nova fronteira dentro de seu objetivo de ver o homem revelado. Neste caminho, marcado pela renúncia aos modelos de trabalho anteriores, configurou-se algo que, mais tarde, o diretor afirmaria impossível de ser retomado como modelo.¹¹¹ Conforme Motta-Lima:

Ele falou da recusa em utilizar os estereótipos do seu próprio trabalho; da recusa à técnica criativa que fora descoberta e utilizada até então; da recusa a, como diretor, resolver algo por meio de truques, quando “a coisa está morta” e “não convém consertar, remendar nada”, ou criar sozinho, manipulando os atores; da renúncia à tentação de “enveredar por um caminho conhecido, como aquele, por exemplo, de O Príncipe Constante”.¹¹²

Em síntese, a renúncia principal de Grotowski, naquele período, referia-se a certo modelo de produção teatral e de profissionalismo que, espremido entre prazos e a exigência de certo tipo de rigor e perfeição, estimulava a tecnicidade e impedia que o processo fosse verdadeiramente, para o artista, a descoberta de algo desconhecido.

Concentrados, aqui, no que se refere à presença da memória, identificamos que o processo de criação do último espetáculo de Grotowski coroou um entendimento desse elemento em planos distintos daqueles até então explorados nas investigações anteriores; como matéria palpável, a memória foi aceita como algo que opera no cotidiano, que realiza naturalmente o trânsito entre os aspectos conscientes e inconscientes da vida e cujos movimentos associativos, portanto, poderiam funcionar como verdadeiros guias na construção

¹¹⁰ Molik, op. cit., p. 46.

¹¹¹ Grotowski, Sobre a Gênese da Apocalypis, p. 182.

¹¹² Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 213.

de uma obra que, conforme Grotowski, deveria “fazer-se por si”.¹¹³ Imerso em um momento de revisão de sua própria função frente ao grupo, o diretor deixou-se, inclusive, afetar e conduzir associações pessoais que, despertadas a partir das propostas dos atores, eram a eles devolvidas na forma de novas indicações de trabalho.

Inicialmente, a montagem de *Apocalypsis* concentrou-se na elaboração de um roteiro a partir do texto de Slowacki, *Samuel Zborowski*, conforme a noção de texto como trampolim, que havia sido destacada na montagem anterior. Isso era feito por meio da criação de “estudos”, em um procedimento que, conforme a descrição de Grotowski, remete diretamente ao *Método de Études*, desenvolvido por Stanislavski nos últimos anos de sua vida, e sobre o qual falaremos mais no capítulo seguinte.

Contudo, dentre todo o material que era levantado, o que interessava mais ao diretor era justamente aquilo que escapava ao texto original, como as ações do ator Antek Jaholkowski, que remetiam menos a personagens por ele interpretados do que à figura de um Pope. Em busca de motivações criativas, Grotowski associou esse Pope à Lenda do Grande Inquisidor, que, muitos anos antes, havia conhecido enquanto lia *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski. Com medo de sufocar um sentimento vivo que se mantém nas coisas recordadas, o diretor optou por não reler a lenda, mas extraiu disso a proposta de uma cena de banquete em que Antek, um dos atores, deveria apontar entre seus colegas aquele que supostamente seria o melhor ator e o melhor homem entre todos eles.

Aquela proposta de Grotowski dirigia-se não a personagens da obra, mas aos atores, com suas histórias pessoais, com as relações que mantinham no grupo. Em um dado momento, Antek, dividido entre a escolha de Cinkutis ou Cieslak, jogou o primeiro no chão e, dirigindo-se a Cieslak, numa referência direta a uma espécie de Cristo, teria inventado uma frase que permaneceria no espetáculo: “Nascestes em Nazaré, és o Salvador, por eles morreste na cruz, mas eles não Te reconheceram”.¹¹⁴ Desse improviso, que os próprios atores ainda julgavam vinculado ao texto de Slowacki, nasceu a semente principal para a criação de *Apocalypsis*.

A partir da imagem daquele Cristo homem, que aparecera no improviso, Grotowski teve a ideia de trabalhar sobre os Evangelhos, conforme uma vontade antiga sua. Pediu aos

¹¹³ Usamos o verbo “coroar” para nos referirmos aos novos procedimentos com a memória, adotados em *Apocalypsis*, porque acreditamos que os mesmos já vinham sendo preparados, na trajetória de Grotowski, desde o processo de *O Príncipe Constante*. Naqueles anos, entre 1964 e 1965, uma nova dimensão de organicidade, ou consciência orgânica, implicou na busca pela eliminação da dissociação entre corpo e consciência e, consequentemente, os processos associativos vinculados à formação de imagens e lembranças já não eram mais compreendidas apenas como resultado de um esforço intelectual.

¹¹⁴ Grotowski, Sobre a Gênese da *Apocalypsis*, p. 187.

atores que os lessem, em busca de identificarem ali o que lhes era pessoalmente vivo, não apenas como recordações concretas ou por meio de um raciocínio exemplarmente mítico. Agora criavam “estudos” a partir de trechos bíblicos razoavelmente complicados, utilizavam alguns objetos disponíveis no espaço, mas “aquilo que era realmente essencial ocorria no trabalho individual”.¹¹⁵ Menos orientado pelo que deveria ser o espetáculo ou por uma coerência narrativa única, Grotowski buscava trabalhar sobre o material vivo dos atores, motivo pelo qual, por exemplo, deu prosseguimento à investigação de Jaholkowski sobre a Lenda do Grande Inquisidor. Também por esse motivo, concentrou-se junto ao ator Sciarski na figura de João, do *Apocalipsis*, texto muito caro ao ator, que dialogava com uma energia de visionário que se anunciava em suas improvisações, o que possibilitava trabalharem sobre “recordações bem sinceras tiradas da vida real”.¹¹⁶

Com Ciéslak, o trabalho deu-se a partir dos poemas “*Ash Wednesday*” e “*Gerontion*”, de T. S. Eliot, que funcionaram como detonadores de associações potentes entre a figura de um Cristo retornado à terra e a o próprio ator. Havia uma analogia concreta entre a ideia de um Salvador decadente, velha águia, conforme imagem do poema de Eliot, e as glórias passadas da vida daquele homem, inclusive como ator mundialmente reconhecido.

Embora o personagem de Ciéslak, Escuro, tenha surgido do confronto do texto com as memórias subjetivas do ator, Tatiana Motta-Lima chama a atenção para o fato de que a potência do poema era fundamental para garantir que aquelas vivências “ganhassem uma fala/experiência” que não se restringia apenas a elas mesmas¹¹⁷ e revelavam, inclusive, suas contradições. O ponto de partida dos atores, e também o do próprio diretor, não era mais as matrizes arquetípicas daqueles textos que, enraizados no imaginário polonês, serviam como bisturi ou pista de decolagem, e sim as associações pessoais extraídas de suas vidas.

Por meio disso, penetravam no terreno da “cotidianidade e da contemporaneidade”. Já que “não se trata daquilo que é lendário, mítico, consagrado, formado, mas daquilo que é real perante a vida. Naquele período se apresentaram muitas recordações bem sinceras tiradas da vida real, seria possível dizer comum, dos meus colegas e minha: recordações que eram de grande ajuda”.¹¹⁸

Confrontando essa afirmação do diretor com o texto de Ludwick Flaszen apresentado no programa de *O Príncipe Constante*, sobre o qual já falamos anteriormente, percebe-se que a grande mudança empreendida em *Apocalypsis* consiste exatamente na aproximação de certo

¹¹⁵ Ibidem, p. 188.

¹¹⁶ Ibidem, p. 190.

¹¹⁷ Motta-Lima, *Palavras Práticas*, p. 227.

¹¹⁸ Grotowski, Sobre a Gênese da *Apocalypsis*, p. 190.

nível de cotidianidade. Tal transformação leva-nos a perguntar se Grotowski não se aproximava justamente daquele tipo de “vida comum” que, anos antes, Flaszen associara negativamente ao trabalho de Stanislavski.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que se afasta ainda mais de Stanislavski, no que se refere a abdicar do texto como elemento com o qual o ator se confronta, aproxima-se do mestre russo na aceitação de uma verdade que, vivente no plano da realidade humana, deseja expandi-la.

Mesmo sem a presença de um texto escrito, Grotowski fala de um profundo trabalho de análise, não intelectual, mas por associações conscientes. Em determinado momento do processo, após muito tempo de trabalho sem conversa, os artistas dedicaram um mês inteiro para discutirem sobre as motivações envolvidas, agora sim confrontadas com referências externas variadas. De alguma maneira, prosseguindo na linha de pesquisa orgânica do ator, cujo ápice havia sido a experiência de Cieslak, em *O Príncipe Constante*, a liberdade desse momento do trabalho enfrentou o perigo de mais uma vez incidir em erros já superados, como a auto-observação e o controle excessivo do ator sobre o próprio processo.

Os movimentos conscientes da memória, liberados do medo de que pudessem conduzir a uma manipulação narcisista ou racional, foram incluídos de maneira ainda mais enfática na montagem de *Apocalypsis*, naquilo que seria um aprofundamento da pesquisa sobre a via orgânica e a radicalização do esforço de supressão das velhas dicotomias entre corpo e espírito.

A memória, voluntária e involuntária, deveria ser buscada não como um momento a servir de exemplo para um truque imitativo, mas como fonte de onde jorram os conteúdos mais íntimos, não afetados pela mentira cotidiana. Naquele momento, são os processos associativos fundados na experiência dos atores que passam a orientar, inclusive, a composição das cenas. Em “Teatro e Ritual”, de 1968, Grotowski refere-se a um direcionamento consciente da que o ator faz da própria vida e experiências.¹¹⁹ Ao mesmo tempo, projeta nos outros atores as “figuras tiradas da própria vida”, de maneira a formular algo como um esboço onde identifica os impulsos vivos, aquilo que pode ser repetido. Mas essa repetição, adverte no mesmo texto, funciona como aquela pista de decolagem, que em *O Príncipe Constante* foi associada ao texto. Sobre a base da partitura de impulsos vivos, o ator pode cumprir a sua “confissão pessoal”, atualizando essas memórias no tempo e espaço de agora, como ato.

¹¹⁹ Grotowski, Teatro e Ritual, p. 133.

Alguns dos materiais que serviram como referência para análise foram descartados, outros se mantiveram na estrutura do espetáculo, mas, com base no relato de Motta-Lima a respeito dos diversos planos de associações identificados por Grotowski nesse espetáculo, vemos que o procedimento resultou, grosso modo, na identificação de aspectos não limitados apenas às vivências pessoais dos atores, mas que podiam corresponder à experiência coletiva dos homens daquele tempo.

Assim, não se tratava de enfatizar um discurso do ator, sua opinião, sua ideologia, sua natureza, mas de reconhecer que há uma relação absolutamente viva entre os quadros coletivos e pessoais da memória. Anos mais tarde, em suas aulas no Collège de France, ao falar sobre a criação desse último espetáculo, Grotowski usaria os termos “mito pessoal”, ligado às recordações e processos íntimos, e “mito tribal”, para a experiência compartilhada por diversos membros de uma mesma comunidade, como dois planos estruturantes de *Apocalypse*.¹²⁰

Como exemplo de um momento em que essas duas instâncias míticas coexistiam, o diretor polonês citou uma cena em que algumas mulheres caminham para o túmulo de Jesus. Motivada pela lembrança de Grotowski sobre o ritual de preparação realizado pelas mulheres de sua aldeia antes de irem à missa, a cena incorporou também as associações pessoais despertadas por cada atriz, enquanto se valia de um reconhecimento comum ancorado na vivência grupal daquela tradição.

O encontro desses dois níveis de memória afirmava-se sobre um dos princípios que, como veremos a seguir, é fundamental para a compreensão da ideia de *corpo-memória*, ou seja, a noção de *contato*.¹²¹ Na colisão com o texto, ou com os mitos coletivos, Grotowski buscava o que ele próprio definiu como uma irradiação artística derivada dos opostos, uma espécie de raiz que se forma da multiplicidade e do encontro entre dois seres diversos. No contato com as “fontes”, com a memória coletiva, o ator partia de uma identificação com o que lhe diz respeito, com o que dialoga com a sua condição contemporânea. Mas, alertava que isso não era o suficiente.

... deve nos tocar de modo diverso, até o substrato da nossa natureza, encontrando-o devemos sentir um arrepio, então sabemos que contém em si a raiz e algo de mais elementar, ligado à espécie. O ator, no contato com uma coisa semelhante, é como se estivesse em contato com as fontes do seu ser, reencontra um outro si mesmo.¹²²

¹²⁰ Motta-Lima, *Palavras Práticas*, p. 228.

¹²¹ As noções de *contato* e *encontro* serão abordadas mais detalhadamente na Parte III.

¹²² Grotowski, *Teatro e Ritual*, p. 134.

2.3.5 *Corpo-Memória*

O termo *corpo-memória* é encontrado fundamentalmente em textos do final dos anos sessenta e início dos anos setenta, mesmo que, na prática de Grotowski e de seus discípulos, sua utilização ainda se faça corrente nas investigações da Arte como Veículo. Associada fundamentalmente às descobertas de seus dois últimos espetáculos, *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis com Figura*, a ideia do *corpo-memória* já se anuncia em “O Discurso de Skara”, a partir de conferência proferida por Grotowski na Suécia.

Neste texto, do início de 1966, Grotowski falava da impossibilidade de se trabalhar com qualquer método pronto. Naquele contexto, o *corpo-memória* nascia não como uma receita, tampouco como algo a ser construído ou conquistado, mas como algo que pode ser desbloqueado.

Enquanto a *memória emotiva* só pode ser compreendida à luz de um trabalho psicofísico que integra as instâncias corporais à memória, o *corpo-memória* parece configurar-se como mesmo a suposição de tais categorias. “O corpo não *tem* memória, ele *é* memória”, diria Grotowski. E diria, também, que o “nosso corpo é nossa vida”;¹²³ em nossa pele, sob a mesma, inscrevem-se as experiências que nos constituem, desde nosso nascimento, ou mesmo antes dele, a história da nossa geração. Portanto, como *ato* concreto é que se manifesta o *corpo-memória*. O próprio Grotowski mencionou¹²⁴ a dificuldade de descrever esse processo por meio de palavras e, por isso, mais do que buscar uma definição exata do conceito em questão, preferimos acompanhar a lógica sugerida por ele em seus textos, que procura falar do *corpo-memória* por meio dos diversos pontos de partida pelos quais se pode acessá-lo, os quais, por sua vez, são interdependentes entre si.

Um desses primeiros pontos reside na ideia de reação orgânica no tempo presente. As associações e recordações pessoais do ator não deveriam ser abordadas apenas intelectualmente, mas com todo o corpo, cujos detalhes permitem ao ator tomar contato com experiências importantes da sua vida, que aconteceram ou que poderiam ter acontecido.

As recordações são sempre reações físicas. Foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós. É realizar um ato concreto, e não um movimento como acariciar em geral, mas, por exemplo, acariciar um gato. Não um gato abstrato, mas um gato que eu vi, com quem tenho contato. Um gato com um

¹²³ Grotowski, O que foi, p. 205.

¹²⁴ No texto “O que foi”.

nome específico – Napoleão, por exemplo. E trata-se deste gato particular que se acaricia agora. As associações são isto.¹²⁵

As lembranças, em si mesmas, não se configuravam, portanto, como algo de grande importância para Grotowski, que não desejava representá-las na cena mesmo fazer uma exposição das mesmas. O seu objetivo era a revelação do ator, em uma ação não imitativa, uma ação que não procurasse criar um mundo paralelo baseado na fantasia mas que fosse regida por critérios quase naturalistas no que se refere a perseguir organicamente o ideal aristotélico de unidade de lugar, de tempo e de ação, *hic et nunc*.¹²⁶

Para o *corpo-memória*, o passado é terreno de potência. Se o ator retorna às suas recordações pessoais sem perceber tal dimensão, seu trabalho resulta apenas intelectual ou conceitual. Foi justamente para evitar que o *corpo-memória* fosse compreendido como uma ode à nostalgia que o diretor encontrou um segundo nome, *corpo-vida*, para se referir à mesma coisa. Por meio da palavra “motivação”, não como um projeto ou premeditação, Grotowski fez perceber que o *corpo-vida* era a conexão com os impulsos vitais que, ligados à nossa história vivida ou imaginada, acercavam nosso desejo e garantiam ao *ato* o necessário sentido do *devoir*.

De 1987, o texto “El Performer” traça a ideia de uma memória-potência, cuja descrição, embora associada ao trabalho da *Arte como Veículo*, permite-nos vislumbrar algumas semelhanças com os textos de vinte anos antes, sobre o *corpo-memória*. Ali, o autor falava da capacidade de reconstruir uma corporeidade antiga, que podia ser de si mesmo, de um conhecido, um desconhecido ou um ancestral. Podia ser relacionada a algum fato ocorrido ou que poderia ocorrer, mas estava sempre ligada a uma descoberta. “Cada vez que descubro algo tengo la sensación que es eso que recuerdo. Los descubrimientos están detrás de nosotros y es necesario hacer una viaje hacia atrás para llegar hasta ellos”.¹²⁷

O “atrás” que Grotowski localiza como fonte dessa descoberta do *corpo-memória* é um tempo antigo, o tempo dos ancestrais. Mas, conforme afirmação feita por Mario Biagini, em São Paulo, no ano de 2013, esse atrás é também as costas, uma região física do nosso corpo que, ativada, permite-nos tocar as potências do nosso ser que não são apenas autobiográficas.

¹²⁵ Grotowski, O Discurso de Skara, p. 186.

¹²⁶ Grotowski, Teatro e Ritual, p. 131.

¹²⁷ Grotowski, El Performer, p. 78.

Grotowski evita afirmar que isso que se encontra então seja algo como uma “essência”¹²⁸, mas não se esquivou de dizer que, quando trabalha com algo próximo da essência tem a impressão de atualizar a memória.

Assim, o *corpo-memória* move o ator em direção a vários tempos ao mesmo tempo, como a revelação de um segredo íntimo que o impulsiona a enfrentar seus medos, suas esperanças, os sentimentos que não costumam ficar sempre expostos em sua vida cotidiana. Para tanto, as reminiscências eram uma das portas de acesso ao *corpo-memória*.

Décadas antes, Stanislavski havia escrito:

... el artista no elabora su papel con lo primero que encuentra, sino con recuerdos seleccionados, los más queridos y atraentes de los sentimientos que él mismo ha experimentado; entreteje la vida de personaje que representa con los elementos de su memoria emocional, a menudo más apreciados que las sensaciones de su propia existencia cotidiana.¹²⁹

Também Grotowski recomendava que as lembranças que serviriam de matéria bruta para o ator trabalhar não fossem aleatoriamente escolhidas; sem prejuízo do fluxo livre do processo associativo psicofísico, sem que isso incidisse em controle excessivo, o diretor do *Teatro Laboratório* recomendava, em “O Discurso de Skara”, que o ator soubesse escolher, entre as suas lembranças, aquelas que lhe permitiam acessar uma qualidade vital diversa da sua máscara cotidiana, que funcionassem como memórias desafiadoras. Seriam, dessa forma, capazes de desbloquear a nossa percepção rotineira a ponto de provocarem, em nós mesmos, um “choque de sinceridade”.

Mas esse “choque de sinceridade”, paradoxalmente, não se daria pela identificação plena entre a situação que o ator deve viver em cena e as suas vivências pessoais. Para ilustrar sua afirmação, Grotowski usa o exemplo hipotético de um ator que trabalha sobre uma cena em que matará a própria mãe. Deveria, então, buscar a lembrança de uma vez em que matou um animal, um gato, por exemplo, retomando com detalhes o que sentia então, o que via, como se comportavam suas mãos. Porém, se o ator deve criar uma cena na qual seu personagem mata um animal, desta vez a mesma lembrança do fato real não lhe revelará nenhum segredo, motivo pelo qual o ator precisará recorrer a outro tipo de recordação, mais íntimo, que possa ser justaposta àquela, a fim de revelar para ele próprio, e também para o público, algo diferente do esperado, como uma reação absolutamente pessoal do ator.

¹²⁸ Grotowski, *El Performer*, p. 78.

¹²⁹ Stanislavski, *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 228.

As reações do ator não deveriam seguir as associações mais fáceis, que frequentemente não são pessoais, mas induzidas pelos nossos ideais estereotipados, os nossos próprios clichês. Em seu ofício, deveria saber que as reações mais profundas encontram-se escondidas e exigem que o ator permita-se enfrentá-las. De fato, ao observarmos os procedimentos associativos empreendidos na criação de *Apocalypsis* reconhecemos que, naqueles anos da segunda metade da década de sessenta, o trabalho sobre associações não implicava meramente na abordagem de reações corpóreas, mas também incluía um paciente labor analítico, apoiado no canal desobstruído entre o que são pensamentos conscientes, fluxos corpóreos nascidos das improvisações e memórias espontâneas dos atores e do diretor.

Ao falar de lembranças desafiadoras, o diretor não se referia às energias dolorosas, não estava imbuído do sentido de sacrifício que fora fortemente marcante em seu trabalho nos anos anteriores, mais especificamente à época de *Fausto*. O ator deveria manter a atitude de bravura e desvelamento de si também em relação às associações luminosas.

Muitas vezes, podemos nos abrir através de recordações sensuais de dias lindos, de recordações do paraíso perdido, pela recordação de momentos, pequenos em si mesmos, em que estivemos verdadeiramente abertos, em que tínhamos confiança, em que fomos felizes. Isto é muitas vezes mais difícil de penetrar do que em labirintos escuros, desde que se trata de um tesouro que não queremos doar. Mas frequentemente nos traz a possibilidade de encontrar a confiança no próprio trabalho, um relaxamento que não é técnico, mas se fundamenta no impulso correto.¹³⁰

De qualquer maneira, o ator não deveria se opor ao próprio processo. Eis outro ponto que se oferece como perspectiva por onde nos aproximarmos da noção de *corpo-memória*, ou seja, a não resistência e a aceitação de si. Muitas vezes ditado pela intuição, o ator deveria fugir da tentativa de manipular ou controlar, ainda que deva esforçar-se por manter os elementos concretos que permitem que o *corpo-memória* conduza o trabalho. Grotowski afirmou que o *corpo-memória* não é nem associação, nem movimento, embora essa suas instâncias se façam recursos concretos por onde o mesmo pode ser acessado. Quando um ator encontra uma condição plena e de aceitação de si mesmo, o retorno às experiências do passado não se configura como um processo intelectual ou como a reprodução dos movimentos então realizados.

Em 1970, em uma conferência na Colômbia, o diretor do Teatro Laboratório (que já então anunciava o encerramento de suas atividades teatrais, propriamente ditas), falou ao público local sobre a existência de uma fronteira que, em seu trabalho, acreditava ser

¹³⁰ Ibidem, p. 196

necessário superar. Nas improvisações em grupo, criticava a tendência generalizada de se buscar um estado psíquico excepcional, de despertar e observar uma emoção. Para ele, esse tipo de atitude não era mais do que uma violação da natureza. Na oposição disso, entrevia uma segunda atitude, baseada na necessidade de se explorar um mundo desconhecido de si mesmo, que não se mostra na vida cotidiana, mas que se comunica com as fontes. Porém, advertia sobre o risco dessa segunda atitude diante do trabalho e recomendava que sempre fosse mantido um elemento concreto, “o ponto em que, de modo tangível, se possa pousar os pés”.¹³¹

Grotowski fala da consciência de algo que deve ser feito, mas que está além do próprio ator; ao se deparar concretamente com esse elemento que não está sob seu controle, o ator deixa-se guiar pelo *corpo-vida*, mesmo que não saiba exatamente como isso acontece. Em *workshop* ministrado em abril de 2013, no SESC Consolação, tivemos a oportunidade de acompanhar o trabalho de Mario Biagini, que orientava os participantes a não se perguntarem sobre como fazerem alguma coisa, mas a reconhecerem o que deveria ser feito. Grotowski, ao se referir ao ator que é chamado a atuar em primeira pessoa, disse: “Y si al llamado responde con la acción, no puede ni siquiera decir más: ‘yo hago’, porque ‘esto se hace’. (No es necesario confundir ‘esto’ o ‘se’, con el ‘id’ de Freud)”.¹³²

Por sua vez, isso só é possível se o ator aceita a si mesmo, se aceita que não há divisão entre si mesmo e o corpo, sua natureza. A falta de confiança em um reflete-se como insegurança do outro. Contudo, não é por via da autorrepressão, do perfeccionismo ou, ainda, da indulgência que essa tarefa se conclui. A aceitação de si é diferente de amor próprio, conforme adverte Grotowski no texto “Exercícios”, de 1971. E dá-se a ver apenas quando o ator desperta a própria natureza. Superada essa divisão, o ator se deixa guiar pelo *corpo-memória*, consciente das estruturas e dos detalhes por onde pode correr o fluxo da espontaneidade.

¹³¹ Grotowski, O que foi, p. 205.

¹³² Grotowski, Respuesta a Stanislavski, p. 26.

PARTE III

Desenhos do Corpo

3.1 Algumas matrizes importantes no trabalho sobre a ação

Em “Respuesta a Stanislavski”, Grotowski escreveu que uma de suas mais importantes lições artísticas foi dada por Stanislavski, sempre disposto a “descobrir de novo cada fase da vida”.

Sob tal atitude, os dois artistas jamais se satisfizeram com soluções fixas para as perguntas que lhes eram colocadas pelo ofício. Dessa maneira, nas diversas etapas que caracterizaram suas trajetórias criativas, a questão vinculada à importância do corpo no trabalho do ator *sobre si mesmo* assumiu facetas e abordagens variadas. Mas é exatamente no que concerne a esse assunto que se concentram algumas das visões mais estancas sobre os trabalhos desses artistas, cujos argumentos, embora parciais, são amplamente reproduzidos pelo senso comum.

Referimo-nos, no caso de Grotowski, ao olhar que, enraizado principalmente nos anos setenta, compreende o seu trabalho unicamente pela perspectiva de um teatro físico, ancorado na supremacia do corpo e do treinamento como eixo da linguagem. Opostamente, é recorrente a afirmação de que Stanislavski apenas em seus últimos anos teria considerado o aspecto físico como parte importante do trabalho, que teria refutado as próprias investigações anteriores e superado, inclusive, elementos basilares de seu Sistema, como a *memória emotiva*.

Há de se notar, além disso, que leituras distraídas ou pouco fundamentadas de alguns textos de Grotowski, nos quais o diretor enaltece o que teria sido o último período de trabalho do mestre russo, podem contribuir, inadvertidamente, para a solidificação dessa ideia bastante imprecisa sobre Stanislavski. Parece-nos relevante, portanto, apontar algumas das referências que serviram a Grotowski para a produção desses textos e reconhecer as relações intrínsecas ao seu discurso. Tomemos, como ponto de partida, a seguinte transcrição:

El metodo de las acciones físicas: la nueva y al mismo tiempo última etapa donde Stanislavski puso en duda muchos de sus descubrimientos anteriores. Seguramente sin aquel trabajo precedente no hubiese podido descubrir el método de las acciones físicas. Pero solamente en aquel período realizo descubrimientos que considero una especie de revelación: que los sentimientos no dependen de nuestra voluntad. En la fase precedente esto no era aún claro para él. Buscaba la famosa “memoria emotiva”. Seguía creyendo aún que el recurso del recuerdo de diferentes sentimientos en el fondo significava la posibilidad de volver a los sentimientos mismos.¹

¹ Grotowski, Respuesta a Stanislavski, p. 20.

O diretor polonês refere-se, acima, às abordagens específicas de Stanislavski sobre a ação física no trabalho criativo do ator. Com início normalmente localizado em 1918, quando Stanislavski esteve à frente do *Estúdio de Ópera do Bolshoi*, essa abordagem resultaria na criação do *Método de Études*. Traduzido nas obras em português como *Método de Análise Ativa* é mais correntemente conhecido – no Ocidente – como *Método de Ações Físicas*, termo utilizado por Grotowski.

Em entrevista a Edgar Ceballos,² Grotowski também mencionaria sua especial admiração pela última etapa de trabalho do mestre russo, quando, segunda acreditava, esse teria mudado seu foco das emoções, ou mesmo das experiências pessoais, para se concentrar nas ações e no ritmo. No mesmo documento, o diretor polonês oferece três referências importantes que nos permitem afirmar que ele teve acesso à pesquisa de Stanislavski com as ações por meio de fontes diversas.

A primeira delas está ligada à leitura dos manuscritos que, após morte de Stanislavski, foram reunidos sob o título *El trabajo del actor sobre su papel*. Nunca finalizados e revisados pelo autor, as três partes distintas que compõem essa publicação permitem acompanhar algumas mudanças de enfoque nos procedimentos criativos de Stanislavski, em suas últimas duas décadas de vida. No *Plano de Direção de Otelio* (1930-1933) já se pode perceber sensivelmente os princípios do *Método de Études*, que se faz ainda mais evidente no estudo sobre *O Inspetor Geral*, de Gogol (1937-1938).

Grotowski menciona também o nome de Vakhtangov, discípulo de Stanislavski que contribuiu definitivamente para o Sistema ao demonstrar que as descobertas de Stanislavski não se chocavam com estilos de teatro diferentes do realista. Professor de Zavadski,³ Vakhtangov trabalhou tanto sobre os princípios da técnica interior de Stanislavski, quanto com os modos de composição que vinham sendo desenvolvidos por Meierhold, realizando descobertas que, após a sua morte, seriam incorporadas por Stanislavski e apontariam caminhos que o levariam a enfatizar a pesquisa sobre as ações. Conforme Mel Gordon, as direções de Vakhtangov no Primeiro Estúdio, no Estúdio Mansurov e no seu próprio Estúdio de Drama, combinavam momentos de intensidade psicológica com atuações mais físicas, teatralizadas, o que, em um primeiro momento, foi compreendido pelo público como um desconfortável hiperrealismo. Não tardou, porém, para que o nome de Vakhtangov configurasse entre os mais promissores diretores contemporâneos de Stanislavski.

² Grotowski, em entrevista concedida a Ceballos, *Unicamente la calidad salvara al Teatro de Grupo*, in: *Máscara*, p. 131.

³ Zavadski viria a ser professor de Grotowski, no GITIS, entre 1955 e 1956, conforme vimos na primeira parte da dissertação.

À época da Revolução, sempre defendendo o Sistema, suas encenações, como *Rosmersholm* e *Milagre de Santo Antonio*, apontavam para um afastamento da estética baseada na verossimilhança e no realismo, ainda que mantivessem as mesmas bases humanas sobre as quais se apoiava o trabalho de Stanislavski.

Em 1919, Vakhtangov sintetizou suas próprias descobertas vinculadas aos aspectos até então abordados por Stanislavski. Concordava com o mestre que o *relaxamento* e a *concentração* eram itens de fundamental importância, mas os entendia como inimigos da precisão e da estilização. Enfatizava, no trabalho com a atenção, a sua utilização direta na cena, que permitia que o ator tirasse a atenção de si mesmo.

Menos concentrado do que seu mestre no problema das circunstâncias propostas, Vakhtangov chamava a atenção para o que chamou de *justificação*, diretamente relacionada ao trabalho interno do ator, consistia essencialmente na relevância de se acreditar na importância da própria criação. Conforme Gordon,⁴ ele dizia que o ator, antes de cada processo, deveria se perguntar: “O que sou eu no Teatro?”, “por que estou neste grupo?”, “por que faço essa peça?”. Da mesma maneira, todo gesto e palavra realizado em cena deveria ter sua “justificativa”.

O *círculo de atenção*, descoberta de Stanislavski, era abordado em seus exercícios com uma ênfase especial no uso das mãos, que manipulavam objetos imaginários. Já a ideia de *ação*, para Vakhtangov, estava apoiada em três pontos fundamentais: o objetivo (aquilo que o ator tem que fazer em cena), o desejo (o que o ator quer), e o ajuste (o que o ator tem de fazer, a partir das circunstâncias dadas pela peça e pelo diretor. Sobre a *Memória Afetiva*,⁵ destacava que é diferente das emoções cotidianas, não é automática, mas surge de estímulos psicológicos.

Para o discípulo de Stanislavski, a *Memória Afetiva* era a base emocional do ator, mas deveria ser rigorosamente ajustada às necessidades da peça e, nesse sentido, inclusive, faz-nos lembrar das falas de Grotowski. Vakhtangov dizia, por exemplo, que se um ator precisa criar uma cena onde a personagem sente o terror da morte, pode recorrer à lembrança da sensação de quase afogamento que teve quando criança, ou ao susto que lhe acometeu quando, algum dia, alguém lhe disse que acabara de comer cogumelos venenosos.

Acreditava na relação entre os cinco sentidos do ator e a *Memória Afetiva*, que pode ser, portanto, exercitada, ainda que algumas não possam ser controladas e, por isso, nem

⁴ Gordon, *The Stanislavski Technique*, p. 82.

⁵ Ibidem, p. 85.

sempre são necessárias em todos os momentos da vida da personagem em cena. Curiosamente, em suas sínteses, Vakthangov chegou a estimar que, na construção de uma peça de Shakeaspere, um ator precisava apenas de cinco minutos de *Memória Afetiva*.⁶

Mais do que divergir das pesquisas de seu mestre, as descobertas de Vakthangov, após sua morte prematura, em 1922, contribuiriam profundamente com a construção do Sistema, a ponto de serem, inclusive, incorporadas por Stanislavski.

Retomando a entrevista dada por Grotowski a Ceballos, reconhecemos uma terceira e última referência sobre o modo como o diretor polonês acessou o último *Método* de trabalho de Stanislavski. Trata-se do livro *Stanislavski Dirige*, de Vasiliev Toporkov (1889-1970), cuja importância seria inúmeras vezes reiterada por Grotowski.

Toporkov foi um famoso ator russo que, já na maturidade, conheceu e trabalhou com Stanislavski, desde 1927 até a sua morte, em 1938. Junto ao mestre russo, participou de seu último estudo prático, ligado à peça *O Tartufo*, de Molière, experiência que narra em seu livro.

Meses antes de sua morte, já bastante debilitado, Stanislavski manifestou o desejo de reunir uma pequena equipe, formada por atores já consagrados, aos quais pudesse transmitir seus conhecimentos adquiridos ao longo de uma longa trajetória artística. Assim, sem nenhuma intenção de que o empreendimento resultasse em um espetáculo, escolheu a peça francesa justamente porque, pertencente a uma tradição diferente daquela do teatro realista russo, poderia demonstrar que a utilização dos fundamentos do seu Sistema não se restringia a qualquer estilo teatral.

No se puede afirmar que Stanislavski, en sus últimos ejercicios con nosotros, haya aportado algo realmente nuevo o contradictorio a los anteriores principios de su método, lo cual se verá en la descripción de los ensayos de “Tartufo”. Pero, hoy día, el sistema del maestro está más acabado, más concretado y se define actualmente como “el método de acciones físicas”.⁷

Stanislavski Dirige narra um momento da vida do mestre russo em que as dificuldades físicas impunham-lhe a necessidade de se fazer compreender, mais do que nunca, por meio da oralidade. A contundência desse trabalho foi tamanha que, interrompido pela morte de Stanislavski, pôde ser retomado e desenvolvido, a ponto de resultar em um espetáculo que seria apresentado por mais de uma década, na Rússia.

⁶ Ibidem, p. 86.

⁷ Toporkov, *Stanislavski Dirige*, p. 178.

Do ponto de vista conceitual, os aspectos abordados por Stanislavski junto àquela equipe podem ser plenamente reconhecidos na leitura dos manuscritos sobre *O Inspetor Geral*, em 1938. Da mesma forma, os procedimentos característicos do *Método de Études*, descritos por Toporkov sob a nomenclatura de *Método de Ações Físicas*, estão previstos nos textos escritos pelo próprio Stanislavski.

Mas, enquanto Stanislavski nunca chegou a revisar seus próprios textos sobre o *Método*, Toporkov apresenta-o a partir de sua perspectiva, como intérprete do papel de Orgon. Se isso agrega à obra *Stanislavski Dirige* a vantagem de compor um discurso aplicado e, portanto, extremamente concreto sobre o *Método*, também lhe acarreta a desvantagem de nem sempre traduzir a complexidade do pensamento do próprio Stanislavski, que se esforçava por apresentar a multifaculdade dos fundamentos do seu Sistema.

No ano de 1988, em palestra na Itália, Grotowski falaria longamente a respeito daquela última experiência de Stanislavski sobre a peça *O Tartufo*; da mesma maneira que ocorre em *Stanislavski Dirige*, o diretor polonês enfatizaria o uso da expressão “ação física” para se referir ao enfoque de Stanislavski naqueles últimos anos. Tal expressão, contudo, fora utilizada por Stanislavski apenas em determinadas ocasiões, quando esse desejava enfatizar um dos aspectos ligados à natureza da ação. Conforme o próprio Toporkov afirma em um pequeno trecho de seu livro:

Stanislavski opinaba que cuando decimos “acciones físicas”, enganamos al actor. En realidad son acciones psico-físicas, y si las llamamos “físicas” es tan sólo para evitar caer en un marcado significado filosófico, ya que las acciones acciones físicas representan un hecho absolutamente concreto y finalmente retenible.⁸

Stanislavski Dirige foi publicado pela primeira vez na Rússia no ano de 1949.⁹ Não é possível saber com exatidão qual foi o período em que Grotowski teve acesso a essa obra, mas, cerca de seis anos depois, quando completava sua formação no GITIS, o artista polonês assistiu a uma peça protagonizada por Toporkov e, a partir dessa experiência, teria se impressionado com a capacidade do ator em transformar algo que poderia ser monótono e discursivo em uma série de ações detalhadas, com o uso de alguns poucos objetos.¹⁰

⁸ Kédrov apud Toporkov, op. cit., p. 230.

⁹ Nota-se que apenas um ano antes haviam sido publicados, pela primeira vez na língua russa, *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* e *El trabajo del actor sobre su papel*.

¹⁰ Richards, *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, p. 31-32.

Na Polônia do início dos anos cinquenta já era vigente um conhecimento “stanislavski-stalinista” do *Método*.¹¹ Antes mesmo da publicação das obras de Stanislavski em polonês,¹² alguns diretores locais realizavam espetáculos que se diziam baseados no que nomeavam “*Método das Ações Físicas*”. Conforme Tyska, em 1951¹³ um *expert* russo no assunto foi convidado a assistir um desses trabalhos, após o qual teria saído horrorizado com o que vira:

Il vit des acteurs réaliser sur scène à grand’peine toutes sortes de contorsions. Ils se donnaient de mal, et ce n’était qu’une caricature due à la mauvaise vulgarisation des idées de Stanislavski. On disait ironiquement en 1952 que c’était un moyen de ressembler toutes sortes d’actions sans aucun lien entre elles. Comme les livres de Stanislavski n’étaient pas encore connus, la méthode qui était étrangère à l’artiste polonais était un épouvantail.¹⁴

Ainda em 1989, mesmo reconhecendo a relação fundamental que existia entre todas as etapas de trabalho de Stanislavski, Grotowski falaria do interesse daquele mestre pela *Memória Emotiva* como um sinal de um período em que sua busca se concentrava sobre o sentimento do ator. Essa ideia, apesar de amplamente divulgada no Ocidente e na Polônia socialista, conforme tentamos, inclusive, nas outras partes dessa dissertação, não se ajusta com clareza àquela tradição teatral inaugurada pelo diretor russo.¹⁵

Se Stanislavski reconhecia que Toporkov era um grande ator, foi Maria Knébel que, após a morte do mestre, seria a principal responsável pela transmissão dos fundamentos do Sistema e, em especial, do *Método de Études*, às gerações seguintes de artistas russos. Colaboradora de Stanislavski em seus últimos anos, ela produziu uma vasta obra sobre isso e, como pedagoga, conforme vimos anteriormente, formou nomes como Anatoli Vassiliev e Adolf Shapiro.

Professora do GITIS no mesmo período em que Grotowski lá esteve, sua referência não é mencionada por Grotowski, em suas práticas ou textos conhecidos. Sem dados suficientes para explicar o motivo deste fato, parece-nos interessante considerar a obra de Knébel na medida em que ela se dedica ao mesmo período de trabalho de Stanislavski que interessou a Grotowski.

¹¹ Tyska, Juliusz, p. 84.

¹² Segundo Juliusz Tyska, as primeiras publicações das obras de Stanislavski na Polônia datam de 1952 (*Minha Vida na Arte*) e 1954 (os dois volumes de *El trabajo del actor sobre sí mismo*).

¹³ Nota-se que apenas naquele ano, 1951, era lançada, na Rússia, a segunda parte do livro *El Trabajo del actor sobre sí mismo*, dedicada ao trabalho do ator no processo criador da encarnação.

¹⁴ Tyska, Stanislavski et la Pologne, in: *Le Siècle Stanislavski*, p. 84.

¹⁵ Sobre a questão do sentimento na tradição teatral stanislavskiana, ver Parte I da dissertação.

A diferença entre os livros de Knébel e o de Toporkov consiste basicamente no fato de que a autora expõe o *Método de Études* a partir de uma perspectiva didaticamente organizada de cada item do Sistema que corroborava na implantação dos procedimentos do *Método*. Knébel apresenta o *Étude* fundamentalmente como uma nova abordagem do trabalho de análise do texto, a partir da ação do ator. Ao invés de iniciar o trabalho criativo pela leitura pormenorizada da obra do autor, Stanislavski propunha, em seus últimos anos, que os atores primeiramente improvisassem sobre os argumentos da obra, relatados pelo diretor. Evitava, assim, a abordagem exclusivamente intelectual do papel, em um trabalho que relacionava todos os elementos do Sistema e, entre esses, a ação.

Diferentemente do que ocorre na trajetória de Grotowski, o percurso de Stanislavski não se construiu a partir de uma lógica de ruptura. O próprio Toporkov¹⁶ comenta que seu mestre costumava enfatizar diferentes pontos de apoios de seu próprio Sistema, que ora podia ser a questão do *ritmo*, ora dos *objetivos*. Mas essa atitude não expressava a negação dos elementos anteriormente trabalhados e sim a necessidade de aprofundar rigorosamente cada aspecto do trabalho. Como resultado dessa atitude, percebemos que as noções basilares do Sistema não eram abandonadas, mas tinham seus sentidos multiplicados.

Nesse sentido, o “último Stanislavski”¹⁷ não se priva de organizar em forma de procedimentos os conhecimentos que sistematizara nos anos anteriores, desenvolvidos a partir de princípios reconhecíveis desde o início de sua prática.

O *Método de Études*, ou *Análise Ativa* era apresentado por Stanislavski como um novo procedimento que tinha por objetivo potencializar uma ação criativa e autônoma do ator diante da obra e do diretor e, principalmente, que estabelecia meios concretos para garantir que a criação se desse em sua potência psicofísica. Knébel fala que foi justamente ao aperfeiçoar seu Sistema que Stanislavski teria descoberto “zonas de sombras no trabalho de mesa”.¹⁸

Naquele trabalho, o diretor tinha um papel pedagógico essencial, na condução de uma experimentação ativa das ideias e argumentos contidos no texto do autor. Uma grande preocupação que se manifestava então, para Stanislavski, era a maneira como o ator deveria entrar em contato com o texto da peça. Propunha um modo de analisar a obra que evitava a mecanização provocada pelo acesso precoce ao texto, explorando primordialmente os aspectos intuitivos e orgânicos desse processo.

¹⁶ Toporkov, op. cit., p. 177.

¹⁷ A expressão faz menção ao título do famoso livro de Maria Knébel, em que a pedagoga se debruça sobre o método desenvolvido por Stanislavski em seus últimos anos.

¹⁸ Knébel, *El último Stanislavski*, p. 1.

Nessa tarefa, as descobertas e terminologias ligadas aos anos anteriores não necessariamente eram abandonadas, mas sustentavam e impulsionavam novas descobertas. Conforme percebemos na leitura dos estudos sobre a peça *Otelo*,¹⁹ ainda nos anos trinta permanecia presente a antiga noção de *memória emotiva*:

Llovieran las preguntas: Por qué algunos pasajes reviven y otros, que por lógica están relacionados con ellos se borran? Luego, por qué algunos momentos surgen con nitidez e instantáneamente en nuestros sentidos, es decir, en nuestra memoria afectiva, y otros sólo aparecen en forma pálida en nuestra memoria intelectual?²⁰

Na afirmação de caminhos conscientes para acessar os aspectos escondidos na alma, que escapam à razão, mas que são intuídos pelo sentido artístico,²¹ Stanislavski trabalhou sobre a *Análise Ativa*. Acreditava, nessa época, que o ator deveria tomar contato com o papel não diretamente por meio do texto, mas por meio de uma experimentação orgânica que incluía a relação entre as diversas linhas formadoras do papel, os objetivos físicos, objetivos psíquicos, as tarefas, o superobjetivo e a ação transversal. Dessa forma, tendo como recurso essencial a ação psicofísica, o ator poderia acessar o papel a partir de sua própria natureza:

Com relação à análise de mesa, Stanislavski não se contradisse. Simplesmente, descobriu que o momento de fazê-lo seria outro. Não no começo do trabalho, mas no momento adequado, depois que o ator, “em temperatura”, tivesse encontrado o essencial de sua personagem e das situações. É então, que a análise de mesa cobra importância, e serve para que o ator aprofunde sua busca e não se paralise. Aqui, longe de encontrar uma contradição, encontramos uma reafirmação do conceito, porém uma modificação do uso no tempo do mesmo.²²

3.2 Corpo, encarnação da experiência

Comparando as práticas e os textos referentes às várias etapas criativas de Stanislavski, percebe-se que o *Método de Études*, ainda que trouxesse uma nova orientação em relação à análise do texto e à ação, não representava uma novidade no que se refere aos sentidos atribuídos ao corpo ou à valoração desse no trabalho criativo do ator. Pelo contrário,

¹⁹ O projeto desse livro não foi realizado em vida por Stanislavski. Mas, após a sua morte, três séries de materiais dedicados especificamente à abordagem do ator sobre o personagem foram reunidos em uma única obra (não revisada, portanto, pelo próprio Stanislavski), *El trabajo del actor sobre su papel*.

²⁰ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, p. 191.

²¹ Ibidem, p. 195.

²² Rugiiero apud D’Agostini, *O Método de Análise Ativa de K. Stanislavski*, p. 25.

o novo *Método* consolidava determinados valores que, baseados na absoluta imbricação entre corpo e espírito, estiveram na base das primeiras investigações do Sistema.

Nos anos trinta, o personagem fictício do professor Tortsov mantinha-se alinhado com o ideal antigo de Stanislavski, ou seja, alcançar a chamada “vida do espírito humano do papel”. Como vimos na Parte I, o fazer de Stanislavski dialogava com uma perspectiva teológica que, na cultura russa, tomava a ação litúrgica como verdadeiro paradigma da vida humana e da criação. Por meio dessa, “tudo que leva o espírito humano para perto da verdade entrará no Reino Divino”.²³

Consciente, porém, de que a personagem no teatro, como o ser humano, possui duas naturezas, a física e a espiritual, destacava que a criação da “vida física do corpo humano do papel”²⁴ constitui metade do processo criativo. E, acreditando que o corpo é mais dócil do que o sentimento, recomendava, então, que se iniciasse o trabalho criativo pelo primeiro.

Segundo Knébel,²⁵ a união do aspecto físico e psíquico estava na essência da própria arte realista; assim, mesmo antes da organização dos elementos do Sistema, juntamente com Nemirovich-Dánchenko, pode-se dizer que Stanislavski já concluía que a ação no teatro, como na vida, dependia da indissociação dessas duas instâncias.

Nota-se, ainda, que não apenas o realismo, como também o simbolismo russo, como vimos na primeira parte da presente dissertação, estavam fortemente embebidos pelos sentidos religiosos da cultura russa ortodoxa que traz, em si, um sentido particular sobre a relação entre corpo e espírito. Para essa religião, a deificação, processo que o homem realiza em si mesmo para se unificar com as energias divinas, envolve o corpo; afinal, o homem, salvo como um todo pelo Cristo Encarnado, é uma unidade de corpo e alma. Como templo do Espírito Santo, a encarnação tem um propósito divino: “é porque o Verbo tornou-se carne que se pode receber o espírito”.²⁶ Por isso, “oração, jejum, vigílias e todas as outras práticas cristãs, por melhores que possam ser em si só, certamente não constituem o propósito da nossa vida cristã: são apenas maneiras indispensáveis de obter este propósito”.²⁷

²³ Safra, *A vivência do Sagrado e a Pessoa Humana*.

²⁴ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, p. 213.

²⁵ Knébel, *El último Stanislavski*, p. 18.

²⁶ Cavalieri, *Arte e Cultura na Rússia Antiga*.

²⁷ *Ibidem*.

Compreendida a partir desse princípio religioso, é plenamente relevante a perspectiva de Jorge Saura,²⁸ que afirma que a divisão entre *perijivanie* e *vaplotchieniia*²⁹ (*experiência e encarnação*), estabelecida pelos títulos dos dois volumes do livro *El Trabajo sobre sí mismo*, é uma escolha de Stanislavski motivada apenas por princípios metodológicos.

Stanislavski encontrou também em outras fontes a pertinência de se reforçar, no trabalho do ator, o vínculo entre corpo e mente, conforme previsto na cultura em que fora formado. Além das suas leituras sobre as teorias de Ribot, por exemplo, conforme tese de White, há de se considerar o interesse de Stanislavski pela yoga que, desde os primeiros anos do século vinte, teria afastado definitivamente o diretor das tendências teatrais ocidentalizantes que tendem a dissociar mente e corpo.

Fovitzky further notes that Stanislavsky's students and colleagues appreciated his exercises inasmuch as "there is an Oriental element in the Russian soul" which dates back to the age of the Scythians and the early invasions of the Huns, Avars, and Khazars. In so doing, he reminds us that, while Russia is geographically a portion of Eastern Europe, certain aspects of Far Eastern spirituality are embedded within its culture.³⁰

Em um processo bastante característico da produção artística russa, nos séculos dezenove e vinte, a absorção de outras referências culturais e científicas não anula a força da perspectiva essencialmente russa que se nota no teatro de Stanislavski. Ao contrário disso, forneciam elementos capazes de concretizar, por meio do corpo, os paradigmas espirituais sobre os quais a sua arte, bem como toda a arte russa daquele período, assentava-se. Nas diversas etapas criativas pelas quais passou, Stanislavski esforçou-se por reiterar uma afirmação que parece ecoar algo dos fundamentos ortodoxos russos: "La encarnación externa es importante por cuanto transmite la vida interior del espíritu humano".³¹

Reconhecemos, nessa afirmação, um pensamento sobre o corpo similar àquele do cristianismo primitivo que, após o Grande Cisma do Oriente, em 1054, sobreviveu parcialmente graças aos cristãos orientais, que se mantiveram fiéis a alguns princípios originais daquela religião. Conforme Antonio Jorge Siqueira:

²⁸ Saura, Prólogo a la edición española, in: Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, p. 9.

²⁹ Em russo: Воплощения и Переживания.

³⁰ White, *Theatre Survey*, p. 78. Tradução: Fovitzky observa ainda que os alunos e colegas de Stanislavsky apreciavam seus exercícios a partir da existência de "um elemento Oriental no russo alma", que remonta à época dos citas e às primeiras invasões dos hunos, ávaros e Khazars. Ao dizer isso, lembra-nos que, como a Rússia é geograficamente uma parte da Europa do Leste, alguns aspectos da espiritualidade do Oriente são incorporados dentro dessa cultura.

³¹ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, p. 21.

A Igreja Cristã, nos primórdios do cristianismo, é o transbordamento da metáfora desse corpo glorioso de Cristo que simboliza a permanência do Verbo, entre nós. E o corpo de cada cristão, homem ou mulher, é investido da mesma transcendência do corpo divino que se fez carne, padeceu até a morte e ressuscitou como incorruptível. Os evangelistas e os primeiros doutrinadores da igreja o chamam de templo de Deus. O pecado não ofusca esse corpo, nem o desqualifica posto que foi redimido por Deus.³²

Para os cristãos ortodoxos, o corpo encarnado simboliza ainda o amor de Deus aos homens, mais do que uma resposta cruel ao pecado original. O corpo é o meio pelo qual o homem é salvo, e não o instrumento que o pune.

Considerando que todo modo de apreensão do mundo carrega uma visão particular sobre o corpo, e que isso normalmente se revela nas estruturas religiosas, acreditamos na importância de reconhecer esses elementos nas poéticas dos artistas aqui observados. Ao fazê-lo, notamos, em Grotowski, um modo distinto de operar a corporeidade, que mais uma vez não se sustenta pela lógica de continuidade, mas de ruptura.

Percebe-se, principalmente no período dos espetáculos, um posicionamento interpelativo de Grotowski frente a um mundo que, após as duas grandes Guerras, perguntava-se sobre a existência e função dos antigos valores do humano. Símbolo maior de uma ação de extermínio e desqualificação do corpo, a Polônia de seu tempo consolidava exemplarmente um projeto que, segundo Siqueira, foi iniciado na Idade Média.

Para o autor, a Idade Média demarcou o surgimento de uma nova representação sobre o corpo, agora afetado pelo peso da obscuridade e da culpa. A partir da afirmação do Papa Gregório (depois beatificado sob o nome de São Gregório Magno), de que o corpo é a “abominável vestimenta da alma”,³³ consolidou-se no pensamento ocidental a imagem do Cristo sofredor, martirizado pela dor carnal, modelo de conduta e existência mortal.

Tal dimensão de corporeidade pode ser reconhecível na obra de Grotowski, fundamentalmente na primeira metade dos anos sessenta, em espetáculos como *Fausto*, de 1962. Antes dominado e a serviço da criação de signos, o corpo do ator assume uma posição de importância na medida em que ele próprio é visto como obstáculo à concretização de um processo espiritual. Guiados pela ideia de um “ator-santo”, Grotowski e seus atores almejaram alcançar a “autopenetração” pela superação da materialidade corpórea.

³² Siqueira, *Revista Vivencia*, p. 50.

³³ *Ibidem*, p. 51

Necessário destacar que, em trabalhos como *Akrópolis*, *Fausto* e *Estudo sobre Hamlet*, a poética grotowskiana não se fazia refém daquela condição de corpo herdada pela cultura cristã ocidental que tão fortemente penetrou na identidade polonesa. Ao contrário disso, buscava-se confrontá-la, pela exposição e questionamento dos mitos que falavam à consciência daquela civilização.

Forçavam-se as barreiras que estranhamente nascem justamente lá onde o homem está ao alcance do olhar de outro homem e em que inevitavelmente o teatro tem a primazia. As barreiras em descobrir os próprios impulsos instintivos, considerados geralmente ambíguos do ponto de vista ético.³⁴

Em *O Príncipe Constante* aquela contestação materializar-se-ia na própria figura do ator. O “mito encarnado” radicalizava a percepção de um corpo subordinado aos dogmas aceitos pela cultura, propunha a superação não apenas daquela instância do corpo “abominável” como do próprio limite entre esse e a mente.

Em sua tese, Tatiana Motta-Lima traça com precisão os aspectos que, a partir do espetáculo de 1965, demarcariam a mudança de uma visão de um corpo anulado para o que a pesquisadora nomeia de “corpo positivado”. Pela supressão das dicotomias entre corpo e mente, pela aceitação da integração das duas instâncias, ultrapassava-se, assim, aquele mal estar com a fisicalidade que, conforme explicitação de Flaszen,³⁵ havia caracterizado todos os trabalhos até então.

Grotowski voltou-se aos mesmos problemas enfrentados por Stanislavski, como o relaxamento ou a concentração; mas, lançando mão da experiência de seu tempo, soube observar as consequências que as ideias stanislavskianas de treinamento, aprendizado e aperfeiçoamento tiveram em uma época que estabeleceu, mais do que nunca, a primazia do corpo em detrimento da existência do espírito. Ciente dos perigos envolvendo esses assuntos, o diretor polonês estabeleceria a impossibilidade de encontrar qualquer receita pronta no que se refere à abordagem do corpo no trabalho do ator.

Em 1969, no texto *Exercícios*, Grotowski desmascara um paradoxo intrínseco ao enfoque corporal no trabalho do ator:

O corpo funciona tanto como algo precioso demais quanto como uma espécie de inimigo íntimo. Isso cria dificuldades. Ou é demais ou não é suficiente. Como se todas as suas derrotas e imperfeições na vida fossem

³⁴ Flaszen, *Hamlet no Teatro Laboratório*, p. 92.

³⁵ Flaszen apud Motta-Lima, *Les Mots Pretiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski*, p. 182.

projetadas sobre o corpo e ele fosse responsável por isso. Querem aceitar o seu corpo e, ao mesmo tempo, não o aceitam. Talvez o queiram aceitar demais e portanto aparece um certo narcisismo. Assim, na realidade, vocês não o aceitam de modo algum.³⁶

No trabalho de Grotowski, a partir de 1965, a relação com o corpo caminha cada vez mais na radicalização de uma atitude aparentemente paradoxal: era preciso aceitá-lo e esquecê-lo, ao mesmo tempo. A descoberta da drasticidade fisiológica, em *O Príncipe Constante*, não era uma apologia à cultura da fisicalidade, mas o reconhecimento da condição fantasmagórica à qual o homem moderno fora lançado.

Conforme já vimos na Parte I, há de se notar que o contínuo questionamento sobre a condição do sujeito resulta, nas etapas posteriores da pesquisa de Grotowski, em um relato sobre o corpo. “*Corpo-memória*”, “corpo-réptil”, “corpo-canal”, “corpo-essência” são apenas alguns dos nomes aos quais o diretor polonês recorre para se remeter a uma qualidade de homem que as sociedades arcaicas souberam tão bem reconhecer.

Em todos os momentos de sua prática, o diretor polonês evitou analisar o problema do corpo em função das categorias lançadas pelo binômio “imanência/transcendência”. Não há dúvidas, porém, de que a “positividade” ou, ainda, a “luminosidade” que envolvem as diversas noções de corpo, a partir da segunda metade dos anos sessenta, não apontam apenas para algo acima do próprio corpo, mas permitem que ele próprio seja visto com nitidez, em sua condição ao mesmo tempo imanente e transcendente. Em diversos sentidos simultâneos, é como se os raios que dele emanassem permitissem-nos vislumbrar a própria transparência da membrana que envolve os limites entre fora e dentro. Por meio da corporeidade, o ator grotowksiano traz à tona a tensão entre dois pólos como se ali residisse a principal questão, ainda por se resolver: “Véan lo que pasa! Velen sobre usted mismos! Entonces hay ahí, como la presencia, en las dos extremidades de un mismo registro, de dos polos diferentes: el del instinto y el de la consciência”.³⁷

³⁶ Grotowski, Exercícios, p. 177.

³⁷ Grotowski, Tu Eres Hijo de Alguien, p. 72.

3.3 A ação física como movimento da vida

Para Grotowski, a vontade não pode dirigir a emoção, mas apenas “aquilo que se faz”.³⁸ Conforme Thomas Richards, o diretor polonês estava convencido de que a fase mais preciosa do trabalho de Stanislavski havia sido o período final, quando seu enfoque voltou-se mais enfaticamente para o problema das ações físicas, chave do ofício do ator.³⁹

Assim, foi sobre essa matéria que Grotowski consolidou seu diálogo mais concreto com o mestre russo, sob a afirmação de que já não era “exatamente o método das ações físicas de Stanislavski, mas o que vem depois”.⁴⁰

Ao contrário da maior parte dos termos e procedimentos que experimentou ao longo de sua trajetória, Grotowski nunca abandonou de todo o trabalho sobre a *ação física*, cuja importância manteve uma importância, ainda que com transformações, em todas as etapas de seu percurso criativo.

Em palestra dada nos anos oitenta,⁴¹ o antigo diretor do *Teatro Laboratório* procurou demonstrar à plateia a diferença entre atividade e *ação física*. Primeiramente, levantou o copo de água à sua frente e a bebeu, de forma “banal e desinteressante”. Depois, repetiu o mesmo movimento transformando-o em uma ação, observando a plateia, alterando o ritmo a partir de uma nova circunstância criada, naquele momento, por sua imaginação.

Sabendo que cultura ocidental tende a separar as instâncias do corpo e da mente de tal forma que chegamos a compreender qualquer movimento apenas como uma atividade física, Grotowski, com o exemplo citado, estabelecia uma diferença entre as duas coisas. Admitiria, porém, que um gesto pode ser transformado em uma *ação*, se executado corretamente, ideia que encontramos em Toporkov:

También sería erróneo considerar la acción física sólo como un movimiento plástico que expresa la acción. No; es una acción auténtica, lógicamente fundada, que persigue una concreta finalidad y que, en el momento de su ejecución, se convierte en una acción psicofísica.⁴²

³⁸ Idem, Respuesta a Stanislavski, p. 21.

³⁹ Richards, *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, p. 3.

⁴⁰ Ibidem, p. 107.

⁴¹ Ibidem, p. 33.

⁴² Toporkov, *Stanislavski Dirige*, p. 175.

Diferentemente, Stanislavski, entre 1918 e 1922, diria aos seus alunos: “La vie, quelle qu’elle soit, est toujours mouvement. Que ce soit un mouvement de l’esprit ou du corps, c’est toujours un mouvement”.⁴³

Como um dos componentes fundamentais do *Método de Étude*, a noção de *ação física* nunca foi definida com exatidão por Stanislavski. A menção ao termo surge, em seus escritos, sempre associada a procedimentos de ordem psicofísica, a fim de localizar um evento que não é exclusivamente externo, mas também interno. Tal dimensão, inclusive, precede o uso isolado da expressão “ação física”.

Da mesma forma, também a ideia de *Étude*, que viria a ser central no novo *Método*, já era utilizada nas experimentações realizadas no Primeiro Estúdio,⁴⁴ por meio dos procedimentos que, similares a improvisações, individual ou coletivamente conduziam os atores à descoberta da vida física do papel, por meio da ação despertada pelas *circunstâncias propostas* e *objetivos* das personagens. Se o *Método de Études*, formalizado nos anos trinta, apresentava uma nova abordagem do texto e do processo de análise do papel, o período anterior, comumente conhecido pela ênfase nas “forças motrizes psíquicas”, já implicava na consciência das implicações externas do processo criativo do ator. Dizia Stanislavski: “Si prestaran atento oído a sus propias sensaciones, sentirían una energía que brota de los manantiales más profundos de su ser, de sus propios corazones. Recorre todo el cuerpo y no está vacía”.⁴⁵

Após tratar do tema do diletantismo, o segundo capítulo de *El trabajo del actor sobre sí mismo no proceso creador de la vivencia* é denominado “Ação”, o que não apenas demonstra a importância desse elemento em todos os momentos da investigação criativa do diretor russo como também execerba a relação estreita que existe entre a noção de *perijivanie* e *ação física*.

En cada acción física hay algo de psicológico, y en lo psicológico algo de físico. Un sabio famoso dice que si se intenta describir el propio sentimiento, resulta un relato sobre una acción física. Por mi parte le digo que, cuanto más cerca está la acción de lo físico, menor es el riesgo de forzar el sentimiento.⁴⁶

⁴³ Stanislavski, *La Ligne des actions Physiques*, p. 184.

⁴⁴ Baseamo-nos nos exemplos de exercícios descritos por Mel Gordon, *The Stanislavski Technique*.

⁴⁵ Stanislavski, *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, p.79.

⁴⁶ Idem, *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 198.

Conforme Jorge Saura, o capítulo “Ação” teve mais de vinte versões, que foram escritas ao longo de três décadas, até o livro ser finalmente publicado, pouco tempo após a morte de Stanislavski, em 1938.⁴⁷

Em “Ação”, o professor Stanislavski-Tortsov, no que seria uma das primeiras aulas do curso de interpretação, apresenta aos seus alunos algo que julgava um dos pilares do seu Sistema: “En la escena siempre hay que hacer algo. La acción, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, del arte del actor”.⁴⁸

Por meio de um exemplo concreto, Tortsov demonstra que o caminho da ação evita que o ator centre seu trabalho no sentimento, o que também Grotowski, décadas depois, recomendaria. Assim, propõe à aluna Malolétkova a seguinte situação imaginada: supõe-se que sua mãe não tem mais emprego e, portanto, não dispõe de dinheiro para pagar os custos de suas aulas de teatro. Sabendo disso, uma amiga se oferece para ajudá-la e, mesmo a contragosto de Malolétkova, doa-lhe um precioso broche. Antes de sair, a prestativa amiga prega o objeto na cortina do palco. A tarefa que a atriz deveria realizar consistia na ação de procurar esse broche.

Exposto tais argumentos para a improvisação, o professor pede à atriz que se retire aos bastidores para se preparar, enquanto isso, ele colocaria no espaço da cena o objeto com o qual ela deveria se relacionar.

O exercício é realizado pela aluna iniciante, sem muito êxito. Depois de encerrado, Tortsov pede à atriz que lhe devolva o broche que ele, supostamente, pregara na cortina. Ao se dar conta de que realmente havia se esquecido de procurar o broche, Malolétkova retorna ao palco, desta vez bastante preocupada em descobrir onde se encontra o objeto precioso. Norteada por tal meta, a ação agora resulta crível e compreensível para todos os presentes. Com tal estratégia, Tortsov demonstra que é preciso que toda ação esteja ligada a um objetivo correto. Sem isso, Malolétkova:

... sólo quería sufrir, por el sufrimiento mismo. La segunda vez realmente buscaba. Todos lo vimos claramente, comprendimos, creímos que su perplejidad y su desesperación eran fundadas. Por eso la primera búsqueda fue mala; era una ficción grotesca. La segunda fue buena.⁴⁹

⁴⁷ Saura, Nota a la presente edición, in: Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 12.

⁴⁸ Stanislavski, *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 54.

⁴⁹ Ibidem, p. 57.

Como uma resposta a determinadas circunstâncias imaginadas a partir da obra, a ação era, para Stanislavski, uma espécie de reação externa a um estímulo interno. Ainda no mesmo capítulo, “Ação”, o mestre russo explica que esse estímulo interno é construído pela imaginação, impulsionada pelo “se mágico” e desenvolvida pelas circunstâncias propostas.⁵⁰ “Pues bien, nuestra actividad se manifiesta en la escena mediante las acciones, y en la acción se transmite el alma del papel, tanto la vivencia del artista como el mundo interno de la obra”.⁵¹

Poucos anos depois, Stanislavski questionaria a ideia de que a ação surge como uma reação quase espontânea aos processos internos. Buscaria, então, meios concretos para garantir a plenitude entre mecanismos internos e externos no trabalho do ator, o que resultaria finalmente na elaboração do *Método de Études*.

Stanislavski compara a *ação física* a uma pista de decolagem que, com a ajuda das *circunstâncias propostas* e do *se mágico*, impulsiona o ator à esfera da *fé* e da imaginação.⁵² É interessante notar que a mesma imagem seria usada, nos anos sessenta, por Grotowski quando se referia ao papel do texto no trabalho criativo do ator.

Nos manuscritos datados dos anos 1930 a 1933 Stanislavski deixa transparecer, ao trabalhar sobre a tragédia *Otelo*, que o trabalho sobre a ação se dá no campo da complexidade, não se estanca no processo físico. Diria ele que:

El actor posee muchas y muy variadas líneas; por ejemplo, la línea de la ficción, la psicológica y sentimental, la línea de la acción puramente escénica, etc; pero también existen líneas que a menudo se olvidan, y que sin embargo son necesarias para la técnica del actor, pues lo conducen por un camino correcto.

La línea de la acción física, de la verdad y de la fe es una de las más importantes, entre las que se entrelazan con la llamada “línea del día”. La línea del día es la acción central, física y exterior. La línea de las acciones físicas es la de los objetivos físicos.⁵³

Já nos manuscritos produzidos em seus últimos três anos de vida, sobre *O Inspetor Geral*, o diretor russo recomendava que os atores criassem algo como “esquemas físicos” que, reunindo os objetivos físicos principais, pudessem ser realizados sinteticamente em poucos

⁵⁰ Esse importante fundamento do Sistema recebe, na maior parte das edições latinas, a tradução de “circunstâncias dadas”. Contudo, preferimos usar uma definição mais próxima ao sentido original do termo russo *priedlagat*, conforme utilizado por Stanislavski, que quer dizer proposição, sugestão, recomendação.

⁵¹ Ibidem, p. 69.

⁵² Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, p. 288.

⁵³ Ibidem, p. 286-287.

minutos para servirem como ponto de partida de um processo mais complexo que culminava no contato do ator com o texto, conforme escrito pelo autor.

Contando con la ayuda de la naturaleza, del subconsciente, del instinto, de la intuición, de la costumbre, etc, provocamos una serie de acciones físicas que se entrelazan unas con otras. A través de esas acciones procuramos indagar las causas interiores que las han originado, algunos momentos de las vivencias, de la lógica, y de la consecuencia del sentimiento y de las circunstancias dadas de la vida del papel. Conociendo esta línea, llegamos a conocer también el sentido interior de las acciones físicas⁵⁴.

Ao narrar sua experiência como ator de *O Tartufo*, Toporkov refere-se a um procedimento similar em que, inicialmente, a leitura do texto era feita apenas com o objetivo de que os atores conhecessem o argumento de cada cena. A seguir, cada um começava a preparar seu papel pela criação de esquemas físicos, comparáveis aos desenhos iniciais que o pintor esboça sobre a tela vazia antes de plasmar sobre essa as sutilezas psicológicas dos traços e cores mais complexos.⁵⁵

Mas era superando o esquema estritamente físico que o ator, no Sistema, compõe o que na tradição russa convém chamar de *linha da vida física do corpo humano*. Anatoli Vassiliev explica que a linha contínua das ações é a própria linha da vida.⁵⁶ O corpo humano é uma substância à parte, enquanto que “a vida do corpo humano” é uma categoria. É essa categoria que age no homem, sobre sua alma.

Para exemplificar esse entendimento, Vassiliev oferece a imagem de um ponto nuclear (a vida) cujos raios multidirecionais são unidos por uma linha circular contínua (a linha das *ações físicas*). Ciente disso, o encenador pode manipular o traçado externo das ações do ator desde que não rompa com a continuidade que garante a relação dessas com o seu conteúdo vital.

Para Thomas Richards, a grande distinção entre o trabalho de Stanislavski e o de Grotowski com as ações físicas consiste no fato de que o diretor polonês manipulava-as a partir da técnica de montagem.⁵⁷

Em uma primeira forma de montagem,⁵⁸ identificada à elaboração de *O Príncipe Constante*, a sede reside na percepção do espectador. Por meio dessa técnica, o diretor do espetáculo construía condições comuns de leitura da obra para os espectadores. Naquela obra

⁵⁴ Ibidem, p. 347.

⁵⁵ Toporkov, op. cit., p. 176.

⁵⁶ Vassiliev, Dialogue avec les traducteurs, p. 314.

⁵⁷ Richards, *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, p. 73.

⁵⁸ Grotowski, *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*, p. 234.

de 1965, ainda que as ações do ator se referissem a uma vivência muito pessoal, a encenação previa a construção de outro plano importante, ligado ao entendimento do público sobre os acontecimentos conforme o texto de Calderón/Slowacki.

Grotowski, no espetáculo em questão, tomava o texto como uma importante pista de decolagem inicial, após o que a linha de ações físicas do ator alçava certa independência do texto. Em uma analogia direta com o vocabulário stanislavskiano, talvez fosse possível afirmar que, em *O Príncipe Constante*, o diretor manipulava o “esquema físico” construído pelos atores enquanto garantia a autonomia do que se poderia considerar a *linha da vida física do corpo humano*, onde estavam contidas as memórias, associações pessoais do ator, as intenções, relações e *impulsos*.

De qualquer maneira, a técnica de montagem utilizada em *O Príncipe Constante* preservava algo do fundamento stanislavskiano de trabalho com as ações, uma vez que deveriam ser “críveis” e “compreendidas”⁵⁹ a partir das *circunstâncias propostas* pelo texto.

Já na *Arte como Veículo*, a sede da montagem estava definitivamente centrada na percepção do atuante. Sem acordos comuns ou definições verbais, Grotowski dizia que através das próprias ações era “necessário descobrir como aproximar-se – passo a passo – daquilo que é essencial”.⁶⁰

No texto “Oriente/Ocidente”, de 1984, Grotowski pergunta-se sobre a natureza das *ações físicas* e, mais especificamente, sobre o que forma a *linha de ações físicas* de um ator. Mesmo questionando a classificação simplista que se costuma fazer entre ocidentais e orientais, reflete sobre uma abordagem da ação que, perceptível nos atores com formação oriental clássica, é bastante diversa da perspectiva stanislavskiana.

Para exemplificar, o artista polonês toma como exemplo uma simples caminhada. Os atores da escola stanislavskiana, na realização de tal tarefa, buscam um modo de caminhar que esteja em relação com o ambiente, com os outros personagens, ditado pelas circunstâncias ficcionais e pelos objetivos da obra. Opostamente, os atores “orientais” buscam o que Grotowski nomeou de *modus operandi*, como um estudo da marcha em si mesma, na qual não há necessidade de se projetar a própria subjetividade.

Qué es entonces caminar sin objetivo, sin ser capturado por el objetivo de nuestra propia subjetividad? Con, por utilidad, simplemente el estudio de la marcha? Entonces se puede objetar: si, pero en el teatro clásico oriental, hay gente que camina llena de furor y gente que camina de manera suave y lírica,

⁵⁹ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 57.

⁶⁰ Grotowski, *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*, p. 234.

eso depende de los personajes. Es verdad, pero es una estructura recibida, es una forma recibida.⁶¹

Dos diversos exemplos que Thomas Richards utiliza para contar sobre sua própria experiência de trabalho com as *ações físicas* junto a Grotowski, percebemos que a relação entre ação e memória considerava, senão uma síntese, ao menos a convivência dessas perspectivas distintas sobre a ação, a “ocidental” (que o diretor associava também ao Sistema stanislavskiano) e a “oriental”:

Eu também não entendia que o corpo podia recordar por si só. Se eu tivesse deixado meu corpo fazer seu próprio trabalho, se o tivesse deixado lembrar o modo como caía, ele podia ter começado a confiar na veracidade de seu processo, e lembrar a experiência da queda por si mesmo.⁶²

No trecho acima, Richards parece compreender que a chave das *ações físicas* estava ligada ao processo do corpo e, ao atentar para o que ele próprio nomeou de “linha de comportamento do físico”,⁶³ procedia, em parte, de maneira análoga àquele *modus operandi*. A lembrança recuperada servia para que se fixasse nos detalhes de seu corpo e, assim, detinha-se sobre o *como fazer*, contrariando uma recomendação de Stanislavski que, ao final de sua vida, recomendaria aos alunos que não pensassem sobre o *como fazer* algo, mas sobre o *que fazer*.

Contudo, somado a essa indicação, Richards por diversas vezes menciona a importância de que o ator, ao trabalhar com a ação, conecte-se ao que chama de vida psicológica, dimensão essa que não é sistematicamente abordada nos processos clássicos de construção do ator oriental.

Para Stanislavski, a forma externa das ações pode variar uma vez que, concentrado em o *que fazer*, o ator deve ter claro os desenhos dos *objetivos*, *tarefas*, motivações e intenções envolvidas na ação. Para Richards (e Grotowski, no período da *Arte como Veículo*, consequentemente), diferentemente, a recuperação precisa da forma externa, da “imagem exterior do comportamento” e dos “sintomas”, consideradas dentro das circunstâncias detalhadas que caracterizam uma dada lembrança, era o que permitia ao ator conectar-se com as intenções e motivações, não relacionadas ao personagem, mas a si mesmo, na ocasião lembrada.

⁶¹ Idem, *Oriente/Ocidente*, p. 64.

⁶² Richards, *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, p. 66.

⁶³ Ibidem, p. 87.

Conforme podemos perceber na observação das *actions propositions*,⁶⁴ as ações físicas eram trabalhadas pelo artista polonês, nos anos oitenta, a partir da consideração das relações entre o seu comportamento físico e psicológico.

O estado psicológico desse jovem estava diretamente relacionado ao seu comportamento físico (e também influenciado por ele); que seu “tempo” original quando entrou no bar era leve e rápido, enquanto seu “tempo” quando saiu era pesado e rápido. O ator saberá qual era a memória precisa do jovem quando se sentava à mesa e não via o que estava diante de si. O ator saberá que existe uma ligação direta entre o ato de curvar a coluna vertebral enquanto se senta, e o fato de que esse jovem chegou a um estado psicológico negativo. Mas o ator não se ocupará desse estado emocional porque sabe que não pode controlá-lo com sua vontade.⁶⁵

Por meio da “pequena verdade das ações”, Richards era conduzido por Grotowski a alcançar “a grande verdade” das emoções, dos pensamentos e das experiências.⁶⁶ Essa relação entre ação e verdade fora, entre os anos de 1930 e 1933, relatada por Stanislavski em seus manuscritos:

En todos estos pequeños y grandes objetivos se debe buscar la pequeña o gran verdad física; así que la hayáis sentido, inmediatamente seréis dueños de la fé en la autenticidad de vuestras acciones físicas, y en nuestro arte la fé representa uno de los mejores móviles, estímulos o acicates para el sentimiento y su vivencia intuitiva.⁶⁷

Conforme Richards,⁶⁸ Grotowski compreendia a *ação física* como um instrumento que possibilitava uma revelação pessoal e, nessa tarefa, a relação entre memória e ação representava um eixo importante da criação.

Na tradução dos estenogramas das aulas ministradas por Stanislavski, no *Estúdio de Ópera Dramática*, em 1937, feita por Nair Dagostini, encontramos evidências de que essa mesma relação fora também explorada por Stanislavski. Para demonstrá-lo, permitimo-nos transcrever um trecho de um desses estenogramas, no qual o mestre russo trava um diálogo com os estudantes a respeito de uma cena de *Hamlet*, que deveria ser abordada através do novo *Método*:

⁶⁴ Acreditamos que, no que concerne à abordagem de outras matérias investigadas por Grotowski no mesmo período, como os cantos de tradição e as *motions*, por exemplo, o que vamos dizer não se aplica.

⁶⁵ Ibidem, p. 123.

⁶⁶ Ibidem, p. 73.

⁶⁷ Stanislavski, *El trabajo de actor sobre su papel*, p. 202.

⁶⁸ Richards, op. cit., p. 89.

K.S: Então, dividam esta ação em suas partes integrantes. A arte não pode ser “em geral”. O que vocês fariam para entender a metamorfose de sua mãe? Eu levo vocês do plano do ator para a real esfera humana de vocês.

Expliquem-me: como cada um de vocês agiria, baseado na sua experiência pessoal, para compreender o que está acontecendo com a sua mãe? Fale, o que você deve fazer para responder a essa pergunta? Que processo está acontecendo em sua alma?

Rozanova: Um processo de perplexidade. Eu não entendo o que acontece com a mãe de Hamlet.

K.S: Não há nenhum Hamlet, somente vocês! Passe tudo para você. Pode imaginar, por exemplo, que a sua vizinha é a sua mãe?

Rozanova: Posso imaginar minha mãe real?

K.S: Por favor, que seja a sua verdadeira mãe. Vá pela sua memória emocional. O que você necessita fazer para entender essa situação?⁶⁹

3.4 A linha orgânica na construção do ator

Nos anos noventa, nas aulas que ministrou no Collège de France, Grotowski enquadrava a própria pesquisa criativa dentro do que ele nomeou de linha orgânica que, em oposição à linha artificial, priorizava o “elemento inter-humano” e o “fluxo de impulsos”.

Compreendida não como um conceito teórico, mas como um campo de investigação,⁷⁰ a noção de *organicidade* comunica-se com outros princípios fundamentais do trabalho de Grotowski, como impulso, reação, contato e processos associativos. Esses mesmos princípios, que começam a se esboçar na prática de Grotowski por volta de 1962 e ganham importância principalmente a partir do processo de *O Príncipe Constante*, podem ser reconhecidos ao longo da obra de Stanislavski, que Grotowski considerava como o fundador da “linha orgânica” de trabalho de ator.

Para a pesquisadora Tatiana Motta-Lima, a perspectiva da linha orgânica, aplicada ao trabalho de Grotowski, ajuda a compreender sobre qual dimensão de estrutura Grotowski tinha em mente quando se referia ao próprio trabalho como baseado em uma “*conjunctio oppositorium* entre espontaneidade e disciplina ou, antes, entre espontaneidade e estrutura ou, em outras palavras ainda, entre espontaneidade e precisão”.⁷¹ Avançando nesse questionamento, a pesquisadora afirma que a ideia de partitura, como estrutura que organiza o fluxo de *ações físicas* do ator, não se constitui em função do espectador, mas a serviço do trabalho do ator *sobre si mesmo*.⁷²

⁶⁹ Stanislavski apud D’Agostini, op. cit., p. 103.

⁷⁰ Silva, *A Precisão Psicofísica*, p. 92.

⁷¹ Grotowski, Exercícios, p. 174.

⁷² Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 413.

Não se pode trabalhar sobre si (para utilizar a fórmula de Stanislavski), se não se está dentro de algo estruturado que seja possível repetir, que tenha um princípio, um percurso e um fim, onde cada elemento tenha o seu lugar lógico, tecnicamente necessário. Tudo isso determinado do ponto de vista daquela verticalidade em direção ao sutil e da sua (do sutil) descida em direção à densidade do corpo. A estrutura elaborada nos detalhes – *Action* –, é a chave; se falta a estrutura tudo se dissolve.⁷³

Nos exercícios recomendados por Stanislavski o diretor polonês reconhecia o rigor e a busca pela precisão. O fundador do TAM iniciava seus programas de aulas com exercícios que incitavam os alunos à realização de atividades cotidianas com objetos invisíveis, em busca não das sensações imaginativamente despertadas pelo ato, mas do detalhamento de cada fragmento que compõe a *ação*. Nesse trabalho, identificava os mesmos inimigos que posteriormente também seriam alvo das investigações de Grotowski, como o excesso de tensão e os bloqueios respiratórios.

Em 1969, Grotowski falava sobre como, a partir da realização dos chamados exercícios plásticos, oriundos de diversos modelos pedagógicos (como os de Dalcroze⁷⁴ e Delsarte⁷⁵), percebeu, junto aos demais integrantes do *Teatro Laboratório*, que o elemento essencial que os unia era esse *conjunctio oppositorium* entre estrutura e espontaneidade. Isso fez com que procurassem as formas que existem nos movimentos dos próprios corpos, cujos detalhes primeiramente deveriam ser fixados e tornados precisos. A partir disso, buscavam “reencontrar os impulsos pessoais que podem encarnar esses detalhes”,⁷⁶ transformá-los, sem os destruir. Percebia então que o trabalho do ator, para ele, deveria consistir em um jogo de improviso não premeditado sobre tais detalhes, onde a espontaneidade podia correr como um fluxo livre margeado pelas bordas do rio da estrutura.

Transbordando os procedimentos vinculados aos *exercícios plásticos*, a relação entre precisão e espontaneidade era identificada por Grotowski, nos anos sessenta, como algo natural e, em si mesmo, orgânico. Era por meio desse binômio de forças que a vida se manifestaria e, nesse sentido, o trabalho do ator no *Teatro Laboratório* consistia em perceber e canalizar algo inerente à sua própria natureza. O mesmo princípio regeria as atividades do artista polonês quando, já no período do *Teatro das Fontes*, trabalhou sobre o que nomeou de

⁷³ Grotowski, *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*, p. 229.

⁷⁴ **Émile Jacques Dalcroze** (1865-1950) foi um músico e compositor suíço que criou o famoso Método da Eurytmia, baseado nas profundas relações práticas e conceituais entre a música e o movimento, principalmente a partir do elemento rítmico comum. Suas pesquisas em torno do assunto influenciaram também o trabalho de Stanislavski – na formulação das proposições em torno da ideia do tempo-ritmo – e, principalmente, de Meyerhold.

⁷⁵ O ator **François Delsarte** (1811-1870) foi um dos pioneiros nos estudos da expressividade com foco no movimento, com exercícios que vinculavam esse elemento à respiração e à imaginação.

⁷⁶ Grotowski, *Exercícios*, p. 171.

“técnicas ecológicas”, baseadas na confiança de que o encontro verdadeiro entre dois seres exalava, mesmo que inconscientemente, um tipo de harmonia estruturada, típica de todas as manifestações vitais.⁷⁷

A mesma relação entre espontaneidade e estrutura, vista do ponto de vista orgânico, parecia reger o entendimento composicional de Stanislavski. No capítulo “Plástica”, do segundo volume de *El trabajo del actor sobre sí mismo*, o autor manifesta-se a favor do que também ele denominava *exercícios plásticos*, mas apenas na medida em que esses contribuem no desenvolvimento de certos grupos musculares e aprofundam, no ator, o seu senso de beleza. Diferente dos bailarinos, que normalmente se orientam essencialmente pelas formas plásticas, Stanislavski acreditava que a ação do ator deveria ter como ponto de partida a sua própria personalidade, que se manifesta formalmente conforme as leis da natureza e não da convenção artística.

Sem desconsiderar a importância da estrutura, Stanislavski pensava tal elemento como algo que emerge a partir da repetição dos objetivos físicos e psicológicos corretos. Criava-se, assim, o que Stanislavski chamaria de hábito, importante para criação, na medida em que fixava os “acertos criadores”. Deste modo, “el hábito, de acuerdo con la feliz expresión del príncipe Volkonski, hace habitual lo difícil, fácil lo habitual y hermoso lo fácil. El hábito va formando la segunda naturaleza, la segunda realidad”.⁷⁸

Dentro desse quadro, os dois diretores vinculavam a espontaneidade no trabalho do ator aos aspectos inconscientes que, embora não possam ser racionalizados ou controlados, podem ser conduzidos por uma ação consciente. Com a palavra “energia”, tanto Stanislavski quanto Thomas Richards, discípulo de Grotowski, definiriam esse fluxo que jorra naturalmente, de forma organizada. Vejamos: “Quando a necessidade de precisão e forma aparecem? Sempre. Mesmo no momento de realizar um ato de qualidade muito grande, pela primeira vez, não haverá só o aspecto da energia (no original, *drive*), mas também a articulação formal”.⁷⁹ E:

La energía, avivada por la emoción, cargada de voluntad, dirigida por el intelecto, avanza con seguridad y orgullo, como si fuera un embajador enviado a una misión importante. Esa energía se manifiesta en una acción consciente colmada de sentimiento, contenido y propósito, que no puede realizarse de cualquier manera, mecánicamente, sino de acuerdo con sus impulsos espirituales.⁸⁰

⁷⁷ Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 409.

⁷⁸ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, p. 122.

⁷⁹ Richards, apud Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 410.

⁸⁰ Stanislavski, *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, p. 79.

Grotowski afirmou⁸¹ que Stanislavski havia se dedicado aos aspectos concretos do ofício não para encontrar, mas para reencontrar a precisão. Esse reencontro com a natureza orgânica era, por ambos, compreendido como um terreno fértil para o trabalho teatral.

No hay nada mas insensato y dañino para el arte que el sistema por el sistema mismo. Precisamente esto es lo que animaban hace un momento, mientras buscaban un objeto perdido, al entrar yo aqui. Se detenían en cada pequeña acción física, no para descubrir la verdad y crear la fé en su autenticidad, sino por realizar formalmente la lógica y la continuidad de las acciones físicas como tales.⁸²

As declarações acima afastam definitivamente a possibilidade de compreendermos a problemática das *ações físicas*, ao menos nas duas escolas teatrais aqui referidas, pela perspectiva exclusiva da fisicalidade, pela lógica da convenção formal.

Se, nos primeiros espetáculos grotowskianos é a ideia de articulação de signos que rege o pensamento estrutural, a descoberta do *ato total*, na metade dos anos sessenta, apoiava-se na ideia de que a ação não é apenas uma elaboração simbólica, como não é um reflexo psíquico, mas algo ao mesmo tempo instintivo, biológico e espiritual. Conforme observa Olinto,⁸³ uma comparação entre os espetáculos *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis com Figura* permite notar a radicalização da própria ideia de precisão, cada vez mais ligada à qualidade da presença dos atores e à plenitude da experiência de encontro com os espectadores.

Lançar luz sobre esse ponto contribui para iluminar também outro campo terminológico que, amplamente explorado por Grotowski, fora inicialmente aberto por Stanislavski: a ideia de *partitura* atoral.

Declaradamente inspirada na terminologia musical, a noção de *partitura* tinha, para Stanislavski, a função de identificar algo composto de pequenas e grandes partes, as notas e os acordes e as passagens entre esses, “en las que se han fijado las sensaciones creadoras del compositor y de los seres vivos por el creados”.⁸⁴ Primeiramente, na década de vinte, o termo utilizado por Stanislavski era “partitura espiritual”, que se constituía pela reunião de objetivos físicos e psicológicos.⁸⁵

⁸¹ Grotowski, Exercícios, p. 166.

⁸² Stanislavski, *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 193.

⁸³ Silva, op. cit., p. 113.

⁸⁴ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, p. 120.

⁸⁵ Ibidem, p. 120.

Notamos que, tão logo recorre ao uso e à definição do conceito de *partitura* do ator, o diretor russo põe-se a refletir sobre se tal descoberta daria conta de promover o que ele considerava como ideal fundamental do ofício, ou seja, atingir as camadas do espírito. Assim, nos manuscritos do período de 1916-1920, o autor já alertava para o fato de que alguns objetivos elementares tocam apenas as camadas superficiais da vida espiritual e os aspectos exteriores do corpo. “[...] esa partitura, con sus vivencias, no refleja todavía los aspectos más transcendentales de “la vida del espíritu humano, en los que la esencia de la creación escénica es el aspecto típico de la vida del personaje, su individualidad interior”.⁸⁶

Compreendido tal problema, o próprio Stanislavski, naquela época, referia-se à necessidade de encontrar “objetivos e partituras mais profundos”,⁸⁷ que permitissem que não apenas os objetivos referentes ao papel viessem à tona, mas a própria individualidade do ator criador.

Devido, provavelmente, ao fato de não ter tido tempo de concluir, organizar e revisar os textos que agora se encontram reunidos no livro *El trabajo del actor sobre su papel*, essa ideia de uma “partitura mais profunda” surge de forma apenas sugerida.

Sem definir exatamente quais seriam os procedimentos associados a essa “partitura mais profunda”, Stanislavski explica que ela deveria estar atrelada essencialmente à “intuição criadora”, que deveria dar vida àquela primeira construção mais esquemática e, principalmente, “manter permanentemente a inquietude da sensibilidade para animar a partitura física do papel”.

3.5 Impulso: tonalidades da alma e do corpo

Prosseguindo no percurso das ideias, conforme dispostas por Stanislavski entre 1916 e 1920, vemos que a noção de impulso aparece como resposta à busca por essa “partitura mais profunda”, também definida pelo autor como “partitura espiritual sutilizada, ou seja, psicofísica”.

Como elemento móvel, “vivo”, o *impulso* era compreendido pelo diretor russo como algo capaz de acrescentar novas qualidades àquela primeira partitura mais mecânica sem, no entanto, modificá-la estruturalmente. Teria, assim, uma função parecida com as distintas tonalidades e nuances que o músico imprime à execução de uma composição sinfônica.

⁸⁶ Ibidem, p. 123.

⁸⁷ Ibidem, p. 123.

Inicialmente, a noção de *impulso* surgiu associada a uma nomenclatura que, posteriormente, com a criação do *Método de Étude*, seria abandonada por Stanislavski, como “tonalidade da alma” e “gérmen de sensibilidade”.⁸⁸ Nos manuscritos da década de trinta, Stanislavski passaria a enfatizar o aspecto psicofísico que caracteriza a noção de *impulso* no trabalho do ator:

Lo que estuve realizando lo hice, no por la vía de un simple análisis intelectual: me estuve examinando dentro de las condiciones de la vida del personaje, con la participación directa de todos los elementos humanos e interiores. Y a través de sus impulsos naturales realizaba acción física. No llevaba las acciones hasta el final por temor a caer en el clisé, pues lo importante no es la acción en sí, sino el impulso espontáneo para realizarla.⁸⁹

Grotowski⁹⁰ considerava que embora Stanislavski tivesse se interessado pela questão dos *impulsos*, não tivera tempo suficiente para se aprofundar no assunto. Contudo, tomando como base, entre o outros, o trecho acima transcrito, pode-se perceber que as ideias de Stanislavski, nos últimos anos de sua prática, antecipavam algo da noção grotowskiana de “partitura de impulsos vivos”; da mesma forma, pareciam dialogar com a afirmação do diretor polonês de que “não são as notas vocais, os gestos exteriores que constituem os morfemas da partitura do ator, mas alguma outra coisa”.⁹¹

Em texto de 1968,⁹² Grotowski apresentaria duas perspectivas para se compreender o mesmo problema dos *impulsos*. A primeira, de ordem objetiva, sugere que sejam a matéria prima fundamental sobre a qual se pode ou não articular um sistema de signos compreensíveis. A segunda, mais subjetiva e abstrata, atribui aos impulsos vivos a capacidade de tornar crível e verdadeira uma ação realizada pelo ator.

Enquanto o professor Tortsov-Stanislavski recomendava que os alunos anotassem em seus cadernos a sequências de ações físicas, Grotowski fala da possibilidade de que, após a formulação consciente de um esboço das ações, os atores anotem os *impulsos*, “não como o lápis, evidentemente, mas com o corpo”.⁹³ Na base desses dois procedimentos diversos está uma profunda confiança na relação plena que se estabelece entre o *impulso*, visto como uma estrutura psíquica e física interna, e a ação externalizada.

⁸⁸ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, p. 124.

⁸⁹ Ibidem, p. 317.

⁹⁰ Richards, op. cit., p. 110.

⁹¹ Grotowski, *Teatro e Ritual*, p. 132.

⁹² Ibidem, p. 133.

⁹³ Ibidem, p. 133.

Em seu livro, Thomas Richards declara que Grotowski acreditava que o *impulso* se manifestava desde o interior do corpo, como uma reação que só é visível quando já se tornou uma pequena ação,⁹⁴ dirigida de dentro para fora. Opostamente, Richards compreende que Stanislavski relacionava os impulsos à periferia do corpo, aos olhos e à expressão facial, como um vetor que vai do externo para o interno.

Não encontramos, na obra de Stanislavski e de seus discípulos, evidências que nos permitam confirmar essa tese de Richards sobre o trabalho do diretor russo. Em *O Trabalho del actor sobre su papel*, inclusive, Stanislavski associa à palavra “impulso” o adjetivo “interior”, o que não deixa dúvidas sobre a natureza desse elemento.

No mesmo livro, o diretor russo chega a mencionar a possibilidade de que se possa acessar o *impulso* a partir do exterior, mas não assume este caminho como o único possível. No verso dos manuscritos onde discorria sobre o assunto, Stanislavski registrou: “Contradicción: antes dije que hay que ir por la línea interior; ahora por la exterior. En el primero momento seguid la línea exterior (más fácil). Después habituaos y seguid en ciertas partes (por) la línea interior y en otras (por) la exterior”.⁹⁵

Enquanto, para Stanislavski, as soluções para o problema em questão mantiveram-se abertas, Grotowski, em conferência de 1986, em Liège, claramente defendia a possibilidade de se exercitar na ação apenas tocando o nível dos *impulsos*. Para o diretor polonês, o ator, quase sem externalizar qualquer movimento, pode se conectar apenas com a pulsão fundamental da ação, a intenção, direcionada para fora mas não de todo completa.

Para demonstrarem o estreito vínculo entre ação externa e *impulso*, Stanislavski e Grotowski fizeram uso de exemplos similares em que buscavam explorar tal relação pela supressão do desenho do movimento no espaço até tocar o essencial, o coração da ação, o *impulso*.

Percebemos, porém, que uma análise do problema baseada somente na observação desse tipo de exemplo corre o risco de se restringir à dimensão física da questão. Se a ação no espaço pode ser retida até tocar o nível do impulso, é justamente porque essa partícula, essencial e invisível, tem uma existência que não se explica unicamente pela lógica da materialidade corpórea.

⁹⁴ Richards, op. cit., p. 108.

⁹⁵ Nota de rodapé de G Kristi e V. Prokófiev, os editores de Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, p. 348.

Grotowski associou o *impulso* iniciado no interior do corpo do ator a uma catapulta que o lança corretamente em direção à *ação*.⁹⁶ Destacou o fato de que, mesmo sem aparecerem, as *ações físicas* estão no corpo, na forma de “in/pulso”.⁹⁷ Para ele, porém, o vetor do *impulso* aproxima-o das “intenções que estão ligadas às memórias do corpo”, às em/tensões musculares”,⁹⁸ mas também às associações, aos desejos, ao contato com os outros. Assim, para o diretor polonês, o corpo, lugar da interioridade, abriga o *impulso* que promove a reconexão entre carne e espírito.

Por sua vez, notamos que Stanislavski não chega jamais a afirmar que o corpo é o lugar dessa interioridade, embora acreditasse que “lo que existe en lo profundo del alma sólo se revela cuando las vivencias exteriores e interiores del artista transcurren observando las leyes y normas establecidas”.⁹⁹ Para o diretor russo, é o subconsciente, ou, ainda, a alma que, terreno da interioridade, abriga o *impulso* revelador da conexão entre carne e espírito.

Nas aulas fictícias de *El trabajo del actor sobre su papel*, Tortsov afirma que, embora alguns *impulsos* possam se tornar conscientes, muitos outros, e talvez os mais importantes, não emergem à consciência em momento algum, sob pena de serem por ela destruídos. O professor Tortsov-Stanislavski¹⁰⁰ também alerta para que não se tente discernir entre quais *impulsos* interiores deve-se tocar e quais não, pois isso é tarefa da natureza, enquanto ao ator cabe trabalhar metodicamente sobre os meios acessíveis à consciência, como a *linha de ações físicas*, por exemplo.

Tal conclusão assemelha-se muito às ideias de Grotowski que, nos início dos anos setenta, refletiria, no texto *O que foi*,¹⁰¹ sobre a importância de se manter a precisão dos elementos conhecidos sem estancar o fluxo vivo. A prática ensinara a Grotowski que não se pode guiar conscientemente o corpo e, dessa forma, ele aprendia, por si mesmo, uma importante lição do mestre que lhe antecederia.

⁹⁶ Grotowski, O diretor como espectador de profissão. In: *Máscara*, p. 220.

⁹⁷ Idem apud Richards, op. cit., p. 108.

⁹⁸ Ibidem, p. 111.

⁹⁹ Stanislavski, *El Trabajo del actor sobre su papel*, p. 329.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 348.

¹⁰¹ Grotowski, *O que foi*, p. 202.

3.6 Imagens da Memória e da Imaginação nos processos associativos

Os processos associativos, baseados no vínculo entre as instâncias da memória e da imaginação, configuram outro aspecto compartilhado por Stanislavski e por Grotowski em suas pedagogias criativas.

Stanislavski é farto nos exemplos ao falar desse assunto, e sobre isso está fundamentado o seu trabalho sobre *visualizações*, que considera um eixo importante do fenômeno comunicativo entre ator e público. Grotowski, ao contrário, mostra-se cauteloso na explicitação dos procedimentos vinculados às associações internas. Embora tenha se valido desse recurso até o final de suas pesquisas práticas, o diretor polonês chegou a afirmar, em 1980, que abandonara o uso do termo “associação” ao perceber que limitava os atores aos “jogos de subtextos e de pensamentos”.¹⁰²

Grotowski acreditava que, para Stanislavski, o teatro fora a realização do drama. Nesse contexto, sua profunda pesquisa envolvendo o papel das imagens internas na comunicação verbal das ideias do texto fora de maestria sem igual. Visto que seus propósitos não eram idênticos aos de Stanislavski, o artista polonês dirigiria sua pesquisa sobre as associações vinculadas menos ao trabalho sobre as *ações verbais* e mais aos problemas de um teatro no qual, segundo ele próprio, a palavra falada funcionava apenas como pretexto.¹⁰³

Em relação à tradição stanislavskiana e às outras tradições teatrais vigentes nos anos oitenta, Grotowski se recusaria a enquadrar o seu fazer como “teatro de palavras” ou “teatro físico”. Não lhe interessava o teatro, dizia, “sino la existencia viva en su revelarse”.¹⁰⁴

Las asociaciones son acciones que se enganchan a nuestra vida, a nuestras experiencias, a nuestro potencial [...] En general no es algo que se pueda enunciar con palabras, por ejemplo, diré: “buen día señora” (fragmento de la parte), pero pensaré: por qué hoy está así de triste? Este subtexto, ese “pensaré” es una tontería. Estéril. Una especie de adiestramiento del pensamiento, eso es, he ahí todo. Es necesario indagar con el cuerpo-memoria, con el cuerpo-vida. No llamar por el nombre.¹⁰⁵

¹⁰² Grotowski, Respuesta a Stanislavski, p. 25.

¹⁰³ Ibidem, p. 25.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 25.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 25-26.

A afirmação acima transcrita, embora claramente se prestasse a demarcar com clareza as diferenças de alguns propósitos artísticos entre esses dois grandes diretores, oferece um olhar apenas parcial sobre práticas de Stanislavski ligadas a noções como *subtexto*, *visualizações* (ou *subtexto ilustrado*) e *monólogo interno*.

Embora em permanente relação com o texto escrito pelo autor, o *subtexto*, conforme concepção de Stanislavski, deveria correr ininterruptamente sob as palavras, regido fundamentalmente pelas leis do pensamento imaginativo.¹⁰⁶ Diferente da tradição teatral euro-ocidental, que também elege o texto como um eixo fundamental da cena, a grande inovação do Sistema consistia exatamente na tentativa de abordar organicamente esse elemento. Para isso, mobilizava a capacidade humana de pensar, lembrar e se comunicar por meio das imagens, as quais são sempre formuladas no trânsito entre os aspectos conscientes e inconscientes da psiquê.

No teatro, arte da presença, a comunicação entre atores e público dependeria de um processo orgânico de *visualização* que, segundo Stanislavski, permitiria que atores e públicos se conectassem não apenas pelas palavras audíveis do texto, mas também pelas imagens internas por elas evocadas.

Lo más difícil, decía Konstantín Serguéyevich, es encontrar el camino hacia um auténtica comunicación. Los tentáculos de mi espíritu deben sentir el espíritu del interlocutor. Es preciso encontrar un proceso orgánico con el que más adelante se asienten las palabras. En consecuencia, en primer lugar hay que sondear al interlocutor, en segundo, obligarle a percibir las visualizaciones de usted y en tercero verificar la percepción del interlocutor. Para ello es preciso dar al interlocutor tiempo para ver aquello que se le transmite.¹⁰⁷

No capítulo *Habla Escénica*, o diretor russo detém-se na relação existente entre o texto e o *subtexto*, a partir do qual emergem os sentidos vivos das palavras. Para tanto, observa que uma palavra qualquer é capaz de despertar nossos cinco sentidos e, por meio disso, também as ideias, os sentimentos, os desejos do ator e, indiretamente, os do público.

Identificava que o ator tem mais facilidade com a formação de imagens para as palavras que remetem diretamente a conceitos concretos, como “nuvem” ou “lilás”. Mais difíceis de serem abordadas, contudo, são as imagens de palavras vinculadas a conceitos abstratos, como ‘igualdade’ ou ‘justiça’. Para essa categoria de palavras, as alegorias e os símbolos estereotipados não satisfariam emocional e tampouco intelectualmente, o que

¹⁰⁶ Knébel, *La Palabra en la creación Actoral*, p. 71.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 92.

exigiria do ator um trabalho de criação de imagens mais complexas que incluíssem, além de uma identificação pessoal do ator, elementos construídos diretamente pela *imaginação*.

Para Stanislavski, era preciso que a imagem formada, tal qual sonhos dos quais se pode lembrar ao amanhecer, pudesse ser vista com facilidade. E ver, dizia Stanislavski, “equivale a sentir”.¹⁰⁸ Dessa forma, defendia que as imagens despertadas pelo sentido da visão eram as mais concretas, materiais e, por isso, as que mais fortemente se gravavam em nossa *memória emocional*, podendo renascer em nossas representações mais facilmente.

Diversas vezes, em seus textos, Stanislavski menciona a criação de uma espécie de filme interno, formado por imagens evocadas pela memória visual do ator, a partir do encontro com as *circunstâncias propostas* da personagem. Esse recurso possibilitaria ao ator encontrar uma disposição de ânimo correlata a da personagem, direcionada à criação do estado do *eu existo*, sobre o qual falaremos mais adiante.

Embora apoiado nos processos orgânicos do corpo e da mente, a projeção desse filme interior revelava, no Sistema, um pensamento sobre a estrutura também no plano interno da *ação*. A linha ininterrupta de associações imagéticas orientava o ator tanto quanto o plano externo das ações físicas, funcionando como uma margem importante do canal por onde fluía a experiência.

A partir dos textos de Grotowski podemos inferir que um mecanismo análogo a esse se manifestou em diversos momentos dos processos empreendidos pelo diretor polonês. Na descrição da construção empreendida por Ciéslak, em *O Príncipe Constante*, por exemplo, fica evidente a existência de um filme de associações internas que funcionava como um tipo de estrutura essencial da atuação.

Porém, ao contrário do que ocorre nos textos de Stanislavski, que se declarava também um ator, o assunto é tratado por Grotowski mais do ponto de vista do diretor. De fato, é nos textos que narram a experiência do ator Thomas Richards junto a Grotowski que encontramos descrições mais detalhes sobre a existência desse “filme de visualizações internas” em sua prática.

Richards conta que o seu primeiro contato prático com o trabalho de Grotowski, ocorreu em um *workshop* ministrado por Ryszard Ciéslak, em 1984, na Universidade de Yale. Na ocasião, após assistir a uma improvisação realizada pelos estudantes de teatro, o lendário ator de Grotowski teria pedido que escrevessem, em duas colunas paralelas, as ações externas realizadas e as associações a elas vinculadas, as imagens mentais, os pensamentos ocorridos,

¹⁰⁸ Stanislavski, *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, p. 151.

as memórias suscitadas. “Quando o Ciéslak falou em ‘associações’, entendi que ele queria dizer: ao mesmo tempo em que você está fazendo suas ações, o olho da sua mente está vendo alguma coisa, como se de repente uma lembrança atravessasse em sua frente”.¹⁰⁹

Posteriormente, já na Itália, o ator americano voltaria à mesma questão ao enfrentar, na construção de uma cena, a necessidade de projetar no espaço da sala de ensaio o quarto da sua infância que via em sua visão interior.

Conforme notamos nos exemplos de Richards, mesmo desvinculado de uma abordagem direcionada ao texto, o diretor polonês aprofundou radicalmente a ideia stanislavskiana de que a visualização interna é um processo ativo e, portanto, tem implicações psicofísicas que se concretizam, inclusive, no espaço.

Em *El trabajo del actor sobre su papel*,¹¹⁰ referindo-se à estrutura de associações que compõe uma vida imaginária do ator, Stanislavski estabelece uma distinção interessante entre o que chama de “sonhar ativo” e “sonhar passivo”. O primeiro caso ocorre quando o ator – embora tenha estabelecido com detalhes o quadro de *visualizações*, baseadas em sua própria memória criadora e em seu mais profundo senso de observação – apenas cumpre o papel de ser espectador de seu próprio sonho. O segundo caso, que mais interessa a Stanislavski, ocorre quando o ator se coloca dentro dessa cadeia de visualizações. Quando isso se dá, o ator tem a sensação real de proximidade com os objetos criados em sua imaginação, e passa a existir dentro daquele quadro imaginário.

É nesse contexto de um “sonho ativo”, constituído da série de associações – nascidas da memória e da imaginação do ator, assim como das *circunstâncias* da personagem –, que Stanislavski falava também da existência de *monólogo interno*. Definido por Knébel como um fenômeno característico da tradição literária russa, o *monólogo interno* extrapolava os limites definidos pelo intelecto. Para a pedagoga russa, tratava-se de algo que deveria funcionar conforme a dinâmica de pensamento que nos ocorre quando escutamos algo ou alguém, ou seja, sob a lógica da *ação* e *reação* permanente.

Konstantín Serguéyevich nos proponía insistentemente estudiar con atención el proceso del monólogo interno en la vida. Cuando una persona escucha a su interlocutor, en ella siempre surge el monólogo interno como respuesta a todo lo oído; por eso en la vida siempre llevamos a cabo en nuestro interior un diálogo con la persona a la que escuchamos. Para nosotros es importante determinar que fogo interno está enteramente relacionado con el proceso de comunicación.¹¹¹

¹⁰⁹ Richards, *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, p. 13.

¹¹⁰ Stanislavski, *El Trabajo del actor sobre su papel*, p. 78-82.

¹¹¹ Knébel, *La Palabra en la creación Actoral*, p. 125.

Nessa tarefa, mais uma vez, o papel do corpo era definitivo, pois, ainda conforme Knébel, ao se concentrar no pensamento o ator tende a se encerrar em si mesmo, criando tensões musculares que bloqueiam o processo de comunicação. Da mesma forma, a autoescuta, igualmente refutada por Stanislavski e por Grotowski, interromperia o fluxo de associações, gerando apenas automatismos no corpo e na voz.

Profundos conhecedores dos problemas objetivos envolvendo o aparelho fonador, os dois diretores expõem, nos capítulos “Habla Escénica” e “A Voz”, a mesma ideia de que o ator não deve se ocupar, na cena, dos problemas técnicos da voz. Era do fluxo de associações e relações estabelecidas pelo ator que a voz deveria nascer, não como um produto do intelecto, mas como uma reação orgânica.

Com tal objetivo, o treinamento vocal era visto, por Stanislavski, como um recurso preparatório importante. Para além do trabalho fundamental estabelecido a partir das *visualizações* e *associações*, empreendia rigorosamente exercícios de dicção, entonação, acentuação e fonética. Isso dava ao ator condições para que sua fala se manifestasse não apenas como um som ilustrativo do texto, mas como uma verdadeira *ação verbal*. Diante de tais lições, o aluno do professor Tortsov, em *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, afirma: “Cada vez que daba con esquema fonético acertado, surgían en mí nuevos y diferentes recuerdos emocionales”.¹¹²

Grotowski reconheceria, a certa altura de sua trajetória, que a abordagem técnica da voz poderia criar dificuldades para o ator, desviando o foco do que considerava ser essencial no trabalho. Mais uma vez, diferentemente da via positiva trilhada pelo mestre russo, Grotowski preferia dizer o que não fazer com a voz, mais do que dizer o que fazer. Evitava, dessa maneira, ceder às regras ensinadas nas escolas teatrais que, para ele, padronizam uma experiência que deveria ser pessoal, não sobre o aparelho vocal, mas sobre o *corpo-memória*. O treino vocal, nesse sentido, era útil apenas quando direcionado à descoberta dos bloqueios orgânicos que podem se manifestar tecnicamente, no fechamento da laringe ou na má respiração, por exemplo. Quanto à palavra, não era tratada diretamente, pois “la reacción del cuerpo engendra la voz, la voz engendra la palabra”.¹¹³

Após um período de investigação profunda sobre o tema dos vibradores, ou ressonadores do corpo, os artistas do *Teatro Laboratório* relacionaram suas descobertas às associações íntimas, com a finalidade de tocarem o nível dos *impulsos* que conduzem à voz.

¹¹² Stanislavski, *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, p. 176.

¹¹³ Grotowski, *O que foi*, p. 42.

Percebendo que o penetrar-se em si mesmo facilmente transformava-se em um fim em si mesmo, passaram a direcionar suas associações para o espaço externo. Trabalhando com a voz a partir de todo o corpo, na segunda metade dos anos sessenta os exercícios incluíam a fisicalização de imagens de animais, de natureza, o diálogo direto com os elementos do espaço, como as paredes ou o teto:

Tudo aquilo que é associativo e orientado rumo a uma direção no espaço, tudo isto libera a voz. Sobretudo, esse tipo de jogo libera aqueles impulsos que não são frios, mas que são procurados no âmbito da nossa memória, do nosso “corpo-memória”. É isso que criará a voz. Então permanece um só problema: como liberar os impulsos do nosso corpo-memória? Vocês não podem trabalhar com a voz sem trabalhar com o “corpo-memória”.¹¹⁴

Criavam jogos que envolviam a lembrança e a imaginação inserindo a dimensão de presença de *partners*, que podiam ser “tanto os *partners* da vida quanto os *partners*-atores”¹¹⁵ e com os quais se buscava o *contato* por meio do corpo e da voz. Menos desenvolvida ao longo dos textos de Stanislavski, a ideia de um *partner* imaginado também foi sugerida pelo diretor russo, relacionada mais especificamente à produção da *ação verbal*: “Intente obrar del modo inverso: recordar a alguno de sus amigos, colocarlo delante de usted, como lo hace un pintor con un modelo, y después pasar a transmitir con palabras lo que ve por dentro, en la pantalla de su visión interior”.¹¹⁶

Em sua prática do início do século, o fundador do TAM se aproximava de algo que, a partir das descobertas em *O Príncipe Constante*, Grotowski classificaria como os três renascimentos possíveis a partir da via do *contato*. Baseado em Lima,¹¹⁷ inicialmente, a partir de recordações e *associações*, o ator passava a viver em relação a alguém de sua própria biografia, concretizada pela imaginação no espaço da sala. Depois, essa pessoa imaginada podia ser projetada nos outros atores e nas personagens da peça. Por fim, na presença de um companheiro seguro, o ator alcançava a liberdade e a doação necessárias para a realização do *ato total*.

Da mesma forma que, conforme vimos na Parte II desta dissertação, as *associações* e recordações de Ciéslak presentificadas por meio da *ação* no tempo e no espaço atual, Stanislavski acreditava que as imagens projetadas na tela da visão interior evocassem uma

¹¹⁴ Grotowski, *A voz*, p. 158.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 160.

¹¹⁶ Stanislavski, *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, p. 190.

¹¹⁷ Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 198.

ação psicofísica do ator. Mas se, no Sistema, as *associações* fundamentavam a existência de uma fala que era verbo, para Grotowski eram o que possibilitava ao corpo ser verbo.

Essas duas perspectivas diversas comungavam, ainda, da mesma crença de que o ofício do ator reside em sua capacidade de concretizar materialmente seus processos associativos interiores e, por meio deles, aprofundar um conhecimento de *si mesmo*. “Los grandes artistas comprenden perfectamente que los recuerdos de una persona sobre lo ya vivido no sólo nos iluminan un fragmento de su pasado, sino que le descubren mucho a ella misma sobre lo que es en el momento presente”.¹¹⁸

A linhagem pedagógica inaugurada pelo mestre russo foi a que primeiro abordou sistematicamente o uso das imagens interiores no processo composicional do ator. Posteriormente adotada não apenas por Grotowski, mas também por outros importantes artistas do teatro no século vinte, essa abordagem lançava mão da absoluta relação entre as faculdades da memória e da imaginação.

Nos primeiros anos do Primeiro Estúdio, mesmo muito pouco conhecida, noção de *memória emotiva* (então chamada *memória afetiva*) já era alvo de fortes polêmicas por parte de alguns contemporâneos, que defendiam a supremacia da imaginação como fonte criadora do trabalho do ator. Já naquela época, contudo, como observamos no relato de Mel Gordon sobre os exercícios praticados pelos integrantes do Estúdio, as instâncias da imaginação e da memória eram altamente vinculadas às propostas de *études*, que intentavam mobilizar as experiências afetivas dos atores dentro das margens circunscritas por uma dada situação proposta.

Conforme Ricouer: “[...] é sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre a memória e a imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela”.¹¹⁹

Consciente dessa relação de contiguidade, Stanislavski abordava-a a partir da perspectiva do fazer teatral. Evitava manifestar-se sobre as polêmicas conceituais envolvendo a defesa da memória ou da imaginação na criação do ator e, com frequência, motivava seus aprendizes a desenvolverem o sentido de observação como uma fonte de onde pode jorrar, ao mesmo tempo, a lembrança e a imaginação.

¹¹⁸ Stanislavski apud Knébel, *La Palabra en la Creación Actoral*, p. 87.

¹¹⁹ Ricouer, *A memória, a história, o esquecimento*, p. 25.

No capítulo “Imaginação”,¹²⁰ contudo, enfatizando a importância desse elemento no ofício do ator, o mestre russo dizia interessar-se pelo verdadeiro, não pelo real. Dentro dessa perspectiva, Maria Knébel¹²¹ lembra que Stanislavski costuma recomendar que o objeto sobre o qual a imaginação se detém deveria ser transformado em uma recordação pessoal do ator. Atuando juntas, a *memória emotiva* e a imaginação incitavam o ator não apenas a se lembrar do que é, mas principalmente a se recordar do que poderia ser.

No limite entre arte e vida, a *memória criadora* foi também explorada por Grotowski a partir da mesma via artesanal do teatro. No final dos anos sessenta, o diretor polonês falava da importância de que o ator descobrisse uma corporeidade ancestral, que não era a sua própria, tampouco a de um personagem. Era como encontrar um outro em si mesmo, ao mesmo tempo lembrado e imaginado. Sobre esse tipo de recordação, dizia Grotowski: “Es verídica o no? Tal vez nos es como ha sido, sino como hubiese podido ser. Puedes llegar a un pasado muy lejano como si la memoria se despertase”.¹²²

3.7 As formas invisíveis do encontro: *Comunicação e Contato*

Da observação de um problema técnico e objetivo, o mergulho excessivo do ator no processo interno e pessoal, as investigações de Grotowski¹²³ abrir-se-iam para um novo campo de possibilidades, ligado à noção de *contato*. Antes, o mesmo problema fora identificado por Stanislavski, como um inimigo que se apresentava com frequência no trabalho do ator *sobre si mesmo*. Como ferramenta para enfrentá-lo, o diretor russo formulou a noção de *comunicação*, que seria uma das chaves mestres do seu Sistema.

Motta-Lima,¹²⁴ buscando um enunciado mais geral para a noção de *contato*, atribuiu-lhe o significado de “estar em relação com”, que, em linhas gerais, poderia se aplicar também à noção stanislavskiana de *comunicação*. Antes de expor algumas das implicações disso no trabalho do ator, tentaremos situar o aparecimento dessas duas noções nas trajetórias criativas de Stanislavski e de Grotowski.

Para Stanislavski, o “estar em relação com” já era, conforme vimos na Parte II, um assunto de grande interesse desde a montagem de *O Drama da Vida*, quando a questão era

¹²⁰ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 73.

¹²¹ Knébel, *La Palabra en la creación Actoral*, p. 83.

¹²² Grotowski, *El Performer*, p. 78.

¹²³ Grotowski apud Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 191.

¹²⁴ Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 191.

abordada por meio dos exercícios de *Prana*, que buscavam um tipo de comunicação indireta entre os atores e desses com os espectadores. Esse trabalho, inicialmente conduzido por Sulerjitski, foi aprofundado a partir da criação do Primeiro Estúdio, cujo programa regular incluía o tema da “Comunicação” como um tópico central do trabalho.

Em *El trabajo del actor sobre sí mismo*, o capítulo que aborda esse assunto segue-se imediatamente àquele dedicado à questão da *memória emotiva*. Nele, Stanislavski introduz o tema da Comunicação como um fenômeno que ocorre continuamente na vida e que, no palco, deve ser guiado conforme as leis naturais, jamais forjado artificialmente.

Muito frequente nos textos de Grotowski escritos entre 1966 e 1967, o termo *contato*, por sua vez, remete a um aspecto das investigações do diretor que, conforme Motta-Lima,¹²⁵ teria se iniciado em *O Príncipe Constante* e transformado definitivamente os rumos de seu trabalho. Criticando a excessiva introspecção resultante dos processos anteriores, Grotowski descobriria, no *contato*, um princípio que permitia que o ator não paralisasse diante das estruturas, das próprias ações e memórias.

El acto del cuerpo-vida implica la presencia de outro ser humano, la comunión de gente. E, incluso nuestros recuerdos no son verdaderamente importantes sino cuando nos unen a outro, cuando evocan los momentos donde hemos vivido intensamente con los otros. Estos están inscritos en el cuerpo-vida, ya pertenecen a su naturaleza. Y si con su cuerpo-vida usted toca a alguien, su alguien aparecerá en lo que usted hace. Y habrá tal vez al mismo tiempo la presencia aquel que está ahí, aquí y ahora, su compañero, y de aquel que contó en su vida y El será uno. He ahí porque, entre otras, eso no puede acomodarse a la introspección, a una actitud encerrada en si mismo.¹²⁶

Dentre os procedimentos que Grotowski abandonaria em definitivo com a descoberta do *contato*, constam os chamados *exercícios psíquicos*, que estavam, por sua vez, vinculados a ideias como *transe*, *autopenetração* e *ator santo*, que também seriam abandonadas pelo diretor. Esses *exercícios psíquicos*, inspirados nos fundamentos da *yoga* e também em técnicas terapêuticas, eram regidos por três fundamentos: a atitude introspectiva, o relaxamento e a concentração de todo organismo na região do coração. Na base de tudo estava a procura pelos motivos íntimos do ator, a autopenetração em busca da “verdade calma e dolorosa sobre si mesmo”.¹²⁷

¹²⁵ Ibidem, p. 191.

¹²⁶ Grotowski, O que foi, p. 43-44.

¹²⁷ Grotowski apud Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 125.

Sem pretendermos nos deter a detalhes nas especificidades dos *exercícios psíquicos*, parece-nos importante mencionar que há um aspecto desses que coincide exatamente com uma prática à qual Stanislavski se refere no capítulo “Comunicação”.

Referimo-nos aos *exercícios* que buscavam “deslocar” a sensação do “eu”, normalmente concentrada na cabeça, para as proximidades do coração. Feita essa transferência, Grotowski conduzia os atores a buscarem o diálogo entre essa região do plexo solar e as demais partes do corpo. Já Stanislavski descreve uma prática idêntica que, aparentemente compreendida de forma um pouco diversa, provavelmente era inspirada nos fundamentos da *Yoga*.

Además del centro habitual de nuestra vida psíquica nerviosa, la corteza cerebral, me han señalado otro centro que se encuentra próximo al corazón, en el plexo solar. He intentado establecer una conversación entre ambos. Me ha parecido que no sólo se definían dentro de mí, sino que empezaban, por lo demás, a hablar entre ellos. El centro cerebral era el representante de la conciencia, mientras que el centro nervioso del plexo solar representaba a la emoción. Por consiguiente, de acuerdo con mis sensaciones, el intelecto se comunicaba con el sentimiento. “Bien – me dije -, que se comuniquen. Esto significa que he descubierto en mí el sujeto y el objeto que me faltaban”.¹²⁸

É interessante notar que a atitude de cada artista frente ao mesmo tipo de exercícios assume diferenças a partir dos interesses, do contexto e da época em que estavam inseridos. Enquanto Grotowski realizava-os, naquele contexto do início da década de sessenta, em busca da chamada “autopenetração” do ator, Stanislavski praticava-os em nome do que considerava como “autocomunicação” do ator.

A partir do trabalho realizado com Cieslak em *O Príncipe Constante*, porém, essa ideia de autopenetração seria substituída por uma penetração na relação. A busca de si, agora, só se realizaria no encontro com o outro, revelando uma qualidade orgânica de atuação, a *Vida*, instaurada pela aceitação do risco, do desconhecido. “A *Vida* é estar na sala e entrar em contato com as paredes, com as cadeiras, com o chão. É conhecer o desconhecido, entrar em um estado de busca pelo desconhecido e adentrá-lo. É isso que cria a forma”.¹²⁹

Também considerando o perigo do ensimesmamento, Stanislavski considerava, além da comunicação consigo mesmo, outras duas formas de comunicação visíveis: a comunicação direta com algo da cena (um objeto ou outro ator, por exemplo) e, por meio desse, com o espectador, e a comunicação com um objeto ausente ou imaginário. Em ambos os casos,

¹²⁸ Stanislavski, *Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 254.

¹²⁹ Molik, *O trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik*, p. 93.

Stanislavski recomendava que o ator concretizasse o objeto de comunicação, confiante de que esse processo é sempre mútuo.

Um ator inexperiente, dizia Stanislavski,¹³⁰ quando tem que atuar em relação a um ser imaginário, como aquele fantasma que surge diante de Hamlet, por exemplo, forja alucinações e dissipa sua energia e atenção em algo inexistente. Ao contrário, o ator experiente altera sua atitude em relação ao espaço, respondendo à pergunta “o que faria se, diante dele, houvesse um fantasma?”. Dessa forma, recomendava que o ator sempre se comunicasse com elementos concretos do ambiente em que estava.

Esse aspecto do trabalho do ator viria a ser profundamente desenvolvido por Grotowski, a partir de 1965, uma vez que a noção de *contato* pressupunha sempre uma reação direcionada a algo concretamente colocado no espaço físico, fossem os outros atores, os elementos da sala ou, ainda, a memória de alguém.

Por meio do *contato*, as memórias pessoais, evocadas por Ciéslak em *O Príncipe Constante*, eram atualizadas, presentificadas no *ato total*. Esse, por sua vez, encontrava sua potência na capacidade de encarnar o mito, era um estar consigo mesmo, com as suas próprias recordações, com o próprio corpo, de forma sempre dialética, passiva e ativamente, ao mesmo tempo.

O Príncipe Constante foi um espetáculo importante na trajetória do *Teatro Laboratório* na medida em que também representou, pela primeira vez, a possibilidade de pensar o teatro como algo que ocorre entre o ator e o espectador. Quase que paradoxalmente, à medida que a noção de *contato* ganhava importância no processo criativo, a ação do ator cada vez menos era pensada para acontecer para o espectador, mas diante dele. Formulava-se, assim, a ideia do espectador como testemunha, noção que não apenas seria fundamental para o espetáculo de 1965, como também ajudaria a compreender, posteriormente, a mudança da própria concepção grotowskiana de teatro enquanto *ato* a ser apresentado para alguém.

Colocando em suspeita a participação do público como presença ativa no espetáculo, Grotowski recorria, naquele período, a uma ideia de um de seus mestres, Osterwa, para dizer que a atração que o público exerce sobre o ator é, em última instância, seu pior inimigo.¹³¹

Pela práxis, mais uma vez Grotowski tangenciava os mesmos pontos levantados pelas investigações de Stanislavski que, em *Comunicação*, criticava duramente a relação direta entre público e atores. Para Stanislavski, as formas de contato direto entre público e espectador, em geral, apoiam-se em mecanizações e clichês e, embora pareçam estabelecer

¹³⁰ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 257.

¹³¹ Grotowski apud Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 342.

um vínculo entre as duas partes, encobrem a possibilidade de uma comunicação interna mais profunda entre essas.

Um fundamento análogo é reconhecível em *O Príncipe Constante*, espetáculo no qual a relação com o público, sempre de forma indireta, dava-se simultaneamente de duas maneiras.

Em um primeiro nível, naquele espetáculo, essa relação apoiava-se na estruturação de ideias que, de forma conscientemente organizadas pela técnica de montagem, promoviam o acesso do público à narrativa e aos conflitos das personagens. Deve-se considerar que, na etapa do trabalho de Grotowski à que nos referimos aqui, a própria organização dessa narrativa estava imbuída da consciência, muito forte naqueles anos, de que agradar o espectador era prostituir-se, enquanto que desejar convencê-lo de qualquer coisa era uma atitude messiânica inútil.

Do alto da cena, como um verdadeiro *voyer*, o público era convidado pela encenação a renunciar “ao conforto das suas ilusões, que crê ou não crê só para ser deixado em paz, cujos tabus permitem ignorar a verdade sobre si mesmo”.¹³²

Esse convite era reforçado por um segundo nível de relação estabelecido entre o espetáculo e o público. Novamente de forma indireta, esse outro nível era absolutamente dependente do *ato total*, que concretizava o compromisso do ator com a verdade, não em relação ao espectador, mas com algo maior. Testemunha desse *ato total*, o público era desafiado a vivenciar um processo de autorrevelação análogo àquele que presenciava.

Sem ser pelas palavras do texto ou pela trama, o *ato total* de Cieslak operava organicamente uma relação com o público que, conforme Grotowski, dava “a ver o lado desconhecido das coisas”.¹³³

Mesmo inserido em uma tradição teatral fortemente enraizada no texto, Stanislavski também reconhecia, no teatro, a existência e a importância do que chamou de “comunicação invisível”, que se dá sob as ideias e sob as palavras.

No han experimentado en la vida o en la escena, en los casos de comunicación recíproca, la sensación de una corriente de voluntad que brota de ustedes y parece pasar por los ojos, las puntas de los dedos, los poros del piel? Como llamar a este camino invisible, a este medio de comunicación mutua? Emisión y recepción de rayos? Irradiación?¹³⁴

¹³² Barba apud Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 344.

¹³³ Grotowski, *O Discurso de Skara*, p. 195.

¹³⁴ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 268.

Embora classificasse esse tipo de comunicação como invisível e, até mesmo, não corporal, Stanislavski claramente fala da participação fundamental do corpo, que participa por inteiro desse processo e, por isso, não deve estar demasiado tenso ou relaxado. Para o diretor russo, o trabalho sobre essa *irradiação* era um dos aprendizados mais fundamentais e, ao mesmo tempo, difíceis pelos quais o ator deveria passar.

A *irradiação*, ou *emanação*, conforme pensada por Stanislavski no processo de comunicação, estava profundamente ligada à noção indiana de *Prana*. Com exercícios inspirados na *yoga*, os atores aprendiam a reconhecer tanto o processo de emissão quanto de recepção dos raios a partir da ponta dos dedos das mãos e dos olhos. Em cena, tal processo se completava naturalmente, fluindo a partir do canal aberto pelo labor realizado, anteriormente, com os outros elementos do Sistema.

Voltemos ao trabalho de Grotowski: as noções de *contato* e do espectador como *testemunha* seriam, posteriormente, ampliadas no processo de criação e nas apresentações de *Apocalypsis*, o que ocorreu por vários anos seguidos.

Conforme Olinto, *Apocalypsis* evidenciava um novo tipo de precisão psicofísica, agora relacionada como a “precisão do contato com o público”. O *contato* com um companheiro imaginário, conforme ocorria na construção de Cieslak de 1965, perdia importância em prol de uma maior abertura dos atores a seus parceiros de cena. Além disso, o espetáculo aceitava, ainda de forma bastante sutil, certo grau de interferência da presença dos espectadores na cena.

Em *Apocalypsis*, a “ausência” de arquitetura cênica, de figurinos e a escolha por um estilo de atuação ‘não-teatral’ aproximavam o público dos atores, o que propiciou que o contato entre esses dois nichos fosse assimilado em cena pelos atores, tanto em formas mais sutis, pausas, olhares e outras quase imperceptíveis mudanças na partitura pessoal de cada ator, como permitindo eventuais intervenções espontâneas de alguns espectadores em algumas apresentações.¹³⁵

A mudança de relação com o público, em *Apocalypsis*, parecia revelar uma aceitação maior do processo de reciprocidade entre as partes, aspecto que Stanislavski considerava essencial para que o complexo fenômeno de comunicação cênica se completasse. Não se tratava da busca pela relação direta entre atores e público, mas de uma espécie de partilha das associações e das ações empreendidas.

¹³⁵ Silva, *A Precisão Psicofísica*, p. 112.

Após *Apocalypsis*, a noção de *contato* se radicalizaria no que Grotowski e seus parceiros passaram a nomear de *encontro* que, pode-se dizer, passaria a ser o próprio núcleo de seus trabalhos. Já nos anos setenta, Grotowski chegaria a dizer que “o ator não existe mais, o que existe é o homem que está mais do que os outros no encontro”.¹³⁶

A partir dos anos setenta, com o *encontro*, as investigações de Grotowski ganhavam diversos contornos que, inclusive, promoveriam até mesmo a reabilitação da relação direta entre as partes envolvidas naqueles vários tipos de práticas empreendidas no período. Sem nos determos com rigor sobre esse assunto, deve-se fazer notar que, depois de *Apocalypsis*, Grotowski não voltaria mais a utilizar a noção tradicional de espectador, atribuindo a tal presença diversos outros adjetivos, como visitante, irmão, participante.¹³⁷

Motta-Lima¹³⁸ identifica nas investigações de Grotowski, dos anos oitenta, o retorno de alguns princípios ligados à noção de espectador-testemunha, o que se manifestava na adoção de um vocabulário que incluía termos como *pontifex* e *indução*.

Para Grotowski, a noção de *pontifex* expunha a ideia de um ator que faz uma ponte entre algo que surge de seu organismo, mas que não é ele próprio, e o espectador. Embora, nos anos oitenta, o artista polonês admitisse plenamente a impossibilidade de dirigir as respostas psíquicas do “espectador”, reconhecia, então, uma relação direta que ocorre entre o processo interno do ator e o “processo posto em movimento entre participantes individuais da audiência”.¹³⁹

Para ilustrar essa ideia, conforme Motta-Lima,¹⁴⁰ o diretor polonês utilizaria duas imagens, uma ligada ao contágio provocado pelas correntes elétricas e outra ligada à ressonância, fenômeno que possibilita que um violão em repouso reproduza a mesma nota provocada por outro violão nas proximidades.

Na obra escrita de Stanislavski, que jamais considerou a possibilidade de eliminação do público em seu fazer, encontramos a mesma imagem da ressonância, assim descrita:

Actuar sin público es como cantar en un ambiente sin resonancia, repleto de muebles y tapices. Actuar ante una sala llena y atenta es como cantar en un lugar con excelente acústica. El público crea en cierto modo la acústica espiritual. Lo que recibe de nosotros lo devuelve, como un sistema de resonancia, en forma de sus propias emociones.¹⁴¹

¹³⁶ Grotowski apud Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 201.

¹³⁷ Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 384.

¹³⁸ Ibidem, p. 381-383.

¹³⁹ Kumiega apud Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 382.

¹⁴⁰ Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 382.

¹⁴¹ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 259.

3.8 O *si mesmo* sob o prisma do *Eu existo* e do *Teu homem*

Na segunda metade dos anos sessenta, a revelação do *corpo-memória*, ou *corpo-vida*, estava intimamente ligada, no trabalho de Grotowski, à manutenção rigorosa do binômio entre precisão e espontaneidade. Estar inteiro, após as descobertas feitas junto a Cieslak, em 1965, era superar qualquer dicotomia entre instinto, enquanto raiz da espontaneidade, e consciência, ligada à precisão.

A Natureza do homem, que aparecia para Grotowski naqueles momentos de plenitude, momentos nos quais o ato era levado até o seu termo, não era puramente animal. Ela tem/traz é uma consciência. As noções de corpo-vida, consciência orgânica, teu homem, serviram exatamente para circunscrever e nomear essa experiência.¹⁴²

Nesse contexto, a própria ideia de *ato total* passou a ser designada apenas *ato* que, enfatizando o rompimento com qualquer tipo de dualismo, cumpria-se pelo *Teu homem*.

Perpassando fundamentalmente o período de transição entre as atividades teatrais de Grotowski para as iniciativas parateatrais, a noção de *Teu homem* implicava, conforme Motta-Lima, em um “entrelaçamento entre personalidade e impessoalidade no chamado processo orgânico”¹⁴³ do ator. No texto “Exercícios” evidencia-se o vínculo desse com a noção de *corpo-memória*, pela ideia de não resistência ao risco, como um tipo de confiança primitiva no corpo.

Um dia um pagão perguntou a Teófilo de Antioquia: “Mostra-me o teu Deus”, e ele respondeu: “Mostra-me o teu homem e eu te mostrarei o meu Deus”. Examinemos agora só a primeira parte dessa frase: “o teu homem”. Esta é uma terminologia que vai além das concepções religiosas. Penso que com isso Teófilo de Antioquia tenha tocado algo de fundamental na vida do homem. Mostra-me o teu homem – é, ao mesmo tempo, tu – “o teu homem” – e “não-tu”, não-tu como imagem, como máscara para os outros.¹⁴⁴

A busca pelo *Teu homem* não era mais a procura por um desconhecido que se escondia sob as máscaras sociais, mas um relembrar-se das esferas arquetípicas por meio de um ato “íntimo, cotidiano, contemporâneo e carnal”.¹⁴⁵ Era um esforço em direção à verdade

¹⁴² Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 408.

¹⁴³ Ibidem, p. 272.

¹⁴⁴ Grotowski, *Exercícios*, p. 176.

¹⁴⁵ Motta-Lima, *Palavras Praticadas*, p. 273.

da própria vida que, no entanto, não revelava apenas o ser pessoal e individual, mas o ser humano de maneira total, o homem universal, ao mesmo tempo imanente e transcendente.

Concretizados na pesquisa do *Teu homem*, podemos reconhecer ecos daqueles anseios que, conforme Eugenio Barba, já se manifestavam nas longas conversas entre Grotowski e seu então assistente de direção, ainda no início dos anos sessenta. Então completamente encantados pelas formas do pensamento oriental, principalmente pela *yoga* e pelo budismo, conforme já mencionamos na primeira parte dessa dissertação, os dois artistas já expressavam a necessidade de superação, no teatro, dos limites de uma consciência puramente psicológica, nos moldes hegemônicos do ocidente.

Ao mesmo tempo, o *Teu homem*, enquanto um “tu mais que tu mesmo”, que reafirma o “tu-irrepetível, individual, tu na totalidade da sua natureza”,¹⁴⁶ também revela traços da cultura polonesa, pátria espiritual de Grotowski.

Conforme Czeslaw Bartnik, ao longo dos séculos a população eslava-polonesa incorporou notavelmente um valor característico da civilização cristã, ou seja, a fé no humano, que fez coincidir com uma lógica e sentido da vida social, do Estado, da cultura e, finalmente, da religião.¹⁴⁷ De fato, segundo de Marinis, destacar a importância do homem e de sua viagem orientada pela busca da verdade é um dos objetivos que se mantém nas várias fases criativas do artista,¹⁴⁸ ainda que abordado de muitos modos. “A la vez yo mismo y el *genus humanum*. El entero contexto humano – social y de cualquier otro tipo – inscrito en mí, en mí memoria, en mis pensamientos, en mis experiencias, en mi comportamiento, en mí formación, en mí potencial”.

Em *Apocalypsis com Figura*, o amadurecimento dessas dimensões filosóficas e culturais que já vinham se apresentando na trajetória de Grotowski, agora observadas do ponto de vista da prática teatral, possibilitaria a concretização do *Teu homem* também enquanto princípio de operação poética. Naquele espetáculo, era a consciência do *Teu homem* que apontava aos artistas uma abordagem dos textos de Dostoievski, Eliot, Weil, ou ainda os mitos bíblicos, de forma a não esconder a própria vida, extrapolando-a sobre tal tradição.

No percurso de Grotowski, a descoberta do *Teu homem* radicalizava a relação ator-homem, desdobrada, inclusive, na forma de procedimentos ligados à construção do trabalho. Exacerbava, assim, a fricção entre arte e vida como um fundamento essencial da sua pesquisa

¹⁴⁶ Grotowski, Exercícios, p. 176.

¹⁴⁷ Bartnik, in: Dyczewski, *Values in the polish cultural tradition*, p. 74.

¹⁴⁸ De Marinis, *Teatro Rico y Teatro Pobre*, p. 83.

que, nos anos seguintes, encaminhar-se-ia para o próprio questionamento do teatro enquanto evento espetacular.

Sem pretendermos unificar experiências que são claramente distintas, acreditamos ser possível encontrar, também na trajetória de Stanislavski, a existência de uma operação poética similar a essa instaurada pelo *Teu Homem*. Referimo-nos ao *eu existo*, noção stanislavskiana que previa, primeiramente, um “acercamento humano do personagem”, registrando as coincidências entre as ações e ideias da obra e os sentimentos vivos do ator.

Stanislavski acreditava que toda obra de arte verdadeira continha o elemento humano, e “el hombre percibe al hombre”.¹⁴⁹ Assim, o encontro do ator com tal elemento possibilitava a revelação dos aspectos mais profundos da sua alma, atingindo o que o diretor russo considerava como uma dimensão abstrata e “ultranatural”,¹⁵⁰ que ultrapassaria a noção de um *eu* cotidiano, as ações reais e o próprio realismo.

Nos manuscritos de Stanislavski datados do período 1916-1920, a ideia de um “eu íntimo” surge associada ao centro de nossa vida espiritual, de onde fluiria o “manancial da vida viva”.¹⁵¹ Conforme Andrew White, esse “eu íntimo” estabelece uma diferenciação entre as atividades conscientes e inconscientes que teria sido inspirada no *Raja Yoga*, escrito por William Walker Atkinson.¹⁵²

No *Raja Yoga* há uma divisão do terreno do inconsciente em duas regiões, a do “subconsciente” (que está dentro de cada pessoa) e a do “superconsciente” (que transcende o individual). Nesse mesmo livro, ainda conforme White, pode-se encontrar a concepção stanislavskiana de que o subconsciente funciona como um reservatório de ideias e experiências acumuladas pelo ator, uma via de acesso para a inspiração superconsciente. “En qué consisten, pues, esos manojos de ideas, y de dónde se extraen? Consisten en conocimientos, experiencia, recuerdos que guarda nuestra memoria intelectual, afetiva, visual, auditiva, muscular etcétera”.¹⁵³

No pensamento *yogui* ao qual Stanislavski teve acesso, o superconsciente é compreendido como região onde se pode atingir o *samadhi*, ou seja, o mais elevado estado de

¹⁴⁹ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, p. 326.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 329.

¹⁵¹ Ibidem, p. 144.

¹⁵² O americano William Walker Atkinson (1862-1932) era um advogado que, após abandonar a profissão, passou a se dedicar à escrita de diversos livros sobre metafísica e ocultismo – temas de extremo interesse nos Estados Unidos e Rússia do início do século – pela Yogi Publication Society of Chicago. Atkinson publicou uma coleção de vinte livros, entre 1903 e 1907, sobre Hinduísmo e Yoga, sob o título de *Yogi Ramacharaka*. Em sua biblioteca, anotados, Stanislavski tinha três desses livros, traduzidos para o russo: *Hatha Yoga*, *Raja Yoga* e *Teachings of Yoga about the Mental World of the Person*.

¹⁵³ Ibidem, p. 148-149.

consciência, também conhecido como êxtase, ou felicidade. Ao tocar esse estado, o *yogui* encontra-se plenamente consciente de seu objeto de meditação que, no caso, é Deus. Na teoria e na prática de Stanislavski, conforme tese de White, o objeto de meditação é o personagem¹⁵⁴ e, como resultado disso, o ator conquista o estado de *eu existo*.

Dessa maneira, o mestre russo localizava a possibilidade de “percibirse em el papel y percibir a éste dentro de uno mismo”.¹⁵⁵ Para isso, mesmo em uma época em que suas pesquisas mais diretamente ligadas às *ações físicas* encontravam-se avançadas, perguntava aos atores “o que fariam se estivessem nas circunstâncias dadas pela obra” e, em busca de uma resposta pessoal, pedia que se dirigissem às próprias *memórias afetivas*.¹⁵⁶

Cómo lograrlo? Cómo penetrar en las profundidades del alma del personaje, del artista y del espectador? Únicamente se logra con la ayuda de la naturaleza misma. Las llaves de los escondrijos del superconsciente creador le son dadas al artista por la propia naturaleza orgánica; sólo ella conoce los secretos de la inspiración y sus ignotos caminos. Sólo ella, na naturaleza, es capaz de realizar el milagro sin el cual no es posible animar las letras muertas del personaje. En una palabra, la naturaleza es la única capaz de crear lo orgánico “vivo”.¹⁵⁷

¹⁵⁴ White, Stanislavsky and Ramacharaka, p. 83.

¹⁵⁵ Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, p. 323.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 351.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 145.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrevemos para ser o que somos ou para sermos aquilo que não somos. Em um ou em outro caso, nos buscamos a nós mesmos. E se temos a sorte de encontrar-nos – sinal de criação – descobriremos que somos um desconhecido. Sempre o outro, sempre ele, inseparável, alheio, com teu rosto e o meu, tu sempre comigo e sempre só.¹

Ao longo deste estudo buscamos aproximar duas obras que se fizeram em tempos e contextos distintos. Em um período de cem anos, as práticas de Konstantin Stanislavski e de Jerzy Grotowski assumiram formatos diversos que, no entanto, eram atravessadas por um fio comum. Sem desconsiderar a relevâncias das formas geradas, lapidadas sob o máximo rigor da artesanaria teatral, interessa-nos, sobretudo, compreender a natureza dessa linha invisível que as perpassa, como às contas de um colar.

Devido a uma série de condições, e à própria natureza da matéria estudada, o estudo não pretende ser conclusivo. Ao contrário, visa apontar alguns possíveis pontos de acesso à linhagem criativa estabelecida entre dois grandes mestres. Acreditamos ter podido vislumbrar, assim, as obras de Stanislavski e de Grotowski por ângulos que podem servir para ampliar as perspectivas sobre esses artistas, em uma pesquisa futuramente a ser desenvolvida por nós ou por outros pesquisadores.

As encenações de Stanislavski, não obstante as polêmicas que suscitaram, apresentavam soluções concretas capazes de traduzir as questões do homem russo na passagem para o século XX. Mesmo quando novos parâmetros estéticos ganharam força entre os criadores de seu tempo, e o trabalho de Stanislavski como encenador tornou-se cada vez mais restrito, os traços marcantes das lendárias realizações do Teatro de Arte de Moscou continuaram a ecoar (e ainda ecoam) entre as gerações de artistas russos posteriores.

Graças também às novas tecnologias e mídias audiovisuais, a estética das criações de Grotowski dos anos sessenta ainda hoje exerce uma grande sedução formal entre os criadores da cena contemporânea. Talvez isso ocorra porque, além da irretocável qualidade formal, aquelas obras refletem uma condição do humano que ainda persiste, de algum modo, no mundo em que vivemos.

¹ Paz, *Signos em Rotação*, p. 208.

Não obstante as notáveis diferenças entre esses dois universos estéticos, pudemos observar, no presente estudo, a recorrência de alguns pontos, termos ou conceitos que, ligados à prática de Stanislavski, foram retomados por Grotowski. E nos foi particularmente interessante perceber que, à medida que anunciava seu afastamento da criação de espetáculos, Grotowski aproximava-se cada vez mais dos elementos que, antes, Stanislavski havia destacado como basilares no trabalho do ator. É possível que isso se deva ao fato de que, como afirma Peter Brook, Grotowski nunca abandonou o teatro, apenas o público.²

Ainda assim, igualmente concentrados sobre noções como *ação*, *reação*, *impulso*, *comunicação* (ou *contato*) e *sentido de verdade*, Stanislavski e Grotowski formulariam sentidos e abordagens diversas que refletiriam, uma vez mais, o diálogo com suas próprias épocas.

Dessa forma, parece-nos que, para compreender a relação de filiação entre eles, é necessário que nos disponhamos a ver o que está por trás, ou além, das formas. Ao fazê-lo, sentimo-nos mais próximo dos dois mestres, pois, segundo Peter Brook, não foi outro o objetivo de Grotowski e de Stanislavski: “Antes do fim da minha vida, eu gostaria de passar, por um momento, para além das formas, das formas da vida, e fazer a experiência daquilo que está por trás. Foi isso que ele me disse há trinta anos, e até o fim ele não parou de procurar”.³

A arte de Stanislavski floresceu a partir de um amplo movimento artístico que, envolvendo algumas gerações de grandes criadores, manifestava os traços de uma identidade nacional fortemente baseada nos valores espirituais de seu povo. Não apenas no teatro, mas também na música, nas artes plásticas, nas dança e na literatura, durante o período que se estende entre a metade do século XIX até as primeiras décadas do século XX, esse caráter nacional permitiria o surgimento de artistas como Nicolai Gógol, Fiódor Dostoievski, Leon Tolstoi, Piotr Iliich Tchaikovsky, Mikhail Vrubel, entre tantos outros.

Em sua tese, sobre a qual também já nos referimos na Parte I, Nikolai Berdiáev estabelece uma distinção entre civilização e cultura, e reflete sobre as consequências da primeira sobre a segunda.⁴ Para esse autor, que foi um dos grandes expoentes da filosofia místico-religiosa do início daquele período, a vida russa mantinha-se ainda conforme os valores da cultura que, como tal, provém da dimensão do culto, é permeada pela simbólica sagrada, afeita à realidade espiritual. Contudo, acreditava que não há nenhuma cultura que se desenvolva infinitamente, pois sempre carrega consigo a semente da civilização. Na passagem

² Brook, *Avec Grotowski*, p. 78.

³ Ibidem, p. 67.

⁴ Berdiáev, in: Cavalieri; Vássina; Silva, *Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental*, p. 265-267.

da cultura para a civilização, a vida é tomada pela tecnicidade, triunfa a necessidade de organização, realização e poder: “No ritmo rápido e cada vez mais célebre da civilização, não há passado nem presente, nem saída para a eternidade – há apenas o futuro. A civilização é futurista; já a cultura, esta tentava contemplar a eternidade”.⁵

À luz das ideias de Berdiáev, podemos antever o destino histórico da civilização europeia, que se impunha cada vez com mais força e, afinal, culminaria na barbárie com “cheiro de máquinas” da Segunda Grande Guerra Mundial. É nesse tempo posterior, profetizado pelo filósofo russo, em que a cultura sobrevive nas qualidades e não nas quantidades, dirigindo-se às profundezas, que surge o trabalho de Grotowski.

A Polônia socialista dos anos cinquenta a setenta acompanhava claramente uma tendência mundial que transformava até mesmo a própria atividade criativa em algo facilmente conformável à onda de valores pragmáticos e materialistas. Primeiramente dentro, e depois fora do teatro, a ação de Grotowski foi, desde então, tentativa constante de escapar a essa tendência. Diferentemente de alguns movimentos que, nas décadas de sessenta e setenta, tendiam a um retorno nostálgico aos valores perdidos pela civilização, o próprio Grotowski alertava para a necessidade de que essa busca se desse de forma competente e lúcida. Para ele, era importante encontrar um modo concreto de realização de uma nova vida, e o teatro era o campo que lhe permitia ser portador de algo de qualidade, recusando a mediocridade que a arte de seu tempo refletia.⁶

Segundo Brook, Stanislavski e Grotowski trabalharam sobre a “superfície visível através da qual o invisível pode aparecer”.⁷ Relacionar suas trajetórias sob tal perspectiva possibilita-nos compreender uma filiação artística que se estabelece para além da pluralidade de formatos adotados pelos dois artistas. Ao pensarmos a relação entre Stanislavski e Grotowski como algo vivo, que assume diferentes roupagens ao longo do tempo, evitamos o perigo de uniformizar e reduzir duas práticas tão distintas e complexas.

Mais do que repetição de modelos estéticos, buscamos reconhecer aquela espécie de fio que, ao atravessar e unir as obras dos dois mestres, não se encerra neles. Ao contrário, prolonga-se para o que os antecede e para o que os sucede e, assim, permite-nos reconhecer seus trabalhos como parte de uma linhagem que constitui uma verdadeira cadeia de

⁵ Ibidem, p. 274.

⁶ Grotowski apud Brook, *Avec Grotowski*, p. 67.

⁷ Brook, *Avec Grotowski*, p. 59.

transmissão e de tradição. Segundo, Szacki o verdadeiro objeto da tradição “ce n’est pas le pouvoir des morts sur les vivants, mas celui des vivants sur le morts”.⁸

Indubitavelmente merecedores do título de “renovadores” do teatro”, que se lhes atribui com frequência, Stanislavski e Grotowski procuraram retomar, nessa arte, um sentido que remonta à função da palavra e das narrativas no âmbito das comunidades que preservam as relações baseadas na oralidade.

Por saberem que lidavam com a herança cultural de um povo, tanto os oradores gregos da Antiguidade, como o Doma, figura importante nas regiões de savana ao sul do Saara, tinham um compromisso com a autenticidade, que se refletia em seu dizer e também em sua própria conduta individual. Com exemplos análogos em outras tradições orais, a importância do orador grego ou do Doma consistia no fato de que sua fala era testemunho da verdade, manifestada na vida cotidiana e espiritual daquele grupo.

O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão do qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra.⁹

Hampate Bá identifica que, além da ligação entre o homem e a palavra, nas sociedades orais a função da memória é mais desenvolvida, o que se pode comprovar, mais uma vez, pela observação dos complexos sistemas das Artes da Memória, tradição da oratória que se estendeu desde os gregos até o início da idade moderna. Ligada à noção de aprendizagem, é a memória que, nessas sociedades, faz a ponte entre o conhecimento e a experiência e, a partir dessa, cria o campo de ideias por onde a comunidade circula.

Pudemos observar, no interesse de Stanislavski e Grotowski pela memória, a existência de uma operação análoga que, por vias distintas, visava à sinceridade na ação do ator. Para Toporkov, cuja obra intermediou os conhecimentos de Stanislavski e o de Grotowski, conta que, para seu mestre, a “cualidad viviente más convincente de nuestro arte es la sinceridade”.¹⁰ Era apenas por meio dessa qualidade que o ator stanislavskiano alcançaria o seu maior objetivo, “a vida do espírito humano”. Da mesma forma, ao dar testemunho de si mesmo o ator grotowskiano espelhava a imagem de “seu homem” e, ao fazê-lo, trazia à tona a questão do pertencimento. “Como se dice en una expresión francesa: ‘eres

⁸ Szacki apud Osinski, *La Tradition de Stanislavski au “Theatre Reduta” et au “Theatre Laboratoire”*, p. 85.

⁹ Bá, *A Tradição Viva*, in: *Introdução à Cultura Africana*, p. 2.

¹⁰ Toporkov, *Stanislavski Dirige*, p. 172.

hijo de alguien’. No eres un vagabundo, eres de algún sitio, de algún país, de algún lugar, de algún paisaje [...]. Si no reencuentras eso, no eres hijo de alguien, estás cortado, estéril, infecundo”.¹¹

Quando iniciamos esta pesquisa, desejávamos compreender alguns fundamentos concretos capazes de iluminar nossa própria prática artística em torno das relações entre corpo e memória na construção do ator. Pode-se dizer que a motivação maior era a necessidade de nos construirmos, formular nossa própria identidade criativa. Parecia-nos, então, inevitável recorreremos aos dois diretores-pedagogos que mais fortemente se debruçaram sobre esse assunto, a fim de extrair de suas obras algumas diretrizes de trabalho.

Porém, ao longo deste nosso percurso percebemos que era preciso, antes, construir verdadeiramente as imagens desses dois mestres que, de fato, ainda nos eram desconhecidos.

Sem isso, seria o mesmo que dialogar com vozes sem corpos. Pouco a pouco, no esforço de criação desses “outros”, percebemos que ficava mais nítida a nossa própria face. E o que era isso senão uma paráfrase do próprio trabalho do ator, sempre em busca de um outro e, ao mesmo tempo, de si mesmo? A nossa matéria de estudo não produziria, afinal, qualquer tipo de doutrina filosófica ou teórica. Para acessar a herança de Stanislavski e de Grotowski era necessário fazer disso substância tangível, concretizada em nossa própria experiência criativa.

¹¹ Grotowski, Tu eres hijo de alguien, p. 75.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBANO, Adriana Helena de O. Memória: temporalidade do rastro e confissão. In: *Revista eletrônica Psicanálise e Barroco*, ano 7, n. 12, 2º sem. 2008. Disponível em: <http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/portugues/revista/leitura.asp?CodObra=97&CodRev=8> Acesso em: jul. 2013.
- ANDRADE, Homero Freitas. Breves Noções sobre o Simbolismo na Rússia. In: CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Helena; SILVA, Noé (Orgs.). *Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- ARISTÓTELES. *De Anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 31, 2006.
- BÁ, Hampate. *Introdução à Cultura Africana*. Lisboa: Edições 70, 1977. Excertos disponíveis em: <http://afrologia.blogspot.com.br/2008/03/tradio-viva.html>. Acesso em: jul. 2013.
- BARBA, Eugenio. *A Terra de Cinzas e Diamantes – Minha aprendizagem na Polônia seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Dulcina, 2011.
- CAVALIERI, Arlete O. Arte e Cultura na Rússia Antiga. Beleza e Santidade. Artigo online. Disponível em: http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/iconografia/arte_e_cultura_na_russia_antiga.htm. Acesso em: jul. 2013.
- CAVALIERI, Arlete O.; VÁSSINA, Helena; SILVA, Noé (Orgs.). *Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- CEBALLOS, Edgar. Unicamente la calidad salvara al Teatro de Grupo (entrevista com Grotowski). In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*. Cidade do México: Escenologia, ano 3, n. 11-12. p. 128-134, 1993.
- CHNAIDERMAN, Miriam. *O Corpo do Discurso e o Discurso do Corpo – Stanislavski e Freud*. São Paulo, 1994. 333 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- D'AGOSTINI, Nair. *O Método de Análise Ativa de K. Stanislavski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Departamento de Letras Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- DE MARINIS, Marco. Teatro Rico y Teatro Pobre. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*. Cidade do México: Escenologia, ano 3, n. 11-12, p. 83- 95, 1993.

DYCZEWSKI, Leon (Org.). *Values in the polish cultural tradition – Polish Philosophical Studies, III*. Washington: The Council For research in values and philosophy, 2002.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007.

FLASZEN, Ludwik. De Mistério a Mistério: Algumas Considerações de Abertura. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 17-32.

_____. Os Antepassados e Kordian no Teatro das 13 Filas. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 75-84.

_____. Hamlet no Teatro Laboratório. FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 91-97.

FRANK, Joseph. *Pelo Prisma Russo – Ensaio sobre Literatura e Cultura*. São Paulo: Edusp, 1992.

GORDON, Mel. *The Stanislavski Technique*. New York: Applause Theatre Book Publishers, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca do teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. O Discurso de Skara. In: *Em busca do teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 186-198.

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

_____. Oriente/Ocidente. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*. Cidade do México: Escenologia, ano 3, n. 11-12. p. 62-68, 1993.

_____. Tu eres hijo de alguien. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*. Cidade do México: Escenologia, ano 3, n. 11-12. p. 69-75, 1993.

_____. El Performer. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*. Cidade do México: Escenologia, ano 3, n. 11-12. p. 78-81, 1993.

_____. Farsa-Misterium. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 40-47.

_____. A Possibilidade do Teatro. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 48-74.

_____. Em Busca de um Teatro Pobre. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 105-112.

_____. Teatro e Ritual. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 119-136.

_____. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 163-180.

_____. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 199-211.

_____. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 226-243.

_____. The Art of beginner. In: *International Theatre information*. Paris: Printemps-été, 1978.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. O Passado, origem da autenticidade do presente nas pesquisas de Stanislavski e Grotowski. In: *Urdimento* – Revista do Departamento de Artes Cênicas da UNESP, Florianópolis, n. 8, p. 9-19, 2004.

IVÁNOV, Viatcheslav. Duas Forças no Simbolismo Moderno. CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Helena; SILVA, Noé (Orgs.). *Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.

JIMENEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavski segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Gaceta, 1990.

KNEBEL, Maria. *La Palabra en la Creación Atoral*. Madrid: Fundamentos, 2000.

_____. *L'Analyse-Action*. Paris: Actes Sud Papiers, 2006.

_____. *El último Stanislavski* – Análisis activa de la obra y el papel. España: Fundamentos Colección Arte, 2003.

LIMA, Carla Andréa. Da Via Negativa como Espaço de Travessia: o trabalho do ator e sua relação com o Real. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, 2013.

MARTINEZ, Antonio Simon Rodriguez. *Las Relaciones de las teorías de Jung y el trabajo de Grotowski con sus actores*. Barcelona, 2010. Màster – Oficial interuniversitari d'estudis teatrals, Universidad Autònoma de Barcelona.

MOLIK, Zygmunt. *O trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik – o legado de Jerzy Grotowski*. Trad. Julia Barros. São Paulo: É Realizações, 2012.

MOTTA-LIMA, Tatiana. *Les Mots Pretiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski*. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutoramento em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

_____. Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski. In: *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas*, São Paulo: USP, n. 9, p. 159-170, 2009.

_____. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NEMIRÓVICH-DANCHENKO, Vladimir Ivánovich. La experiencia del actor. In: JIMENEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavski segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Gaceta, 1990.

OSINSKI, Zbigniew. La Tradition de Stanislavski au “Theatre Reduta” et au “Theatre Laboratoire”. In: *Le Siècle Stanislavski*. Montreal: Bouffonneries-Contrastes, 1989.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PLATÃO. *Diálogos*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1974.

_____. *Fedro*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2007.

PORTICH, Ana. *A Arte do Ator entre os séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

ROUBINE, Jean J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SAFRA, Gilberto. A vivência do Sagrado e a Pessoa Humana. Artigo online. Disponível em: http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/iconografia/a_vivencia_do_sagrado_e_a_pessoa_humana.html. Acesso em: jul. 2013.

SALATA, Kris. O Homem Interior e sua Ação: Jerzy Grotowski e a herança de Adam Mickiewicz e do romantismo polonês. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2013.

SCANDOLARA, Camilo. *Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX*. Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual de Campinas.

SENNET, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Lúcia Olinto do Valle. *A Precisão Psicofísica: um estudo comparativo entre os espetáculos Akropolis, O Príncipe Constante e Apocalypsis cum Figuris de Jerzy Grotowski sob a ótica do binômio reprodutibilidade-espontaneidade*. Campinas, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas.

SIQUEIRA, Antonio Jorge. *Revista Vivencia*. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, n. 37, 2011.

SOLOVIOVA, Vera. La realidad del hecho. In: JIMENEZ, Sergio (Org.). *El evangelio de Stanislavski segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Gaceta, 1990.

STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal, 1988.

_____. *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba, 2003.

_____. *El Trabajo del actor sobre sí mismo em el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba, 2009.

_____. La Ligne des actions Physiques – Répétitions et exercices de Stanislavski. In: *Les Voies de l'acteur*, Paris: Centre National du Livre, 2007.

_____. *Mi Vida en el arte*. Buenos Aires: Quetzal, 1981.

_____. *On the Art of the Stage*. London: Faber and Faber, 1967.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O Cotidiano de uma Lenda: Cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TAVIANI, Ferdinando; SCHINO, Mirella. Premessa. In: *Il segreto della Commedia dell'Arte*. Firenze, La Casa Usher, 1982, p. 11-14. Também consultado na tradução de Beti Rabetti. In: RABETTI, Beti. Material didático para o curso Máscara: A *Commedia dell'Arte* como linguagem teatral.

TOPORKOV, Vasiliev O. *Stanislavski Dirige*. Havana: Imprensa Nacional de Cuba, 1962.

TORRANO, Jaa. Introdução da Teogonia. In: *Teogonia a Origem dos Deus, de Hesíodo*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

TYSZKA, Juliusz. Stanislavski et la Pologne. In: *Le Siecle Stanislavski*. Montreal: Bouffonneries-Contrastes, 1989.

VASSILIEV, Anatoli. Dialogue avec les traducteurs – Le travail du metteur en scène sur soi dans le processus créateur de l'analyse par l'action. In: *L'Analyse-Action*. Actes Sud-Papiers. Paris, 2006.

VERNANT, Jean Pierre. *Mito e Pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WHITE, R. Andrew. Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System. In: *Theatre Survey*, v. 47, n. 1, p. 73-92, may 2006.

YATES, Frances A. *A Arte da Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

Bibliografia Complementar

Obras de Stanislavski consultadas

A preparação do ator. Rio de Janeiro: Civilizações Brasileiras, 1996.

El Trabajo del actor sobre si mismo em el proceso creador de la encarnación. Barcelona: Alba, 2009.

El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia. Barcelona: Alba, 2003.

El trabajo del actor sobre su papel. Buenos Aires: Quetzal, 1988.

La Ligne des actions Physiques – Répétitions et exercices de Stanislavski. In: *Les Voies de l'acteur*, Paris: Centre National du Livre, 2007.

Mi Vida en el arte. Buenos Aires: Quetzal, 1981.

On the Art of the Stage. London: Faber and Faber, 1967.

Obras de Grotowski consultadas

A Possibilidade do Teatro. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.* São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 48-74.

A voz. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.* São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 137-162.

Alfa-Ômega. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.* São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 36-37.

Brincamos de Shiva. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.* São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 38-39.

Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.* São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 226-243.

El Montaje en el Trabajo del Director. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia.* Cidade do México: Escenologia, ano 3, n. 11-12. p. 56-61, 1993.

El Performer. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*. Cidade do México: Escenologia, ano 3, n. 11-12. p. 78-81, 1993.

Em Busca de um Teatro Pobre. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 105-112.

Em busca do teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 163-180.

Farsa-Misterium. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 40-47.

Interview with Grotowski. In: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Orgs.). *The Grotowski Sourcebook*. London/New York: Routledge, 1997, p. 28-37.

Invocação para o Espetáculo Orfeu. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 35.

O Diretor como espectador de Profissão. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 199-211.

O Discurso de Skara. In: *Em busca do teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 186-198.

O que foi. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 199-211.

Oriente/Ocidente. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Cidade do México: Escenologia, ano 3, n. 11-12. p. 62-68, 1993.

Palestra com Jerzy Grotowski no Brasil em 1974. Trad. Yan Michalski. Disponível em: <http://artes.com/sys/artistas.php?op=manif&artid=23&npage=1>. Acesso em: jul. 2008.

Respuesta a Stanislavski. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Cidade do México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 18-26, 1993.

Sobre a Gênese da Apocalypis. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 181-195.

Teatro e Ritual. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 119-136.

The Art of beginner. In: *International Theatre information*. Paris: Printemps-été, 1978.

Tu eres hijo de alguien. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*. Cidade do México: Escenologia, ano 3, n. 11-12, p. 69-75, 1993.

Palestra no Festival de Teatro em Santo Arcângelo, junho de 1988. Tradução de Dinah Kleve. Texto cedido pela tradutora.

Demais obras consultadas

BARBA, Eugenio. Rumo a um teatro santo e sacrílego. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 98-101.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BACSKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales: Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

BILLINGTON, James. *The Icon and the axe*. New York: Vintage Books, 1970.

BROOK, Peter. Grotowski, El Arte como Vehículo. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*. Cidade do México: Escenologia, ano 3, n. 11-12. p. 76-77, 1993.

CARLSON, Marvin. *El teatro como máquina de la memoria: los fantasmas de la escena*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2009.

CARRUTHERS, Mary. *Le Livre de la Mémoire – Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*. Paris: Macula, 2002.

DELARI JUNIOR, Achilles; PASSOS, Iulia Vladimirovna Barbosa. Alguns sentidos da palavra “Perijavanie” em L. S. Vigotski: notas para estudo futuro junto à psicologia russa. Umuarama/Ivanovo, out. 2009. Artigo online. Disponível em: <http://www.vigotski.net/perejivanie.pdf>. Acesso em: jul. 2013.

FERREIRA, Melissa da Silva. *Mitologia e Ascese: Grotowski além do teatro*. Florianópolis, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade do Estado de Santa Catarina.

FLASZEN, Ludwik. O Teatro Condenado à Magia. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 85-86.

_____. A Arte do Ator. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Cur.). *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 87-90.

ISAACSSON, Marta. Os Desafios da Arte do Ator. In: *CENA*, Porto Alegre: Dep. de Arte Dramática da UFRGS, ano 3, n. 3, 2004.

KAHN, François. Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro. In: *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas*, São Paulo: USP, n. 9, p. 147-157, 2009.

LEONARDELLI, Patrícia. *A memória como Recriação do Vivido – Um Estudo do Conceito de Memória Aplicado às Artes Performativas na Perspectiva do Depoimento Pessoal*. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

MOTTA-LIMA, Tatiana. A Arte como Veículo. In: *Revista Lume*, Campinas: UNICAMP, n. 2, 1999.

_____. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski. In: *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas*, São Paulo: USP, n. 5, p. 47-67, 2005.

OSINSKI, Zbigniew. Grotowski Traza Los Caminos: Del Drama Objetivo (1983-1985) a Las Artes Rituales (desde 1985). In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*, ano 3, n. 11-12, p. 96 -113, 1993.

RIBOT, Théodule-Armand. *Maladies de la memoire*. Paris: Felix Alça, 1936.

_____. *Essai sur l’imagination créatrice*. Paris: Felix Alça, 1926.

_____. *Psicologia de los sentimientos*. Buenos Aires: Albatroz, 1945.

RICCOBONI, François. *Refléxions historiques et critiques sur les differens théâtres de l’ Europe, avec les Pensées sur la déclamation*. Fac-símile da edição de 1738. Paris: Jacques Guerin, 1969.

RICHARDS, Thomas. *Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Londres/Nova York: Routledge, 2008.

_____. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba, 2005.

ROSSI, Paolo. *O Passado, a Memória, o Esquecimento – Sete ensaios da história das idéias*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

SANTOS, Maria Thais Lima. *Na Cena do Dr. Dapertutto*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SERRANO, Rau. *Nuevas Tesis Sobre Stanislavski – Fundamentos para una teoria pedagógica*. Buenos Aires: Atuel, 2004.

SOLOVIEV, Vladimir. La Idea Rusa. In: NOVIKONA, Olga (Org.). *Rusia y Occidente*. Madrid: Tecnos, 1997.

STEINER, George. *Tolstói ou Dostoievski*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOPORKOV, Vasiliev O. *Stanislavskij alle prove Gli Ultimi Anni*. Ubulibri: Milano, 1991.

_____. *Stanislavski in Rehearsal*. Routledge: New York, 1998.