PAULA ALVES BARBOSA COELHO

A EXPERIÊNCIA DA ALTERIDADE EM GROTOWSKI

São Paulo – 2009

PAULA ALVES BARBOSA COELHO

A EXPERIÊNCIA DA ALTERIDADE EM GROTOWSKI

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do Título de doutor em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

São Paulo – 2009

TERMO DE APROVAÇÃO
COMISSÃO JULGADORA

_____

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos
Orientador

_____

Examinador externo

_____

Examinador externo

_____

Examinador

_____

Examinador

Aprovado em: ___/___/___

A meus pais,

a Cecília e Márcio

Um agradecimento especial a meu orientador,
Luiz Fernando Ramos,
pela generosidade e pelo olhar atento e sensível,
sem o qual este desafio teria sido intransponível.

RESUMO

Este trabalho elege a obra de Jerzy Grotowski como objeto de investigação da Alteridade na construção do sentido do fazer teatral. Seu escopo abrange as formulações do encenador polonês para uma metodologia do trabalho do ator e suas implicações, tanto no que se refere às artes performáticas quanto às artes rituais. Utiliza como ferramenta teórica categorias do pensamento filosófico de Emmanuel Levinas, notadamente suas proposições acerca do encontro face-a-face, da noção de "rosto" e da idéia de Infinito, no sentido de uma proposição da ética como filosofia primeira. A análise das diversas fases do percurso criativo de Grotowski permite afirmar que a Alteridade se constitui como o eixo conceitual em torno do qual a obra do encenador se estrutura.

Palavras-chave: Grotowski, Alteridade, Ator/Performer, Ética, Levinas.

ABSTRACT

This paper elects the work of Jerzy Grotowski as the subject of investigation in the construction of the theatrical practice's sense. It beholds the Grotowski's frame into a metodology of the actor's work and it's implications, as in performing arts and in ritual arts. It makes use of the categories of the philosophy of Emmanuel Levinas, as theorical tool, picking out his proposals refering to the face-to-face encounter, the "face" notion and the idea of infinity, as a proposal of the ethic as first philosofy. The analisis of the diverse fases of the criative path of Grotowski allows to declare that the Alterity is build with it's conceptual focus, that structures all his work.

Key-words: Grotowski, Alterity, Actor/Performer, Ethics, Levinas.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 10

INTRODUÇÃO

Jerzy Grotowski: subjetividade como expressão da autonomia..... 12

Emmanuel Levinas: os pressupostos da ética como responsabilidade..... 21

I – ARTE COMO APRESENTAÇÃO: ESPETÁCULO E ALTERIDADE

Capítulo 1: Tentativa de uma metodologia do trabalho do ator

O Príncipe Constante..... 27
Gênese do espetáculo..... 27
A base textual..... 29
O "método" Grotowiski..... 32
Normas para uma boa conduta: o outro como o companheiro de trabalho..... 39
Via negativa ou "anti-método": a deposição do eu, segundo Levinas..... 42
Ato total: ser para o outro..... 43
Ator Santo: a responsabilidade desinteressada 45
Conjunção entre espontaneidade e precisão..... 47
Estudo para o ator: treinamento para uma prática auto-investigativa..... 50
Estudo para o espetáculo: procedimentos para uma prática criadora..... 54
O corpo como morada..... 56
O "il y a" e a hipóstase do ser..... 57
Associações e contato..... 62
O partner como outro..... 68
O público como outro..... 70
O encenador como outro..... 72
O ator como outro: Cieslak e o "anti-método"..... 73
Cieslak como instrutor..... 74
Ensaios individuais com Cieslak..... 76

Capítulo 2: Discurso e significação

Apocalypsis cum Figuris – A linguagem como Rosto..... 78
Passagem para a Arte Participativa..... 81
Metodologia da confrontação..... 83
Material literário como mito..... 87
Descrição do espetáculo..... 88
Processo de criação..... 91
Palavra em ação..... 95
Escrita cênica..... 99

II – ARTE PARTICIPATIVA: ALTERIDADE E TRANSCENDÊNCIA

Capítulo 1: A negação da arte como representação

Arte em Levinas..... 105
Arte como imagem..... 106
Imagem, ritmo e suas relações com o tempo..... 107
Arte como estátua, arte como ídolo..... 107
Arte em Grotowski..... 110
O espaço unívoco..... 111
A temporalidade compartilhada..... 119
O Rosto..... 121
Rosto e Infinito..... 124
Arte como linguagem..... 125

Capítulo 2: O encontro face-a-face e a idéia de Infinito

O Para-teatro como encontro..... 130
Holiday..... 134
Para-teatro de 1970-1975..... 138
Para-teatro de 1976-1978..... 143
A Interação Eu-Tu: estímulos e limitações..... 149

III – ARTE RITUAL: A BUSCA DO *OUTRO ABSOLUTAMENTE OUTRO*

Capítulo 1: Cultura como alteridade

O Teatro das Fontes..... 152
Silêncio interior (o homem e sua solidão)..... 154
O movimento que é repouso..... 154
O trabalho com textos arcaicos..... 156
Encontro Transcultural..... 158

Capítulo 2: Passagem para uma Arte Ritual

O Drama objetivo..... 163
Arte como veículo..... 168

CONCLUSÃO

Uma indagação sobre a Alteridade como tentativa de resposta..... 175

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 179

APRESENTAÇÃO

Este trabalho é resultado de uma inquietação que surgiu ao longo de meu percurso como atriz e pesquisadora de teatro. Uma inquietação que remonta aos anos de minha formação dentro e fora da universidade e que diz respeito ao trabalho do ator como realizador não prescritivo de uma ética enquanto responsabilidade por outrem. Desde muito cedo, o pensamento de Stanislavski, Brecht e Grotowski pautaram minhas investigações não apenas pelo que possuem de estímulo à prática da autonomia criativa do ator, com também pelo que têm em comum: a dimensão ética desta prática, numa perspectiva generosa de transformação e produtividade. Nesse sentido, minha dissertação de mestrado estabelecia como objeto a imaginação do ator e examinava a hipótese de esta ser a base da criação da cena realista. Assim, procurava compreender os mecanismos de sua ativação em Stanislavski e Brecht, partindo do pressuposto de que, para estes autores, a imaginação enquanto princípio da criação da cena resulta da integração do corpo e da mente do ator quando dispostos ao exercício da observação da realidade. Inicialmente planejava contrapor a esse princípio de ativação da imaginação o pensamento de Grotowski, uma vez que este se orienta para a auto-prospecção, invertendo o sentido da observação da realidade para a *interioridade* do ator, de maneira que sua imaginação passe a operar um processo de revelação e resgate de suas matrizes míticas e inconscientes, em busca de uma cena que aponte caminhos para uma relação de transcendência com o público. Esse desejo não se efetivou por conta da extensão e complexidade do assunto, de modo que retomo o pensamento de Grotowski neste trabalho de doutoramento. Aqui me interessa investigar as razões da radicalidade que faz Grotowski a abandonar a realização de espetáculos como conseqüência incontornável de sua pesquisa sobre o trabalho do ator. Sua trajetória num certo sentido é o corolário da cena contemporânea, na medida em que também esta abandona os pressupostos do realismo em busca de outros modos de sintetizar uma experiência marcada pelo esfacelamento da subjetividade e pela impotência de compreensão da totalidade do mundo sensível. Nesse sentido, a noção de Alteridade surge a meu ver como o eixo em torno do qual se organizam e ganham sentido as diversas experimentações teatrais e para-teatrais levadas a cabo pelo encenador ao longo de seu itinerário criativo. Para uma fundamentação crítica da Alteridade me amparo no

pensamento pouco ortodoxo de Emmanuel Levinas[1], filósofo contemporâneo que extrai da experiência traumática do século XX e de seus desdobramentos pouco alentadores para o Homem contemporâneo, uma perspectiva otimista de constituição da subjetividade a partir da relação face-a-face com o outro, o que em última análise parece também ser a aspiração do encenador polonês. A realização deste trabalho contou com o apoio do Departamento de Artes Cênicas da UFPB. Agradeço a atenção a mim dispensada pelo professor e filósofo Edson Carvalho Guedes, que muito me auxiliou nesta empreitada de aproximação ao pensamento de Emmanuel Levinas. Não poderia deixar de agradecer a Cleonildi Tibiriçá, leitora sempre atenta e crítica, por seu empenho para que este trabalho pudesse ser concluído com êxito.

[1] Emmanuel Levinas nasceu em Kovno (Lituânia) no dia 12 de janeiro de 2006, de uma família judia bem estabelecida. Seu pai era dono de uma livraria. Desde a infância estudou hebraico, iídiche e russo, tendo uma especial predileção pela literatura russa e por autores como Púshkin, Gogol, Tolstoi e principalmente Dostoievski. Pode-se perceber que as idéias formadoras da civilização ocidental moderna, bem como a religiosidade judia, sempre foram temas recorrentes de seus estudos. Em 1915 os judeus foram expulsos da Lituânia, o que levou Levinas e sua família a mudarem para a Ucrânia. Em 1923 uma nova mudança para Estrasburgo, na França, onde Levinas começa seus estudos de filosofia. Em Estrasburgo conhece Maurice Blanchot, seu amigo por longos anos, com quem partilha algumas de suas convicções filosóficas principalmente o que diz respeito à fenomenologia de Husserl e a teoria existencial de Heidegger. Sua primeira obra, "A teoria da intuição na fenomenologia de Husserl", é de 1930. É também responsável pela tradução das "Meditações Cartesianas", de Husserl, para o francês. Depois de ter se naturalizado francês, em 1939 durante Segunda Guerra mundial, serviu no exército como tradutor e intérprete, por conhecer bem o russo e o alemão. Em 1940 é capturado e deportado para um campo de trabalhos forçados onde, por ser soldado francês, tem tratamento diferenciado. Seus pais e irmãos morreram nos campos de concentração. Nesse momento começa a escrever uma de suas principais obras "De l'existence á l'existant". Depois da guerra reencontra sua esposa e filha que tinham sido acolhidas em um mosteiro católico. O holocausto e suas experiências como prisioneiro influenciaram profundamente seus textos. A orientação judaica que segue com ele desde a infância toma força nesse momento quando passa a estudar intensivamente o Talmude com a orientação de Chouchani e a dirigir um instituto de estudos judaicos. É a partir dessa fase que passa a produzir uma grande quantidade de trabalhos com temas judaicos. Em 1961 publica "Totalidade e Infinito", considerada uma obra marcante e significativa para a exposição de suas idéias. Após atuar como professor em várias universidades, em 1973 torna-se professor da Sorbone (Paris IV). Sua principal obra *Autrement que être ou au-delà de l'essence*, de 1974, trata da responsabilidade por outrem como estrutura fundamental da subjetividade. Em *Autrement* Levinas inverte todo o caminho proposto pela Filosofia ocidental e põe o *sujeito* ao reverso. O sujeito levinasiano necessita de outrem para se entender como sujeito. A relação ética é o ponto de partida e de chegada da reflexão levinasiana. Levinas morreu dia 27 de dezembro de 1995 menos de uma semana antes de seu aniversário de 90 anos.

INTRODUÇÃO

Jerzy Grotowski: subjetividade como expressão da autonomia

As transformações profundas que marcam as artes espetaculares no século vinte têm em Grotowski um movimento especular, que parte da sistematização do trabalho do ator, iniciada por Stanislavski até chegar à proposta de "performer" ou *atuante*[2] completamente envolvido na ação, como alguém que não mais representa uma personagem, mas cria um campo de *teatralidade*[3] através de sua ação em um espaço real ou ficcional. Grotowski se autodenomina um continuador do método de Stanislavski, tendo um trabalho significativo a respeito do *Método das Ações Físicas*, descrito por Thomas Richards em seu livro: *At work with Grotowski on physical actions*[4]. O encenador se apropria dos procedimentos de Stanislavski para trabalhar uma matéria que julga mais inapreensível, e diz respeito às marcas da infância, ao inconsciente, a uma ancestralidade insuspeitada, e a uma espécie de manancial indelével do inconsciente coletivo, que o ator traz impresso em seu corpo-memória. É um trabalho que visa romper os limites da realidade objetiva para configurar um novo espaço da subjetividade como expressão autônoma. O pensamento de Grotowski e seus procedimentos de trabalho com o ator já foram descritos e analisados à exaustão por teóricos da estatura de Raimonde Temkine, Jennifer Kumiega e Zbigniew Osinski, ou por atores e diretores que acompanharam de perto seu trabalho como Thomas Richards, Eugenio Barba ou Peter Brook. Esse interesse pela obra do encenador não esgota, no entanto, a riqueza e a vitalidade de suas inquietações como artista e teórico do fenômeno teatral, notadamente no que se refere aos processos internos do trabalho do ator, o que implica renovados desafios. Sua produção teórica é esparsa e fragmentária, produto das contingências e demandas de seu trabalho prático. Esse caráter, intencionalmente desconexo com que apresenta suas idéias acerca de seu ofício, requer de quem se dispõe apreender a complexidade dessa peculiar visão sobre o fazer teatral um esforço de compilação e síntese que permita o cotejamento de seus pressupostos teóricos com as principais correntes do pensamento teatral moderno e contemporâneo.

---

[2] Termo utilizado por Grotowski para designar o ator na última etapa de seu trabalho denominado por Peter Brook *Arte como Veículo*. O atuante não mais tem a função de ator uma vez que não participa de espetáculos direcionados ao público, mas dedica-se a uma espécie de ação de elevação espiritual, que se realiza em seu interior.

[3] Utilizo a noção de "teatralidade" conforme desenvolvida por Josette Ferral em *Del texto a la escena – la teatralidad: em busca de la especificidad del lenguaje teatral.*

[4] RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions.* London and New York, Routledge,1995.

Seus exercícios e descobertas estão de tal forma incorporados hoje ao vocabulário do Teatro que não se sabe mais se este ou aquele pertence ao repertório grotowskiano, chegando-se ao extremo da vulgarização de suas idéias,[5] quando qualquer grupo de atores se diz influenciado pelo encenador porque utiliza alguns de seus procedimentos de trabalho. Talvez exatamente pela difusão tão rápida de sua prática com atores, Grotowski demonstre uma grande preocupação com as questões teóricas de seu percurso artístico. Os comentários de Barba sobre a tradução do já clássico *Para o Teatro Pobre*[6], bem como os de Carla Polastreli sobre a publicação de alguns de seus textos, apresentam um autor quase obsessivo pela escolha da palavra certa. No artigo *Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski,*[7], Tatiana Mota Lima ressalta que em suas palestras, e posteriores publicações vários termos tomam novo sentido, ou são substituídos por outros, similares, como se pelo acúmulo de significados, às vezes opostos, mas complementares, esses termos pudessem ganhar maior amplitude e permitir diversas leituras, como se adquirissem uma qualidade de oráculo. Ludwik Flaszen refere-se a alguns desses termos como binômios, cuja tensão entre as partes supera sua complementaridade semântica para apreender e instaurar uma percepção única, embora em permanente renovação, de fenômenos antes vistos de uma perspectiva dicotômica como "corpo-voz", "corpo-vida", "ato total" ou "ator-espectador" e que hoje formam uma espécie de vulgata do pensamento grotowskiano tanto pela distorção devida à descontextualização, quanto pelos limites da linguagem em formular conceitos que apenas se cristalizam, são postos em crise permanente pelo pesquisador polonês. *Para um teatro pobre* é um texto fundador do pensamento teórico de Grotowski. Nele, o encenador apresenta o binômio ator/espectador como o que há de mais específico e essencial no teatro em relação às outras artes espetaculares e, rechaça a idéia wagneriana de que a arte cênica se constitui como síntese de todas as artes. Ao descrever um procedimento de trabalho adotado pelo *Teatro Laboratório*, Grotowski afirma que, por eliminação, foram descartados todos os elementos que não eram fundamentais, chegando-se à conclusão de que **"**a técnica pessoal do ator [constitui-se] como núcleo da arte teatral**",** e que esta "Não pode existir sem a relação ator/espectador,

[5] Ver BROOK, Peter. El arte como vehiculo. Revista Máscara, ano 3 – n. 11-12, octubre1992/enero1993: 76-77.
[6] GROTOWSKI, Jerzy. *Para um Teatro Pobre*. Lisboa, Forja, 1975.
[7] LIMA, Tatiana Mota em Sala Preta – Revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA – USP, n.5 2005: 47-67.

sem a comunhão de percepção direta, viva." (GROTOWSKI: 1975,17). Observa-se aí, como de resto na maioria de seus escritos, uma preocupação latente com a Alteridade[8]. A nosso ver, essa noção se afirma ao longo de sua trajetória como eixo das investigações sobre o universo do ator, e é nessa perspectiva que este trabalho propõe a leitura de sua obra: um percurso que vai do ator ao *outro*, como forma de estabelecer uma ética da responsabilidade. Como disse anteriormente, o objeto desta pesquisa associa-se profundamente à minha experiência de vida e a meu aprendizado. Destaco nessa trajetória três momentos decisivos, por considerá-los em certa medida, influenciados pela experiência da Alteridade. Primeiramente, minha participação como atriz e assistente no Centro de Pesquisa Teatral – C.P.T., coordenado por Antunes Filho, na cidade de São Paulo num momento em que a pesquisa do Centro objetivava a criação de um "método" de trabalho para o ator, com discussões teóricas acerca da obra de Stanislavski e um trabalho prático diário que associava exercícios corporais e vocais à criação de "cenas de naturalismo", sendo estes, mais tarde, denominados *pret-a-porter*[9]. Como conseqüência desse intenso trabalho no C.P.T., a criação e coordenação de um núcleo de pesquisa teatral em Goiânia, com o intuito de formar novos atores a partir da investigação prática das diversas técnicas de trabalho do ator, numa perspectiva de continuidade do que desenvolvi sob a orientação de Antunes Filho. E, por fim, a participação nos encontros com Grotowski, promovidos pelo SESC de São Paulo em 1996, ocasião em que o encenador, após anos de "reclusão" num vilarejo próximo a cidade italiana de Pontedera, tratou dos mais recentes resultados de sua pesquisa, denominada *Arte como Veículo*, e de seu trabalho no Workcenter of Grotowski. Chamou-me a atenção nesses encontros a freqüência com que lhe dirigiam perguntas sobre sua opção por abandonar a fase dos espetáculos para se dedicar exclusivamente ao trabalho do ator, visto não mais como ator, propriamente, ou intérprete, mas como *atuante*[10]**.** O encenador insistia em que desejava ver seus atores como árvores, capazes de se tornarem seres autônomos, independentes da expectativa de um público. Essa transformação de perspectivas, essa aparente contradição entre os pressupostos da primeira fase de seu processo criativo e o que se expunha naquele momento, me

[8] Optamos por grafar "Alteridade" com maiúscula sempre que nos referirmos a essa categoria conforme surge no pensamento de Emmanuel Levinas, e que será abordada mais adiante e ao longo de nossa argumentação.
[9] Minha passagem pelo CPT data de 1987 a 1990.
[10] Grotowski utiliza o termo "doer", adaptado do inglês, como contraponto ao termo "maker". Seria em tradução literal um fazedor.

levaram a reler o artigo *Da companhia teatral à arte como veículo* [11], no qual Grotowski define as fases de seu trabalho. Percebi que o que eu considerava uma contradição era, na verdade, um desdobramento lógico de sua pesquisa, uma radicalização dos termos que definem a busca da sinceridade no trabalho do ator. Minha hipótese é que a Alteridade se constitui como eixo central dessa busca. Caberia então reler a obra de Grotowski sob esse prisma, e é essa a intenção que norteia este trabalho. Para efeito de introdução ao tema da Alteridade, vejamos como este se insinua enquanto problema central nas diversas fases de seu percurso teórico e prático. O início de sua carreira é marcado pelo que Grotowski denomina *Arte como Representação ou Teatro de Produção*. Nesse período, que vai de 1957 a 1969, na Polônia, são realizadas com o grupo Teatr Laboratorium encenações internacionalmente conhecidas, sendo as mais importantes *Akropolis* de Wispianski, *Dr. Fausto* de Marlowe, *O Príncipe Constante* de Calderón de La Barca e *Apoacalypsis cum Figuris*, inicialmente criado a partir de textos bíblicos do Novo Testamento aos quais foram incorporados fragmentos de *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski. Durante esse período, as afirmações de Grotowski quanto à forma e à função da relação que a cena deve estabelecer com o público permitem entrever uma preocupação quase obsessiva pelo *outro* como parte constituinte do espetáculo, não apenas por sua incumbência de testemunho do que se desenrola na cena, mas enquanto partícipe dos acontecimentos que ocorrem numa esfera que está além do que estabelece o espaço ficcional. Após essa primeira fase mais voltada para as apresentações de espetáculos teatrais, Grotowski dedica-se a uma pesquisa que visa ao aprofundamento das questões ligadas diretamente ao processo de auto-conhecimento do ator, a qual denomina *para-teatro*. Esse trabalho, realizado no período de 1969 a 1978, pode ser visto como uma superação do teatro de representação, já que surge quase simultaneamente às apresentações públicas de *Apocalypsis cum Figuris*, espetáculo que se caracterizava pelo tema da auto-revelação e por estimular apresentações próximas aos "happenings", em que os espectadores participavam da experiência da encenação como em uma espécie de "meeting", encontros de interação direta entre os atores do espetáculo e alguns espectadores selecionados pelo próprio encenador. Depreende-se daí a tentativa de investigar o binômio ator/espectador, não mais no âmbito restrito da convenção, mas num espaço de livre experimentação, onde o público age com o mesmo

[11] Publicado na revista MÁSCARA octubre 1992/enero 1993, Originalmente conferência em Módena, Itália e na University of Califórnia, em 1989/1990. Tradução: Jaime Soriano, Hernán Bonet e Fernando Montes, retificada e autorizada pelo autor. Recentemente publicado em FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007.

grau de autonomia do ator, numa perspectiva de troca mais franca de ambas as partes, posto que sem a mediação da representação. De 1976 a 1982 temos a fase do *Teatro das Fontes*, a partir da qual já se apontam as propostas que irão marcar os momentos finais de seu trabalho como o *Drama Objetivo* e a *Arte como Veículo*. Nesse período o encenador polonês já não realiza espetáculos públicos e passa a trabalhar com um grupo de artistas ligados à tradição de ritos sagrados, provenientes de várias culturas como do Haiti, da Índia e de alguns países da África. A *Arte como Veículo* passa a ser desenvolvida em Pontedera a partir de 1986. Em princípio dois grupos trabalham separadamente sob a coordenação de dois atores-líderes: Thomas Richards e Maud Robart. Em 1993 há uma redução dos recursos de financiamento, e apenas o grupo de Richards pode continuar sua pesquisa, passando este a ser o mantenedor e maior responsável pelas propostas do encenador. Chama atenção o fato de Grotowski referir-se à *arte da representação* e à *Arte como Veículo* como sendo os elos extremos de uma corrente que ele define como "performing arts". Segundo o encenador, o que diferencia uma da outra é que na primeira, a percepção dos efeitos da ação ocorre na mente e através da sensibilidade do espectador, enquanto na *arte como veículo* o que importa é o que acontece, em nível energético, na "mente, coração e corpo" do atuante. O pesquisador polonês utiliza a imagem bíblica de Jacó, que em um sonho vê uma escada em direção ao céu em que anjos sobem e descem. Utilizando canções rituais da tradição arcaica, cânticos que trazem em si uma "qualidade vibratória", os atuantes partem de uma energia orgânica sensual, vital, pesada e transformam-na em uma "energia sutil". Posteriormente, quando retornam ao nível do chão, trazem em si uma espécie de resíduo dessa energia sutil conquistada. Esse seria o percurso energético similar ao da imagem da escada de Jacó, que é utilizada pelos anjos em ambas as direções. Grotowski faz questão de diferenciar os cânticos sagrados e palavras utilizadas por seus atores dos mantras hindus. Trabalha principalmente com músicas afro-caribenhas, ligadas à ancestralidade de Thomas Richards. Para ele, essas canções estão diretamente conectadas ao corpo e ao movimento, são "cantos-corpo". Embora se tenha afirmado acima que o mais importante na *Arte como Veículo* é o que acontece com o "atuante", fica claro que este depende diretamente da relação com o *outro*, a exemplo da imagem da "escada de Jacó". Voltaremos a este ponto mais a seguir, quando nos referirmos ao conceito de Alteridade conforme nos apresenta o filósofo Emmanuel Levinas, cuja obra

elegemos como a ferramenta teórica que – a exemplo do que nos ensina Deleuze[12] – nos auxiliará na análise do problema da Alteridade em Grotowski. A preocupação com outrem acompanha o encenador desde sua origem na Polônia, época em que defende a necessidade de livrar o teatro de quaisquer paramentos para que se conserve a relação essencial entre ator e público; e se afirma quando opta por não mais realizar espetáculos para se dedicar à *Arte como Veículo* de ascese do atuante rumo ao *Infinito* ou *absolutamente outro*[13]. Entretanto, percebe-se nessa constante obsessiva uma espécie de insatisfação, como se a relação ator/público estivesse desde a origem interditada pelas características mesmas do ato teatral, uma vez que este comporta certo grau de impostura, de convite ao simulacro, que impediria a sinceridade nos termos que o encenador deseja. Assim, como tentativa de supressão da mediação, experimenta variadas configurações espaciais em seus espetáculos, propondo a partir daí formas diferenciadas de relação entre ator e espectador. [14] Para Grotowski, a relação espacial contribuía no sentido de ativar a relação ator/público, mas essa solução formal não era suficiente para investigar o problema da Alteridade. Assim, em *O Príncipe Constante* esta é posta no centro da investigação do trabalho do ator e Ryszard Cieslak assume o desafio de realizar o sacrifício de auto-desvelamento que, segundo o encenador, caracteriza o "ator-santo". Há aqui um parentesco intencional com a imagem do monge em combustão descrita por Artaud: [15] também para Grotowski, a arte do ator funda-se numa ação extrema que conjuga "espontaneidade e disciplina", ação a que ele nomeia "ato total" [16]. Diante desse "ato total", de extrema sinceridade, seria dada ao espectador "pelo menos a possibilidade de responder de forma total, isto é, de começar a existir". (GROTOWSKI, 1975: 88). Veja-se que interessa a Grotowski uma reação do público que ultrapasse a fruição estética, onde este é colocado como outrem para o qual o ator se desvela enquanto indivíduo numa relação que pressupõe a absoluta sinceridade.

---

[12] DELEUZE, Giles. *Os intelectuais e o poder - conversa entre Michel Foucault e Giles Deleuze,* em FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder.* São Paulo, Ed. Graal Ltda. 2008: 69-98.

[13] Os termos "Infinito" e "absolutamente outro" aqui utilizados são tomados de empréstimo da obra de Emmanuel Levinas. Grosso modo, referem-se respectivamente à experiência com o sagrado e à forma possível do divino. Mais adiante, faremos a apresentação desses termos circunstanciando-os na obra do filósofo.

[14] As várias configurações espaciais e as relações entre ator e público serão tratadas mais adiante, em tópico específico sobe a concepção do espaço cênico como o espaço da Alteridade: *O espaço unívoco.*

[15] Artaud afirma ser contra "o demorar artístico sobre as formas" e propõe que o ator deva "ser como os supliciados que se queimam e que fazem signos em suas fogueiras.". Ver: ARTAUD, Antonin. *O teatro e a cultura* em *O teatro e seu duplo.* Porto (Alegre, Max Limonad, 1984: 22).

[16] Grotowski, no artigo *Ele não era completamente ele próprio* em (GROTOWSK: 1975: 89) afirma que "a crueldade é rigor" em Artaud. E acrescenta que os atores em combustão devem fazer gestos articulados e não expressões de delírio "clamando por tudo e por nada".

Entretanto, Grotowski intuía ser possível sugerir ao público formas de reação e participação através do modo como a cena se configura, mas que esta aproximação física não implica necessariamente a proximidade com outrem. Por isso, além da solução espacial da cena, era preciso buscar a Alteridade a partir do trabalho de auto-prospecção do ator. É importante ressaltar que a investigação sobre o quanto a configuração espacial da cena influencia a proximidade da relação ator/público, na perspectiva da Alteridade, se radicaliza em *Apocalypsis cum Figuris* que, não por acaso, acaba por ser o último espetáculo do Teatro Laboratório. Paralelamente às apresentações de *Apocalypsis*, inicia-se a experiência da proximidade com outrem, através do *para-teatro*, no qual o público deixa de ser espectador e passa a participar da ação. Esse espetáculo fecha o ciclo da fase espetacular deixando em aberto o problema da Alteridade a partir de um paradoxo: como investigar a Alteridade quando o ator se afasta justamente do público que, em tese, é o outrem para quem o ator se desvela? De fato, na fase do para-teatro a diferença consiste em que os experimentos teatrais não são apresentações para o público, mas para alguns convidados que participam das ações. Fala-se de uma espécie de encontro "xamânico", conduzido pelos componentes do Teatro Laboratório. Grotowski denomina essa experiência "teatro da participação", em que pessoas eram convidadas a um processo de "desarmamento" recíproco e completo. Numa avaliação dessa experiência o encenador afirma que "no princípio quando o grupo de base havia trabalhado muito tempo e se unia a alguns poucos participantes de fora aconteciam coisas no limite do milagre." (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007: 230-231). Mas se muitos participantes eram convidados ou se o trabalho com o grupo de base não estava bastante desenvolvido o encontro "decaía bastante facilmente em uma sopa emotiva entre as pessoas, ou numa espécie de animação." (idem). Percebe-se aí a busca de igualdade de condições entre as pessoas envolvidas no encontro, embora se saiba de antemão que esta nunca poderá ser uma relação simétrica: de um lado o ator, tornado *sacerdote*; de outro os convidados iniciados na cerimônia. A proposta de um público participativo que se junta às ações com um grupo de atores guias demonstra uma radicalização na idéia de encontro; um busca de comunhão tendo-se como base o auto-desvelamento. Os componentes do grupo já capacitados nas técnicas da auto-exposição propunham aos participantes experiências transformadoras que pudessem revelar-lhes a essência de sua própria humanidade, através de uma tentativa de eliminação das intermediações do encontro, isto é, de tudo o que implicasse espetáculo ou construção simbólica que bloqueasse o

contato direto entre *eu* e *outro*. É certo que o teatro permanece, mas como fenômeno de auto-descoberta, de auto-experimentação, e já não se evidencia enquanto produto estético. Grotowski objetiva com essas experiências ampliar as conquistas de auto-constituição dos atores, adquiridas em suas experiências de preparação de personagens, de forma a transformá-los em sacerdotes de um ritual que proporcione aos participantes um vislumbre da Alteridade. Trata-se, pois, de um teatro ritual ou pré-teatro, que o encenador chamará *Teatro das Fontes*, e que se utilizará das técnicas ligadas a danças dramáticas sagradas. Interessa a Grotowski encontrar o que antecede as diferenças dos rituais sagrados, buscar o que há de comum a vários ritos dramáticos, que na sua visão, têm uma mesma origem. Depois da experimentação mais livre de contato com o público na fase do teatro participativo, que o próprio Grotowski caracteriza como "sopa emotiva", ele agora reencontra na maestria da técnica e na precisão dos ritos sagrados um novo foco de investigação do trabalho de seus *atuantes*. É uma fase absolutamente centrada em sua busca individual pela ética enquanto responsabilidade por outrem. Em artigo publicado com o título *Theatre of Sources*[17], o encenador descreve como surgiu seu interesse nas religiões orientais e nos rituais sagrados ancestrais e fala da influência de sua mãe, que na infância dizia que nenhuma religião tinha o monopólio da verdade. Esse reconhecimento da Alteridade na cultura o leva a reunir um grupo com representantes de diferentes etnias com o intuito de pesquisar técnicas originárias de descondicionamento da percepção, em busca do que é anterior às diferenças culturais e religiosas, associadas à descoberta do sagrado no homem, de modo que a Alteridade se revele como busca de transcendência, do que se constitui além do "eu". Nessa fase intensifica-se a idéia de que deve haver entre diretor e ator uma relação semelhante à de *mestre* e *discípulo*, comumente encontrada nessas práticas religiosas orientais. Em *O Diretor como Espectador de Profissão*[18], Grotowski considera o diretor como o *outro* que se põe em relação face a face com o ator. Nessa ocasião Grotowski deixa a coordenação do Teatro Laboratório e retira-se da Polônia para ministrar cursos em universidades americanas. É acolhido pela universidade de Irvine, na Califórnia, onde desenvolve durante três anos uma nova fase de sua investigação denominada *Drama-Objetivo*. Alguns dos estudiosos das práticas rituais corporais que participaram da pesquisa iniciada em *Teatro das Fontes* se instalam nos Estados Unidos por

[17] (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 253-270). Texto baseado em vários trechos das explicações de Grotowski sobre o Theatre of Source Project.
[18] (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007: 212-225.).

determinados períodos para transmitirem parte de suas tradições: canções, movimentos codificados, textos propiciatórios, elementos técnicos específicos que contêm uma "qualidade objetiva" [19] capazes de transformar a percepção dos atuantes no momento da prática ritual. A experiência é realizada com um grupo de estudantes de teatro. Em artigo escrito nessa época, *Você é Filho de Alguém*[20], Grotowski propõe uma espécie de etnodrama, descrito por Thomas Richards como *mystery play*[21]. Trata-se da junção prática das técnicas do teatro e dos elementos rituais sagrados para a construção de um caminho de auto-descoberta, uma forma de ritual pessoal em que o atuante entra em contato com sua ancestralidade. Segundo Richards, uma espécie de ferramenta especial, um *yantra*[22]. Grotowski deixa claro que há nessa experiência a extrema exigência do não diletantismo, a necessidade de entrega absoluta no percurso da auto-pesquisa. Essa busca da própria ancestralidade pode ser vista aqui como uma saída de si mesmo em direção a outrem. Uma saída para o não-eu, o ancestral em relação ao qual o eu se constitui. Não sabemos que rumo Grotowski tomaria a partir dessas últimas proposições. O certo é que em todos os elos da corrente grotowskiana a Alteridade parece ser o denominador comum, em torno da qual os demais fatores se organizam. Nossa intenção neste trabalho é retomar esse percurso com o auxílio de seus principais comentadores, de modo a proceder ao exame de suas proposições tendo em vista o modo como estas se articulam em face do problema da Alteridade. Assim, serão analisados diversos aspectos do processo criativo de Grotowski, tanto os que se referem aos elementos formais que estruturam a cena, quanto os que dizem respeito ao complexo processo de auto-desvelamento do ator, sem nunca perder de vista como estes elementos são problematizados pela noção de Alteridade. Como a questão ultrapassa o âmbito das formulações teóricas de Grotowski e se põe na fronteira entre estética, filosofia e ética estabeleceremos como suporte conceitual categorias de análise

---

[19] A denominação *Drama Objetivo*, segundo Wolford (in *The Grotowski Sourcebook*, 1997: 285) pode ser relacionada ao conceito de "objetivo correlativo" de T. S. Eliot, que a define como uma forma de, através de uma cadeia de eventos, objetos ou uma situação, levar o leitor a uma determinada emoção, uma experiência sensorial inegável. (tradução livre). O *Drama Objetivo* também pode estar relacionado aos ensinamentos de Gurdjef e Juliuz Osterwa. Schechner comenta no mesmo livro essa influência quando afirma que "Na arte verdadeira não há nada acidental" (1997: 479).

[20] Revista MÁSCARA, 1992/93: 69 -75.

[21] No livro "At wok with Grotowski on physical actions" Thomas Richards relata o trabalho desenvolvido com Grotowski no *Drama Objetivo* e seu percurso rumo à *Arte como Veículo*. Relata a criação de algumas mystery plays, e aponta suas dificuldades nesse processo de trabalho.

[22] Grotowski utiliza os termos "yantra" do Sânscrito e "organon" do Grego, para designar um instrumento muito sutil, algo que pode abarcar as leis do universo e da natureza. Exemplifica com alguns templos que conseguem materializar em sua construção espacial sensações de vazio e de suspensão do tempo cotidiano. (Revista MÁSCARA, 1992/3: 72).

emprestadas da obra de Levinas, uma vez que o filósofo dedica-se prioritariamente a refletir sobre a Alteridade. Nosso esforço será no sentido de realizar uma leitura criteriosa da obra de Grotowski à luz das reflexões de Levinas, com o intuito de verificar em que medida o problema da Alteridade se constitui como elemento estruturante não apenas do trabalho do ator de acordo com o pensamento grotowskiano, como também no que pode contribuir na criação do ator/performer da atualidade. Nossa hipótese é que os fundamentos de sua Poética – esta aqui entendida como síntese e auto-reflexão de suas conquistas no campo teórico e prático – constituem o que chamaremos de um *anti-método* do trabalho do ator, cujo principal objetivo é a realização de seu próprio *ser* enquanto *ser-para-o-outro*, o que implica o reconhecimento da Alteridade como o problema de fundo de toda sua investigação poética e teórica. Nosso objetivo é refletir sobre o problema da Alteridade enquanto performador das coordenadas poético-filosóficas a partir das quais o encenador funda uma atitude crítica diante da matéria mesma de sua criação, resultado do corpo-a-corpo entre suas aspirações como poeta da cena e as exigências e limitações impostas pela realidade teatral em que se insere, no sentido de estabelecer os parâmetros de uma ética do trabalho do ator. Como dissemos anteriormente, o pensamento de Emmanuel Levinas irá orientar nosso trabalho. Para tanto, faremos a seguir uma breve exposição de alguns de seus conceitos chave como nota introdutória ao problema da Alteridade em Grotowski.

Emmanuel Levinas: os pressupostos da ética como responsabilidade

Há no pensamento de Emmanuel Levinas uma conjunção entre a noção de ética e a de metafísica. Para ele, diferentemente da tradição da filosofia ocidental, a ética não é considerada como uma proposta normativa que surja dentro de uma indagação sobre o ser e sua essência, mas sim como filosofia primeira tendo como base a relação entre o *eu* e o *outro*. Ter como fundamento do pensamento a ética faz com que o filósofo proponha uma desconstrução[23] da ontologia, uma revisão da metafísica ocidental visando a que ela não seja unificadora e sintética, mas que possa abrir um espaço para além do ser, para o *outro absolutamente outro*, para o Infinito. Desse modo, a originalidade de seu pensamento está em considerar a ética fora da ontologia e em propor uma metafísica distinta da ontologia. A ética na filosofia ocidental tem sido

[23] Semelhante ao método utilizado por Derrida que visa dissolver a linguagem para que surja o que o filósofo designa como "escritura". Levinas assim como Derrida está entre a corrente dos filósofos contemporâneos que criticam o logocentrismo e a idéia de que a consciência que remete a si mesma é o lugar da verdade e da unidade do ser.

tratada como conseqüência da indagação sobre o ser e sua inteligibilidade, pois considera-se que para que haja uma relação entre dois seres diferentes, o que seria o objeto de estudo da ética, este ser (sujeito da relação) deveria estar constituído antes de qualquer troca com *outro*[24]. Contudo, para Levinas o ser somente se constitui completamente em presença de outrem, que traz em si a idéia de Infinito, e assim abre espaço para sua transcendência. O pensamento de Levinas se constrói a partir da dialética entre a tradição filosófica em que se insere – notadamente o pensamento de Heidegger e Husserl – e a urgência de contestação de um discurso que tende à Totalização. A metafísica, desde Aristóteles, trata do que está para além da física, ou seja, o que transcende a experiência possível. Sempre esteve associada às indagações sobre o ser e sua existência. Na filosofia moderna passou a focar o conhecimento e a subjetividade, e a postular os domínios da consciência e da razão. Levinas defende que a ética é metafísica, porque só na relação com outrem existe a possibilidade de transcendência do mesmo. Para ele o além não está na essência, mas no transbordamento do ser na relação face a face com o *outro*. Assim, opta por uma separação entre ontologia e metafísica na qual a ontologia tende a unificação e à totalidade enquanto que a metafísica propõe "outro modo que ser" (*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence).* [25]

> "O outro metafisicamente desejado não é "outro" como o pão que como, como o país em que habito, como a paisagem que contemplo, como, por vezes, eu para mim próprio, este "eu", esse "outro". Dessas realidades posso "alimentar-me" e, em grande medida, satisfazer-me, como se elas simplesmente me tivessem faltado. Por isso mesmo, a sua Alteridade incorpora-se à minha identidade de pensante ou de possuidor. O desejo metafísico tende para uma coisa *inteiramente diversa*, para o *absolutamente outro*." (LEVINAS:2000, 21).

---

[24] No texto vamos utilizar três significados para o outro: 1 – *outro* enquanto o não eu, as coisas e os entes; 2 – *Outrem* enquanto pessoa capaz de trazer em sua face a idéia de Infinito o transbordamento do ser; 3 – *Outro o absolutamente outro* enquanto a transcendência o Infinito.

[25] Título da obra de Emmanuel Levinas: *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* trata da responsabilidade desinteressada pelo outro como um princípio transformador do ser. O termo "outramente que ser" pretende enunciar uma diferença mais além da que separa o "ser" do "nada"; precisamente a diferença entre o "mais além", a diferença da transcendência. Indica que não se trata de "ser de um outro modo", não se refere nem a "ser" nem a "não ser", mas a algo que transcende o ser através da responsabilidade por outro. Utilizamos neste trabalho a tradução para o espanhol *De otro modo que ser o más allá de la esencia,* de Antonio Pintor Ramos. (LEVINAS, 1999: 45-46).

Levinas faz uma crítica à racionalidade ocidental que tem suas origens na tradição grega pelo seu movimento constante de retorno a si mesma[26]. Para ele essa razão somente considera como válida o que a justifica, revelando assim uma atitude narcisista. Na perspectiva de se manter como qualidade suprema do homem, a razão costuma lidar com o diferente, obstáculo para a sua soberania, de duas maneiras: neutralizando o outro, eliminando a distância existente, ou integrando o outro ao mesmo. Estudiosos[27] de Levinas ressaltam que ao contrapor seu pensamento à tradição filosófica ele não tem uma posição de negação, de rompimento em relação a seus antecessores. Como a maioria dos filósofos contemporâneos, está completamente inserido nessa tradição e faz em seus textos referências a vários filósofos desde os pré-socráticos até Heidegger. No entanto a influência de Husserl, do qual foi discípulo, e de Heidegger são as mais próximas e as que podem esclarecer algumas das categorias de seu pensamento, bem como demonstrar o caminho para algumas de suas conclusões. É importante ressaltar que apesar de estar entre os filósofos franceses contemporâneos, Levinas distancia-se deles por ter em seu pensamento uma grande influência da tradição do judaísmo e de suas orientações talmúdicas. O filósofo apresenta um novo paradigma para a investigação filosófica. Pretende romper com a totalidade que o exercício de conceber o ser promove. Para ele o conhecimento por via da razão é um movimento de tornar o *outro* parte do mesmo, negando lhe sua Alteridade. Sua ética da responsabilidade ou metafísica ética exige uma nova forma de pensar sobre a matéria própria da ética, da subjetividade, do conhecimento, mas principalmente, do relacionamento do eu com as outras pessoas e com o mundo. Seus textos questionam as bases da filosofia ocidental fundamentalmente no que diz respeito às pressuposições sobre um ser uno e consciente, e sua existência. Apesar de pregar a paciência e a bondade para com outrem sua visão ética é violentamente exigente do homem e de suas atitudes no mundo. Exige abnegação, doação e generosidade como princípio, como relação original. Numa sociedade em que as pessoas estão absolutamente voltadas para si mesmas, parece extremamente utópico propor que a origem do ser está na relação frente a frente entre eu

---

[26] Edson C. Guedes empresta o termo Autologia da lingüística para caracterizar esse movimento da racionalidade ocidental no capítulo: *Uma Epistemologia Autológica* de sua tese de doutoramento *Alteridade e Diálogo: Uma meta-arqueologia da Educação a Partir de Emmanuel Levinas e Paulo Freire*.

[27] Em minha aproximação ao pensamento de Levinas, utilizei vários autores que me indicaram caminhos de abordagem de sua obra, muitas vezes hermética. Sobre a postura dialógica de Levinas, ver GUEDES, Edson. *Alteridade e diálogo: uma meta-arqueologia da educação a partir de Emmanuel Levinas e Paulo Freire*, tese de doutoramento defendida no Departamento de Educação da UFPB.

e outrem. Hutchens, autor de *Compreender Levinas*[28], destaca algumas características que tornam o texto do filósofo de difícil apreensão: tem-se a impressão de que todos os livros são uma excessiva repetição dos mesmos temas, como se Levinas sempre voltasse às afirmações de que determinada forma de pensamento ou relação tende a "reduzir o outro ao mesmo" ou ainda que é preciso reinventar "um outro modo que ser". Em seus textos as categorias filosóficas surgem umas completamente aglutinadas às outras tornando difícil considerar as idéias isoladamente. Uma idéia remete à outra que por sua vez só pode ser esclarecida pela primeira. O filósofo "opta pela contradição, o paradoxo e o raciocínio circular. (...) Levinas se entrega a tempestades de hipérboles" (HUTCHENS, 2007: 13). Para esclarecer sua visão sobre determinado tema, faz alusão ao pensamento de outros filósofos como, por exemplo: o método fenomenológico de Husserl; o ser-aí (dasein) de Heidegger, a idéia de Infinito em Descartes, algumas oposições à razão transcendental de Kant. O que provoca no leitor uma dificuldade de acesso às suas idéias por exigir um conhecimento filosófico sólido anterior ao contato com sua obra. No entanto estas dificuldades iniciais não podem apagar a abertura para o outro que a leitura de sua obra proporciona. "(...) estar perdido em um texto de levinasiano é condição necessária para a compreensão final" de suas idéias. (HUTCHENS: 2007,13) O filósofo não pretende deixar conceitos racionalmente formalizados, pois esse seria um procedimento totalizante. Apresenta uma filosofia hermética carregada de sabedoria[29], que impede a compreensão, uma vez que compreender também pode ser uma forma de tomar posse, de conhecimento, de incorporação de conceitos, em suma, uma diminuição da distância, do afastamento necessário para a preservação da Alteridade. Nesse sentido, são emblemáticas as assertivas levinasianas que propõem uma revisão da filosofia ocidental e conseqüentemente da ética fundada na concepção do *ser*: a relação entre o eu e outrem determina a análise de todas as questões éticas. A responsabilidade que o eu tem por outrem surge antes, é pré-originária da liberdade ou da vontade que o anima. Essa responsabilidade é desinteressada não exige reciprocidade, portanto o desejo pelo bem de outrem tem preponderância em relação à busca da verdade. A primeira filosofia deve ser uma ética da responsabilidade e não uma ontologia da liberdade, ponto de partida de toda investigação filosófica. A filosofia de Levinas pretende solicitar indagações e

[28] HUTCHENS, Benjamin C. *Compreender Levinas.* Petrópolis, Ed. Vozes, 2004.
[29] Aqui me refiro à sabedoria dos rabinos judeus e à forma de interpretação das tábuas sagradas que se adapta às mudanças das circunstâncias da comunidade.

questionamentos, assim como o exige "o rosto[30] de outrem". A noção de "rosto", assim como as demais categorias que o filósofo estabelece como fundadoras de seu pensamento, opera, por sua peculiaridade semântica e conceitual, uma bem fundamentada subversão de alguns dos clássicos parâmetros da filosofia no Ocidente. Trata-se de uma estratégia proposital e, por isso mesmo, pouco sistemática de descondicionamento da percepção ontológica que ao fim e ao cabo promove o abarcamento indistinto de todas as feições da experiência, englobando-as na Totalidade que, a seu ver, impede o reconhecimento da diferença e o autêntico encontro com o Outro, condição necessária para a transcendência rumo ao *outro absolutamente outro*, ou em outras palavras, condição para a experiência do Infinito. Um estudo aprofundado de sua obra permitiria vislumbrar em que consiste cada uma dessas desconstruções, e de que modo o conjunto se articula numa argumentação complexa e potente em defesa da Alteridade. Para Levinas, a relação com o outro consiste certamente no desejo de compreendê-lo, mas essa relação, de Alteridade, ultrapassa a compreensão. Nesse sentido, é preciso superar as limitações da ontologia para que a radicalidade da relação com a Alteridade possa de fato ocorrer. Portanto, é imperativo manter essa relação, que é fundamentalmente linguagem. Aí reside a originalidade do pensamento de Levinas, para quem o outro é em si mesmo significação: no fato de destinar-lhe a objetivação da ética, de modo a que esta supere a ontologia e se instaure como filosofia primeira. Neste trabalho, no entanto, nos limitaremos à utilização de suas teses enquanto ferramentas teóricas de apoio à leitura que empreenderemos da poética de Grotowski, convencidos de que o problema da Alteridade surge na obra do encenador com a mesma força provocadora que anima o pensamento do filósofo, e se constitui como eixo da investigação grotowskiana, tanto no que de refere à formulação de um anti-método do ator/atuante/performer, quanto ao estudo da relação ator/público, seja quando mediada pelo espetáculo, seja na perspectiva do testemunho levinasiano. Nossa análise do itinerário poético e conceitual de Grotowski será assim amparada não apenas pela reflexão teórica de Levinas acerca do problema da Alteridade, como se nutrirá de seu procedimento metodológico que evita as sistematizações por entender que estas tendem

[30] "Rosto: conceito chave na Filosofia de Levinas, principalmente desde o livro *Totalidade e Infinito*. Não se refere em primeiro lugar à figura da face, sua imagem, mas ao fato mesmo de que outrem se apresenta sempre com um sentido (humano) que ultrapassa qualquer imagem, conceito, compreensão, e que por isso surpreende, ensina e me compromete" – GLOSSÁRIO in PELIZZOLI, Marcelo. *Levinas e a reconstrução da subjetividade*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2002.

à totalização redutora, e se abre ao exercício permanente da reelaboração, já que, segundo sua lição, o que é *dito* somente pode ser experienciado através de seu *dizer*.

I – ARTE COMO APRESENTAÇÃO: ESPETÁCULO E ALTERIDADE

Capítulo 1: Tentativa para uma metodologia do trabalho do ator

O Príncipe Constante

Elegemos o *Príncipe Constante* como forma de exemplificar a potencialidade do "método" [31] de atuação desenvolvido por Grotowski e seus atores no Teatro Laboratório durante a fase de criação e investigação teórica por ele denominada *Teatro dos Espetáculos* ou *Arte como Apresentação*. Esse espetáculo sintetiza os avanços formais do Laboratório e consolida uma série de procedimentos técnicos entre os atores e o diretor, que os tornarão reconhecidos internacionalmente. Os resultados conquistados por Ryszard Ciéslak no papel central transformaram conceitos sobre a atuação, bem como demonstraram na prática as mais radicais proposições de Grotowski. Para uma interpretação desse percurso que associa invenção formal e técnica, numa perspectiva de conceituação filosófica do trabalho do ator grotowskiano, buscaremos relacionar o fato estético em que se constitui o espetáculo com algumas das categorias do pensamento de Emmanuel Levinas, especialmente quando o filósofo se ocupa da *subjetividade*, por nos parecer que assim encontraremos o substrato do que poderia ser nomeado como o "método" grotowskiano. Poderemos também vislumbrar as implicações dessa pesquisa no processo de radicalização do trabalho do intérprete, que irá posteriormente se manifestar nas múltiplas faces da Performance, especialmente no que se refere à utilização de experiências pessoais como tema de suas criações; e à proximidade entre o trabalho de exploração material das capacidades expressivas do corpo do ator gortowskiano e os pressupostos da body art[32].

Gênese do espetáculo

Apresentar os pontos de partida de Grotowski como encenador de o *Príncipe Constante*, espetáculo que se inscreve como marco na história do teatro, nos possibilita entender e refletir sobre seus processos criativos numa perspectiva mais abrangente e aberta à múltiplas influências. Obras dessa natureza têm a capacidade de lançar pontes insuspeitadas sobre territórios aparentemente longínquos da expressão artística, e o

---

[31] Quando falamos de "método" optamos por colocar entre aspas porque Grotowski apesar de ter utilizado o termo no início de seu percurso criativo, sempre manteve as ressalvas de que não se tratava de um receituário, de que era antes um anti-método, reflexões sobre o ofício do ator que exigiam respostas pessoais.

[32] Utilizamos aqui o conceito de "body-art" como o define Marvin Carlson em *Performance: a critical introduction.*

fazem porque não perdem de vista a materialidade dos conteúdos e a objetividade das formas. O *Príncipe Constante* estreou em Paris no Teatro das Nações, em 1967. Foi imediatamente reconhecido e aclamado, atingindo fama internacional. Grotowski já reconhecia em uma carta escrita a Eugenio Barba em 1965 que esse espetáculo era um marco em seu trabalho. Considerava que tanto do ponto de vista do método do ator quanto do "espírito da obra", era a experiência artística mais importante que tinha realizado até o momento. (BARBA, 2000:175) De fato, a obra conjuga de maneira reveladora conquistas formais e metodológicas desenvolvidas anteriormente pelo encenador juntamente com seus atores. O grupo vinha de uma seqüência de montagens, *Caim* de Byron, *Sakuntala* de Kalidasa, *Kordian* de Slowacki, *Akrópolis* de Wyspianski, a *Trágica História de Doutor Fausto* de Marlowe[33], e de um "Estudo sobre Hamlet". Embora este último tenha sido um espetáculo mal sucedido, com repercussão desfavorável de crítica como de público, o crítico Ludwik Flaszen[34], em *De mistério a mistério: Algumas observações em abertura* reconhece tratar-se de um marco significativo para as conquistas do trabalho posterior de Grotowski. Os ensaios constituíam-se em verdadeiros laboratórios sobre organicidade. Segundo o "advogado do diabo" do Teatro Laboratório "aquele espetáculo não acabado abriu a perspectiva de um ilustre exemplar: o ato do ator Cieslak no *Príncipe Constante* e em seguida abriu caminho para *Apocalypsis cum figuris*" (GROTOWSKI in FLASZEN e POLASTRELLI, 2007:27). Grotowski comenta a importância da continuidade do trabalho para as conquistas dos atores, o que só é possível em um grupo estável porque o artista necessita de tempo, e que apesar do "fiasco", seu "Hamlet" serviu como primeiro passo para descobertas que só se formalizaram plenamente nos espetáculos seguintes. Com relação às matrizes do trabalho desenvolvido pelo Teatro Laboratório que culminaram com o êxito de *O Príncipe Constante* é importante ressaltar o tema recorrente do herói que se sacrifica inutilmente por uma comunidade, revelando em seu ato nobre tanto sua ingenuidade quanto vaidade pessoal. Este tema já havia sido anteriormente tratado nas peças *Os Antepassados*, *Kordian* e em *O Estudo sobre Hamlet* O encenador coloca em questão a necessidade idealizada do *Messias*, do indivíduo que é morto por não admitir sua integração ao senso comum. O personagem se presta a

[33] Espetáculos apresentados em ordem cronológica a partir de Caim de acordo com a Teatrografia do livro (GROTWSKI, 2007:245-248).

[34] Ludwik Flaszen fundou com Grotowski o teatro das 13 filas e posteriormente o Teatro Laboratório. Crítico de teatro era considerado por Grotowski como "advogado do diabo", alguém capaz de apontar fraquezas e incoerências tanto no método quanto nos espetáculos. Também exercia a função de dramaturgista para o grupo.

assumir o papel de herói salvador e assume as conseqüências de ser rechaçado pela sociedade e seu senso prático. Nestes trabalhos, havia a necessidade de apresentar as personagens como símbolos da luta pela "Pátria", no caso a Polônia, incessantemente invadida. Seu sofrimento, semelhante ao de Cristo que se sacrifica para a salvação dos homens, era apresentado como forma de questionamento, com vista ao exercício crítico da construção e profanação de mitos. [35] Analisar as raízes da criação do espetáculo *Príncipe Constante* implica considerar a influência de outro encenador polonês Juliusz Osterwa, que criou o grupo de teatro experimental Reduta Theatre, em 1947. Segundo Kazimierz Braun, em trecho citado por Richard Schechner em *Exodution*, (SCHECHNER in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:476) uma das produções mais famosas de Osterwa foi justamente a montagem de *O Príncipe Constante*, de Slowacki. O espetáculo tinha como eixo um ritual de sacrifício, que dava a possibilidade de comparação entre o príncipe sacrificado e Jesus Cristo. No mesmo trecho, Braun afirma ainda, que outras idéias de Grotowski podem ter vindo de seu predecessor tais como: a proposta de um ator que se sacrifica para o espectador; a noção de que o trabalho do ator é similar ao de um monge em um monastério; e a crença de que o ator necessita antes de treinamentos para as próprias descobertas, do que direcionados para a criação de espetáculos. Vemos nesta última proposição ecos dos exercícios espirituais de Santo Ignácio de Loyola[36], os quais estarão no horizonte do projeto de auto-conhecimento que irá pautar as experimentações de Grotowski, ao longo de sua trajetória como artista e pesquisador.

A base textual

O espetáculo *Príncipe Constante* tem como base o texto de Calderón de la Barca, traduzido para o polonês por Slowacki, célebre autor romântico. Temkine comenta que a tradução polonesa opta por *O Príncipe Inflexível*, mais adequada, segundo sua opinião, ao entendimento da concepção geral da peça, uma vez que, mesmo sob tortura, a personagem central não modifica sua conduta (TEMKINE, 1974:161). Segundo a

[35] Grotowski propõe um procedimento de "destilação do arquétipo" da obra: "isto é, o símbolo, o mito, (...) a imagem radicada na tradição" algo que pudesse ser um modelo da situação do homem. Os exemplos esclarecem a sua idéia muito particular de arquétipo: O auto-sacrifício, o holocausto do indivíduo pela sociedade; o homem-xamã que se entregou às potências demoníacas e obteve poder sobre a matéria. (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:50) Sobre procedimento do encenador para com o texto tratamos mais detidamente no tópico *Metodologia da confrontação – "dialética da apoteose e da derrisão"*.

[36] Para uma apresentação dos fundamentos da doutrina de Ignácio Loyola, ver LOYOLA, Ignácio. *Exercícios Espirituais*. São Paulo, Edições Loyola, 2000.

Autora, quando da apresentação na França, houve quem procurasse ler o texto original previamente, de modo a ter maior acesso ao espetáculo. No entanto essa providência causou antes decepção do que maior compreensão, posto que o original espanhol fora usado apenas como pretexto, conservando-se da obra barroca de três atos uma estrutura simples, calcada em três monólogos de Fernando, a personagem central, um príncipe que não cede às torturas dos mouros e se mantém constante em sua fé cristã. Flaszen afirma que "a relação entre o seu argumento e o texto original é a mesma que existe entre uma variação musical e o tema original da música." (GROTOWSKI, 1975:77). A adaptação livre apresenta uma estrutura básica, com os seguintes acontecimentos: os mouros fazem prisioneiro o príncipe Enrique, e exigem que ele se transforme em um deles. Enrique aceita e a assimilação é feita através de um ritual de sua castração simbólica. O príncipe torna-se um deles e veste os mesmos trajes de seus algozes. Dom Fernando, o segundo prisioneiro, ao contrário de Enrique, não resiste à prisão, não responde, não se irrita nem se exaspera, age como se não pertencesse a este mundo, e nada que os outros personagens fazem ao seu corpo e a sua vida o obriga a aceitar outra crença. Permanece puro em seu êxtase. O grupo dos algozes passa de um frenesi de crueldade a uma espécie de adoração, como que diante de um santo sacrificado. (TEMKINE, 1974:165). Temkine salienta que esse processo de crueldade e fascinação se assemelha ao que sofre um estrangeiro longe de sua terra de origem. Fernando, o príncipe cristão, é caracterizado como diferente, o *outro*, que em um gesto de deposição de si mesmo, em um ato de auto-sacrifício se torna exterioridade, impossível de ser neutralizado. A sua morte o transforma em símbolo de resistência e de humanidade. Como já dissemos anteriormente, nosso objetivo neste trabalho é proceder a uma interpretação das realizações de Grotowski não apenas do ponto de vista de suas conquistas técnicas no que se refere ao trabalho do ator, ou de suas conquistas formais no que diz respeito à escrita cênica, mas, com base nas proposições de Emmanuel Levinas sobre a Alteridade, inferir um possível quadro de referências filosóficas que situe nunca de modo pacífico as diversas fases da investigação criativa do encenador polonês, como se, a despeito de uma intencionalidade de sistematização por parte do diretor, fosse possível estabelecer as premissas de um método que opera por eliminação em busca do cerne do fenômeno teatral, sendo a hipótese mais produtiva a Alteridade como manifestação da transcendência, cuja busca constitui-se como seu objetivo último e fundamental**.** Para Levinas, a filosofia ocidental, calcada na Razão, parte do princípio da negação da Alteridade. É uma filosofia que avaliza a violência em relação ao outro

através da idéia do Ser como constante, imutável, perpétuo, que se constitui como totalização e impede a manifestação do outro enquanto Alteridade. Esse processo se dá por via da assimilação de outrem, que nesse embate de totalização é tematizado, isto é, passa a ser conteúdo do discurso e incorporado à consciência, o que anula a possibilidade da Alteridade. Em *O Príncipe Constante*, essa tentativa de assimilação de outrem se dá de duas formas distintas. No caso de Enrique, de forma mais eficaz, pois este se submete à violência da assimilação tornando-se um dos algozes. Já no caso de Fernando, o "inflexível", a tentativa de assimilação, embora culmine com a morte, se mostra absolutamente ineficaz, pois o que é absolutamente *outro* pode somente ser eliminado, nunca assimilado, quer dizer, totalizado como representação na consciência. Neste sentido, as tentativas de assimilação do que é diferente, feitas através de processos racionais em busca do conhecimento, que caracterizam a filosofia calcada na ontologia, se constituem em violência como a descreve Levinas:

> "Mas a violência não consiste tanto em ferir e em aniquilar como em interromper a continuidade das pessoas, em fazê-las desempenhar papéis em que já se não encontram, em fazê-las trair, não apenas compromissos, mas a sua própria substância, em levá-las a cometer atos que vão destruir toda a possibilidade de ato. Tal como a guerra moderna, toda e qualquer guerra se serve já de armas que se voltam contra o que as detém. Instaura uma ordem em relação à qual ninguém pode se distanciar. Nada, pois, é exterior. A guerra não manifesta a exterioridade e o outro como outro; destrói a identidade do mesmo. " (LEVINAS, 2000:9-10).

Retomamos aqui a questão da violência não tanto para enfatizar a lógica da guerra como processo de anulação do outro, mas para ressaltar o fato de que os temas utilizados por Grotowski como a matéria de seus espetáculos se refratam e refletem a preocupação de fundo com a Alteridade, o que, em nossa visão o levará não só ao abandono do espetáculo, como também ao abandono do público, num movimento que, embora pareça contraditório a primeira vista, objetiva o contato face a face com outrem. Sobre esse processo de eliminação das mediações em busca do outro como a déia de Infinito, trataremos adiante. Aqui, nos interessa um recuo metodológico para analisar os procedimentos em relação ao trabalho do ator, numa perspectiva de entendimento do que Flaszen chama de "verificação do método Grotowski". De acordo com Flaszen, em o *Príncipe Constante* "tudo é moldado no ator: no seu corpo, na sua voz, na sua alma."

(GROTOWSKI, 1975:79). Em nossa análise, privilegiaremos o trabalho Ryszard Cieslak, no papel de Príncipe, por ser sua atuação considerada pela crítica especializada e por uma infinidade de observadores como um marco na história do teatro, uma prova concreta da eficiência do "método" de Grotowski.

O "método" Grotowiski

Antes de tratar do "método" Grotowski é importante frisar a diferença de abordagem sobre o trabalho do ator, como exposta em *Para um teatro pobre*, dos escritos posteriores, cujo enfoque passa a ser menos assertivo do ponto de vista do treinamento e mais reflexivo quanto aos aspectos conceituais e filosóficos que presidem a investigação artística do Teatro Laboratório como um todo. Neste livro inaugural, o Autor se utiliza de um estilo desabrido ao descrever os exercícios de sua agenda de treinamentos àquela altura da pesquisa. Também os artigos que acompanham essas descrições pormenorizadas, e que apontam as primeiras conceituações do "método", revelam imprecisões terminológicas que o próprio Autor se encarregará mais tarde de revisar. O cotejamento desse material primitivo com os textos escritos posteriormente faz ressaltar a obsessão de Grotowski com os mal-entendidos teóricos. A exigência de precisão dos termos, que o leva a reescrever um mesmo artigo ou entrevista inúmeras vezes demonstra a necessidade de uma conceituação capaz de impedir que suas descobertas sejam tratadas como mero receituário, para que o trabalho do ator venha a ser analisado na perspectiva da investigação filosófica. Em *Resposta a Stanislavski* ele afirma ter chegado à conclusão de que a idéia de criação de um sistema próprio era ilusória "que não existe nenhum sistema que seja a chave da criatividade, então a palavra 'método' mudou de significado para mim". (GROTOWSKI, 1992/1993: 19). Neste sentido, um "método" só pode existir como desafio ou chamado, algo que começa com uma absoluta sinceridade e auto-exposição. De fato, já em *Para um teatro pobre* podemos identificar uma modificação de postura em relação aos exercícios trabalhados como parte do "método". A mudança se concentra no que o encenador denomina *técnica positiva*: no princípio ele acreditava que existiam exercícios para fins determinados. No entanto, essa noção foi substituída pela denominada *técnica negativa*, na qual os exercícios serviam para a eliminação de bloqueios. Segundo Grotowski, na *técnica positiva*, comum na preparação de atores no teatro ocidental, o ator normalmente pergunta "como fazer algo?", sendo que a pergunta adequada para a sua proposta de trabalho deveria ser "o que não fazer?". Assim, a *técnica negativa* tem como objetivo uma sensibilização

extrema do ator para que esteja pleno, autoconfiante, sensível para responder aos estímulos de sua imaginação e de suas associações pessoais. Nas palavras de Grotowski: "Todo método que não se prolonga para além do desconhecido é, necessariamente um método mau." (GROTOWSKI, 1975:94). Para o encenador polonês, o ator comum, com a ansiedade natural de conquistar excelência em sua arte, acumula conselhos de grandes artistas, em uma espécie de entrega epimeteica da consciência, como se cumprir determinados passos, treinamentos, exercícios físicos e vocais fosse garantia de conquistar o reconhecimento. Contra essa concepção do trabalho do ator, Grotowski irá definir o "método" como postura ética, tal como Stanislavski, quando propõe ao ator que não deve amar a si mesmo na Arte, nem usar o teatro como forma de autopromoção, mas sim, buscar a dedicação absoluta ao trabalho, juntamente com a disciplina e o rigor de suas ações. Do mesmo modo, o encenador polonês deseja um método que auxilie o ator a desenvolver sua vocação especial para o "auto-sacrifício" diário, como um monge em um monastério. Nesse sentido, irá defender a noção de um ator "santo", que se oponha ao ator comum, a quem chama de "ator cortesão", este sendo visto como uma espécie de prostituto que rebaixa seu trabalho para garantir os favores da platéia, enquanto que o "ator santo", concebido em confronto permanente com o desconhecido, seria um ideal a ser alcançado. Essas denominações serão abandonadas pelo encenador ao longo de sua trajetória por serem redutoras e infra-complexas. Outros termos passarão a ser utilizados na tentativa de abarcar por oposição as complexas nuances do trabalho do ator, como "ator diletante", que designa aquele que se furta de ser sincero em ação, ou pela valorização de uma "liberdade" pessoal ou por um excesso de técnica. A menção aos termos criados por Grotowski para designar as diferentes espécies de atores, como o faria um naturalista do século XVII não visa a estabelecer o inventário de suas tentativas de "semantização" do trabalho do ator, uma vez que, para nós, não é aí que reside a novidade de seu "método", mas na busca de uma "sintaxe" do ato criativo, na perspectiva levinasiana da afirmação da Alteridade como ponte para o Infinito. Mais adiante, no tópico sobre o "Rosto e a idéia de Infinito", trataremos dessa noção em Levinas e do modo como ela se relaciona com as proposições de Grotowski. Aqui nos interessa salientar que sua obra somente pode ser analisada em perspectiva, sendo compreensível a substituição e re-significação constante dos termos utilizados pelo encenador polonês, uma vez que o avanço das conquistas no campo da relação do ator com a Alteridade exigiu sempre uma nova nomeação dessa condição essencial enquanto constitutiva do "método", sendo este pautado por uma indagação de fundo:

como é possível chegar às leis gerais de um processo que é profundamente individual, já que cada ator tem uma espécie de caminho pessoal para conseguir a flexibilidade expressiva necessária que torna possível o que Levinas chama de face a face com outrem? Se, para Grotowski, foi possível constatar através dos exercícios criados com esse fim, que o caminho do ator é único e baseado nas suas necessidades individuais, essa constatação também trouxe obstáculos quanto ao estabelecimento das almejadas leis gerais. Ele comenta ter observado que os exercícios sugeridos em *Para um teatro pobre*, tornaram-se prescritivos, gerando distorções e banalizações que apontavam antes para uma conduta mentirosa por parte de seus executores do que para a descoberta dos mecanismos internos do ato criativo. Assim, "O sistema pessoal de exercícios, no verdadeiro significado dessa definição (...)" somente pode existir "quando os exercícios mais difíceis são encontrados, até o ponto em que abandonemos as substituições e os véus induzidos por nossa auto-indulgência." (GROTOWSKI, 1992/1993: 23). Nessa perspectiva de subversão da prescrição facilitadora em direção à auto-descoberta, Grotowski afirma que o trabalho que desenvolve com seus atores no Teatro Laboratório deve ser um trabalho de artesão, como o trabalho do sapateiro que escolhe o lugar exato para colocar o prego, um trabalho relacionado à prática cotidiana, à arte do ofício, cuja principal característica seria a associação entre intuição e prática, no sentido do alargamento das fronteiras do conhecimento científico. Nessa mesma direção, Barba afirma que, se tivesse que resumir a busca de Grotowski no teatro, utilizaria uma palavra em sânscrito que não tem tradução clara nas línguas ocidentais, "sâdhanâ que significa simultaneamente "busca espiritual", "método" e "prática"." (BARBA, 2000:65). Em entrevista a Margaret Croyden[37], o encenador explica por que escolheu designar seu trabalho como "teatro pobre". Trata-se de um teatro que se concentra na relação entre atores e platéia, que nega os efeitos do teatro rico, e que tem a pretensão de utilizar como matéria os impulsos e instintos pessoais dos atores, seu ser interior e suas respostas individuais. Embora exaustivamente citada, essa declaração traz um dado que nos interessa na medida em que revela o que nos parece ser o objetivo precípuo de toda a investigação grotowskiana: "ser pobre no sentido bíblico é abandonar toda externalidade." (GROTWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:83). O mesmo sentido bíblico, embora sem nenhuma conotação religiosa, de abandonar toda externalidade se conjuga ao projeto levinasiano de negar à consciência o poder de

[37] CROYDEN, Margareth. *I said yes to the past* in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 83-87.

totalização como única forma possível de se permitir o acesso a outrem. Nos termos de Levinas, somente quando me deparo com o rosto de outrem sem a intenção de configurá-lo numa totalização, de tematizá-lo como objeto de minha consciência é que posso de fato ter acesso à Alteridade. Somente na medida em que me deponho frente a outrem e digo "eis-me aqui" é que me ofereço ao rosto e através dele, me é permitido franquear o Infinito (LEVINAS, 2007: 88). Nesse sentido, compreende-se a proposição por uma cena despida dos efeitos técnicos do teatro convencional, voltada para a relação sem mediações entre o ator e o público, este visto como *outro*. Um "teatro pobre" que exige do ator, por sua vez, uma "atitude santificada" de deposição do eu frente a outrem. É nesse sentido que Grotowski se dispõe a descobrir as leis gerais e os mecanismos de acesso a essa deposição. Ao assumir o binômio ator/espectador como o cerne da experiência teatral, o encenador intui o caminho de uma transformação significativa da cena teatral moderna, e compreende que o ato de formação que esta exige deve concentrar-se na subjetividade do ator e no desenvolvimento de sua responsabilidade enquanto ética primeira. Na perspectiva da Alteridade levinasiana, o público assume o estatuto de rosto, frente ao qual a subjetividade está sempre numa relação assimétrica, sendo que do público nada pode ser exigido, enquanto que ao ator caberia, por meio do "método", empreender seu próprio processo de educação enquanto "ser para o outro" [38]. Dessa forma, a concepção do "método" para o trabalho do ator implica a presença do público enquanto Alteridade, diante do qual, o ato de criação de fato só pode ser concebido enquanto deposição efetiva do eu num espaço de tempo preciso, que inclui o *outro* como presença compartilhada. Grotowski acredita que uma ação verdadeira e transformadora vivenciada pelos atores perante os espectadores pode modificar-lhes a compreensão sobre eles mesmos, sobre a vida e sobre o ser humano. Essa visão guarda profunda ligação com as propostas de Stanislavski, que defendia a "arte de viver o papel" como o principal objetivo de seu sistema de preparação de atores. Grotowski se diz profundamente influenciado pelas proposições de Stanislavski, no entanto, diferentemente do mestre russo, ele radicaliza sua concepção de "ação verdadeira", na medida em que exige que seus atores não mais atuem a partir da observação de comportamentos cotidianos ligados à realidade, mas sim que executem ações extremas, capazes de revelar sua natureza essencial. Nesse sentido, aproxima-se das proposições

[38] Essa crença reverbera a máxima de Dostoievski, em *Os irmãos Karamazov*: "somos todos culpados de tudo e de todos perante todos, e eu mais do que os outros". O tema da responsabilidade que aparece aqui de forma sintética será desenvolvido no tópico dedicado ao tratamento das fontes literárias na montagem de *Apocalypsis cum Figuris.*

de Artaud e seu *Teatro da Crueldade.* Grotowski buscava estimular o ator a formalizar experiências de sua memória pessoal, de modo a que estas pudessem ser vivenciadas integralmente, através da mobilização de todo o seu complexo organismo (voz, corpo, mente, imaginação, reflexo, sensação, respiração, desejo) [39], sem mediação racional, como um impulso conectado diretamente à ação. Nessa perspectiva, o ator deveria ter um corpo tão permeável que fosse capaz de responder expressivamente a todo e qualquer estímulo. É preciso, segundo o encenador polonês, resgatar experiências reveladoras da possibilidade de transcendência do homem, e que possam ser concretizadas em ações expressivas. Nas palavras de Grotowski, "A exposição do organismo vivo, levada a um insuportável excesso, conduz-nos a uma situação mítica concreta, a uma experiência de verdade humana comum." (GROTOWSKI, 1975:21) O propósito é o de que a expressão do ator seja levada a um transbordamento tal que permita ao espectador a experiência do Infinito, numa relação de reciprocidade em que a Alteridade se manifesta na forma de transcendência. A este respeito, diz-nos Levinas:

> "O infinito no finito, o mais no menos que se realiza pela idéia de infinito, produz-se como Desejo. Não como um desejo que a posse do desejável apazigua, mas como o Desejo do infinito que o desejável suscita, em vez de satisfazer. Desejo perfeitamente desinteressado – bondade. Mas o desejo e a bondade supõem concretamente uma relação em que o desejável detém a "negatividade" do Eu que se exerce no Mesmo, no poder, na dominação. O que positivamente, se produz como posse de um mundo que eu posso ofertar a Outrem, ou seja, como presença em face a um rosto" (LEVINAS, 2000:37).

A radicalidade do pensamento de Grotowski hoje pode não causar o mesmo impacto de seu surgimento na década de 1960 e isso pela simples razão de que o teatro moderno soube absorver o que este pensamento tinha de inovador do ponto de vista formal, mas, especialmente, no que tange à relação ética de comprometimento entre ator e público durante o ato teatral. A idéia de um "teatro pobre", no qual os efeitos plásticos e sonoros provêm dos atores na presença do público; em que se persegue uma atuação capaz de iluminar como um refletor as diversas faces da alma humana; em que a caracterização corporal através da mobilidade e contração muscular substitui a maquiagem e o figurino, exigem do ator não apenas um corpo expressivo em plena função e atividade,

[39] A divisão do corpo em partes só é utilizada para que a idéia de aglutinação de todo o corpo expressivo do ator fique mais clara e também por uma questão didática porque muitas vezes o trabalho tem algumas dessas partes como foco.

mas para além da virtuosidade técnica, o reconhecimento de que só é possível a constituição de sua subjetividade enquanto responsabilidade por outrem, como única forma possível de realização do eu. Para Levinas, essa subjetividade só pode ser descrita em termos éticos, sendo a responsabilidade sua estrutura essencial. "A subjetividade não é um para si: (...) A proximidade de outrem [que] não está simplesmente próximo de mim no espaço (...) mas que se aproxima de mim enquanto me sinto – enquanto sou – responsável por ele." (LEVINAS, 2007: 80). Do espectador nada pode ser exigido, a não ser que vá ao teatro disposto a ter uma experiência transformadora, a ser confrontado em suas convicções não apenas de forma crítica, mas pela violência do transbordamento da expressão do ator, por sua presença.

> "Um ator que se revela a si próprio e que sacrifica a sua parte mais íntima – a que não se destina aos olhos do mundo – tem de saber manifestar o menor de seus impulsos. Tem de saber expressar, através do som e do movimento, os impulsos que habitam a fronteira entre o sonho e a realidade. Em suma, tem de ser capaz de construir a sua própria linguagem psicanalítica de sons e de gestos, no mesmo sentido em que um grande poeta cria a sua própria linguagem de palavras." (GROTOWSKI, 1975:32).

Essa concepção do ator como poeta, que cria uma linguagem própria calcada na "presença", antecipa certa tendência do teatro contemporâneo. Lehmann afirma que tanto para a performance como para o que ele denomina Teatro Pós-dramático o que está em primeiro plano não é a construção de uma personagem que seja autônoma, mas sim a presença viva e provocante do ser humano ator. (LEHMANN, 20077:225). Em que pesem as diferenças de orientação filosófica que, em Grotowski, apontam para uma ética enquanto responsabilidade por outrem, podemos considerar a atualidade das propostas de Grotowski, aqui analisadas na perspectiva de "método", uma vez que podem constituir um percurso de experimentação para o ator/performer preocupado em refletir sobre sua "presença" cênica. Para Grotowski, do mesmo modo que o ator deve agir como poeta na construção de uma linguagem pessoal, ele também deve definir os próprios termos de sua gramática cênica. Sobre a terminologia utilizada para designar seu trabalho, ele afirma que "provém de uma experiência e de uma investigação pessoais. Cada um tem de encontrar um meio de expressão, uma linguagem própria, uma via estritamente pessoal de condicionar as suas próprias experiências." (GROTOWSKI, 1975:161) É preciso, contudo, frisar que a busca de uma nomenclatura

pessoal, utilizada para a condução de um processo de trabalho entre atores, traz consigo dois aspectos contrastantes que devem ser considerados. De um lado, cria-se a convicção de que coisas novas podem ser realmente descobertas, já que os termos utilizados por outros pesquisadores podem não se mostrar adequados ou suficientes para nomear a experiência em questão, o que de certa forma convida o pesquisador a desenvolver sua capacidade reflexiva e sua imaginação, possibilitando-lhe que aja como o "cientista aprendiz", maravilhado pela descoberta de cada passo. De outro, pode levar a uma categorização precipitada do trabalho, a uma mistificação dos termos empregados, em que prevalece a impressão de que determinada prática é uma descoberta sem história, que dependeu da personalidade e genialidade do condutor do trabalho. Em entrevista concedida a Denis Bablet[40], Grotowski afirma que seu "método" poderia ser utilizado por outros encenadores que tivessem fins diferentes dos dele. Que algumas conquistas técnicas, objetivas de seus atores como: um registro vocal muito vasto quando fala e canta; ausência de problemas de respiração durante as falas; e a utilização de reações físicas inesperadas e de qualidade inacessível para as pessoas comuns, demonstravam a possibilidade de ampliação da capacidade expressiva dos atores que o utilizassem. No entanto, a distinção entre método de trabalho e suas proposições estéticas deveria ser a base de qualquer estudo que pretendesse utilizar seus procedimentos, pois que a repetição de resultados a partir da imitação de comportamentos de seus atores, faria cair por terra um dos princípios fundamentais do "método": a sinceridade absoluta do ator para com seu trabalho e para o público. No Discurso de Skara[41]o encenador polonês faz um resumo dos pontos principais de seu "método", aqui acrescidos de comentários:

* A primeira afirmação é de que não existem métodos definitivos. Seu "método" como todos os outros está em processo de formação, sendo aperfeiçoado e modificado pelo seu trabalho diário e em contato com as necessidades e dificuldades de seus atores.

* Os atores não devem nunca perguntar como fazer algo, ou como representar alguma cena, pois estas perguntas desviam-no do caminho essencial de buscar uma resposta absolutamente nova e pessoal. Fazer algo pode obliterar o ator, não permitindo que ele esteja sensível para responder a um estímulo com uma ação original.

---

[40] Entrevista concedida a Bablet em Paris à época das apresentações de *O Príncipe Constante* no Théâtre dês Nations em 1967. Texto publicado em "Para um teatro pobre" (GROTOWSKI, 1975:163-173).

[41] Publicado no livro supracitado da página 175 à188. Discurso feito no encerramento de uma oficina de 10 dias em 1966 na Escola de Arte Dramática de Skara na Suécia.

* Não há soluções diferentes para cada situação, por exemplo: procedimentos adequados para uma interpretação realista, ou outros para um teatro de tradição popular, ou ainda para uma interpretação "grotowskiana". Ele acreditava que o que era a base do seu método, o essencial, era o ato de sinceridade e auto-exposição do ator, o que, em termos levinasianos, seria traduzido pela deposição do eu num "eis-me aqui" diante de outrem.
* O ator deve conhecer suas limitações e características pessoais e trabalhar a partir delas. Transformar suas deficiências em qualidades e personalidade.
* Os exercícios físicos não devem ser feitos desvinculados de um estímulo mental, mesmo o trabalho de alongamento ou de tonificação muscular deve ser um exercício psicofísico, ou seja, capaz de envolver o ator mental e emocionalmente.
* As ações devem ser feitas voltadas para o exterior, quer dizer em contato com o que está em torno: espaço, outras pessoas, objetos. Em busca de algo que estimule a sua reação.
* O segredo para Grotowski concentra-se em: "estímulos, impulsos, reações." (GROTOWSKI, 1975:175).

Normas para uma boa conduta: o outro como o companheiro de trabalho

É comum que um grupo estável de pesquisa procure estabelecer princípios, metas e procedimentos éticos que pautem as ações de seus integrantes de maneira que todos possam se colocar claramente diante dos obstáculos que naturalmente surgem no cotidiano da investigação artística. É comum também que as declarações de princípios não passem de retórica bem-intencionada. No caso de Grotowski, a realização de suas propostas no campo teórico e prático, seja através dos espetáculos seja com a pesquisa subseqüente, fazem reverberar sua *Afirmação de Princípios* (GROTOWSKI, 1975:201-209). Nesta pequena declaração, que comprovou ser mais do que mera súmula de intenções irrealizáveis, o encenador apresenta em dez tópicos o que considera os objetivos a serem alcançados por seus atores, bem como um código de comportamento a ser observado durante o trabalho. Não nos interessa aqui proceder ao exame de sua aplicação prática ou identificar nos trabalhos do Teatro Laboratório o quanto esses princípios foram respeitados, mas selecionar dentre eles os temas que podem contribuir para uma discussão em que se apresentem menos como regras a serem cumpridas do que como indícios de uma preocupação ética com o trabalho do ator que nos remeterá ao pensamento de Levinas sobre a Alteridade. A idéia de "ato total"; a relação

ator/espectador; e a proposta de entrega de si mesmo para se tornar um "ator santo", apontam a estreita relação de comprometimento e coerência entre investigação artística e comportamento ético. Nesse sentido, cabe ressaltar a afirmação de Grotowski sobre o trabalho de criação proposto ao grupo. É este um trabalho árduo, e muito exigente em relação ao próprio corpo e à própria disponibilidade emocional de cada um, portanto, de saída nega em si mesmo a idéia de prazer imediato, como também o conceito corrente de felicidade. Atores neófitos costumam se integrar a um grupo em busca de um acolhimento e uma experiência de afetividade grupal, principalmente quando as perspectivas dos resultados do trabalho são de difícil avaliação, de alto risco. A esses Grotowski adverte que o trabalho em si deve ser o principal atrativo para tamanho investimento. O teatro como um ato de vida. (The theatre as an act of life). [42] Ele também faz a exigência de um máximo de silêncio e uma mínima utilização de palavras no ambiente de trabalho. As argumentações deveriam ser feitas por meio de ações, ou propostas corporais. O encenador acredita que o discurso ou a justificativa através de palavras seja uma forma de fuga da responsabilidade de auto-entrega, um distanciamento do envolvimento necessário para o trabalho. Procura assim, manter um ambiente de não dispersão de energia. Para ele, mesmo nos momentos de intervalo do trabalho é preciso a manutenção da qualidade de atenção, por isso, pede aos atores que os comentários sobre a vida cotidiana e particular sejam deixados fora da sala de ensaio. No tempo reservado para o trabalho o desenvolvimento da pesquisa está em primeiro plano e as questões pessoais não podem interromper a sua continuidade. Por ter como tema de pesquisa questões íntimas dos próprios atores, Grotowski exige que não se façam comentários ou gracejos sobre o trabalho desenvolvido, o que poderia bloquear a entrega necessária à pesquisa. Isso tudo, com o objetivo de propiciar o estado de disponibilidade necessário para a criação. O ator deve conquistar dentro do grupo e junto com os outros atores essa abertura para o outro, a entrega e concentração necessárias para a realização do "ato total". A terminologia utilizada para o trabalho não deve ser utilizada fora dele, pois a nomenclatura está fundamentada pela demonstração prática e pelo comportamento ético dos atores em relação ao trabalho e aos colegas. Ela tem um objetivo claro dentro dessas circunstâncias, quando utilizada em outro contexto torna-se vazia e sem sentido. Para que o trabalho desenvolvido em grupo prospere e se

[42] Em entrevista concedida a Marc Fumaroli Grotowski utiliza o termo teatro como ato de vida, que tomamos no mesmo sentido de ato total acrescido de um foco na idéia de organicidade. (FUMAROLI in SCHEKNER e WOLFORD, 1997: 110)

desenvolva em plenitude, Grotowski sugere que o egoísmo criador seja refreado. Quando o ator encontra-se em fase de criação, principalmente em um trabalho que tem matrizes individuais como o desenvolvido pelo Teatro Laboratório, é necessária uma mudança de postura em relação à sua pesquisa pessoal, pois ela não tem valor em si, mas na relação com o outro, estabelecida pelo grupo. Um ator não tem o direito de influenciar o companheiro de modo a conseguir melhores possibilidades para a sua própria atuação, o trabalho não deve servir a uma individualidade, o *partner* deve trocar com o companheiro para o desenvolvimento da pesquisa como um todo. Os atores não têm o direito de corrigir seus companheiros. Muitas vezes os atores, com a intenção de que as ações transcorram como foram preparadas, se dão ao direito de corrigirem posturas ou atitudes de um companheiro que por acaso se perdeu durante a ação. Como o trabalho exige uma concentração absoluta do ator nos seus mínimos impulsos, esse olhar para fora, com intenção de garantir coerência na performance, causa um distanciamento da própria ação e uma espécie de fuga quando assume o trabalho do encenador. Os elementos íntimos e pessoais do trabalho não devem ser comentados porque muitas histórias pessoais são tratadas durante os ensaios, fatos muitas vezes relacionados a traumas de infância. Grotowski exigia que os atores mantivessem esses temas como uma espécie de segredo guardado pelo grupo. [43] E conclui afirmando que, embora os conflitos, discussões e sentimentos não possam ser evitados em um grupo de pessoas, devemos ser responsáveis por mantê-los sob controle a fim de não arruinarem o processo de trabalho. Ressalta dessa afirmação de princípios a idéia de que o desenvolvimento da afetividade ou da amizade na relação de grupo não chega a ser uma exigência, mas o respeito pelo outro enquanto Alteridade é fundamental para a manutenção do espaço comum de criação. É nessa perspectiva que podemos falar de uma ética primeira, não prescritiva, anterior ao ser (no caso o ser do ator que se forma), em que a responsabilidade surge enquanto responsabilidade por outrem, como forma constitutiva da subjetividade.

[43] Sabe-se que Grotowski fez divulgar em documentário que a primeira experiência amorosa vivenciada por Cieslak foi o fator inspirador para a partitura criada para o *Príncipe Constante*. Carla Pollastrelli, em palestra proferida no SESC-SP em 2004 afirma que essa informação veio a público primeiramente pelo próprio Cieslack, e que somente depois disso, anos mais tarde, é que Grotowski passou a comentar o assunto.

Via negativa ou "anti-método": a deposição do eu, segundo Levinas

Grotowski sempre se manifestou contra a criação de um repertório de procedimentos técnicos do ator. Ele não acreditava em "métodos de interpretação" por julgar que não passavam de coleções de truques, clichês e modelos de ação estereotipados, sempre postiços à verdadeira necessidade do ator na cena. Em sua busca por uma ação original, o encenador propunha ao ator um treinamento que visava a quebrar as resistências corporais, vocais e psíquicas. A esse processo de superação dos obstáculos corpóreos, psíquicos e culturais, denominava "o caminho negativo". Com isso, pretendia evitar que o ator se apegasse a qualquer técnica que o impedisse de ser permeável, flexível, autêntico e capaz de se expor intimamente. O ator deveria, assim, se empenhar no sentido de romper as máscaras sociais, pois que a vida cotidiana, os comportamentos habituais, segundo o encenador, impedem as reações espontâneas e verdadeiras, as que são realmente significativas. Como forma de ativar o processo pela via negativa, o ator deveria criar uma seqüência de exercícios psicofísicos desafiadores que o obrigassem a superar suas próprias deficiências de modo a quebrar seus bloqueios corporais e mentais. Em suma, o ator não deveria aprender coisas novas, mas sim abandonar velhos hábitos. Na entrevista a Bablet anteriormente citada[44], Grotowski afirma que em um "método" para o trabalho do ator na tradição ocidental a pergunta usual é: "como fazer isso?" no seu "método" o ator deve fazer uma pergunta oposta, no sentido negativo: "o que é que eu não devo fazer?". Segundo o encenador, a técnica deve ter como principal objetivo eliminar os obstáculos para um "ato total". Para isso, propõe exercícios que levam os atores à exaustão, pois defende que, somente assim, estes poderão identificar seus bloqueios pessoais e agir de forma orgânica e não premeditada. O encenador acredita que não existe pensamento capaz de mobilizar o organismo inteiro do ator em uma ação. Em vários momentos de seus escritos afirma que o ator não deve pensar, pois que o pensamento retarda a ação e bloqueia sua reação espontânea. Grotowski conclui que são essas as ações que realmente interessam, por serem reativas e espontâneas. A lembrança das experiências pessoais deve conduzir o ator. "O processo é que tem de nos levar. Nestes momentos, há que ser interiormente passivo, mas exteriormente ativo. A fórmula de nos resignarmos a "não fazer" é um estímulo." (GROTOWSKI, 1975:195). Essa noção de passividade é corroborada pelo pensamento de Levinas, que afirma ser o caminho da deposição do eu o único acesso verdadeiro ao outro, numa relação que se

[44] Op. Cit. Nota 36.

constitui anteriormente a qualquer intencionalidade, sendo esta intencionalidade uma ação que reduz o outro ao campo do conhecimento do eu, tornando-o objeto desse conhecimento e, portanto, anulando-o enquanto Alteridade. (LEVINAS, 2007: 37). Reside aqui, segundo nossa leitura de Grotowski, mais do que uma semelhança conceitual, o cerne do pensamento do encenador polonês.

Ato total: ser para o outro

Como já dissemos anteriormente, ao longo de sua trajetória Grotowski sentiu a necessidade de reinventar sua própria terminologia, tanto porque esta não mais se ajustava às novas descobertas quanto pelo fato de que seus objetivos, à medida que iam se modificando, exigiam o abandono de algumas noções, já que estas haviam sido por demais esclarecidas. Nossa leitura da obra de Grotowski pretende identificar na busca da Alteridade o vetor central e sempre o mesmo de sua investigação, seja na fase espetacular seja nas fases posteriores. Sendo assim, julgamos necessário retomar aqui alguns de seus termos captais por nos parecer que já aí se formula a questão central de seu pensamento. O termo "ato total" é utilizado principalmente no livro *Para um teatro pobre*. Refere-se à ação na qual o ator está completamente comprometido mental, física, psicológica, vocal e espiritualmente, dentro de uma estrutura precisa. Segundo o encenador, a falta de precisão gera ao caos. Outro termo utilizado para a exposição dessa mesma concepção da ação é: "ato de vida". Grotowski deseja que seus atores incorporem neste "ato de vida" seu inconsciente, suas informações biológicas ancestrais e expressem fisicamente sua alma. Neste sentido, propõe com o "ato total" uma epifania ativa definida por uma estrutura clara.

> "Quando afirmo que a ação deve absorver toda a personalidade do ator, caso contrário a sua reação não terá vida, não me refiro a nada "exterior", como gestos exagerados ou truques. Que quero dizer, então? É uma questão que tem a ver com a essência da vocação do ator, com a reação que lhe permite revelar, um após outro, os diferentes estratos da sua personalidade, desde a fonte biológica, através da corrente da consciência, até o apogeu tão difícil de definir e no qual tudo se torna unidade. Este ato de total revelação de um ser transforma-se numa dádiva do eu que confina com a transgressão das barreiras e com o amor. Chamo a isso um ato total. Quando assim procede, o ator é uma espécie de provocação para o espectador." (GROTOWSKI, 1975:95).

Apesar de a idéia de ato total estar associada ao ato de auto-exposição, não se trata de demonstrar a capacidade física ou as habilidades acrobáticas do ator. Tampouco está relacionada aos atos cotidianos ou às ações pessoais em situações comuns. No ato total o ator deve envolver todos os seus recursos psíquicos e físicos, dos mais instintivos aos mais conscientes através de uma seqüência de pequenos impulsos. Não se trata somente da mobilização de todos os recursos expressivos que o ator possui em uma ação, mas de pôr a nu sua interioridade, de rasgar a máscara cotidiana e se exteriorizar. "O ator tem que estar preparado para ser absolutamente sincero. É como que um degrau para o apogeu do organismo do ator, onde consciência e instinto se unem." (GROTOWSKI, 1975:168) Mas não devemos acreditar que para a conquista de um ato como esse seja necessária uma acumulação de ações ou uma auto afirmação excessiva do ator, o estado que interessa "é a disposição inativa, a passiva disponibilidade, que vai tornar possível a realização ativa. (...) o fator decisivo neste processo é a humildade, uma predisposição espiritual: não fazer alguma coisa, pois de outro modo, o excesso torna-se impudor e não sacrifício." (GROTOWSKI,1975:35). Essa concepção do ato total pela via da inação ou da receptividade absoluta levou a interpretações equivocadas de seu significado. A semelhança com a noção de transe ou a uma espécie de "incorporação de espírito", nas palavras do encenador, obrigou Grotowski a não mais se utilizar do termo "ato total", embora persistisse na investigação de suas leis gerais. A idéia de transe, no entanto, aponta uma relação corporificada com o sagrado, uma expressão pessoal de transbordamento do ser, intrínsecas, segundo Grotowski ao trabalho do ator. Numa perspectiva menos transcendente, podemos citar o parentesco entre essa proposição e o conceito da moderna psicologia, apresentado por Mihály Csikszentmihályi, denominado "Flow". Trata-se de uma tentativa de descrição do estado mental do indivíduo quando totalmente imerso no que faz. Neste estado, constata-se que os objetivos que norteiam a operação mental se apresentam absolutamente claros, de modo a permitirem ao sujeito a concentração necessária na ação em causa, e isso, de tal modo que sua sensibilidade e autoconsciência não o distanciam em nenhum momento da tarefa a ser realizada. A percepção temporal se distorce e, a cada momento, surgem sinais de que os objetivos estão sendo alcançados (feedback instantâneo). A execução da tarefa promove um equilíbrio entre o desafio e habilidade do executante. Suspende-se temporariamente a dualidade entre sujeito e objeto. O "flow", desse modo, nos remete ao "método das ações físicas" definido por Stanislavski, que é a base do trabalho de criação do fluxo de impulsos proposto por Grotowski. Entretanto o encenador polonês acrescenta um novo

dado ao processo, algo que ele define como "auto-exposição sincera". Para ele o tema do inconsciente pessoal seria a porta de saída do fluxo, o que promoveria o contato frente a frente com o público em sua experiência de transcendência e de humanidade. Segundo o encenador, o "ato total" nunca é previsível, o que faz com que o público seja surpreendido, o que o leva a perder momentaneamente a noção de tempo e espaço. Nesse sentido, o ato máximo de desnudamento do ator frente ao público implica o desnudamento deste numa dimensão transcendente. O "ato total" de desnudamento é feito pelo ator no lugar do público, por ele, que contaminado por esse ato de alma percebe a sua própria dimensão humana. Para Grotowski esse ato culminante conduz ao apaziguamento, a uma espécie de catarse mítica que possibilitaria, tanto ao ator quanto ao público, lidar com sua verdadeira interioridade. Para tanto era fundamental, por parte do ator, uma comprometimento total, como um organismo vivo reagindo ao menor impulso. Nos termos de Grotowski: "Chegamos aqui à impossibilidade de separar o espiritual do físico. O ator não deve utilizar o organismo na ilustração de um "movimento da alma"; deve, sim, realizar esse movimento com o organismo." (GROTOWSKI, 1975:87).

Ator Santo: a responsabilidade desinteressada

Em *Ética e Infinito,* Levinas se refere à responsabilidade por outrem como constitutiva da própria subjetividade, uma vez que, para ele, a subjetividade somente pode ser descrita em termos éticos. Segundo o filósofo, "a responsabilidade não é um atributo da subjetividade, como se esta já existisse em si mesma, antes da relação ética". (LEVINAS, 2000:80.). Para corroborar essa afirmação, cita a célebre máxima dostoiewiskiana sobre a culpabilidade humana contida em *Os irmãos Karamazov* que diz que "somos todos culpados de tudo e de todos perante todos, e eu mais do que os outros" (DOSTOIEVSKI, 1975: 154). Hutchens em *Compreender Levinas*[45] substitui a palavra "culpado" por "responsável" e divide a responsabilidade pelo outro em cinco tópicos: 1 – Devemos reagir ao outro; 2 – Somos responsáveis por nós mesmos diante de outra pessoa; 3 – somos responsáveis pela outra pessoa diante de outras pessoas mais; 4 – somos responsáveis pelo outro que é perseguido e nossa responsabilidade é a de ocupar seu lugar; 5 – Somos responsáveis pelo perseguidor, inclusive por aquele que nos persegue, e nossa responsabilidade envolve assumir as responsabilidades do

[45] HUTCHENS, Benjamin. *Compreender Levinas.* Petrópolis, Ed. Vozes. 2007.

perseguidor que não são reconhecidas. (HUTCHENS, 2007: 44). A abrangência do termo, segundo a leitura de Hutchens, nos permite associar a responsabilidade pelo outro, conforme apresentada na obra de Levinas às experiências vivenciadas por Cieslak para a criação das ações de *O Príncipe Constante*, bem como às investigações de Grotowski e demais integrantes do Teatro Laboratório orientadas pelo estudo dos textos de São João da Cruz no estabelecimento da escrita cênica do espetáculo. Talvez pudéssemos avançar nessa interpretação e referir os exercícios espirituais de Santo Inácio de Loyola. Porém, para que não haja mal entendidos, é preciso ressaltar que quando Grotowski fala sobre o "sagrado" e a "santidade" do ator sempre os relaciona à idéia de profano ou de laico. Não podemos perder de vista que durante a criação de *O Príncipe Constante* a Polônia de Grotowski é um país que vive sob um regime político em que as inquietações religiosas estão banidas e só se manifestam secretamente. Nesse sentido, pode-se inferir que uma forma de fazer sobreviver suas investigações sobre o sagrado fosse mantê-las acompanhadas de suas contradições. Mas, como afirma Levinas a profanação não é uma recusa ao sagrado, mas sim uma forma de lidar com ele. Algo que para o encenador polonês pode ser traduzido como "a via negativa". O "ator santo" surge como um ideal a ser atingido, como o ponto culminante do desenvolvimento pessoal do ator. A imagem está profundamente associada à vocação para uma vida em busca do sagrado em contraposição à prática dos atores comuns, "mundanos", segundo Grotowski, que agem em busca de glória e aceitação pública a qualquer preço. É importante frisar que a intenção do encenador passa longe de qualquer pretensão moralizante. Não lhe interessa combater ou julgar o trabalho de atores que pretendam adquirir sucesso ou fama, mas afirmar a radicalidade do comprometimento como base para o desenvolvimento da pesquisa dos atores do Teatro Laboratório. Nessa perspectiva, o ideal do "ator santo" surge como desafio programático, com o intuito de evidenciar as motivações dos atores que pretendam aderir a sua pesquisa, e rejeitar aqueles que não tenham verdadeiramente o comprometimento necessário para a realização do trabalho. Assim como em Levinas, para quem "a encarnação da subjetividade humana garante a espiritualidade", algo inconcebível fora do humano, "não vejo como os anjos se poderiam dar ou como entreajudar-se" (LEVINAS, 2007, 81), a santidade é uma entrega de si mesmo para o outro sem exigência de reciprocidade. Através do sacrifício do próprio corpo, do abandono de todo o egoísmo, em um ato extremo, o "ato total', o ator "(...) se revela arrancando a máscara cotidiana, torna possível ao espectador assumir um processo similar. Não vende seu corpo –

sacrifica-o. Repete a expiação, aproxima-se da santidade." (GROTOWSKI, 1975:31) É uma atitude de dádiva de si mesmo sem esconder sua própria vulnerabilidade, um ato de abnegação da sua vaidade em que o ator se abre para o outro, um ato de amor verdadeiro. Levinas opta por não empregar a palavra "amor" por considerá-la desgastada pelo uso impreciso de nossa sociedade, fala sobre a responsabilidade pelo outro, uma responsabilidade desinteressada. Grotowski também se vale da mesma idéia: "Se eu tivesse de exprimir tudo isso numa frase, diria que se trata da dádiva de si próprio. Há que darmo-nos totalmente, na nossa mais profunda intimidade, com confiança, tal como nos entregamos no amor." (GROTOWSKI,1975:35) A entrega por parte do ator santo não está ligada a um desejo erótico, a uma necessidade[46], mas sim a um desejo metafísico de transcendência de si mesmo. Para Levinas essa experiência de transcendência só é possível em uma relação face a face com outrem, a única forma de romper com a tendência totalizante do ser.

Conjunção entre espontaneidade e precisão

Pode parecer à primeira vista que espontaneidade e precisão sejam de natureza excludente, como se fosse impossível ao ator ser espontâneo e preciso ao mesmo tempo. No entanto, Grotowski defende que a precisão possibilita a expressão espontânea, e que esta sem aquela se tornaria caótica. Do mesmo modo, afirma que sem espontaneidade, a estrutura fica vazia de sentido. O encenador se ampara no conhecimento das premissas de um teatro sagrado, tanto o medieval europeu como o oriental, e afirma que: "(...) espontaneidade e disciplina, longe de se enfraquecerem uma à outra, se reforçam mutuamente; de que o que é elementar alimenta o elaborado, e vice-versa, para se tornar na verdadeira fonte de uma espécie de ação irradiante." (GROTOWSKI, 1975:85). Ao insistir na conjunção de espontaneidade e precisão, Grotowski faz uma clara tentativa de operar de forma aglutinadora com conceitos cindidos pela tradição ocidental como mente e corpo, interior e exterior, estrutura e vida. Quando afirma que em seu trabalho os atores não devem pensar, pois isso retarda a reação espontânea e, no caso de pensarem, que devem inventar uma nova forma de pensamento, um pensamento corporal, deixa evidente sua reserva em relação a uma abordagem racionalista de modo a defender a precedência da ação sobre o pensamento. Neste sentido, "pensar com o

[46] Levinas faz uma diferenciação entre necessidade e desejo, o primeiro motiva a sustentação e economia do ser com o outro, com o mundo, trata de uma forma de incorporação do outro ao mesmo, o segundo seria um desejo do absolutamente outro o que seria impossível de se tornar parte do mesmo, desejo do infinito.

corpo" não é um processo interno e inacessível ao outro, é sim a construção de uma seqüência lógica de ações precisas e responsáveis[47]. Uma das grandes preocupações de Grotowski sempre foi a indisciplina do ator em seu processo de formação. Muitas vezes a idéia romântica de gênio, na qual a criação artística surge de um talento, em hora não determinada, em uma situação de plena liberdade, faz com que o ator acredite que não deve seguir regras definidas. Este procedimento é fortemente combatido pelo diretor polonês, que acredita que a expressão será mais verdadeira se for amparada por uma disciplina clara e definida. Para exemplificar a idéia de complementaridade entre um trabalho a partir de perspectivas externas e um de mobilização interior para a formação do ator ele se baseia em duas das maiores referências do teatro russo: Meyerhold, como preocupação com a forma exterior e Stanislavski, como busca da espontaneidade da vida. Naturalmente o faz como exemplificação didática da síntese que procura entre o trabalho com ação interna e sua formalização externa, uma vez que é impossível a separação entre ambos, pois corpo e mente só podem ser concebidos como um todo orgânico e intelectivo. Stanislavski com seu *Método das Ações Físicas* irá rever o ponto de partida do trabalho do ator, sugerindo o estudo das pequenas ações psicofísicas, de maneira que o corpo do ator em ação possa mobilizar suas forças expressivas. Em capítulo posterior, nos dedicaremos a analisar a relação do Método das Ações Físicas com o trabalho de Grotowski por nos parecer que aí reside uma de suas maiores influências. Como vimos no tópico "ato total" a proposta de "anti-método" de Grotowski pretende que o corpo do ator reaja expressivamente tanto aos estímulos interiores quanto aos exteriores. Uma das perguntas recorrentes aos atores em seus processos de criação é a de como conseguir manter o frescor da criação na repetição das apresentações, ou seja, seria possível preservar durante a existência de um espetáculo a precisão da partitura[48] e a espontaneidade de sua criação? Grotowski responde a

---

[47] Tatiana Mota Lima em artigo à revista Sala Preta analisa os conceitos de "estrutura" e "espontaneidade" em três momentos distintos da fase espetacular de Grotowski, e na fase da *Arte como Veículo*, no Workcenter em Pontedera. A autora utiliza estes conceitos como eixo para sua leitura dos procedimentos criativos utilizados pelo encenador com os atores do Teatro Laboratório, apresentando as transformações sofridas por eles no percurso de seu trabalho. Afirma que o conceito de estrutura aparece primeiro como definição de signos corporais e que depois passa a ser tratado como complemento da idéia de espontaneidade, vida, organicidade. (ver nota 05).

[48] O termo partitura muito utilizado no trabalho com os atores na atualidade merece uma redefinição e conduz a alguns questionamentos. Na música se refere a um sistema bem definido de notação que possibilita ao intérprete executar a composição. No teatro normalmente serve para designar a movimentação dos atores, algo que deve ser conquistado e mantido. Na concepção de Grotowski seria uma espécie seqüência de impulsos e ações associados às falas e aos movimentos dos atores, texto e ação dos atores definidos a partir de experimentações. "(...) quando se representa um papel, a partitura já não é de pormenores, mas de impulsos, de signos. (...) Signos são, em última análise, uma reação humana,

pergunta formulada por Bablet[49], segundo ele mesmo, com uma generalização: "se durante os ensaios, o ator estabelece sua partitura como uma coisa natural, orgânica – o modelo de suas reações, "dar e aceitar" – e se, antes do espetáculo, está preparado para fazer a sua confissão, sem nada ocultar, então, cada espetáculo atingirá a plenitude." (GROTOWSKI, 1975:171). É importante ressaltar que essa atitude de "dar e aceitar" em face do público pressupõe uma confissão não em termos cristãos como pode sugerir a idéia de "ator santo", mas, nos termos de Levinas, de uma deposição do eu frente ao rosto de outrem[50]. Outro aspecto do trabalho do ator que evidencia a necessidade de uma estrutura norteadora é a abertura de processos mentais muito particulares, muito íntimos, ligados à sua experiência pessoal. Nesse mergulho interior, salienta Grotowski, é muito possível que o ator se perca numa obscuridade emocional. Para evitar que isso aconteça, ele recomenda que o ator busque a precisão como quem observa através de um microscópio algo que pode parecer imperceptível: "a todo o momento, o princípio fundamental é sempre o mesmo: quanto mais ficarmos absorvidos pelo que se oculta dentro de nós, pelo excesso, pela exposição tanto mais rígida deve ser a disciplina "exterior"; ou seja, a forma, o ideograma, o signo. Nisto repousa o princípio da expressividade." (GROTOWSKI, 1975: 37) Em artigo denominado *Ele não era completamente ele próprio*, Grotowski analisa as proposições de Antonin Artaud e chama a atenção para a ausência em seus escritos dos meios efetivos para a concretização da profecia artaudiana do surgimento de um teatro sagrado significativo e transformador. (GROTOWSKI, 1975: 81-89). Grotowski concorda com a imagem artaudiana de atores que, como mártires em chamas, fazem gestos das fogueiras, por acreditar que a arte do ator está de fato centrada em uma ação extrema, mas acrescenta que estes gestos devem ser articulados. Em sua opinião, a crueldade em Artaud significa rigor, porém, somente a conjunção de opostos, de um lado a espontaneidade, de outro, a disciplina, pode dar "origem ao ato total." (GROTOWSKI, 1975:89). Essa conjunção de opostos, no entanto, só tem sentido numa relação de Alteridade, onde a espontaneidade dá a medida da responsabilidade frente a outrem. Nesse sentido, a noção de disciplina em Grotowski pode ser entendida na perspectiva da responsabilidade levinasiana. Em *Para compreender Levinas*, Hutchens nos informa que, para o filósofo "o eu não está isolado em uma auto-suficiência insular. É a passividade de um eu

---

expurgada de todos os fragmentos, de todos os elementos que não são de capital importância. O signo é o impulso nítido, o impulso puro. Para nós as ações do ator são signos." (GROTOWSKI, 1975:182-183).

[49] Entrevista citada, ver nota 07.

[50] Sobre a noção de rosto em Levinas, ver tópico "O Rosto".

exposto que constitui sua subjetividade, não a atividade de sua autonomia. "Eus" não se dão leis à medida que a autonomia assim o exige, e sim as leis surgem da resposta à outra pessoa." (HUTCHENS, 2007:47). Percebem-se nesta inversão os ecos metafísicos do martírio artaudiano. Em entrevista a Margaret Croydem[51], Grotowski relaciona propostas estéticas, formas de trabalho e a conjunção espontaneidade e precisão de que tratamos nesse tópico: "Nosso trabalho não é nem abstrato nem naturalista; ao mesmo tempo, são ambos, abstrato e naturalista. É natural e estruturado, espontâneo e disciplinado." (GROTOWSKI, 1997:86) Esta afirmação aponta a busca de integração de dois aspectos complementares na criação do ator, um com base na realidade, na observação científica dos homens; e o outro, a partir das analogias, metáforas e abstrações pessoais. Um aspecto reforçando o outro e implicando uma dimensão do trabalho do ator ainda não tratada pelos "métodos" anteriores a Grotowski.

Estudo para o ator: treinamento para uma prática auto-investigativa

Para analisar a questão da Alteridade, enquanto elemento constitutivo e norteador do pensamento de Grotowski, julgamos necessário referir alguns de seus procedimentos práticos desde os primórdios do Teatro Laboratório até as proposições posteriores à fase espetacular. Nossa intuição é que, através do cotejamento das práticas utilizadas no treinamento do ator grotowskiano, a noção de responsabilidade por outrem sobressaia como elemento unificador de todas as fases de seu trabalho, numa perspectiva que o aproxima das reflexões de Levinas, para quem somente é possível conceber o ser enquanto ser-para-o-outro. Entretanto, devemos advertir o leitor que não estamos interessados no levantamento cronológico desses procedimentos, como forma de analisar em que consistem as variações de enfoque ou mesmo as denegações de algumas dessas práticas, levadas a cabo pelo próprio encenador ao longo de sua trajetória. Mas, em revelar, por meio de aproximações que há um substrato comum a toda experiência empreendida por Grotowski, como uma espécie de obsessão teórica e filosófica que intui ser a Alteridade o meio de constituição da subjetividade do ator, seja enquanto criador e intérprete num espetáculo, seja como mediador de experiências para-teatrais, seja ainda enquanto campo de ressonância de uma arte concebida como veículo para a transcendência e para o contato do eu com o infinito ou, para usar os termos de Levinas, com o "absolutamente outro". Nessa perspectiva, nosso balizamento se fará por duas

[51] Publicada sob o título *I said yes to the past* (in SCHECHENER e WOLFORD, 1997: 83- 87).

vias paralelas: de um lado as reflexões de Grotowski sobre seu fazer teatral e extra-teatral, utilizando como eixo o trabalho de Cieslak e seus comentadores; de outro, as reflexões de Levinas que dialogam a nosso ver, de modo revelador com essa experiência. Para efeito de uma organização mais didática de nossa argumentação, seguiremos os "elos da corrente" que, segundo Grotowski são a metáfora mais apropriada para explicitar a natureza ao mesmo tempo autônoma e tributária de cada uma das fases de sua obra. Em *Para um teatro pobre* há a descrição detalhada de alguns desses exercícios, bem como o relato das constantes mudanças de procedimento em relação ao trabalho do ator ocorridas nos primeiros anos do Teatro Laboratório[52]. Essa dinâmica de assertivas e negações se intensifica com a circulação internacional dos espetáculos do Teatro Laboratório. Os ciclos de palestras e oficinas ministradas por Grotowski e Cieslak, acabam por constituir um registro menos descritivo e mais propositivo dos caminhos de sua pesquisa em direção a uma conduta ética do ator no que diz respeito tanto ao seu processo de formação quanto de criação. Depreende-se desses relatos que a passagem da fase espetacular para as subseqüentes não arrefece no ator a exigência de abertura mental e disponibilidade física e psíquica de auto-investigação. Assim como a necessidade de manter a relação de profissionalismo no processo de pesquisa, embora essa noção sofra alterações em função do abandono do espetáculo. Além do material produzido durante a fase espetacular, como *Para um teatro pobre* em que os exercícios ali descritos servem como exemplificação da tentativa de associar teoria e prática; *Respuesta a Stanislavski*[53], *Exercícios, A Voz*[54], publicados em 1969, data em que Grotowski já estreara *Apocalypsis cum Figuris*, mencionamos aqui os escritos relativos às fases subseqüentes e que servem como um desmentido às interpretações que se tornaram correntes a respeito do treinamento do ator grotowskiano. São textos que condenam a técnica como um valor em si mesmo, e esclarecem que os movimentos corporais utilizados pelo grupo surgiam de um longo processo de treinamento e que, portanto, não devem ser copiados em sua forma, sendo o objetivo principal do treinamento a conquista de uma disponibilidade corporal (corpo

[52] Existem várias referências sobre o treinamento vocal e corporal desenvolvido por Grotowski e os atores do Teatro Laboratório. Como nossa intenção não é proceder ao levantamento sistemático desses exercícios, sugerimos a leitura de *O treino do ator (1959-1962), in* GROTOWSKI, 1975: 97-129. E *O treino do ator (1966),* in GROTOWSKI, 197: 131-161.

[53] Ver GROTOWSKI in JIMENEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavski segun sus apostoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote.* Ciudad de México, Col. Escenologia, 1990, 487- 504.

[54] Ver GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969.* São Paulo, Ed SESC, Perspectiva e Fondazione Pontedera Teatro, 2007: 137-162 e 163-180.

como todo) para a criação. Para enfatizar a necessidade dessa libertação expressiva, que deve ser conquistada através do treinamento, Grotowski diferencia o corpo expressivo e liberto do corpo cotidiano e domesticado. Assim como chama a atenção para o risco de um hiper-desenvolvimento do trabalho físico, repetido como forma de manipulação corporal destinada à fixação de um repertório de respostas corporais que serão sempre as mesmas pelo trabalho constante de determinado grupo muscular. Para ele, toda atividade física, na medida em que trabalha com uma quantidade determinada de músculos, conforma uma expressão. A expressão corporal de um ginasta, por exemplo, tem uma rigidez formal que não serve ao ator, assim como o corpo do bailarino clássico, exemplo já utilizado por Stanislavski, visto como marcado por vícios de postura. Grotowski menciona a acrobacia em cena, e adverte que esta exigiria do ator uma mínima formação nos princípios acrobáticos, e deixa clara a sua opinião de que um acrobata desempenharia melhor essa exigência. No entanto, alguns exercícios acrobáticos eram utilizados pelos atores do Teatro Laboratório como desafio, uma espécie de provocação para que o ator superasse a si mesmo. O encenador afirma que os exercícios deveriam parecer impossíveis de serem realizados, de maneira a exigir uma atitude de coragem por parte dos atores, de rompimento com sua necessidade de autopreservação. Colocados frente ao desafio, os atores poderiam entrar em contato com a materialidade e os limites da corporalidade. Assim, na execução de um exercício quase irrealizável, o ator poderia avaliar a sua qualidade de entrega e perceber de forma concreta a relação com seu próprio corpo, uma relação comumente de inadequação e culpa. Grotowski dá como exemplo o equilíbrio nas várias posturas do Hata-Yoga, que exigem uma inversão das bases de sustentação do corpo de tal modo que, para além do aspecto puramente técnico, podem ser uma forma de avaliação da autoconfiança e da entrega do ator. Ele anseia por uma acrobacia orgânica, em que os corpos dos atores possam criar uma movimentação inesperada, como resposta a impulsos vivos, em sua potencialidade máxima de expressão. Almeja desbloquear o “corpo-memória”, para que este aja sem comando mental. Assim, os exercícios visavam principalmente à integridade do ator como ser humano, promovendo através do corpo o rompimento do fluxo interno de consciência que divide o ator. O desafio e o trabalho corporal deveriam lhe exigir um esforço de tal ordem que não permitissem ao ator estar em atividade mental de auto-análise e autocrítica, distanciado de si mesmo em atitude auto-referente. No entanto Grotowski alerta que a prática cotidiana dos exercícios e a conseqüente superação dos obstáculos encontrados no início do processo, podem sugerir ao ator uma

falsa satisfação, que o impedirá de atingir o ato de sinceridade pessoal, base do "anti-método". Essa espécie de acomodamento do corpo aos exercícios muitas vezes pode gerar distorções como a conformação das técnicas do Hata-Yoga aos objetivos do relaxamento muscular, nos moldes propostos por Stanislavski. Ciente desse risco, Grotowski auxilia Cieslak a desenvolver uma série de exercícios físicos que partem das posições do Hata-Yoga, mas são orientados para o exterior, e visam desafiar o corpo humano em seus limites, de forma a impedir durante sua execução uma atividade mental paralisante. Ao contrário da técnica oriental, voltada para a redução dos sinais vitais, esses exercícios têm como objetivo o "aniquilamento das resistências e dos bloqueios, dos estereótipos individuais e profissionais". Trata-se de estabelecer uma "via negativa" através da qual, exercícios-obstáculos vão sendo abandonados à medida que os atores logram realizá-los com pleno domínio. São exercícios criados de forma a reacender no ator a chama da criação, obrigando-lhe a perscrutar as causas dos bloqueios ao invés de iludi-lo com falsas soluções. Não constituem uma técnica, não têm valor em si mesmos e não devem visar ao auto-aperfeiçoamento. Para Grotowski, o aperfeiçoamento retarda o "ato".

> "A técnica fria, consciente serve para evitar o ato, para nos esconder, para nos cobrir. A técnica emerge da realização, portanto falta de técnica é um sintoma de falta de honestidade. Existem só as experiências, não seu aperfeiçoamento. A realização é hic et nunc (aqui agora). Se existir a realização ela nos conduz ao testemunho. Porque foi real, plena, sem defesas, sem hesitação." (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:179).

Essa afirmação paradoxal é exemplar de como Grotowski buscava aliar à intuição criadora um rigor técnico que não se deixasse cristalizar em fórmulas transmissíveis. Dessa aparente incongruência nasce o conjunto das teorizações a que o encenador denominou "método" para em seguida desmentir-se, afirmando ser pouco produtiva e desnecessária a pretensão de uma súmula prescritiva de procedimentos para o ator. A essa dinâmica de assertivas e denegações chamamos "anti-método", sabendo de antemão que se trata de mais um paradoxo.

Estudo para o espetáculo: procedimentos para uma prática criadora

Em mais de uma ocasião Grotowski ressaltou as diferenças entre os exercícios utilizados no treinamento pessoal do ator e os procedimentos que visavam potencializar os meios de criação da cena. Para ele, os exercícios deveriam servir como forma de estimular no ator a percepção para as situações e os pormenores da peça, em vez de serem adaptados a ela. Para a aproximação dos temas a serem tratados no espetáculo, assim como para a criação das cenas, havia procedimentos distintos, mas complementares a que Grotowski denominou "técnica I" e "técnica II". Ouaknine, em estudo e reconstituição do desenvolvimento do espetáculo *O Príncipe Constante* apresenta um esquema que orientou o processo criativo dos atores[55]. Ele também chama a atenção para o fato de que havia uma diferença de condução no trabalho de Cieslack em relação aos demais atores por terem funções distintas na economia cênica. A seguir, apresentamos o esquema por nos parecer revelador de alguns princípios que nortearão toda a fase espetacular do Teatro Laboratório:

* Improvisação livre ou parcialmente dirigida sobre um tema, um fragmento, ou uma tarefa precisa. Os atores anotam todas as ações, os impulsos, os contatos com os colegas, as reações e, sobretudo, suas motivações pessoais que vão sustentar a relação entre ação e reação, o espaço etc.

* Reconstituição minuciosa dos processos psicológicos da primeira improvisação com correção e apuração dos signos.

* Repetição desta reconstituição para a criação de uma espécie de reflexo condicionado de todos os elementos fixados.

* Recuperação da espontaneidade primeira e de sua lógica interna dentro da estrutura definida.

* Cada ator constrói por si próprio uma partitura individual. A interação dessas partituras individuais forma a partitura geral do espetáculo.

No Teatro Laboratório a noção de papel está superada. O ator não concebe uma personagem de um ponto de vista psicológico, mas uma soma de situações variadas, a partir de motivações diversas, que compõem uma linha organizada e orgânica própria do ator, unificada pela totalidade superior que forma a partitura do espetáculo. "O ator grotowskiano é ele mesmo o criador e o intérprete de suas próprias notas e de sua

[55] OUAKININE, Serge. *Etude et reconstitution du déroulement du espetacle Le Prince Contant.* in Les voies de la création théatrale. Paris, Édition du centre national de la recherche cientifique, 1970.

própria partitura**.” (**OUAKININE, 1970: 40). No *Príncipe Constante* as duas técnicas de interpretação criam dois tipos de partitura, que são unificados pela partitura geral do espetáculo. Na “técnica I”, o ator era convidado a pesquisar as possibilidades essenciais de sua própria personalidade como forma de responder aos estímulos exteriores que vinham tanto do encenador, como dos outros atores, de temas, de textos ou de poemas. Neste procedimento, os atores viam-se levados a observar os seguintes estágios: estimulação – contato – ação – reação – escolha – fixação. Através de suas ações, encaradas como proposições, e das reações que causavam entre si, os atores eram estimulados pelo encenador a buscar uma cristalização dessa ação global em signos. No caso específico de *O Príncipe Constante,* o grupo de cinco atores que compunha a corte trabalhou seis meses para criar uma partitura composta de textos que eram “cantados” e de uma movimentação corporal em um espaço determinado. Os atores criavam signos corporais motivados por suas inquietações pessoais, capazes de corresponder às situações determinadas pela oposição ao príncipe. Signos que procuravam dar conta de uma ordenação do espaço mental, sem ser uma imitação figurativa ou gestual da realidade. Na cena, o espaço que circundava o príncipe era preenchido pelos corpos do coro, que se conformava aos seus movimentos. A partitura musical era indissociável da partitura espaço-corporal, o que segundo Grotowski atendia às exigências da “lei da motivação”, sendo que cada “micro-signo” compreendia a expressão de uma totalidade psíquica, musical e espaço-corporal. Segundo Ouakinine, a “técnica II” consistia numa espécie de depoimento “psico-corporal” do ator de modo a desenvolver uma técnica de “transcendência psicofísica”. A personalidade do ator era o objeto dessa investigação. O trabalho do encenador em colaboração com o ator buscava revelar e fixar certas motivações autênticas relativas a associações pessoais íntimas (psicanálise corporal). A pesquisa propunha um caminho descendente e progressivo das coisas mais superficiais (a máscara) até as mais profundas (subconscientes e arquetípicas). Esta pesquisa como na técnica I era fixada em uma partitura, e qualificada como uma via de conhecimento. Desta operação resultaram os três monólogos de Dom Fernando, o “Príncipe Constante”. Seria assim, a expressão mais natural da personalidade do ator, um super-naturalismo obtido a partir da destruição de suas máscaras da vida, onde a memória não mais intervém como uma memória da totalidade, ou de um fim, mas como memória de um processo e de seu percurso, uma sucessão de micro-motivações. Esta via de conhecimento levada ao extremo, propiciaria a “transiluminação-êxtase” do ator. Em *O Príncipe Constante,* a culminância desse processo gradativo de iluminação coincidia

com a morte da personagem. (OUAKININE, 1970: 40-41). É a partir desse espetáculo que se designam como técnica II as experimentações e os resultados obtidos especialmente por Cieslak. Posteriormente Grotowski irá utilizar essa técnica como modelo para outros atores e estagiários, com a ressalva de que estes não devem imitar os resultados, mas tentar descobrir um processo pessoal de auto-libertação. É uma etapa decisiva para a evolução do Teatro Laboratório, onde se definem as bases da pesquisa ao mesmo tempo em que demonstra a maturidade dos pesquisadores. Ambas as técnicas buscam estabelecer "partituras" psicofísicas com base na prospecção do universo pessoal e íntimo do ator. Segundo Grotowski, há uma diferença profunda entre essas "partituras" e o que convencionalmente é chamado de "papel" ou de "personagem": a partitura exige "o contato humano: "dar e aceitar". Nos encontros íntimos há sempre este elemento de "dar e aceitar". O processo repete-se, mas sempre *hic et nunc*, isto é, nunca é o mesmo." (GROTOWSKI, 1975:170). Trata-se de um processo de colaboração entre o ator e o encenador. "Mas o fator decisivo neste processo é a exploração pessoal do ator. Este deve aprender a utilizar o seu papel como se fosse um bisturi – para a si mesmo se dissecar." (GROTOWSKI, 1975:35).

O corpo como morada

A dissecação a que Grotowski se refere aponta para uma nova percepção do corpo. Não se trata de exercitá-lo ao limite de sua potência física como o fazem os atletas, tampouco deixá-lo adormecer como mero suporte do *logos*. É preciso livrá-lo de sua falsa materialidade, marcada social, cultural e psiquicamente para que renasça como morada da subjetividade individuada. Há nisso um componente de forte sensualidade e de desejo metafísico de entrega ao outro. Somente nessa perspectiva é que se pode conceber uma técnica que vise associar à precisão física da partitura a qualidade perturbadora da auto-exposição íntima. Nesse sentido Grotowski defende uma superação das resistências do corpo por uma espécie de passividade que impeça a auto-repressão, de modo que este possa virtualmente deixar de ser. "O corpo deve, por isso, parecer que não tem peso, ser tão maleável aos impulsos como a plasticina, e tão rijo como o aço quando funciona como suporte, capaz de dominar a própria lei da gravidade." (GROTOWSKI, 1975:99). O que sobressai desse processo de "auto-penetração" do corpo, cujos limites são levados ao extremo da percepção, é a paz interior necessária para que os verdadeiros impulsos se manifestem, de maneira a suplantar a dicotomia entre "eu" e "meu corpo." (GROTOWSKI, 1975: 186). O

encenador conclui que essa auto-dissecação interior, que faz com que o ator passe a aceitar-se a si mesmo, somente se realiza na medida em que pressupõe "alguém que nos possa aceitar." (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:175). Independentemente do modo como se dá essa relação com o outro, se através da aceitação ou do confronto, fica implícita a Alteridade como exigência sem a qual o esforço do ator para a conformação da subjetividade através do corpo se torna auto-referente e inócuo. Em *Totalidade e Infinito,* Levinas propõe movimento semelhante de separação do ser que, para se constituir como tal, recolhe-se em sua "habitação" como forma de apartar-se da totalidade. Só então, uma vez constituída a subjetividade, ele pode abrir as "portas da morada" e oferecer sua hospitalidade a outrem sem que este seja reduzido ao Mesmo. Segundo o filósofo, esse movimento surge como tentativa de subtrair-se ao terror do "il y a" [56]; como tentativa de um *vir a ser existente* que, embora busque incessantemente afirmar-se enquanto sujeito, acaba por se objetualizar, num processo que Levinas chama de hipóstase. A noção de "há" e de hipóstase são, nesse sentido, capitais para compreendermos o processo que leva o filósofo a uma tentativa de superação da fenomenologia heideggeriana. Nossa hipótese é de que o treinamento do ator grotowskiano pressupõe movimento similar, onde o corpo tem a função de morada e reflete a mesma tentativa de recusa do "há" como forma constitutiva do eu, enquanto exigência fundamental da relação com o *outro*. Para uma exposição mais fundamentada de nossa proposição, julgamos necessário apresentar, ainda que sumariamente, em que consistem essas noções.

O "il y a" e a hipóstase do ser

Durante a segunda guerra mundial, no cativeiro, Levinas escreve *De l'existence à l'existant*, onde, dialogando com a fenomenologia existencial de Heidegger, apresenta o conceito de "il y a", ou o fenômeno do *ser impessoal*. O "há" reflete uma existência sem existente, um silêncio ruidoso que precede a consciência. O filósofo descreve momentos em que pode se pressentir a "sombra do "há'": na insônia, na fadiga, na preguiça. Momentos em que o ser se evade de si, em que há uma estagnação por impotência, algo como uma impossibilidade de sair de um estado de letargia dominante no qual a consciência é consumida por uma impessoalidade. O "há", nas palavras de Levinas é

[56] Uma tradução possível para o termo "il y a" seria "há" ou "haver". Levinas se refere a um estado da existência que não é nem *ser* nem *nada.* Utilizaremos o termo traduzido entre aspas "há", adotando a opção da tradução portuguesa de *Ética e Infinito* (LEVINAS, 2007).

"Uma experiência de horror que não é uma angústia." [57] (LEVINAS, 2007: 34) Ele propõe uma dimensão imaginária para que se possa ter uma idéia da existência anônima do "há". Sugere que se pensarmos em todas as coisas voltando ao nada, não teremos o nada como resultado, mas antes restará esse campo de forças, a imagem mental do "há", esse ruído sussurrante, murmúrio impessoal, onde só existe verbo sem substantivo, sem subjetividade. Nesse sentido, é necessário sair da não significação do "há". Num primeiro momento de sua reflexão, Levinas acredita que o ente ou o existente determinado seria como uma aurora de claridade no horror do "há", um momento em que as coisas aparecem por si mesmas, mas não são tragadas pelo "há", passando assim a ser substância, a tornar-se existentes. O eu, que na aurora do "há" está ainda se constituindo como existente entra em relação com o mundo à sua volta e passa a agir com o intuito de possuí-lo, de maneira a fazer coincidir em seu ser a existência e o existente. A essa tentativa de vir-a-ser Levinas chama "hipóstase dos existentes", isto é, a passagem que vai do ser a um *algo*, do estado de verbo ao estado de coisa. Segundo Levinas, nessa perspectiva "o ser que se põe está salvo". Entretanto, o filósofo observa que o eu, na hipóstase, é estorvado por todos os existentes que ele domina, o que o impede de "outramente que ser"[58], isto é, impede-o de provar um "outro modo que ser" em que está implicada a idéia de "ser para o outro". Isso aponta um movimento noutra direção:

> "(...) para sair do "há" não é necessário *pôr-se, mas depor-se*[59]; fazer um ato de deposição, no sentido em que se fala de reis depostos. A deposição da soberania pelo eu é a relação social com outrem, a relação desinteressada. (...) Desconfio da palavra amor, que está estragada, mas a responsabilidade por outrem, o ser para o outro, pareceu-me desde essa época parar o rumor anônimo e insignificante do ser. É sob a forma de tal relação que me surgiu a libertação do "há"." (LEVINAS:2007,37).

Esse movimento constante de vir-a-ser que caracteriza a hipóstase revela, no entanto, a solidão do ser. Para o filósofo não há nada mais privado que o fato de ser, uma vez que a existência somente pode ser contada, mas não partilhada. , "Tudo se pode trocar entre os seres, exceto o existir. Neste sentido, ser é isolar-se pelo existir." (LEVINAS,

[57] Aqui Levinas pretende se distanciar dos conceitos de angústia de Heidegger e de Sartre, apesar de que a idéia do "há" também parte das investigações sobre a existência e o ser.
[58] Ver nota 23.
[59] Grifo nosso.

2007:44). Assim, “a solidão aparece aqui como o isolamento que marca o evento do próprio ser. O social está para além da ontologia.” (LEVINAS, 2007: 43). Essa solidão, somente pode ser rompida pelo ato de “deposição” frente a outrem, o que implica o abandono da “arrogância” do ser de modo a prevalecer a passividade e a humildade perante o outro. Podemos inferir daqui a proposição grotowskiana do “auto-sacrifício” do ator. Entretanto, antes de pensarmos no modo como o ator pode romper a solidão rumo ao outro e, através dele, franquear o infinito da transcendência, é preciso considerar o modo como se constitui sua subjetividade, levando-se em conta que, para Levinas, o evento da subjetividade se dá em duas instâncias principais de ruptura da totalidade. Uma delas diz respeito ao eu como Mesmo, que procura escapar do círculo ontológico que o referencia à totalização; a outra se refere ao eu receptivo, o eu da bondade, que é tocado pelo infinito de outrem, abrindo-se ao Desejo e à transcendência. Em ambas, o corpo surge como “morada”, onde a subjetividade se abriga no ato mesmo de se constituir como tal. É nessa perspectiva que Pelizzoli, ao analisar a obra de Levinas ressalta que **“e**m todos os momentos, aquilo que congrega os modos da separação, que torna possível o erguimento da independência do eu frente à totalidade, é o corpo”**.** (PELIZZOLI, 2002:79). Como afirma Levinas em *Totalidade e Infinito,* o corpo surge “não como um objeto entre outros, mas como o próprio regime sob o qual se exerce a separação, o ‘como’ dessa separação e assim se pode dizer como um advérbio mais que como um substantivo.” (LEVINAS, 2000:145-146). Essa necessidade de subjetivação no corpo traz como conseqüência a ambigüidade do próprio corpo, na medida em que gera “a dependência daquele que o exerce, (...) e mergulha no mundo sensível, frui e sente.” (PELIZZOLI, 2002:79). Assim o ator grotowskiano, em processo similar de “separação”, experimenta o corpo como ato de individuação, como “a possibilidade (...) que se põe no ser, de nele se pôr não se definindo pelas referências a um todo, pelo seu lugar num sistema, mas a partir de si.” (LEVINAS, 2000:279). Dessa forma, “ser corpo é, por um lado, agüentar-se, ser dono de si, e, por outro, manter-se na terra, estar no outro e, assim, ser obstruído pelo seu corpo.” (LEVINAS, 2000,146). Aí reside a maior ambivalência da ruptura com a totalidade, uma vez que “o corpo obriga a consciência a abandonar seu estatuto atemporal e a entrar na trama do tempo. A separação como corpo está fundada sobre a exterioridade irredutível e anterior à reflexividade, apontada para o âmbito da afetividade ou sensibilidade. (PELIZZOLI, 2002:79). Se consideramos as proposições de Grotowski acerca do trabalho de desconstrução do corpo do ator pela via negativa, eixo de seu “anti-método”,

percebemos a mesma perspectiva de anterioridade deste em relação à consciência de si, assim como Levinas localiza o eu antes do ser eu, numa condição de possibilidade que é promessa de plenitude através da sensibilidade. Veja-se a este respeito o que nos diz a análise de Pelizzoli:

> "O corpo aponta a existência subjetiva em outra ordem, estranha; constatação irrefutável da anterioridade e exterioridade do mundo (...) em relação à consciência constituinte. Elabora uma espécie de fenomenologia da sensação como gozo, com raízes anteriores à cristalização da consciência". (PELIZZOLI, 2002: 84).

Nesse sentido, podemos falar da busca em Grotowski de uma corporeidade anterior à consciência de si, obtida através de um treinamento que desbloqueia o ser do ator para que possa operar a "separação" da totalidade e abrigar-se em seu próprio corpo como morada para, a partir daí, constituir-se como sujeito para outrem, processo que, para Pelizzoli representa "um mergulho gozoso". E ressalta que "esta interioridade inocente, espontânea e feliz – na dependência do outro do mundo – não situa o eu numa totalidade que o dissolveria." Mas que, "vivendo desse outro o eu vive em si, "vive-se", para-si; constrói-se como corpo e à maneira do corpo no gozo. (...) Trata-se, pois, da individuação como exaltação do ente que requer uma ipseidade[60]". (PELIZZOLI, 2002: 82). No entanto, como vimos anteriormente, a individuação acarreta a solidão. Assim, a questão que se coloca é como conjugar o eu necessário da separação – esta singularidade em si para si – com o sujeito perpassado pelo infinito e apelo ético do Rosto[61]. Levinas acredita que a solidão é apenas uma das notas do ser. Para ele, não se trata apenas de sair da solidão, através da relação com o mundo do conhecimento, o desafio está em sair do ser, pois pelas fruições o sujeito pode enganar sua solidão, mas o conhecimento não chega a ser uma saída de si. "No que respeita ao conhecimento: ele é, por essência, uma relação com aquilo que se iguala e engloba, com aquilo que se torna imanente, porque está à minha medida e à minha escala." (LEVINAS, 2007: 45). Nesse sentido, o cogito não nos pode proporcionar a idéia de infinito. O conhecimento é sempre uma adequação entre o pensamento e o que ele pensa. Há uma impossibilidade de sair de si no conhecimento, o que implica dizer que a socialidade não pode ter a

[60] O princípio da individuação. Na filosofia heideggeriana a *ipseidade* designa o ser próprio do homem enquanto existência responsável (Dasein). (JAPIASSU e MARCONDES, 1995: 138).
[61] Mais adiante abordaremos o problema do "apelo ético do Rosto" e veremos como ele se reflete na obra de Grotowski.

mesma estrutura do conhecimento. Disso depreende-se que a relação com o outro não pode ser pautada pela intencionalidade, mas antes, pelo ato da deposição. (LEVINAS, 2007:46). Nessa perspectiva a relação com o tempo pode ser indicativa desse ato sem intencionalidade que leva o ser a sair de si em direção ao outro, na medida em que há nele um "movimento para além do que é igual a nós". (LEVINAS, 2007:46). Um movimento que aponta a transcendência da relação com o "absolutamente outro". A partir dessa constatação, Levinas procura pensar as circunstâncias em que o ser pode de fato sair de si e localiza na relação erótica uma possibilidade, embora ainda que sem contato com o infinito. Para ele, na relação amorosa, ao contrário do mito platônico da reunificação, a dualidade não desaparece. Não se trata de dois termos complementares, uma vez que termos complementares "supõem um todo preexistente". O "patético do amor consiste (...) numa dualidade insuperável dos seres; é uma relação com aquilo que se esquiva para sempre. A relação não neutraliza, ipso facto, a Alteridade, mas conserva-a." (LEVINAS, 2007:52-53). Assim, compreende-se que Cieslak tenha partido de suas lembranças amorosas para constituir a partitura de sua personagem, e que esta através de uma espécie de erotismo místico potencializava a "dialética da apoteose e da derrisão", na perspectiva de uma relação face a face com o outro. Levinas afirma:

> "O que permanece incompreendido é que o erótico – analisado como fecundidade – recorta a realidade em relações irredutíveis às relações de gênero e de espécie, de parte e de todo, de ação e de paixão, de verdade e de erro; que pela sexualidade o sujeito entra em relação com o que é absolutamente outro – com uma Alteridade de um tipo imprevisível em lógica formal – com o que permanece outro na relação, sem jamais se converter em "meu" – e que, no entanto, essa relação nada tem de extático, dado que o patético da volúpia é feito de dualidade." (LEVINAS, 2000:255).

Outro modo de sair do ser em direção ao outro sem que se perca a Alteridade pode ser visto, segundo Levinas, na relação de paternidade, pois esta trata de "uma relação com um estranho que sendo completamente outro, é eu." (LEVINAS, 2007:56). Veja-se que o mesmo pode ser dito sobre o binômio mestre/discípulo na reflexão de Grotowski, o que reforça sua preocupação com a Alteridade não apenas em relação ao público, mas em relação a seus atores, independentemente da fase em que se encontre sua investigação. Para Levinas a paternidade é a "relação do eu com um eu-mesmo que, contudo, me é estranho". Não se trata de "uma renovação do pai no filho e sua confusão com ele. É também a exterioridade do pai relativamente ao filho. É um existir

pluralista". (LEVINAS, 2007:57). À totalização hegeliana, Levinas contrapõe a experiência da morte. Em *Totalidade e Infinito*, afirma que o indivíduo, englobado na totalidade, não venceu a angústia da morte, nem renunciou ao seu destino particular. Assim, não se encontra à vontade na totalidade ou se quisermos a totalidade não se totalizou. Levinas defende a impossibilidade de síntese das relações intersubjetivas, o que implica dizer que a totalidade nunca pode ser totalizada. Do mesmo modo, Grotowski irá propor a relação mítica como forma de ultrapassar as relações intersubjetivas e pavimentar o acesso ao absolutamente outro. Nesse processo, uma vez conquistada a individuação pela subjetivação do corpo como morada, terão papel preponderante as associações.

Associações e contato

Uma vez conquistada a morada, onde a subjetividade se singulariza num movimento de separação da totalidade, espaço em que o corpo do ator se re-objetiva através de um "mergulho gozozo", é preciso abrir as portas em direção ao outro, promover o encontro face a face com o Rosto e, a partir desse encontro franquear o infinito. Segundo Grotowski, esse movimento somente se realiza na medida em que a memória do ator é ativada. Não se trata apenas de trazer à tona reminiscências pessoais, mas de prospectar o substrato mítico, de modo a estabelecer entre o eu e o outro a ponte para a experiência de Alteridade. Levinas refere-se a uma inversão do tempo histórico, através da qual chega-se à essência da interioridade:

> "A memória retoma, faz regressar e suspende o já realizado do nascimento – da natureza. A fecundidade escapa ao instante pontual da morte. Pela memória, fundo-me a posteriori, retroativamente: assumo hoje o que no passado absoluto da origem, não tinha sujeito para ser recebido e que, a partir de então, pesava como fatalidade. Pela memória, assumo e ponho de novo em questão. A memória realiza a impossibilidade; a memória assume, posteriormente, a passividade do passado e domina-o. A memória como inversão do tempo histórico é a essência da interioridade." (LEVINAS,2000:44)

Grotowski chama atenção para o fato de que as associações pessoais não são pensamentos, não podem ser calculadas, nem investigadas a partir da lógica ou da razão. "É algo que brota não só do espírito, como da carne" (GROTOWSKI, 1975:175). Nesse sentido, surgem como reações físicas, como se o passado estivesse gravado nos

órgãos do corpo. “Foi a nossa pele que não esqueceu, os nossos olhos que não esqueceram. O que ouvimos ressoa ainda dentro de nós” (GROTOWSKI, 1975:175). A ativação da memória implica a realização de um ato concreto, que se refere a um objeto particular. Não se trata de gestos abstratos, mas da recuperação através da memória de uma experiência específica. “Por exemplo, afagar um gato. Não um gato abstrato, mas um gato que eu vi, com o qual estive em contato. Um gato com um nome específico – Napoleão se quiserem. É esse gato particular que se acaricia. Isto são associações.” (GROTOWSKI,1975:175-176). Stanislavski já ressaltava a importância da memória pessoal do ator como material de pesquisa para a criação e suporte psíquico da ação. Nesse contexto, ações ainda de personagens da literatura dramática, constituídas como sujeitos, a que denominou “memória emotiva”. Esse conceito foi exaustivamente investigado e muitas vezes equivocadamente divulgado, principalmente quando se prioriza o aspecto de pesquisa introvertida, mental, sem relação com a exterioridade. Grotowski opta pelo Stanislavski do *Método das Ações Físicas* que abandonou a idéia de que uma construção interior deve preceder a ação. Nesse sentido, fica evidente a relação entre “associação” mental e “contato”, relação com o outro e com o mundo externo. Os exemplos dados em suas oficinas para atores interessados em seu método demonstram que a associação deve partir de uma experiência concreta, carregada de impulsos e sensações físicas; de algo que seja capaz de mobilizar todo o seu corpo expressivo. Para Grotowski, as associações devem funcionar também por analogia, pois na maioria das vezes os atores, normalmente jovens, têm um espectro muito reduzido de experiência pessoal e, desse modo, a analogia surge como forma de resposta à dificuldade de referencial. O ator partiria então da memória de uma experiência que pode ser considerada análoga à de seu papel. O exemplo clássico para essa situação é a do assassinato de alguém, ou estar presente na morte de um parente próximo. Qual memória pessoal poderia servir de ponto de partida para a construção de uma ação tão radical e significativa, de forma que o ator pudesse ser absolutamente sincero, exigência base para o “método” grotowskiano? As analogias servem também como forma de acréscimo de significado à ação, portanto se elas forem óbvias, diretas ou ilustrativas reduzem a possibilidade de leitura do espectador e também o interesse do ator em reviver essa memória. A sugestão de Grotowski é de que o ator faça relações a partir de suas sensações mais intimas e inconfessadas. Em um exemplo dado em “Discurso de Skara”, sugere que se a ação a ser desenvolvida no espetáculo for a de matar um animal, a lembrança desse fato em si pode reduzir a possibilidade de leitura da ação. Sendo

assim, incentiva que o ator investigue o ato e o associe a uma realidade mais significativa, indagando se há prazer em matar um animal. Sugere, por fim, que deve haver um ponto de analogia, alguma outra ação de prazer que sirva de ponto de partida para a construção da ação. Segundo Grotowski se o ator for absolutamente sincero e disponível para a reconstituição dessa memória, não precisará recorrer à tensão artificial nem à dramaticidade forçada. Ele deseja que o ator seja capaz de partilhar um momento precioso e secreto de sua existência, pois acredita que através de detalhes concretos é possível reviver esse momento intimo. Esse procedimento de Grotowski nos parece semelhante ao proposto por Stanislavski, já que se trata de uma junção da "memória emotiva" com o "método das ações físicas", apesar de o encenador negar isso textualmente. Devemos frisar, entretanto que para o encenador polonês não interessa a criação de uma personagem, o ator não se coloca no lugar de outro, é ele mesmo com sua psique com seu corpo e com sua memória: ou seja, seu corpo-memória, seu corpo-vida em ação diante do espectador.

> "Algumas vezes a recordação de um instante, daquele único instante, ou de um ciclo de recordações em que algo permanece imutável. Por exemplo, de uma situação chave com respeito a uma mulher. O rosto daquela mulher muda (nos episódios singulares da vida, na vida e naquilo que ainda não foi vivido), a pessoa inteira pode mudar, mas em todas as existências ou encarnações há algo de imutável, como diferentes películas que se sobrepõem umas sobre as outras. Estas recordações (do passado e do futuro) são reconhecidas ou descobertas por isso que é tangível na natureza, do corpo e de todo resto, ou melhor, pelo corpo-vida. Ali tudo está escrito. Mas quando se faz, existe aquilo que se faz, o que é direto hoje, hic et nunc." (GROTOWSKI, 1992/1993:24)

Em *Resposta a Stanislavski*[62] podemos perceber a relação que o encenador faz entre memória pessoal e o que ele considera "inconsciente coletivo" ou mito da humanidade. Segundo o encenador, trata-se de momentos chave que agem como pontos de contato do ator com seu inconsciente, que por sua vez abrem acesso a um inconsciente coletivo. No tópico sobre a *Conjunção entre espontaneidade e precisão* ressaltamos que para Grotowski não interessa a auto-exposição do ator, mas principalmente a articulação artística da memória vivenciada. Depois da criação de uma seqüência de pequenos

[62] Op. Cit.

detalhes que compõem a memória, o ator deve utilizar a razão para estruturar suas associações e estudar suas relações com o público. O encenador acredita que esse procedimento de associação e analogias de experiências pessoais favorece a presença do ator e que "em arte, a nossa primeira obrigação é oferecer a nossa presença mais pessoal possível." (GROTOWSKI, 1975:190). Como se ele, o ator, se tornando matéria, substância e sujeito de sua criação se envolvesse totalmente no processo criativo. Este mergulho em si mesmo, no entanto não deve ser auto-referente, não deve significar uma viagem egocêntrica na qual o ator se basta a si mesmo, mas, ao contrário, deve se constituir como um sacrifício de si, um abandono de sua vaidade, no sentido de generosidade para com o outro. Levinas afirma que as relações com a Alteridade através da consciência e da intencionalidade fazem parte do exercício do poder do eu que insiste em transformar o outro no Mesmo. Que as relações da corporeidade como saciar a fome ou sede ou ter um lugar para se abrigar do frio são relações pré-filosóficas, portanto não orientadas no sentido da totalização. Poderíamos relacionar esse trabalho do ator grotowskiano com a própria memória como uma tentativa de saída, de ruptura com o modo de operação da racionalidade, com o cogito da filosofia ocidental. A relação do ator com a memória não é consciente, tampouco intencional, pois que não é possível o controle sobre o que pode ser lembrado. Não se pode ter acesso aos acontecimentos da memória como se estivessem em um arquivo acessíveis a uma vontade, mesmo uma vontade de expressão. Há uma espécie de retorno do ator a um estado pré-filosófico, que, de certa forma, propõe uma ruptura na continuidade do tempo. O termo "associação" nos remete imediatamente ao processo psicanalítico desenvolvido por Freud com seus pacientes para a superação de traumas. Esta relação também foi feita por Flaszen em seu texto "Hamlet no Laboratório Teatral" no qual afirma que as associações dos atores do Teatro Laboratório "vagavam" a partir dos temas ligados ao Hamlet, e que essas associações não puderam ser formalizadas porque o espetáculo não resultou como o desejado, uma vez que teve poucas apresentações e foi logo abandonado. Mas deu início a uma prática que foi desenvolvida e orientou toda a pesquisa de Grotowski. "O diretor aqui não era aquele que dá as ordens e que dá a vida a um desenho preestabelecido. Era como um hipnagogo que mobiliza as reservas espirituais escondidas do ator. (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:92). Mais que um processo psicanalítico, as associações abriram o espaço para a relação frente a frente com o mito, denominada "dialética da apoteose e da derrisão", que será desenvolvida em um próximo tópico. Assim como permitiu que se abordasse a

relação entre ator e encenador, que virá a se constituir como o cerne da pesquisa grotowskiana em sua fase denominada *Arte como Veículo*. Porém, o que desde o início orientou a pesquisa do encenador foram o trabalho e o processo criativo do ator, a partir de sua perspectiva prática. E nessa perspectiva, as associações não são uma reconstrução mental de uma recordação, mas sim uma evocação de seu "corpo-memória". O ator deveria abandonar a imagem criada na mente e incorporar as sensações evocadas e suas mínimas reações, algo que só pode acontecer em contato com o outro. Grotowski frisa a relação fundamental entre associação e contato para a criação das ações de seus atores e para o surgimento dos impulsos físicos. "(...) nisso há sempre o encontro, sempre o Outro e então aparece aquilo que chamamos de impulsos." (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:206). Impulso é um termo utilizado por Stanislavski em seu *Método das Ações Físicas* como ponto de partida da ação, uma espécie de fagulha luminosa de energia. O impulso não tem apenas a característica física, mas carrega em si o envolvimento psicofísico dessa ação. Grotowski elege o "impulso da ação" como foco do trabalho de seus atores. Para ele, o impulso é o mais essencial da ação física, algo como o que antecede imediatamente a ação. "Cada ação física é precedida de um movimento subcutâneo que flui do interior do corpo, desconhecido, mas tangível. O impulso não existe sem o *partner*. Não no sentido do *partner* na representação, mas no sentido de outra existência humana". (GROTOWSKI, 1992/1993: 24). Isso implica dizer que somente a presença de outra pessoa é capaz de gerar um impulso verdadeiro e motivador da ação. Somente uma relação de Alteridade pode fazer surgir uma ação significativa no teatro. Em sua experiência de trabalho com atores Grotowski percebe que muitas vezes o contato é confundido com olhar fixamente o companheiro de cena, como se uma intensidade de olhar criasse uma relação de frontalidade. Assim como Levinas, o encenador polonês afirma que esse contato não se resume à visão, mas sim a uma possibilidade de resposta contida na minha ação/reação em relação ao outro. No já citado discurso de Skara utiliza o seguinte exemplo:

> "Eu agora estou em contato convosco, vejo quais de vós estão contra mim. Vejo o que está indiferente, outro que escuta com algum interesse, alguém que sorri. Tudo isso altera as minhas ações; é um contato, obriga-me a mudar a minha maneira de atuar. O modo como falo depende do contato." (GROTOWSKI,1975:176).

Exemplo que se aproxima do dado pelo diretor para caracterizar uma ação física[63] de acordo com o método de Stanislavski. Grotowski esclarece que só se torna uma ação física aquela que responde a um contato, a que está em relação a outrem. No artigo intitulado *Encontro americano*[64], o encenador faz uma espécie de resumo dos passos do ator para a busca de uma experiência de transcendência no teatro e aponta que a idéia de Deus surge no contato com outro homem. Propõe que o ator encontre cenas que lhe permitam pesquisar as relações com os outros. Essa pesquisa deve conduzi-lo à evocação de seu corpo-memória, e da descoberta das associações e dos contatos. Uma entrega sincera de si mesmo a esse processo de pesquisa Grotowski denomina amor:

> "(...) é como um amor autêntico, profundo. Mas não é a resposta à pergunta amor por quem? Não é por Deus, (...) tampouco pela natureza ou pelo panteísmo, mistérios obscuros. O homem precisa sempre de outro ser humano que possa aceitá-lo e compreendê-lo. É como amar alguém que nos compreende totalmente, mas que nunca vimos." (GROTOWSKI, 1975:192).

Como vimos anteriormente, no pensamento de Levinas, o "rosto" pauta a relação entre o eu e o outro, na medida em que se recusa a ser conteúdo, a ser compreendido, englobado pelo mesmo. A nosso ver, intuitivamente Grotowski associa o termo "compreensão" não apenas à aceitação do outro na sua diferença, mas, como Levinas, à recusa do "rosto" de se tornar parte do Mesmo. Fica patente em Grotowski a intuição de que a experiência com o infinito deve pressupor o sentido da Alteridade como via de acesso, sendo outrem a única ponte possível para o absolutamente outro. Levinas nos fala que "a idéia do infinito, o infinitamente mais contido no menos, produz-se concretamente sob a aparência de uma relação com o rosto. E só a idéia de infinito mantém a exterioridade do Outro em relação ao mesmo, não obstante tal relação." (LEVINAS, 2000:175). Nesse sentido, podemos compreender o percurso de Grotowski a partir das várias feições que o rosto levinasiano assume em sua obra. À medida que a busca da Alteridade como forma de transcendência exige de Grotowski o aprofundamento do estudo dos mecanismos que, no ator, permitem o acesso do eu ao

[63] Grotowski dá o exemplo de que encher seu cachimbo de fumo pode ser uma ação habitual, mas pode se tornar uma ação física no momento em que ele o faz com o propósito de pensar sobre a resposta que dará a uma questão que o colocou em cheque. Quer dizer quando sua ação responde a um contato, torna-se significativa, ou seja 'ação física'.
[64] Entrevista publicada em *Para um teatro pobre.* Op. Cit.

outro, percebe-se como inevitável o movimento de síntese da figura do Outro na compreensão do trabalho do ator grotowskiano. Esse movimento não é linear e tampouco opera por exclusão. Ao contrário, a experiência se acumula de forma a modificar seu valor na economia da obra grotowskiana, tanto no que se refere às encenações, quanto na produção teórica que lhe serve de apoio. Esse movimento culminará com a idéia de que o processo de "empobrecimento" do teatro grotowskiano em direção à essência levará por fim à condensação de todas as instâncias da Alteridade numa relação de verticalização com o encenador, visto não mais como o co-produtor da cena, mas como Outro por excelência, cujo "Rosto" compreende as Alteridades do *partner* e do público.

O partner como outro

Considerar a relação do ator com seu *partner*, seja este o companheiro de cena, seja o outro a quem se destina sua ação, implica compreender o percurso de Grotowski da fase espetacular à *Arte como Veículo* como um processo de radicalização da Alteridade enquanto via única, rumo à transcendência do "absolutamente outro". Para uma apreciação da importância do *partner* na formação do ator grotowskiano, partiremos das anotações de Serge Ouaknine sobre o processo de criação do *O Príncipe Constante*, em que aponta algumas definições da função do *partner* enquanto o outro da cena. Segundo sua descrição, "o *partner* é o objeto de contato e de mobilização psíquica do ator em situação." (OUAKNINE, 1970: 36), o que representa, para Grotowski, o parceiro ideal para o trabalho. Para Ouakinine, além do *partner* concreto no espaço, no caso os demais atores, existe o *partner* imaginário, como produção mental do ator que requer ser materializado. Esse ente imaginário, uma vez definido pelo ator, pode ser assumido por um companheiro, como personagem. Nesse sentido, o contato primordial se dá a partir do momento em que o ator concentra intencionalmente uma ação em direção ao *partner*. Somente a partir daí, esse contato pode ser direcionado ao público. Trata-se de uma relação justificada. Ouakinine apresenta os seguintes exemplos:

1 – Contato direto com um sujeito cênico: Fênix (Rena) e Mouley (Mietek), um na presença do outro, cada um de acordo com suas associações pessoais. Mouley demonstra rancor agressivo, enquanto Fênix responde com um coquetismo feminino irônico. Estão ambos ligados por uma intencionalidade vital de um para com o outro, a partir das próprias motivações internas.

2 – Contato com um objeto ausente ou imaginário: Fênix fica só na arena, e fala sobre o mar e a beleza das flores sem se dirigir a ninguém presente. Suas motivações sucessivas irrompem uma depois da outra, correspondendo a signos corporais e expressões vocais diferentes. Indicam um contato com um *partner* real que, todavia, não está presente e dá a impressão que se dirige a qualquer um ou a qualquer coisa.

3 – Contato generalizado: contrariamente a idéia de Diderot, o ator deve mobilizar sua atenção a tudo o que envolve o espaço cênico, sem perder o controle e a sensibilidade sobre seus reflexos. O contato generalizado une os atores uns aos outros de forma que um erro possa ser absorvido sem prejuízo da estrutura do espetáculo. (OUAKNINE, 1970: 37-38).

Descritos dessa forma, os exemplos parecem não ultrapassar a obviedade de qualquer manual para o ator. Entretanto, o testemunho de Ouakinine aponta para uma preocupação de fundo com a Alteridade que veremos materializar-se ao longo de toda obra de Grotowski. Para além do caráter técnico do exercício, queremos chamar a atenção para o quanto há de conceitual nesse procedimento, por mais simples que possa parecer hoje, quando boa parte das inovações formais e metodológicas de Grotowski parecem assimiladas como uma segunda natureza do ator contemporâneo. Nesse sentido, Grotowski preconiza que durante a temporada do espetáculo, cujo texto e ação já foram definitivamente estabelecidos, os atores devem manter o contato com os companheiros de maneira a que possam responder verdadeiramente aos estímulos por eles propostos. Candidamente argumenta que ninguém diz bom dia sempre da mesma maneira e que, portanto, sempre haverá modificações na partitura fixa. Assim, é preciso que o ator veja e ouça o companheiro antes de lhe responder ou reagir à sua ação, posto que a ausência do contato gere falta de harmonia no palco. Do mesmo modo, o contato vocal entre companheiros de trabalho cria uma harmonia de vozes, uma composição um concerto contra a falsificação das verdadeiras emoções:

> "Se o ator trabalha diretamente para si, significa que observa suas emoções, que procura a riqueza dos seus estados psíquicos e esse é o caminho mais curto para a hipocrisia e para a histeria (...) porque todo estado psíquico observado não é vivido, porque emoção observada deixa de ser emoção. (...) As emoções não dependem de nossa vontade. Quando o ator procura em si algo concreto, a coisa mais fácil que encontra é a histeria. Ocultam-se com reações histéricas: improvisações informes com gestos e gritos selvagens. Todas essas ações são narcisismo". (GROTOWSKI: 1975, 191).

Dessa forma, somente através do contato permanente com o outro o ator é capaz de superar as formas mortas em direção a um renascimento que se opera em estágios que vão do auto-conhecimento à deposição perante o outro: "Quando começa (...) a compreender os impulsos do seu corpo, a interdependência do contato e o processo de permuta, dá-se um renascimento do ator." (GROTOWSKI, 1975: 192-193) Assim, após essa primeira etapa de descoberta da própria potencialidade frente a outrem, o ator passa a "a utilizar os outros atores como écrans do parceiro de vida, começa a projetar coisas nas personagens da peça. É o segundo renascimento". (idem). Nesse estágio, ocorre a mais profunda e notável mudança no ator. É quando, "por fim, o ator descobre o que eu chamo o parceiro de confiança, o ser humano diante do qual ele faz tudo, diante do qual representa com os outros personagens, ao qual se revela em toda a intimidade da sua experiência vivida.". (ibdem). Grotowski reconhece, entretanto, que esse "parceiro de confiança" dificilmente pode ser definido, mas salienta que:

> "(...) no momento em que o ator descobre o seu parceiro de confiança, dá-se o terceiro e mais forte renascimento, uma mudança visível no comportamento do ator. É durante este terceiro renascimento que o ator encontra soluções para os problemas difíceis: como criar quando se é controlado por outros, como criar sem a segurança da criação, como encontrar essa segurança imprescindível para nos descobrirmos – descobrir nos dois sentidos do termo: despojar e reconhecer". (GROTOWSKI, 1975:193).

O público como outro

À primeira vista, pode parecer uma tautologia referir-se ao público como o outro a quem o ator endereça seu esforço artístico. Porém, se consideramos o trabalho de Grotowski como a busca radicalizada da Alteridade, a relação com o público reveste-se de uma nova dimensão. Aqui, não mais está em jogo a mera recepção da obra, mas a possibilidade de um contato cuja conseqüência é a deposição do eu do ator perante outrem, de maneira que o público, ao mesmo tempo em que se singulariza e escapa à tematização que o reduz ao Mesmo, é convidado a agir de forma a tornar-se Outro e, nesse encontro face a face entregar-se à experiência do infinito: "Uma coisa é clara: O ator tem de entregar-se e não deve representar para si, nem para o espectador. A sua pesquisa tem de ser dirigida de dentro de si *para fora*, mas não *para os de fora*." (GROTOWSKI, 1975:192). Nestes termos Grotowski apresenta sua concepção do que

deve ser o contato do ator com o público. Percebe-se aí que não há espaço para mediações. O ator não deve "representar", mas entregar-se. Levinas chama a esse gesto extremo "deposição do eu frente a outrem". Trata-se do ato supremo de saída de si para o outro, da abertura da morada do ser para que se processe a hospitalidade que acolhe ao outro como responsabilidade, sem nenhuma expectativa de simetria. Flaszen, em sua análise sobre o Hamlet, descreve as intenções do grupo em relação aos espectadores: "o ator deve demonstrar em público aquele ato purificador – próximo ao ato ritual. Isso com a finalidade de constranger o espectador, violentando suas imagens (...) por meio do excesso – mesmo que seja só nos pensamentos, na imaginação." (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:93). Esse ato de deposição que implica violência num primeiro instante, na medida em que subverte o campo de conhecimento do espectador, é, contraditoriamente, a tentativa de romper a violência da razão totalizadora que procura reduzir o outro ao Mesmo. Ao convidar o público à experiência da Alteridade, sem garantias de que essa experiência seja recíproca, muito menos simétrica, o ator grotowskiano institui o espaço de deposição do eu que, segundo Levinas, é a única forma possível de se estabelecer a ponte com o infinito. Grotowski reconhece que esse ato extremo diante do espectador deve prescindir de garantias: "É certo que é o ator que realiza este ato, mas só pode fazê-lo através de um encontro com o espectador (...) em confronto direto com ele, em certa medida em vez dele. O ato do ator – renunciando aos meios termos, revelando-se, abrindo-se, emergindo de si em oposição a fechar-se – é um convite ao espectador." (GROTOWSKI, 1975:202). Temos aí a raiz do "ato total" que, segundo Grotowski, incita o espectador a fazer o mesmo. Esse ato de entrega, total e sem garantias "suscita muitas vezes oposição ou indignação, pois todos os nossos esforços cotidianos estão dirigidos para a ocultação da verdade sobre nós próprios, não só face ao mundo, mas também de nós mesmos." (GROTOWSKI, 1975: 202). Entretanto, somente a partir desse contato irremediavelmente assimétrico pode instaurar-se o espaço para a transcendência, para o encontro com o absolutamente outro. Nesse sentido, o "ato total" enquanto deposição do eu impõe um grau de absoluta sinceridade que, em vista da mediação da cena, resulta em paradoxo, uma vez que não é possível nem desejável que se concerte previamente com o público um compromisso de crença na sinceridade absoluta do ator, quando se trata ainda de uma "representação" que se deslinda ao olhar interessado desse mesmo público, especialmente disposto ao fenômeno teatral. Talvez a constatação dessa impossibilidade tenha levado Grotowski a abandonar num primeiro momento a

experiência espetacular para se dedicar ao para-teatro e, em seguida, abandonado também essa experiência e com ela a presença do público, para se concentrar na possibilidade de relação com o outro unicamente por via do face a face com o rosto do ator, sem testemunhos de qualquer espécie. Essa visão, como veremos mais adiante, será relativizada na fase da *Arte como Veículo,* na qual o testemunho passa a ser considerado como possibilidade efetiva durante o processo de auto-prospecção do ator em direção ao que Grotowski irá denominar "energia sutil".

O encenador como outro

Neste estágio da pesquisa sobre o trabalho do ator grotowskiano, a razão mesma do fenômeno teatral entra em crise. Desde a fase espetacular já não se tratava de pensar o teatro como "representação" da realidade, mas havia ainda o pressuposto da mediação ficcional em algum nível. Grotowski nunca pôs em dúvida a capacidade de o teatro recriar a experiência numa perspectiva simbólica, mas sabia que era impossível um retorno a uma idade pré-teatral e mítica, onde o contato entre público e cena se dava ritualisticamente. Para ele sempre interessou o mito enquanto elaboração metafórica do presente. Entretanto, à medida que verticaliza sua investigação em direção à Alteridade, o encenador depara com a impossibilidade da mediação, o que o leva a abandonar tudo o que não se refira diretamente ao contato entre si e o ator. Se isso deixa de ser teatro, na acepção clássica do termo, já não preocupa Grotowski, pois, a busca da sinceridade total exige que o outro não seja reduzido ao Mesmo seja pela totalização da consciência, seja pela imposição da linguagem, enquanto mediadora da experiência entre o eu do ator e o outro. Dessa forma, cabe relatar como Grotowski se punha diante do ator, desde o início de sua trajetória, quando ainda lhe interessava a produção da cena, posto que já aí vislumbra-se a radicalização posterior em que não mais havia a preocupação com o fenômeno teatral. Flaszen descreve nos seguintes termos o trabalho desenvolvido entre ator e encenador na criação de Hamlet: "No contato com o ator [Grotowski] mobiliza as reservas espirituais escondidas do ator [e as próprias]. Os ensaios lembravam uma evocação coletiva do sonho no qual aqueles que sonham influenciam reciprocamente os próprios sonhos, produzindo na ação um sonho comum." (FLASZEN in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:92). Ferdinando Taviani[65] por sua vez afirma que o trabalho realizado para *O Príncipe Constante* significou uma aproximação incomum entre

[65] TAVIANI, Ferdinando. *In memory of Ryszard Cieslak.* (in SCHECHNER e WOLFORD, 1997 : 189-204).

Cieslak e Grotowski, dificilmente possível numa sociedade como a nossa, que não compreende como duas pessoas podem se envolver tão profundamente. Segundo seu relato, não havia diferença entre idéia e prática, e era comum que as duas cabeças pensassem simultaneamente as mesmas coisas. Veja-se o relato de Barba sobre o modo como Grotowski se relacionava com os atores durante o período em que ministrava seminários de verão na Dinamarca, entre 1966 e 1969:

> "Às vezes Grotowski trabalhava com apenas um participante na presença de todos. Durante mais de uma hora éramos testemunhas de como o estimulava com imagens, abrindo os diferentes ressonadores e introduzindo o ator no território de sua voz secreta e mais profunda. (...) era comovente a delicadeza e a proteção que Grotowski era capaz de propiciar ao ator que se colocava em suas mãos". (BARBA, 2000:117).

Num balanço da experiência com o Teatro Laboratório, o ator Zbigniew Cynkutis, refere-se à relação singular que o encenador estabelecia com cada um de seus atores em particular.

> "Tudo o que fizemos tinha uma qualidade ou não seria elaborado por Grotowski, mas nasceu entre mim e Grotowski, Grotowski e eu; Cieslak e Grotowski, Grotowski e Cieslak. Esta era a força, a relação direta entre Grotowski e cada ator que habilitava o ator a expressar algo – algo que no princípio de sua origem podia não pertencer ao ator, mas com o tempo se tornava verdadeiramente dele." (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 194).

O ator como outro: Cieslak e o "anti-método"

O reconhecimento mundial da efetividade do "método" de atuação desenvolvido por Grotowski e seus atores está profundamente relacionado à figura de Ryszard Cieslak e de seu trabalho em *O Príncipe Constante*. Por mais desgastada que possa parecer essa constatação, é necessário concluir este capítulo com algumas considerações sobre a relevância desse ator na concretização das proposições de Grotowski. Cieslak foi muitas vezes considerado ator de uma personagem só por estar demasiadamente associado ao trabalho de Grotowski. De fato, após o encerramento das atividades teatrais do Teatro Laboratório, Cieslak não conseguiu manter a proeminência internacional conquistada no período ápice do Grupo, talvez porque o trabalho do ator só possa se revelar plenamente enquanto espetáculo, como um hic et nunc que se define a despeito do desejo do ator.

No período para-teatral Cieslak passou a conduzir trabalhos coletivos, chegando a encenar alguns espetáculos. No entanto, suas propostas estéticas estavam tão ligadas à sua formação com Grotowski que não conseguiu superá-la. O último espetáculo em que atuou foi *Mahabarata*, de Peter Brook, como o Rei Cego, uma interpretação sensível e intensa, trabalho de um ator maduro e pleno de recursos. Na perspectiva de Eugenio Barba, Grotowski sempre conduziu sua busca teatral associado a essa espécie de "braço direito", um primeiro colaborador, que devia estar sempre muito próximo de suas investigações, como se numa simbiose. Enquanto esteve na Polônia, esse era o seu papel, depois, com sua partida para a Dinamarca, Cieslak passou a ser esse colaborador mais próximo. No período em que o ator esteve diretamente ligado ao encenador a pesquisa dos exercícios de treinamento se tornou mais definida e o aspecto da luminescência pelo ato total passou a ser demonstrado. Os seminários e palestras eram conduzidos por Grotowski e Cieslak, sendo que as demonstrações corporais e a condução dos treinamentos ficavam a cargo do ator, enquanto o trabalho vocal era muitas vezes conduzido por Grotowski. Em dupla, foram responsáveis pela maioria dos seminários do Teatro Laboratório. No Teatro Laboratório, Ryszar Cieslak encarna a figura do ator líder, ou ator instrutor que passará a ser a forma de condução da pesquisa de Grotowski. Uma espécie de propiciador da ação dentro da própria ação, não alguém responsável pelos comandos verbais, ou pela condução do trabalho, mas alguém que envolvido pelo "ato" indica caminhos e estímulos a serem seguidos pelo grupo de atores.

Cieslak como instrutor

No documentário "Training in the Wroclaw Laboratory Theatre", produzido em 1972 e distribuído pelo Odin Teatret, de Eugenio Barba, pode-se assistir a um exemplo de treinamento conduzido por Cieslak com atores do Odin. Ele apresenta uma seqüência de exercícios plásticos[66], e orienta os atores a reproduzir as mesmas formas e movimentos

[66] Além dos exercícios físicos de aquecimento e acrobáticos, inspirados no Hata-Yoga, Grotowski desenvolveu com os atores do Teatro Laboratório uma série de exercícios com base no estudo dos métodos de Dalcroze e Delsarte, a que chamou de *exercícios plásticos.* Ao longo de sua trajetória, esses exercícios passaram por muitas adaptações e modificações, chegando, muitas vezes a ser abandonados. Exercícios inspirados em Dalcroze partem do estudo das reações introvertidas e extrovertidas, e se baseiam na alternância de vetores contrários. Outros, chamados *exercícios de composição ou ideogramas pessoais*, têm como ponto de partida o estímulo da imaginação e a descoberta no próprio ator de reações humanas primitivas; uma forma viva, com sua lógica própria. Inspirados em Delsarte, alguns exercícios propunham fixar certo número de formas cotidianas para, com base na meticulosidade de sua reprodução, reencontrar os impulsos pessoais capazes de transformá-las. Segundo Grotowski, "nessa prática interessa

propostos, de maneira a examinar em si mesmos de onde provém o impulso que os anima. Raramente se dirige com palavras aos atores, bastando indicar-lhes no corpo o que pode ser modificado ou refeito. O silêncio auxilia na busca de uma concentração corporal que garanta a consciência da tensão de todos os músculos empregados. Após o estudo da seqüência, Cieslak executa o exercício de modo ininterrupto, ligando todos os pormenores numa improvisação sem preparação prévia. Grotowski afirma que em improvisações dessa natureza não é permitida nenhuma premeditação, e que só a autenticidade é necessária e absolutamente obrigatória. "Por outro lado, toda a improvisação deixa de ter sentido se os pormenores não são executados com precisão." (GROTOWSKI, 1975:149). A descrição técnica de exercícios físicos por mais detalhada que seja nunca poderá substituir a observação *in loco* ou o registro em imagens de sua aplicação e de seus resultados. Mas é importante mencionar depoimento de Barba sobre o procedimento de Cieslak com os atores do Odin Teatret:

> "Cieslak que dirigia o treinamento tinha a capacidade de nos surpreender a cada ano, mudando tudo o que tinha nos ensinado no seminário anterior. Num ano, os exercícios tinham como base imagens ou motivações pessoais, de acordo com um ritmo calmo, quase onírico. No ano seguinte, propunha-se que os exercícios deveriam ser realizados em relação aos outros participantes, que treinavam simultaneamente no mesmo espaço adotando uma atitude lúdica, executando uma incessante série de encontros e fugas em direção a outros estímulos. No último ano haveria que ir além dos próprios limites e abandonar-se a um disciplinado furacão de forças e tensões. Às vezes, os participantes que não cediam, irradiavam uma qualidade especial de energia; outras vezes, só havia cansaço e incidentes. (BARBA,2000:177-118).

Segundo Barba, "Cieslak era incansável" e insistia para que os atores superassem os próprios limites, apesar de estarem extenuados com o treinamento. Ao fazer as demonstrações do que pretendia com os exercícios, Cieslak apresentava "uma gama de variações inimaginável, de matizes rítmicos, com uma qualidade de vigor e vulnerabilidade indescritível." (BARBA, 2000:117). Entretanto, sua performance inevitavelmente remetia a *O Príncipe Constante,* o que fazia Barba se perguntar com

---

improvisar somente a ordem dos detalhes, o ritmo, e depois mudar a ordem e o ritmo e até mesmo a composição dos detalhes, não de maneira premeditada, mas como fluxo do próprio corpo. Reencontrar no corpo essa linha espontânea que é concretizada nos detalhes". (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:163-180).

freqüência se "aquele papel o tinha aprisionado ou se, ao contrário, o tinha feito descobrir sua identidade íntima, que agora se manifestava em cada ação." (BARBA, 2000:177-118). Questão que nem o próprio Cieslak se via apto a responder.

Ensaios individuais com Cieslak

Os ensaios individuais com os atores começaram durante a montagem do *Fausto* e, posteriormente passaram a fazer parte do "método", especialmente para a chamada "técnica II", na qual o ator busca uma espécie de revelação do divino a partir de sua linha de ações. Barba narra em seu livro *La tierra de cenizas y diamantes* um episódio exemplar ocorrido com Cieslak durante um ensaio individual que tinha como tema a cena de loucura de Benvoglio. O ator destruía o cenário em um acesso de fúria e com "um excepcional sangue frio e precisão fazia com que as mesas saltassem a poucos centímetros do rosto dos espectadores." (BARBA, 2000: 50-51). Segundo Barba, o ensaio individual tinha possibilitado uma expressão que ao mesmo tempo carregava a força e explosão de uma experiência limite e a precisão e o controle da ação. Durante os trabalhos para a preparação de *Estudo sobre Hamlet* de Shakespeare/Wyspianski, Grotowski desenvolvia uma pesquisa paralela com o ator na qual utilizava como base os poemas de São João da Cruz, que apresentam a alma como a noiva em busca de Deus, o amado. Eles partiam de uma referência raiz que, supostamente poderia ligar de maneira profunda as percepções dos espectadores e do ator no momento da ação. Os poemas de São João da Cruz aproximam-se estilisticamente ao *Cântico dos Cânticos.* Desse mote inspirador o ator trouxe à tona a lembrança de um fato vivenciado em um passado distante, em sua adolescência. Essa experiência serviu de ponto de partida para o estudo realizado mais tarde na criação de *O Príncipe Constante.* Em *Da companhia teatral à arte como veículo* o encenador descreve que o tema de Calderón/Slowacki não foi inicialmente abordado durante esse trabalho preparatório, mas que Cieslak, isolado dos outros atores durante boa parte dos ensaios, criou uma seqüência de ações a partir da lembrança de sua primeira experiência amorosa. Através de pequenos impulsos físicos e vocais, a seqüência de pequenas ações gerava "um fluxo de memória vivificada" no qual fragmentos do monólogo do príncipe eram inseridos. [67] Tratava-se de "uma prece carnal": "O momento de que falo era, portanto, isento de toda a conotação tenebrosa,

[67] Este procedimento de construção de seqüência de ações físicas para concretização eventos da memória é o mesmo utilizado pelo encenador para a construção das posteriormente denominadas Mystery plays. Trabalho descrito por Thomas Richard herdeiro do legado do Grotowski workcenter em seu livro.

era como se esse adolescente rememorado se libertasse com seu corpo do corpo mesmo, como se liberasse – passo a passo – do peso do corpo, de cada aspecto doloroso." (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:233). O próprio Cieslak, assim se refere ao trabalho individual com a partitura:

> "A partitura é como um copo que tem em seu interior uma vela que queima. (...) Ele contém e guia a chama, mas não é a chama. A chama é meu processo a cada noite. A chama é o que ilumina a partitura. (...) Eu começo cada noite sem antecipação: esta é a coisa mais difícil de se aprender. Eu não me preparo para sentir nada. (...) E eu estou pronto para assumir o que acontecer se eu estiver seguro em minha partitura, sabendo que mesmo que eu sinta um *minimum*, o copo não vai se quebrar, a estrutura objetiva trabalhada durante meses vai me ajudar por todo o percurso. Quando a noite vem eu posso incandescer, brilhar, revelar – eu estou pronto para isto não pela antecipação disto. A partitura se mantém a mesma, mas tudo é diferente porque eu estou diferente (a cada dia)." (CIESLAK apud TAVIANI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 203).

Grotowski nos revela que os demais atores, assim como Cieslak, não desempenhavam propriamente os papéis a que estavam associados no espetáculo, mas "cada um interpretava seus casos, questões ligadas à sua vida, estritamente estruturadas e inseridas na forma daquela história "segundo Calderón/Slowacki"." Em declaração sobre o trabalho de Cieslak nos diz Grotowski: "Se, em colaboração com o ator, consigo dele uma auto-revelação, como o caso de Ryszard Cieslak em *O Príncipe Constante*, isto é muito mais fecundo para mim do que encenar um espetáculo, ou, por outras palavras criar em meu próprio nome." (GROTOWSKI, 1975:173).

Capítulo 2: Discurso e significação

Apocalypsis cum Figuris – A Linguagem como Rosto

Elegemos *Apocalypsis cum Figuris*, último espetáculo encenado por Grotowski com o Teatro Laboratório, para um estudo dos procedimentos do encenador com o texto, sendo este analisado sob três enfoques específicos: enquanto *materialidade da palavra proferida na cena;* enquanto *discurso da encenação* e enquanto *suporte literário utilizado na criação cênica*. Nessa aproximação utilizaremos a noção de linguagem conforme propõe Levinas, assim como sua abordagem sobre o *dizer* e o *dito*. Como já foi exposto anteriormente, Levinas repudia a racionalidade ocidental que, em sua visão, distorceu a verdadeira origem da linguagem. Para ele a linguagem surge no relacionamento face a face, como responsabilidade ética. O outro se aproxima e em sua precariedade me interpela, exige de mim uma resposta. Antes de qualquer formulação racional, do exercício de qualquer escolha ou iniciativa por parte do eu, a expressão não verbal do rosto de outrem interrompe a estabilidade do meu ser e me captura. Segundo Marcelo Pelizzoli a recorrente referência à questão do discurso e da linguagem "põe o pensamento de Levinas no contexto da virada lingüística contemporânea." (PELIZZOLI, 2002:108) Não se trata, porém, de uma nova teoria da significação, tampouco uma filosofia do discurso, o que Levinas pretende é questionar certos pilares teóricos da filosofia ocidental como: a razão unificante, a linguagem como portadora de uma intencionalidade objetiva, e a totalização do pensamento universal. O filósofo propõe a linguagem como o primeiro contato entre seres separados; a partir do rosto, a relação ética original.

> "A diferença absoluta, inconcebível em termos de lógica formal, só se instaura pela linguagem. A linguagem leva a cabo uma relação entre termos que rompem a unidade de um gênero. Os termos, os interlocutores, libertam-se da relação ou mantêm-se independentes na relação. A linguagem define-se talvez como o próprio poder de quebrar a continuidade do ser ou da história." (LEVINAS, 2000:174)

Em *Totalidade e Infinito*, a linguagem surge como ruptura da continuidade do ser e do tempo contínuo, entendido como história. Não é um instrumento de troca de informação ou de transmissão de conhecimento, nem serve para a comunicação entre iguais. O filósofo propõe uma visão não temática da linguagem. Benjamin Hutchens em

Compreender Levinas esclarece que a linguagem não surge ao eu como um leque de opções e códigos lingüísticos a serem escolhidos de acordo com o que se pretende comunicar, mesmo sendo o conteúdo do discurso entendido pelo ego como uma verdade "(...) a linguagem é antes de tudo a expressão que expõe nossos pensamentos ao risco, fragmentando aquilo que sabemos a fim de expressar aquilo que desejamos." (HUTCHENS, 2007: 74). Levinas estabelece duas categorias para tratar da questão da linguagem: o *dizer* e o *dito*. Segundo o filósofo, só existe sentido na linguagem quando na relação entre o eu e outrem. No encontro frente a frente a linguagem se estabelece como *dizer*. A presença do outro é anterior a qualquer formulação, o *dizer* precede o *dito*. *Dizer* para o outro, não como forma de convencimento, ou transmissão de conteúdo, mas um "eis-me aqui" desinteressado, gratuito, ser-para-o-outro, "outramente que ser". Pensar sobre a natureza do *dizer* e do *dito* implica considerar sua relação com o tempo. O dito caracteriza uma síntese, pois é a representação de uma idéia. Nessa categoria, o tempo se torna um presente do qual nada escapa, uma totalidade. No *dito* há uma sincronia entre intecionalidade e conteúdo expresso. Em *O infinito pode ser estético? Entre o silêncio e o dizer – Itinerários da arte em Levinas*, André Brayner Farias afirma que na visão do filósofo "A linguagem se refere ao tempo de outra forma, não como atividade sintética e sincrônica – o tempo presa da palavra – mas como passividade diacrônica – a palavra presa do tempo." (FARIAS, 2007: 15) Nessa perspectiva, *dizer* seria então uma diacronia[68] da linguagem em que o outrem faz um apelo ao eu que escuta e que vê. A função do verbo nesse sentido não mais se relaciona a designar acontecimentos, ou a apresentar mudança de estados, o verbo significa um modo da essência, uma temporalidade original, anterior à estabilidade no substantivo. Farias utiliza o exemplo dado por Levinas:

> "(...) uma proposição tautológica: Vermelho é vermelho significa que o vermelho vermelha – nessa proposição o verbo vermelhar não indica uma alteração de qualidade, uma mudança de estado, diferentemente do verbo avermelhar que indicaria a ação de se tornar vermelho, ou seja, a expressão de um acontecimento. Em o vermelho vermelha, o verbo revela a modalidade da essência que o nome – vermelho – designa e, ao designar, estabiliza. Propõe a precedência do verbo ao nome, o dizer antes do dito, a linguagem como diacronia." (FARIAS, 2007: 18)

[68] Em *Levinas: a reconstrução da subjetividade*, Pelizzoli apresenta um glossário com os principais termos utilizados por Levinas. Desse glossário empresto o sentido de "Diacronia: Tempo diacrônico, dinâmico, que rompe toda sincronia; o que foge à corrente da consciência, que rasga o mesmo da razão e representação; abismo da alteridade em movimento." (PELIZZOLI, 2002: 246).

Apesar de considerar o *dito* uma espécie de traição ao *dizer*, Levinas reconhece a sua importância, posto não ser possível filosofar sem a presença do dito, sem a formulação de conceitos. Sendo assim, como considerar o texto escrito, como conseguir que adquira as características diacrônicas do dizer? A proposição de Levinas é de que os enunciados não sejam fechados em si, que indiquem para além do que podem conter, que sejam tanto um dizer quanto um desdizer. O *dito* torna-se temporal quando faz ressoar a verbalidade da essência, vibrar o que fica do *dizer*, a linguagem então assume seu caráter ambíguo, enigmático em que a significação remete à diacronia do *dizer*. Segundo Edson Guedes[69] Levinas ressalta a importância da linguagem que fala da verdade e a verdade do ser se manifesta como "sendo", em sua própria verbalidade. Aqui podemos perceber a influência de Heidegger, afirmada pelo próprio Levinas em *Ética e Infinito*, segundo o qual o ser se revela em seu caráter dinâmico, ser como verbo que apresenta uma realidade em movimento. A verdade também tem que carregar em si esse movimento do ser, essa verbalidade, porque do contrário seria apenas uma verdade instantânea, perderia sua validade já na duração de sua enunciação. "A verdade não se fixa ela flui e esta fluência é a própria temporalidade do tempo (...)" (GUEDES, 2002:45). Todavia a verdade manifesta, ou seja, a linguagem não é capaz de apresentar o indizível, o infinito não cabe na linguagem, está constantemente vindo a ser, acontece no tempo. Sobre a relação entre linguagem e idéia de infinito nos diz Levinas em *Totalidade e Infinito:*

> "A linguagem condiciona o pensamento: não a linguagem na sua materialidade física, mas como atitude do Mesmo em relação a outrem, irredutível a uma consciência de..., pois se refere ao que nenhuma consciência pode conter, refere-se ao infinito de Outrem." (LEVINAS, 2000:183).

Levinas apresenta a idéia de infinito como algo que extrapola qualquer idéia que o *mesmo* faça sobre outrem. A expressão do infinito ultrapassa a cada instante o que o *mesmo* é capaz de pensar. Quando na abordagem frente a frente, o outrem está para além da capacidade do eu, tem-se a idéia do infinito. Aqui o infinito surge no finito, o *ideatum* ultrapassa a idéia que dele se tem. Como afirma Levinas, o rosto é significação que não pode ser transformada em conteúdo, nosso pensamento não seria capaz de abarcá-la, "é o incontível, leva-nos além." (LEVINAS, 2007:70). Podemos afirmar que

[69] GUEDES, Edson de Carvalho. *Ética como filosofia primeira no pensamento de Emmanuel Levinas* – dissertação de mestrado. UFPB, 2002.

o *dito*, em suas várias formas de enunciado, apresenta uma espécie de 'verdade', mas uma verdade estagnada no tempo, enquanto que o *dizer* é a expressão mesma do ser em movimento no tempo, a expressão sendo. Desse modo, para podermos nos referir a "outramente que ser" seria necessário uma outra linguagem, uma linguagem ética que tivesse a Alteridade como ponto de partida. Assim, a ética não pode ser vista como um discurso construído, mas como uma abertura do eu para outrem, uma porta para o infinito. "A linguagem *metafísica* (*ética*), ou o *dizer*, não é o meio pelo qual o Sujeito *indica* a verdade. A ética é a própria manifestação da verdade, sem que nessa manifestação tudo tenha que ser revelado." (GUEDES, 2007:104).

Passagem para a Arte Participativa

Apocalypsis representa um ponto de inflexão no trabalho de Grotowski e do Teatro Laboratório. À época de sua estréia, o grupo já havia obtido reconhecimento mundial e a exigência de um novo espetáculo que mantivesse a excelência alcançada anteriormente, e que, ao mesmo tempo pudesse apresentar inovações formais e técnicas pairava sobre a sala de ensaio. Grotowski demonstrava um desapontamento quanto à recepção de seus textos e teorias. Por onde passava, percebia uma espécie de facilitação do seu "método". Os exercícios indicados para a eliminação dos bloqueios pessoais eram muitas vezes utilizados por atores que não estavam realmente comprometidos com o trabalho. Notava também a reprodução mecânica de formas intuídas como demonstração de teatro ritual e busca pelo sagrado. Atores em posições animalescas, se valendo de gritos e histeria para caracterizarem um estado de êxtase forjado. Em "*Sobre a gênese de Apocalypsis*" (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:181-195) Grotowski nos informa que o período de criação do espetáculo se caracterizou por uma seqüência de crises criativas tanto do encenador quanto do grupo e que, por princípio, optaram por não repetir o que já tinham feito nos espetáculos anteriores, de forma a se colocarem em risco como artistas e em serem absolutamente sinceros com seu trabalho.

> "Nessa perspectiva *Apocalypsis* é o mais difícil de nossos espetáculos. É o mais desarmado e indefeso e, por tal motivo, o mais essencial na sua inteireza. Sempre suspenso sobre o abismo, sempre pronto a cair, sempre exigindo de cada um a honestidade. Se qualquer um recusa a honestidade,

> seja por um instante, tudo desmorona." (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:194)

Uma contextualização no tempo do acontecimento teatral *Apocalypsis cum Figuris,* gerado em três anos de ensaios e que se manteve em cartaz por doze anos consecutivos, de 1969 a 1981, indica de um lado o nascimento de uma nova proposição do fazer teatral, de outro o fechamento de um ciclo de pesquisa que utilizava a cena como mediação com o público. Nesse espetáculo houve uma radicalização do Teatro Pobre. A construção cenográfica realizada para a peça que servira de ponto de partida, *Samuel Zborovski,* de Slowacki, foi abandonada durante o processo de trabalho juntamente com qualquer referência ao texto. Os figurinos que ainda carregavam uma característica simbólica nos espetáculos *Akrópolis, Dr Fausto* e *O Príncipe Constante,* foram criados a partir de vestimentas contemporâneas que comportavam traços mínimos capazes de diferenciar os atores do público. O grande investimento se dá na utilização e verticalização das técnicas anteriormente desenvolvidas. Diferentemente do que ocorrera com o processo de criação para *O Príncipe Constante,* onde se fazia uma distinção entre o trabalho de uma figura central, no caso Cieslack, e os demais atores que compunham o coro, em *Apocalypsis,* cada um a seu modo tem uma ação transcendente, um ato de luminescência, e de auto-deposição. Outra mudança notável se dá na relação entre diretor e ator. Grotowski se empenha em não mais induzir e tampouco conduzir o trabalho criativo dos atores. Segundo seus apontamentos, é preciso evitar o risco de o diretor se tornar autoritário e manipulador da criação, utilizando a subjetividade criativa dos atores de acordo com suas opções estéticas. Pretende que a formulação do espetáculo surja das muitas improvisações e da seqüência cotidiana dos ensaios, e define como sua tarefa principal lembrar aos atores para que não repitam procedimentos anteriores, de modo que as soluções formais já utilizadas não se cristalizem em estereótipos. "Ficava sentado silenciosamente, esperando por horas." Assim Flaszen descreve essa mudança de atitude, em texto de Kumiega. (KUMIEGA, 1987: 91). Tal mudança de postura na relação ator/diretor parece demonstrar uma necessidade de transformação mais profunda, e que diz respeito à relação do *Eu* com o *Outro*. Grotowski passa a se referir ao ponto de vista do encenador como se este fosse o

"espectador ideal", capaz de promover uma verdadeira experiência de Alteridade[70]. Outra modificação se deu no foco de interesse da pesquisa desenvolvida pelo grupo: durante a longa duração do espetáculo *Apocalypsis,* começaram a ser realizadas as vivências para-teatrais[71], nas quais o objetivo maior era um contato direto com o público através de uma prática coletiva. O espetáculo, muitas vezes, era utilizado como ponto de partida para essas experiências. Durante os debates promovidos após as sessões, as pessoas eram convidadas a participar desses encontros, realizados ao ar livre. Essas vivências marcam uma nova etapa na pesquisa de Grotowski, que passa a considerar sua fase espetacular como parte do passado. Seu interesse se volta para os relacionamentos individuais e, a partir deles, inicia uma nova investigação que denominará Teatro das Fontes. Entretanto cabe ressaltar que na fase de experimentações que ainda tem como base o espetáculo *Apocalypisis,* estimula-se, sobretudo, uma confrontação mais direta com o material mítico da obra, de modo a retirá-la do campo do entendimento racional mais evidente e permitir uma prospecção mais incisiva do ator, não apenas sobre os materiais da cena, mas principalmente sobre o conteúdo de suas reminiscências, fonte, segundo Grotowski, dos arquétipos que pautam sua percepção da vida e do mundo a sua volta. Busca-se a confrontação entre a visão contemporânea do mito e o mito em si, representado pela matriz literária. Retoma-se aqui a "dialética da apoteose e da derrisão", procedimento já utilizado em espetáculos anteriores.

Metodologia da Confrontação

O termo "dialética da apoteose e da derrisão" foi cunhado pelo crítico polonês Tadeusz Kudlinski em texto sobre o espetáculo *Os Antepassados* encenado por Grotowski ainda na fase em que seu grupo estava filiado ao Teatro das Treze Filas, na cidade de Opole. [72] Posteriormente o termo passou a ser utilizado com freqüência em textos e programas do grupo, por nomear uma espécie de síntese dos procedimentos do encenador, no que se refere ao aspecto mítico do processo de criação. Segundo Grotowski, esse procedimento propicia a efetiva intervenção nos inconscientes coletivos tanto da audiência como dos atores o que, em última instância, seria o objetivo maior de seu projeto como encenador.

---

[70] A este respeito ver Jerzy Grotowski, *O Diretor como espectador de profissão,* in GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969.* POLASTRELLI, Carla e FLASZEN, Ludwik (org.). São Paulo: Ed. Perspectiva: SESC; Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

[71] Sobre o período Para-teatral desenvolvido pelo Teatro Laboratório e os demais momentos da pesquisa, denominados *Teatro das Fontes* e *Drama Objetivo* trataremos em capítulo posterior.

[72] "Nessa cena atinge o ápice também a fundamental dialética da derrisão e da apoteose em que o histrionismo grotesco e um martírio trágico e demoníaco se interpenetram". Citado por Grotowski (in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:52).

Para ele, “a ‘dialética da derrisão e da apoteose’ liberta o arquétipo do ‘inconsciente coletivo’ dos dois *ensembles*, para que este se realize como ‘consciência coletiva’, o que implica dizer enquanto superação da magia, da esfera da sombra, laicização do arquétipo, sua utilização como modelo-metáfora da condição humana.” (GROTOWSKI, 2007: 60). Aqui, a utilização do termo arquétipo não remete à concepção desenvolvida por Jung, mas à acepção de *arché*, isto é, ao que é ligado à origem. A “dialética da apoteose e da derrisão” seria assim, uma espécie de fusão antitética da profanação do sagrado com a sacralização do profano, de forma a desestabilizar dogmas para vivificá-los. O encenador afirma em *A possibilidade do teatro* que sua capacidade artística se concentra em “destilar do texto ou plasmar sobre a sua base o arquétipo, isto é, o símbolo, o mito, o motivo, a imagem radicada na tradição” de modo a fazer com que este sirva como “uma espécie de metáfora, de modelo do destino humano, da situação do homem.” (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:50). Quando propõe essa forma de lidar com o texto, base de seu trabalho, não pretende que este deva servir de canal para a revelação da intencionalidade artística do autor, tampouco de suas intenções secretas a serem concretizadas na encenação. Mas almeja, com esse jogo de oposições, fazer reverberar o cerne mítico do texto até que este rompa sua estrutura de *dito* e possa dinamizar o que restou do *dizer* que o antecedeu. Neste sentido, o arquétipo deixa de ser identificado objetivamente como elemento constitutivo do texto, como sendo parte do *dito*, para existir como potencialidade do *dizer* através da relação frente a frente. Levinas afirma que só o encontro face a face é capaz de interromper a totalidade do ser, e que somente em uma relação de frontalidade podemos ter uma experiência de infinito. Do mesmo modo, o arquétipo para Grotowski necessita do contato do eu com outrem para ser ativado, e pressupõe a cultura e a história como seus elementos dinamizadores. Representa o que é o objeto do mistério, o eixo para onde todos os participantes convergem durante a celebração (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:51). A “dialética da apoteose e da derrisão” não propõe uma síntese de posições contrárias, mas pode ser entendida como um jogo de confrontações que, permanecendo ativas e em contato simultâneo, fazem com que o cerne da crença reviva. Do ponto de vista metodológico, esse procedimento artístico nada tem em comum com a dialética hegeliana, sendo mais adequado situar suas matrizes nos procedimentos barrocos de superposição, antítese e paradoxo. Através da “dialética da apoteose e da derrisão”, o encenador polonês pretende tornar consciente o “inconsciente coletivo”, de maneira que nele possa influir não de forma a gerar estruturas unívocas ou

totalizantes, mas de maneira a proporcionar uma pluralidade de sentidos. Contudo, esses procedimentos de confrontação com os textos que originaram os vários espetáculos do Teatro Laboratório não constituem uma fórmula de aproximação cristalizada, já que cada texto impõe suas peculiaridades, exigindo que os mitos sejam tratados de maneira diferenciada. Tem-se como propósito primordial o embate simbólico entre os dois grupos presentes no espetáculo: de um lado, os atores, de outro o espectadores. Assim, o espaço cênico também reflete essa intenção e sofre modificações em sua configuração para potencializar a relação ator/público. O intuito é o de enfrentar o mito através de sua ambivalência, promovendo simultaneamente identificação e rejeição, aceitação e negação, celebração e profanação, respeito e transgressão. Marco de Marinis[73] refere-se à prática semelhante, comum na idade média, chamada "sacra blasfêmia", o que reforça o caráter da proposição grotowskiana denominada por Kudlinski, "dialética da apoteose e da derrisão". Podemos dizer que esse método de confrontação afeta os vários seguimentos de criação do Teatro Laboratório: confrontação entre o texto e os atores; entre o ator e o diretor; entre o ator e o que ele profere; entre o espetáculo e os espectadores, mas sempre tendo em vista a potencialização da expressão do ator e sua relação direta com o público. O encontro frente a frente com o "mito destilado" atribui à obra dramática a dimensão de entidade dotada de um mistério próprio, que não existe para ser desvendado ou demonstrado ao público, mas que deve permanecer como possibilidade, íntegro e não tematizável. Revela na obra uma espécie de Alteridade, capaz de interromper a continuidade do ser e da história. Surge assim, desses vários encontros e confrontações, o impulso para o processo criativo, que se revela independente do texto dramático. Este, de acordo com palavras do próprio Grotowski, serve como "trampolim" para o mergulho do ator no processo de criação do espetáculo; propicia o estado de criação coletiva com base nas associações pessoais. Em *Apocalypsis*, esse procedimento atinge um grau máximo de verticalização. Já se falou anteriormente do processo de dissecação do corpo do ator em busca do verdadeiro impulso capaz de estabelecer o contato com a Alteridade. Grotowski vê a personagem do texto escrito como o bisturi que irá romper a carne da cultura e da história, para que o ator possa constituir-se como subjetividade e proceder à uma verdadeira auto-exposição. São imagens que reforçam o caráter de envolvimento total do ator na criação, e sugerem a busca da abertura para o infinito a partir das próprias entranhas. O

[73] Ver MARINIS, Marco. *Teatro Rico Y Teatro Pobre* in Revista MÁSCARA. Op. Cit.

método de confrontação também era utilizado no sentido de verificar a contemporaneidade do mito, isto é, sua vigência atual, embora camuflado pelas convenções sociais de uma determinada crença. Em *A possibilidade do Teatro*, Grotowski exemplifica:

> "O arquétipo do auto-sacrifício, do holocausto do indivíduo pela coletividade. (...) O arquétipo do homem-xamã que se entregou às potências demoníacas e graças a elas obteve poder sobre a matéria. (...) Um arquétipo seria também aquele derivado em parte do "tolo Zanni" em parte do "cavaleiro errante" – Dom Quixote (como símbolo não como obra literária)." (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:50-51).

Os referidos "arquétipos" estão presentes nas várias peças levadas a público pelo Teatro Laboratório. Formam um conjunto obsessivo de temas recorrentes. Um exemplo disso é o "arquétipo" do holocausto pessoal que aparece em *Os Antepassados*, em *Kordiian*, em *Estudo Sobre Hamlet* e em *O Príncipe Constante*. Em *Apocalypsis*, o "arquétipo" do holocausto pessoal é fundido ao "arquétipo" do tolo, o errante. Veremos a seguir, numa descrição detalhada da seqüência de acontecimentos expostos na peça, que trata da volta de Cristo no fim dos tempos (leia-se, na atualidade em que o espetáculo é apresentado), e que um grupo de bêbados elege "O Escuro" ou "Simpletom" [74], personagem interpretado por Cieslack, como seu salvador. O nome da personagem de Cieslack, acrescido da função que os outros atores lhe atribuem na ação do espetáculo, possibilita essa dupla interpretação arquetípica. Grotowski considera o arquétipo como a ponte entre o arcaico e o contemporâneo, que se estabelece através das associações pessoais dos atores num processo simultâneo de profanação e sacralização do mito. O arquétipo funciona "como "verificador" convocado pelo presente" (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:60) da encenação. Nessa perspectiva, podemos afirmar que o modo como o ator grotowskiano lida com o material mítico de alguma maneira reflete a multiplicidade de leituras que caracteriza a recepção do público contemporâneo, o que reforça a tese de Grotowski de ver o "arquétipo" como verdade coletiva ou modelo.

---

[74] Na nota ao texto de Grotowski *Sobre a Gênese de Apocalypsis*, Carla Pllastrelli salienta que "O Escuro" em inglês tornou-se Simpleton e no italiano "O Inocente" (FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:195). Kumiega esclarece que o nome do personagem em polonês é Ciemny, que na tradução literal para o inglês seria "The Dark One", ou seja, "O Escuro", designação que adotaremos no corpo do nosso texto.

Material literário como mito

Marco de Marinis em seu estudo sobre o Teatro Laboratório ressalta que o teatro de Grotowski sempre esteve em confronto direto com a tradição do drama romântico polonês, representado pelos autores: Mickiewicz (1798-1855), Slowacki (1809-1849) e Wyspianski (1868-1907). Esses textos clássicos carregam em si um conteúdo que também está na raiz da psique da sociedade polonesa; têm um núcleo de imagens vivas profundas que representam sua cultura coletiva; funcionam como fonte de mitos capazes de constituir para o ensemble dos atores e o dos espectadores um terreno comum pré-existente. Segundo o autor italiano são textos ricos em características "miticopoéticas" e servem para as operações psicodinâmicas da "dialética da apoteose e da derrisão" com o intuito de acordar o material mítico muitas vezes adormecido na consciência dos espectadores. Marinis acredita que essa afinidade seja decorrência de uma semelhança nas escolhas dos meios de expressão em busca do contraste, do contraponto e das oposições violentas. (MARINIS, 1992/1993: 89). De acordo com Raymond Temkine, o romantismo polonês difere do francês por estar mais próximo de uma expressão barroca, apesar de serem contemporâneos. (TEMKINE, 1974: 71-79). Os autores mais conhecidos viviam em Paris, exilados depois da insurreição de 1831. Com seu lirismo, os autores tornavam viva a tradição do mistério popular barroco polonês no qual percebiam o verdadeiro gênio nacional. Suas obras exaltam o heroísmo dos patriotas poloneses que assumindo o destino de seu povo oprimido, costumam representar em discurso e ações de seus personagens os temores de uma sociedade devastada que espera por dias melhores. Outro dramaturgo polonês, Wyspianski (1868-1907), contemporâneo dos simbolistas, também encenado por Grotowski, perpetua a tradição romântica polonesa e influencia Witkiewicz, mais um autor do repertório do Teatro Laboratório, contemporâneo de Grotowski. Como grupo de pesquisa subvencionado pelo Estado, o Teatro Laboratório montou vários clássicos da dramaturgia polonesa. Seus espetáculos se valiam das sugestões míticas da literatura como ponto de partida para a criação de situações arquetípicas, que fossem capazes de tocar e fazer reverberar o inconsciente coletivo ou a história de seu povo. Por estas características esses textos apresentavam virtualidades que podiam ser atualizadas. Em diálogo com Philipe Nemo, reproduzido em *Ética e Infinito*, respondendo à questão de como se começa a pensar, Levinas afirma que a partir de choques, que muitas vezes não podem ser verbalizados: "uma separação, uma cena de violência, uma brusca consciência do tempo." E que a leitura dos clássicos, da literatura nacional transforma

esses choques em perguntas, propõe o que pensar. “Não é que se aprendam palavras, mas vive-se “a verdadeira vida que está ausente”, que, “precisamente não é utópica.”. Para Levinas o livro seria uma espécie de referência ontológica, mais que uma fonte de informação ou utensílio para adquirir conhecimento, é “*uma modalidade* do nosso ser” e nesse sentido a Bíblia seria o livro por excelência.[75] Percebe-se em Grotowski compreensão semelhante das potencialidades do material literário, ainda que pareça muito mais uma intuição do que um estudo programático.

Descrição do espetáculo

Julgamos que uma descrição pormenorizada do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris* nos auxiliará a apreender o texto como elemento constitutivo do discurso da encenação para, posteriormente relacioná-lo ao processo de criação. Utilizaremos os depoimentos de Konstanty Puzyna em *A myth vivisected: Grotowski’s Apocalypsis* [76] e de Jennifer Kumiega, anteriormente referido. Tanto Puzyna quanto Kumiega mencionam a dificuldade de descrição de um espetáculo que não pode ser visto de uma perspectiva objetiva por se apresentar como um poema de significado múltiplo. Em outras palavras, os efeitos da materialização da poesia em cena dificultam qualquer relato e, portanto, qualquer tentativa nesse sentido é invariavelmente uma redução da experiência vivenciada. Segundo Kumiega, o espetáculo apresenta um enorme poder de síntese e uma profundidade no tratamento das questões míticas abordadas que permitem uma infinidade de leituras para além da análise racional. A relação ator/público não se opera no nível da consciência. A pesquisadora, que acompanhou apresentações do espetáculo por anos, constata que o espetáculo permaneceu em constante transformação ao longo dessas incontáveis apresentações. Nas palavras de Grotowski “se considerar-se que existe algo próximo do ideal (aconteceu-nos algumas vezes), isso quer dizer que chegou o momento de tirar o espetáculo de cartaz. Quer dizer que é perfeito – morto. Tudo já foi conhecido. O espetáculo não pode ser um ideal. Deveria ser procura, conhecimento.”(GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007: 194). Puzyna descreve o espetáculo como um poema cênico construído a partir da ação dos atores, e que apresentava uma soma de significados condensados em uma densidade de imagem e de pensamento que demonstravam o peso da simplicidade. Ele afirma que, impactado

[75] Este diálogo tem como referência (LEVINAS, 2007:11). E demonstra a intima relação que o filósofo faz entre o estudo da Bíblia e da filosofia.

[76] O texto descreve o espetáculo e propõe a vivissecação do mito como método de criação do espetáculo. (in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 88-106).

por essa experiência, viu-se obrigado a questionar seu modo de descrição de espetáculos, comumente iniciada por considerações sobre o texto ou o roteiro de ações. Segundo o crítico polonês, o texto de *Apocalypsis* se assemelha a uma mistura ao acaso de citações da Bíblia, cânticos litúrgicos, Dostoievski, T. S. Eliot, Simone Weil, na qual não podemos reconhecer uma linha que faça uma costura clara de todas essas sugestões. O roteiro assemelha-se mais a uma coletânea de associações vagas unidas pelo processo de colagem e justaposição. Puzyna, na posição de público, descreve que se pode perceber eventualmente que a personagem Simão Pedro utiliza na sua denúncia palavras do *Grande Inquisidor*, fábula narrada pela personagem Ivan, nos *Irmãos Karamazov*, e que "O Escuro" defende-se dessa acusação de maneira amarga e patética, com uma citação de T. S. Eliot. Porém observa que as falas não são reunidas no sentido de formar um diálogo, mas surgem como fragmentos de textos utilizados como simples suporte de ações subjetivas, como "falas objetos". Puzyna acredita ser mais fácil entender o espetáculo que explicá-lo racionalmente, e que as pessoas que melhor o entendem, os jovens, são os que podem "absorver metafísica pelos poros". (PUZINA in SCHECHENER e WOLFORD, 1997:90). *Apocalypsis cum Figuris* pode ser considerado à primeira vista uma parábola da segunda vinda de Cristo. Não há, no entanto, nem a aceitação ou a negação total desse fato. A figura de Cristo é evocada, mas de forma cética e contraditória. Os trajes dos atores são comuns – poder-se-ia dizer cotidianos – e não se podem distinguir esses atores dentre os espectadores, uma vez que não se comportam de forma diferenciada, tampouco assumem uma postura teatral. A sala é longa, tem o pé direito alto, está completamente limpa de adereços e cenários. Dois refletores, no chão, estão direcionados para uma parede rústica. As janelas completamente fechadas dão ao espaço um tom lúgubre de penumbra. O público fica sentado no chão encostado nas paredes. Nas primeiras apresentações havia bancos encostados nas paredes para que um público de trinta pessoas assistisse ao espetáculo. Com o decorrer do longo tempo em que o espetáculo foi apresentado, os bancos foram eliminados para que comportasse um maior número de espectadores. Os atores entram e assumem suas posições. Sobra um espaço elíptico ao centro como área de atuação. As portas são fechadas, e depois de alguns minutos de silêncio, tem início a ação. O ponto de partida é uma situação prosaica, em que alguns indivíduos – que bem poderiam ser nossos contemporâneos – cansados depois de uma bebedeira, encontram um vagabundo ou idiota, e decidem fazer um jogo de "representação" a suas custas. Os papéis são designados por meio de brincadeiras e assim, são assumidos, rejeitados ou combatidos.

Cada personagem, uma vez assumida enquanto tal se apodera do indivíduo, que, dessa forma, torna-se presa dela: finalmente estes são "sugados" pelos excessos com que cada um se preencheu ou negou a personagem. Trata-se de personagens extraídas ou referidas nos Evangelhos, mas que não carregam suas características mais determinantes e conhecidas. Os papéis vão sendo incorporados durante a ação. Simão Pedro, calculista, intelectual, a cabeça da igreja temporal contra a qual se revolta o "Grande Inquisidor" de *Os Irmãos Karamazov*. João, como um animal, é consumido pelos excessos do corpo e insulta a figura de Cristo com sua fisicalidade. Maria Madalena, procurada por João, torna-se noiva do filho de Deus e faz com que sua humanidade seja inquestionável. Judas, trivial, escarnece e parodia episódios apócrifos do texto sagrado. Lázaro no começo do jogo passa por ser o Salvador, chega a uma relutante ressurreição no curso da ação e, de volta, insulta o Salvador com as mais violentas acusações extraídas das falas de Jó. E, finalmente, há o Escuro que, associado à figura de Cristo, está ligado à inocência. Um idiota medieval que sem saber carrega poderes da luz e da escuridão. É o eleito, e de vítima nos jogos do grupo, passa a ser o seu Salvador. Desesperado pelo amor e aceitação de seus seguidores, ele vai sendo gradualmente consumido pelo poder do seu próprio papel, e luta desesperadamente contra a sua extinção final. Sua agonia produz em seus atormentadores prazer, raiva, pena e aceitação. Após esse primeiro momento do espetáculo, em que os "papéis" são designados, a sala é mergulhada na escuridão, e assim permanece por instantes. Os atores em torno da área de atuação, exaustos pelo jogo, recompõem-se. A sala então vai sendo gradualmente iluminada pelo ator que representa Simão Pedro, que retorna trazendo velas. A partir desse ponto a ação se move rapidamente seguindo de perto a seqüência de acontecimentos do Evangelho: A *última Ceia*, a *Traição, Calvário*, e por fim, a *Crucificação*. Na última parte da apresentação, o "Escuro" é submetido a uma espécie de crucificação verbal, perpetrada por Simão Pedro. Ele argumenta que o Escuro não tem respostas lógicas às suas invectivas. Esta segunda e final crucificação, nas mãos de Simão Pedro é uma fria e intelectual verificação da crucificação emocional anterior. "Escuro" em estado de delírio agonizante, deita-se no chão. Dos seus lábios vem a resposta final – um hino em latim, como se, em contraste a sua figura de idiota, um sacerdote proferisse a resposta esperada, na linguagem organizada da religião. De forma profunda e sonora o hino envolve a sala, enquanto Pedro andando em volta dele vai apagando as velas uma a uma. A última imagem antes da escuridão total é desoladora, o ator que representa o "Escuro" mantém-se fixo ao chão até o último raio

de luz. Simão Pedro lhe diz na escuridão "vá, e não volte mais". A sala se ilumina. Está vazia, de modo a sugerir a dúvida se realmente "Escuro" se foi ou que tenha estado de fato aí. A sala simplesmente volta ao estado anterior, antes da entrada do primeiro espectador. Da história contada em *Apocalypsis* do retorno de Cristo nos fins dos tempos surgem as questões do confronto mítico da "dialética da apoteose e da derrisão": Deus está morto? O homem tem a necessidade de Deus? Se Cristo voltasse poderíamos reconhecê-lo? Perguntas que na opinião de Puzyna fazem uma vivissecação de um tema formador da cultura ocidental e testam a sua vitalidade.

Processo de Criação

A criação do espetáculo começa com a utilização do texto *Samuel Zaborowski* de Slowacki, último poema dramático escrito pelo autor em 1844-1845. Em um artigo da produção do Teatro Laboratório Ireneusz Guszpit diz que nesse texto de Slowaki podemos perceber uma semelhança entre o entendimento do autor e de Grotowski sobre o fenômeno denominado pelo termo "arquétipo", definido como uma experiência coletiva da humanidade, e que pode ser encontrado no subconsciente individual. Grotowski afirma em carta a Eugenio Barba que este "é o mais emaranhado dos dramas de Slowacki". (BARBA, 2000:191). Antes do espetáculo que partiria do texto de Slowacki também havia sido planejado um outro que tinha como base *A vida de Jesus,* de Renan[77]. Nele, o Autor nega a descendência divina de Jesus apresentando sua vida como a de um palestino condicionado por seu tempo e sua sociedade, e que por seu carisma e poder conduz sua vida motivado totalmente pelo ideal do amor pelos homens.

Tanto o poema dramático *Samuel Zaborowski* de Slowacki como os evangelhos seriam utilizados como trampolim motivador para a criação das ações dos atores. Como sempre, a ação do encenador em relação aos textos é de extrema liberdade, o que remete à composição paradoxal[78], de Meyerhold. Porém, como já mencionamos anteriormente, a liberdade de Grotowski em relação à dramaturgia está orientada para a destilação do arquétipo, para uma experiência de infinito. O encenador não se limita a cortar partes do texto, a tornar a linguagem atual, a encontrar equivalentes atuais para as metáforas. Faz uma espécie de atualização do mito, propõe um olhar radiográfico sobre ele, e esta medula arquetípica é utilizada como ferramenta pelos atores para que façam aparecer

[77] Em depoimentos a respeito de sua infância Grotowski revela sua proximidade com este livro que foi dado por sua mãe e que era um livro proibido na Polônia de então

[78] Procedimento utilizado por Meyerhold para romper com o automatismo da percepção do público. Para uma investigação maior sobre o procedimento ver *Dicionário de Teatro* PAVIS, 1999: 63.

situações particulares que estavam escondidas, associações pessoais a partir do contato com o material mítico. O texto de Slowack é completamente abandonado pelo grupo depois de um ano de ensaios, *Apocalypsis* será o primeiro espetáculo de Grotowski a não ter um texto base e também o primeiro a utilizar textos de vários autores como falas das personagens. Os cenários, que haviam sido criados para o texto de Slowacki, também são abandonados. Restam os atores com suas várias experiências sobre os mitos do Evangelho o que faz desse espetáculo o resultado de tudo que surgiu de suas experiências individuais. O trabalho de improvisação e a individualidade dos atores se integram de tal forma que o espetáculo depende do envolvimento de todos. Em *Sobre a Gênese de Apocalypsis*, Grotowski descreve com detalhes o processo tortuoso de criação do espetáculo e explica que o grupo abandonou o texto base porque ele como encenador chegou à conclusão de que não desejava fazer nenhuma violência para que o espetáculo surgisse como resultado. Pretendia que ele nascesse por si. As ações das personagens surgiram do trabalho individual de Grotowski com cada ator em torno da sua personagem, como mito destilado, não como emblema da tradição cristã. Antoni Jaholkowski era Simão Pedro; Zygmunt Molik, Judas; Zbigniew Cynkutis, Lázaro; Rena Mireka ou Elizabeth Albahaca, Maria Madalena[79]; Stanislaw Scierski, João e Ryszard Cieslak o Escuro. Segundo depoimento de Grotowski citado no livro de Kumiega, *Apocalypsis* "foi algo a que chegamos durante os ensaios, através de instantes de revelação, através das improvisações. (...) queríamos algo que tivesse sua energia própria, como o fluxo." (KUMIEGA, 1987:90). A participação e envolvimento dos atores no processo de criação eram tão grandes que não se podia pensar que este espetáculo pudesse ser feito por outros atores, as personagens não existiam autonomamente, eram o reflexo da relação dos atores com suas associações e contatos, o trabalho conjunto configurado a partir de ações individuais. Nesse sentido, cabe frisar o que afirma Robert Findlay em *Grotowski's Laboratory Theatre: dissolution and diáspora*: um dos fatores responsáveis pela existência do grupo foi a continuidade de apresentações do espetáculo, que passou a ser foco de aglutinação dos atores que participavam da encenação até 1981, quando morre Antoni Jaholkowski, que fazia o papel de Simão Pedro e as apresentações são interrompidas. (FINDLAY in SCHECHENER e WOLFORD, 1997:172-188). A intensidade e verticaldade alcançadas

[79] O papel de Maria Madalena estava a cargo de duas atrizes que se revezavam nas várias apresentações. Durante o processo de criação, chegou a haver duas Marias ao mesmo tempo, mas com os cortes e processo de montagem o espetáculo passou a contar com apenas uma.

por Grotowski com cada um dos atores em seus processos de criação individual sugerem uma relação profunda não apenas com as matrizes literárias, mas especialmente com os textos sagrados. A esse respeito, diz-nos Levinas que o texto bíblico é o resultado de profecias e que nela o testemunho ético está declarado em forma de escrituras. Para ele "o grande milagre da Bíblia não está de modo algum na origem literária comum, mas, inversamente, na confluência das literaturas diferentes para um mesmo conteúdo essencial." (LEVINAS, 2007:97). Em *Apocalypsis* percebe-se confluência similar de referências culturais, históricas e pessoais, na perspectiva de uma objetivação de temas sagrados, considerados fundamentais na vida e na trajetória de Grotowski. Nesse sentido, chama atenção o título do espetáculo, que surgiu de uma associação pessoal em relação à personagem Adrian Leverkühn do *Doutor Fausto* de Thomas Mann. Jennifer Kumiega cita a esse respeito, uma inferência de Zbigniew Osinski: a personagem de Mann tinha trinta e cinco anos, a mesma idade de Grotowski quando da primeira estréia oficial do seu *Apocalypsis*, em fevereiro de 1969. Leverkühn em um surto eufórico de inspiração escreve o seu mais significativo trabalho em um curto espaço de tempo: *Apocalypsis cum Figuris*, para quinze gravuras de Dürer, ou diretamente baseado no texto das Revelações. Para Osinski isso significava um ultimo trabalho que deveria determinar um processo de loucura, o que aconteceu a Leverkühn, isto é, uma mudança radical em seu percurso artístico. Em certo sentido, o mesmo ocorreu com Grotowski, que abandonou o teatro e sua fase espetacular para se dedicar ao Para-teatro. Embora fiel às matrizes literárias nacionais, sobressai dentre as várias escolhas de Grotowski a obra de Dostoievski, notadamente o romance *Os Irmãos Karamazov*, de onde o encenador não apenas extrai matéria para seus espetáculos, como é o caso da fábula do *Grande Inquisidor*, mas também de onde prospecta a matéria mítica e o estímulo vivo para as associações e impulsos dos atores, mesmo depois da fase espetacular. Assim também Levinas dialoga com a obra do escritor russo por considerar que esta apresenta uma inquietude ética e metafísica que seria a base de um pensamento filosófico. Nessa direção, cita constantemente um trecho do romance: "somos todos culpados de tudo e de todos perante todos, e eu mais do que os outros", [80] como forma de ilustrar que sua concepção do encontro face a face não é nem simétrica, nem recíproca. A culpa a que se refere não surge de uma falta por "mim" cometida, mas de "minha" responsabilidade perante o rosto de outrem, uma responsabilidade tão

[80] Op. Cit.

grande que sou até mesmo responsável pela sua responsabilidade. Levinas afirma que essa responsabilidade gratuita é que demonstra a humanidade do homem e constitui sua subjetividade: "a responsabilidade não é um simples atributo da subjetividade, como se esta existisse (...) antes da relação ética, A subjetividade não é um para si; ela é, mais uma vez, inicialmente para outro." (LEVINAS, 2007:80) Nesse sentido, ser responsável pela responsabilidade do outro surge como fórmula extrema que precisa ser contextualizada. As relações concretas exigem uma noção de justiça, de lei, que devem ser orientadas por essa responsabilidade desinteressada por outrem. No espetáculo *Apocalypsis cum Figuris* vários trechos de *O Grande Inquisidor* são proferidos como fala das personagens. É emblemático como Grotowski se utiliza da fábula para tematizar a convicção religiosa num país e numa época marcados pela exacerbação da racionalidade, onde a religião é proscrita e a manifestação da crença vista como desestabilizadora da ordem. Entretanto, nos parece, que mais além do comentário de forte teor político, interessa ao encenador emprestar de Dostoievski o ceticismo contra qualquer tentativa de totalização, seja no plano da ação política, freqüentemente ironizada pelo escritor russo, seja no plano da consciência do indivíduo que procura abarcar pela razão os interstícios da experiência sensível. Seja enquanto crença, seja enquanto negação. Em Dostoievski, a razão, como instrumento de totalização, procura se utilizar de uma argumentação lógica para apreender os temas considerados universais de modo a que sirvam como sintetização de todo conhecimento. Entretanto, o ceticismo acompanha permanentemente essa operação e desestabiliza os fundamentos da argumentação filosófica. O embate entre razão e ceticismo existe em função de descobrir o que é a *coisa*, no caso, o que é a crença em Deus. Nesse sentido, o paradoxo se impõe como resultado do esforço de totalização do conhecimento:

> "Cada coisa é uma maneira de existir que desafia a tematização racional. Assim por um lado há a totalização racional que despoja as coisas de sua singularidade e propõe uma síntese final do conhecimento. Por outro, há a resistência que as coisas singulares oferecem a essa síntese." (HUTCHENS, 2007:85).

Levinas argumenta que essa tensão insolúvel é um aspecto imanente a todo diálogo na relação face a face. Aqui, nos parece, reside o interesse de Grotowski não apenas pelos temas dostoievskianos, mas principalmente pelo método de desconstrução da

totalização racional, flagrado na obra do romancista no dialogismo das consciências, seja das personagens, seja destas em relação à consciência do leitor; e na obra de Grotowski, pelo diálogo que se estabelece no encontro face a face, seja dos atores entre si, seja destes diante do público.

Palavra em ação

O texto proferido como fala pelos atores no espetáculo foi estabelecido na fase final dos ensaios. Grotowski narra que tanto ele, quanto os atores começaram a procurar os textos indispensáveis. Um dos primeiros textos encontrados foi justamente o de *O Grande Inquisidor*. Surgiu a partir de uma improvisação em que Jaholkowski assumia a postura que Grotowski identificou com um "pope ortodoxo" [81], trabalho que lhe pareceu vivo e significativo. O texto passou então a ser uma das principais fontes literárias do espetáculo por questionar o sentido da segunda vinda de Cristo e a estrutura da crença da igreja católica. Para as falas de O Escuro foram escolhidos trechos de Eliot. Cynkutis que fazia o Lázaro foi encarregado de procurar no *Livro de Jó* trechos que fossem significativos para ele e que pudessem ser relacionados à sua personagem, o "cadáver vivente". Molik (Judas) deveria procurar parábolas dos evangelhos que parecessem provocações, denúncias. Grotowski orientava todo esse trabalho de busca dos textos: a Scierski (João) pediu imagens do *Apocalipse* porque a configuração de seu João era a de um visionário bêbado com um grande sentido corporal e porque o ator amava essa parte da Bíblia. As falas das personagens foram redescobertas a partir do Evangelho e dos vários autores relacionados: Dostoievski, T. S. Eliot e Simone Weil, em confronto com a situação contemporânea do jogo de um grupo de bêbados, de maneira que pudessem tornar pessoais as palavras sagradas dos evangelhos e os textos poéticos. Nesse processo de assimilação, deveriam revelar através daquelas palavras "o dizer" que estava presente a partir da subjetividade deles mesmos, não apenas no sentido religioso ou literário, mas enquanto repercussão essencial, de modo a romper os automatismos em relação ao mito judaico-cristão, e buscar o significado excedente, capaz de inundar e ressoar o tema para além dele quando expressado em suas ações. (HUTCHENS, 2007:95). Esse procedimento de assimilação do texto se assemelha ao que já havia sido desenvolvido com Cieslack, durante a criação de *O Príncipe Constante*. Grotowski relata que já naquele processo assim como neste, o texto literário mantinha seu valor próprio, tanto

[81] Descrito por Grotowski em (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:184). O ator interpretava os papéis de Samuel e do advogado no texto de Slowacki.

em suas características sonoras como no sentido. Os monólogos de *O Príncipe* foram apropriados pelo ator de forma que ele era capaz de começar a fala de qualquer ponto sem perder a sintaxe do texto. Essa capacidade dos atores permitia que os textos brotassem paradoxalmente como uma espécie de citação espontânea, intimamente colada às suas partituras corporais. Com esse trabalho, Grotowski pretendia que as palavras surgissem como reflexo do impulso corporal. Nesse sentido, as falas deveriam surgir como conseqüência da criação da cena. Assim, importava menos a construção do diálogo em sua forma tradicional que uma valorização das falas como reflexo da subjetividade, constituindo-se estas, como fragmentos poéticos colados à partitura da ação, numa espécie de polissemia física e sonora. Percebe-se aqui uma das matrizes da cena pós-dramática[82]. A prática de Grotowski impõe a questão de como manter a vitalidade da imagem poética veiculada pelo texto literário como decorrência da ação de uma não-personagem, criada a partir da experiência pessoal do ator/performer. Para Grotowski e seus atores, a técnica era a da confrontação e da repetição exaustiva a partir de vários estímulos para que a forma do texto não fosse assimilada mecanicamente, mas incorporada ao impulso físico que a gerou.

> "Aparece sempre uma espécie de lógica paradoxal entre aquilo que dizemos e aquilo que fazemos. E, mesmo assim, se vivemos plenamente, as palavras nascem das reações do corpo. Das reações do corpo nasce a voz, da voz a palavra. Se o corpo se torna um fluxo de impulsos vivos, não é problema impor-lhe uma certa ordem das frases. Uma vez que é como se os impulsos engolissem aquelas frases, sem mudá-las, as absorvessem." (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:204)

No *Apocalypsis* a palavra surge como conseqüência da presença corporal do ator, a fala nasce como reflexo das ações e com ela o ritmo, a sonoridade. As pausas e respirações criam o aspecto musical das ações. Seguindo a proposição de Artaud, as palavras encantamento pretendem uma abertura na percepção do espectador onde o que mais importa não é a comunicação de um significado, mas a criação de uma ligação mágica entre atores e espectadores. Em *Apocalypsis,* embora o texto tenha sido definido nos últimos ensaios, e carregue uma carga poética e mítica autônoma, não se constitui como

[82] Termo cunhado por Lehmann para caracterizar o teatro depois de Brecht. O autor faz um mapeamento das características desse teatro que engloba vários tipos de espetáculos incluindo as performances e outros praticados na contemporaneidade. Ver LEHMANN, Hans Thies. *Teatro Pós-dramático.* São Paulo, Cosak e Naify, 2007.

um discurso paralelo à criação corporal. Os atores perseguem o ideal de harmonização entre sua partitura física e o textos proferidos através da prospecção de seus vários ressoadores[83], criando-se uma musicalidade que se assemelha às litanias da igreja ortodoxa:

> "Nesse deslocamento do sentido para o sensório, inerente ao processo teatral, é o fenômeno das vozes vivas que manifesta mais diretamente a presença e o possível predomínio do sensório no próprio sentido, bem como o cerne da situação teatral: a co-presença de atores vivos. Em razão de uma ilusão constitutiva da cultura européia, a voz é sentida como uma irradiação direta da alma e do espírito da "pessoa", e o falante teatral é a pessoa presente por excelência, metáfora do "outro" (no sentido de Emmanuel Levinas). Ela faz apelo a uma "resposta/responsabilidade" do espectador, e não a uma hermenêutica. O espectador se encontra exposto à presença "destituída de sentido" daquele falante como uma questão dirigida a ele, àquele olhar que se volta para ele como entidade corpórea." (LEHMANN, 2007:256).

Nessa perspectiva, arriscamos uma hipótese sobre as escolhas literárias de Grotowski na constituição do roteiro de *Apocalypsis.* De um lado, as matrizes bíblicas da crença em Deus (ou no *absolutamente outro*, para enfatizarmos os termos de Levinas) tensionadas por seus mais emblemáticos epígonos: João, Jó, Judas etc. De outro, Dostoievski, o epígono da impossibilidade absoluta da crença seja a mística, seja a da racionalidade ocidental. Entre ambos, os textos místicos de Simone Weil, uma ex-combatente da Guerra Civil Espanhola, marxista convicta convertida ao catolicismo. Entretanto, é preciso ressaltar que o interesse de Grotowski ultrapassa o conteúdo dessas elaborações literárias para que, através de sua desconstrução e re-significação, possa surgir simultaneamente o contato face a face com o Outro, na perspectiva da responsabilidade, e a impossibilidade de totalização pela consciência, o que reforça o "predomínio do caráter sensório sobre o sentido" e, como sugere Lehmann, a ilusão de que "a voz é sentida como uma irradiação direta da alma e do espírito da 'pessoa'". Dessa forma, podemos inferir que o trabalho do ator grotowskiano visa propiciar através do desmascaramento social, cultural e psíquico de seu próprio corpo a imaterialidade da voz de modo a que esta seja reintegrada à corporeidade como manifestação poética e sensória da palavra, sendo esta entendida como o *dizer* levinasiano. A pesquisa vocal de

[83] A técnica dos ressoadores de Grotowski amplamente difundida em que o encenador sugere que os diversos ressoadores devem ser considerados mais como sugestão imagética para que o ator consiga vibrar com a emissão do ar as várias partes do corpo. Ver *Para um teatro pobre.* Op. Cit.

Grotowski e seus atores é bastante conhecida. Em *A Voz* [84], o encenador comenta os equívocos do trabalho vocal nas escolas de formação de atores, que costumam buscar artificialmente a ampliação de capacidade respiratória, ou a utilização mecânica da musculatura abdominal, como se isso significasse utilização da respiração completa. Outro aspecto técnico que aborda nesse texto é a abertura da laringe para que o ator encontre sua voz pessoal, não reprimida pelas condições sociais. Mas sua principal contribuição nesse pequeno artigo é chamar a atenção para o fato de que não há receitas, e que a maioria das pessoas tem problemas vocais como reflexo de resistências pessoais. Assim, ele propõe que o ator se mobilize integralmente e utilize sua voz de acordo com essa mobilização. Dá o exemplo dos cantos de trabalho, em que há uma conjunção entre ação, plenitude vocal e auto-estímulo sonoro. Grotowski sugere que os atores não trabalhem sobre o aparelho vocal para soltarem a voz, mas que trabalhem como se seus "corpos cantassem" ou como se os "corpos falassem". Nas palavras do encenador "a voz é uma extensão do corpo, (...) é um órgão de nós mesmos que nos estende em direção ao exterior e, (...) uma espécie de órgão material que pode até mesmo tocar." (GROTOWSKI in FLASZEN e POLASTRELLI, 2007:159). Conclui com a valorização do caráter musical da voz, e ressalta que se os atores estudassem as próprias vozes cantando em ação poderiam descobrir qualidades sonoras insuspeitadas. O elemento auditivo, o timbre da voz carrega em si qualidades vibratórias que constituem um espaço sonoro, um espaço que surge antes de qualquer entendimento consciente: "o espaço-corpo, o espaço cênico e o espaço do espectador são cindidos, redistribuídos e reunidos de uma nova maneira pelo som e pela voz, pela palavra e pelo ruído. Entre o corpo e a geometria da cena, o espaço sonoro da voz é o inconsciente do teatro falado." (LEHMANN, 2007:258) A partitura sonora criada dos espetáculos de Grotowski é constituída de uma rica variedade de timbres e de sons. Referências a cantos primitivos impregnam o espetáculo de uma qualidade sonora encantatória de forma a propiciar no espectador uma experiência de transbordamento e de relação com o infinito. Nesse sentido, veremos que na última fase de sua pesquisa, a *Arte como Veículo,* ocorre um aprofundamento do estudo a partir dos cantos rituais da tradição arcaica. Segundo o encenador, esses cantos servem como degraus para que os atuantes atinjam o "estado de energia sutil". Para que esses cantos sejam descobertos em suas funções sagradas,

[84] Op. Cit. O autor faz uma interessante descrição do trabalho com ressoadores, aqui chamados de vibradores, sempre associando o trabalho vocal a imagens e situações que o transforme em trabalho psicofísico.

devem-se perceber suas qualidades vibratórias "a tal ponto tangíveis que de certa maneira se tornam o sentido do canto. Em outras palavras o canto se torna o próprio sentido através das qualidades vibratórias; mesmo se as palavras não são compreendidas, é suficiente a recepção das qualidades vibratórias." (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI 2007:236).

Escrita cênica

Em *Sobre a gênese do Apocalypsis* há uma referência sobre como o encenador chegou a eleger uma frase de Teófilo de Antioquia, estudioso convertido ao cristianismo, como eixo do processo criativo do espetáculo: "Mostra-me teu homem e eu te mostrarei meu Deus.". Em outro texto célebre, *Exercícios*, Grotowski nos informa sobre a origem desse ensinamento:

> "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 desta 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. É o tu-irrepetível, individual, tu na totalidade da sua natureza: tu carnal, tu nu. E ao mesmo tempo, é o tu que encarna todos os outros, todos os seres, toda a história." (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:176)

Grotowski adota essa sugestão, afirmando que também o *homem* do ator deve ser revelado, e que este não é único, ou algo totalizado, mas que sua liberação – desse homem pessoal – pode ser conduzida por vários caminhos, não apenas ligados a cada um dos atores, mas diferentes também em cada processo de criação. Ele defende que esse *homem* do ator não é uno, mas múltiplo. Uma leitura possível do ensinamento de Teófilo é que a experiência com o divino só é realizável se houver uma pureza de alma, uma espécie de pré-disposição à transcendência. Estudioso romano convertido ao cristianismo, Teófilo, quando indagado por um pagão sobre como poderia este também se converter, responde que a busca de Deus é uma busca pessoal. Do mesmo modo, Grotowski também pretende que os atores do Teatro Laboratório tenham um comprometimento pessoal com o trabalho e com a busca do sagrado. Levinas propõe que o acesso ao infinito é feito por uma relação frente a frente com o Rosto de outrem.

Que através do transbordamento da possibilidade de pensamento do sujeito sobre outrem; da interrupção da continuidade do tempo e da história, é possível experimentar o infinito. Nas palavras do filósofo, "O não sintetizável por excelência é, certamente, a relação entre os homens. (...) O termo "transcendência" significa precisamente o fato de não se poder pensar Deus e o ser conjuntamente." (LEVINAS, 2007:63) Para o filósofo é a encarnação humana que assegura sua espiritualidade, os anjos em sua imaterialidade não podem doar-se, ou relacionarem-se mutuamente. Veremos que anos mais tarde, numa palestra em Volterra, na Itália, Grotowski[85] dirá que essa relação frontal com a Alteridade passaria a ser buscada prioritariamente nos ensaios individuais com os atores. Chama atenção o fato de que diversos procedimentos criativos e soluções formais utilizados por Grotowski em *Apocalypsis* antecipam uma tendência que hoje parece predominar na cena contemporânea. Puzyna, em *A mith vivisected: Grotowski Apocalypsis*, embora afirme que qualquer descrição de *Apocalypsis cum Figuris* seria uma traição da realidade da experiência vivenciada, e que se trata de um verdadeiro poema cênico, nos auxilia a perceber essas similitudes. Neste trabalho, ele estabelece os termos "vivissecação do mito" e "lei universal da analogia" como forma de apreender os mecanismos de criação da escrita cênica do espetáculo. São termos que explicam e reforçam alguns procedimentos já descritos nesse tópico, e que parecem referir-se à cena atual. Para ele, a vivissecação seria uma espécie de exposição dos órgãos internos do mito, similar ao processo de auto-exposição dos atores que os aproximariam de uma experiência de crueldade científica. Em *Apocalypsis* o mito do Cristo é foco do teste de blasfêmia e do cinismo, e de uma argumentação verbal tão eloqüente como a feita em *Os Irmãos Karamazov*. A vivissecação despe o mito dos hábitos e da tradição religiosa deixando o seu cerne exposto para que essa exposição signifique, seja linguagem. Ao explicar a lei da analogia universal, Puzyna afirma que os fenômenos se refletem uns nos outros, e que normalmente não percebemos essas conexões. Que a analogia é capaz de unir coisas através do tempo: referências de culturas distantes, intuições da contemporaneidade, elementos da natureza, fatos psíquicos e físicos, em um complexo multifacetado, significativo. Para ele a capacidade de unificar imagens remotas no tempo e no espaço é a base do pensamento poético, sendo que a metáfora mais poderosa surge da analogia. Esse procedimento é mais especial quando não é auto-referente, mas quando propõe uma saída de si. Nesse sentido, deve ser visto como uma revelação, a

[85] *O diretor como espectador de profissão.* (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007: 212-225.).

manifestação do mistério. “O princípio da “analogia universal” vem de Swedenborg, mas podemos também encontrá-lo nas tradições esotéricas que vieram depois, nos surrealistas, Breton e Artaud, também em Joyce.” (GROTOWSKI in SCHECHENER e WOLFORD, 1997:106). Na concepção de Grotowski a expressividade sempre está relacionada a contradições e contrastes. E esta é uma orientação para a montagem “einsensteiniana” do material criado pelos atores. Como exemplo, Grotowski descreve um ensaio em que foram apresentados todos os fragmentos de cena criados pelos atores em 24 horas ininterruptas de ação. Esse material foi sintetizado em um espetáculo de aproximadamente uma hora. Para a reorganização da seqüência o grupo selecionava as partes mais significativas e vibrantes e criava novas ligações que muitas vezes eram síntese de situações já experimentadas. Segundo o encenador, esse era um processo lento e delicado, feito de muitas repetições que buscavam manter intactos os impulsos. Podemos dizer que Grotowski utilizava os procedimentos de colagem e de contraponto tão comuns na dramaturgia pós-dramática. Outro exemplo de procedimento dramatúrgico que se assemelha aos utilizados na contemporaneidade é a ficcionalização de um acontecimento real. Em *Apocalypsis* Simão Pedro designava entre os personagens quem seria o Salvador, ou seja, quem deles poderia reapresentar o sacrifício de Cristo pelos homens, durante a seqüência de jogo em que os atores se definem como as figuras dos Evangelhos. Jaholkowski (Pedro) então, designa Cynkutis (Lázaro), o que é uma falsa indicação que depois será transferida para Cieslak (O Escuro). Este jogo revela uma situação interna do grupo em que o ator Cynkutis responsável pelas personagens centrais das peças anteriores ao *Príncipe Constante* foi substituído por Cieslack. É evidente que não importa aqui nos determos sobre as razões internas desse incidente, mas nos parece produtivo ressaltar que, para além das mitificações do que possa ter sido o cotidiano dos atores do Teatro Laboratório, sobressai a atitude de tematizar e ficcionalizar a própria vida. Se havia ou não uma disputa interna entre os atores, o que vem ao caso é a capacidade coletiva de extrair poesia dos acontecimentos. Esta mistura entre ficção e realidade não se explicita para o público, que não tem por que conhecer a história do grupo, mas revela um procedimento muito utilizado no teatro com o intuito de aumentar as camadas de significação e de leitura dos espetáculos. Margaret Croyden[86], estudiosa da obra de Grotowski, ao comentar a utilização de trechos de T.S. Eliot como falas da personagem O Escuro,

[86] Esta associação feita por Margaret Croydem pode ser encontrada no livro de Kumiega no capítulo relativo ao *Apocalypsis.* (KUMIEGA, 1987:93)

acredita que a identificação de Grotowski pela poesia de Eliot ultrapassa a recepção individual da obra em direção ao cerne da tessitura poética. Para ela, é notável na produção do encenador, em particular na criação de *Apocalypsis,* o princípio do "correlativo objetivo". Esse princípio estético preconiza que, na poesia, a produção de uma emoção particular no leitor somente é viável com base numa leitura radial dos acontecimentos ligados a ela. [87] Esse procedimento estabelece como hipótese da criação um núcleo a partir do qual se irradiam estímulos temáticos que se correlacionam. Lisa Wolford propõe ilação semelhante ao explicar a fase denominada *Drama Objetivo*. Segundo sua avaliação, nesta fase de investigação Grotowski estaria interessado em experimentar formas capazes de concretizar, a partir de uma seqüência precisa de ações, os impulsos da memória que pudessem, por sua vez, evocar imediatamente uma emoção experimentada. Embora Croydem tenha em mente a fase espetacular e se refira à emoção provocada no público, sua apreciação não difere da análise de Lisa, que tem como horizonte a fase imediatamente anterior à *Arte como Veículo*, cuja ênfase recai na postura do ator/performer ou atuante. Nesse sentido, não é demasiado mencionar a experiência do ator Zigmunt Molik que, em entrevista a Kumiega declara: "*Apocalypsis* nunca foi como uma performance para mim. Era como um tempo em que eu podia viver uma vida completa, em um outro mundo por um momento, e essa experiência nos dava poder para enfrentar a vida de todo dia." (KUMIEGA, 1987:92). Grotowski ressalta o caráter misterioso do encontro face a face do encenador com o ator o que na nossa interpretação vai conduzir sua experiência para outros caminhos que não o da criação de espetáculos: "Cada um de nós é em certa medida um mistério. Em teatro pode acontecer algo de criativo – entre o diretor e o ator – justamente quando ocorre o contato entre dois mistérios". Por força dessa sugestão, apresentamos a descrição dos momentos finais do espetáculo com o intuito de demonstrar a articulação entre os textos clássicos e a ação das personagens, na tentativa de estimular a imaginação do leitor no sentido de reconstituir a experiência do *Apocalypsis:* Dostoievski retorna em forma de acusação:

[87] De acordo com o dicionário de literatura, cito o verbete *Correlativo Objetivo:* expressão criada por T.S. Eliot no seu Estudo acerca de Hamlet (1919) recolhido em *Selected Essays* (1932). Segundo o poeta e ensaísta inglês, "o único meio de exprimir emoção sob forma de arte consiste em achar um "correlativo objetivo: noutras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos, que constituirá a fórmula daquela emoção particular, de tal maneira que, quando ocorrem fatos exteriores que devem culminar numa experiência sensorial, a emoção seja imediatamente evocada" (ELIOT, 1961:145)." (MASSAUD, 1997:91)

> "E, em lugar de princípios sólidos que teriam tranqüilizado para sempre a consciência humana, tu escolheste noções vagas, estranhas, enigmáticas, tudo quanto ultrapassa a força dos homens, e com isso agiste como se não os amasses, tu, que viera dar tua vida por eles! Aumentaste a liberdade humana em vez de confiscá-la e assim impuseste para sempre ao ser moral os pavores dessa liberdade. Querias ser livremente amado, voluntariamente seguido pelos homens fascinados. Em lugar da dura lei antiga, o homem devia doravante, com o coração livre, discernir o bem e o mal, não tendo para se guiar senão tua imagem, mas não previas que ele repeliria afinal e contestaria mesmo tua imagem e tua liberdade de escolher? Gritarão por fim que a verdade não estava em ti, de outro modo não os teria deixado numa incerteza tão angustiosa, com tantas preocupações e problemas insolúveis". (DOSTOIEVSKI, 1975: 234/235).

O "Escuro" não responde. Um estranho duo surge no meio da sala, Maria Madalena e Judas carregam uma bacia d'água. Sob o olhar estupefato de o "Escuro", eles fazem um ritual cômico de se lavarem e se vestirem; andam em procissão cantando. Maria Madalena à frente, Judas atrás como uma mulher velha. Os dois assumem posições pias, como se estivessem em um funeral cantando: "Ele conhece o tormento, ele conhece a tristeza das lágrimas..." Maria Madalena comprime a face com um tecido branco. Judas desmorona pesadamente sobre os joelhos. Eles se mantêm nessa atitude. O "Escuro" os ignora e lança o olhar a Simão Pedro, que lhe pergunta: "Por que guardas, tu, o silêncio, fixando-me com teu olhar penetrante e terno? É preferível que te zangues, não quero o teu amor, porque eu mesmo não te amo. Enquanto fala, o "Escuro", de joelhos, olha cada um dos espectadores na face com olhar de cego. Simão Pedro insiste: "Por que haveria eu de dissimular isto? Sei a quem falo, tu conhecesses o que tenho a dizer-te, vejo-o nos teus olhos. Cabe a mim esconder-te nosso segredo? Talvez o queiras ouvir de minha boca. Ei-lo: não estamos contigo, mas com ele, desde muito tempo já." (DOSTOIEVSKI, 1975: 236/237). O "Escuro", de pé entre algumas velas, a princípio suavemente, enceta um longo monólogo baseado nos versos de T. S. Eliot. Sua voz encorpa à medida que prossegue até chegar ao delírio[88]. Simão Pedro responde:

[88] Jamais estive entre as ígneas colunas/ Nem combati entre as centelhas da chuva/Nem de cutelo em punho, no salgadio imerso até os joelhos, / Ferroado de moscardos combati. / Minha casa é uma casa derruída, O bode tosse à noite nas altas pradarias; / Rochas, líquen, pão-dos-pássaros, ferro, bosta./ As mulheres cuidam da cozinha, fazem chá,/Espirram ao cair da noite cutucando as calhas rabugentas./ Após tanto saber, que perdão? Suponha agora/ Que a história engendra muitos e ardilosos labirintos, estratégicos/ Corredores e saídas que ela seduz com sussurrantes ambições /Aliciando-nos com vaidades. Suponha agora/ Que ela somente algo nos dá enquanto estamos distraídos/ E, ao fazê-lo, com tal

“Também eu estive no deserto, vivi de gafanhotos e de raízes; também eu abençoei a liberdade com que gratificaste os homens e também me preparava para figurar entre teus eleitos, os poderosos e os fortes, ardendo por completar-lhes o número. Mas dominei-me e não quis servir uma causa insensata”. (DOSTOIEVSKI: 1975: 239). O “Escuro”, com uma respiração profunda recobra seu estado de controle, seu rosto demonstra o estado de exaustão em que se encontra. Começa a cantar uma música religiosa em latim, sua voz vibrante aos poucos preenche a sala, deita-se de costas sobre seus joelhos: “Cogitavit Dominus dissipare / Murum Filiae Syon / Tetendit funiculum suum, et / Non avertit manum suam a / Perditione luxitque antemurale / Et murus pariter dissipatus est”. Simão Pedro gira em torno dele enquanto vai apagando as velas uma a uma. A voz de o “Escuro” e a escuridão tomam conta da sala. Ouvem-se as últimas palavras de Pedro: “Vá e não volte mais.”. As luzes são acesas e o espaço cênico está vazio. [89] A platéia sai em silêncio – o silêncio que Brook preconiza no teatro sagrado. Para Puzyna, pela primeira vez Grotowski tocou o nervo contemporâneo, através de um poema cênico que possui tantos níveis de significado quanto o *Ulisses*, de Joyce. A transposição da história de Cristo para um espaço e um tempo indefinidos, habitado por um grupo de bêbados tolos, transforma o rio do tempo em simultaneidade, cria um campo de associações infinito, mas não arbitrário, rigorosamente organizado pelo tema do trabalho. O foco é a atuação não a palavra. Puzyna observa que quando se dispôs a escrever sobre o *Apocalypsis*, num primeiro momento se deteve no roteiro e na dramaturgia, criada no palco pelos atores através das ações propostas por eles, mas logo reconheceu que “isso é uma espécie de traição ao espetáculo”, uma vez que é insuficiente para apresentá-lo em toda sua amplitude: “multiplicidade de significados, por meio da “lei da analogia universal”.

---

balbúrdia e controvérsia o oferta / Que a oferenda esfaima o esfomeado. E dá tarde demais / Aquilo em que já não confias, se é que nisso ainda confiavas. /Uma recordação apenas, uma paixão revisitada. E dá cedo demais /A frágeis mãos. O que pensado foi pode ser dispensado /Até que a rejeição faça medrar o medo. Suponha /Que nem medo nem audácia aqui nos salvem. Nosso heroísmo /Apadrinha vícios postiços. Nossos cínicos delitos/ Impõem-nos altas virtudes. Estas lágrimas germinam /De uma árvore em que a ira frutifica / O tigre salta no ano novo. E nos devora. Enfim suponha / Que a nenhuma conclusão chegamos, pois que deixei / Enrijecer meu corpo numa casa de aluguel. Enfim suponha /Que não dei à toa esse espetáculo /E nem o fiz por nenhuma instigação / De demônios ancestrais. Quanto a isto, / É com franqueza o que te vou dizer. /Eu, que perto do teu coração estive, daí fui apartado, / Perdendo a beleza no terror, o terror na inquisição. / Perdi minha paixão: por que deveria preservá-la / Se tudo o que se guarda acaba adulterado? / Perdi visão, olfato, gosto, tato e audição: /Como agora utilizá-los para de ti me aproximar? ELIOT, T.S. Poesia. 2 ed. Trad., introd. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981:77-79.

[89] Esta é uma adaptação livre da descrição pessoal de Jennifer Kumiega sobre o espetáculo *Apocalypsis cum Figuris* que se encontra como apêndice de seu livro *The Theater of Grotowski*. (KUMIEGA, 1987: 264-269).

II ARTE PARTICIPATIVA: ALTERIDADE E TRANSCENDÊNCIA

Capítulo 1: A negação da arte como representação

Arte em Levinas

Questões relativas à arte e à estética surgem no pensamento de Levinas de modo não sistemático e estão relacionadas aos pressupostos que orientam sua obra em direção ao encontro com outrem. O filósofo não tem uma produção contínua e especifica sobre o assunto, mas podemos inferir com base em textos esparsos, entrevistas e abordagens indiretas elementos constitutivos de uma concepção própria sobre a experiência estética. Chama atenção o modo como se processa a transformação de sua sensibilidade em relação ao papel da arte e à recepção estética devido ao amadurecimento de sua visão sobre a Alteridade. Quando cotejamos os artigos *La réalité et son ombre* publicado em 1948 com seu livro mais maduro e pessoal *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* de 1974, essa mudança de perspectiva torna-se evidente. No primeiro, o filósofo apresenta uma crítica implacável à obra de arte, particularmente no sentido do que define como imagem, uma vez que esta se comporta como totalidade infranqueável à expressão do outro; já no último percebe-se a tentativa de reconsiderar a arte como linguagem, isto é, como capaz de fazer reverberar no *dito* o próprio *dizer*, sendo a estética compreendida como expressão da sensibilidade, o que possibilita a criação de um discurso filosófico distanciado das idéias totalizantes da ontologia. Os estudiosos da obra do filósofo chegam a ter opiniões divergentes em relação à sua visão sobre arte, o que demonstra a pluralidade de significados que seus escritos abarcam sobre o tema. Como exemplo, podemos citar André Brayner de Farias, que apresenta em seu artigo *O infinito pode ser estético? Entre o silêncio e o dizer – itinerários da arte em Levinas* uma lista do que considera os principais estudos sobre a questão estética no pensamento de Levinas[90]. Mauro César de Castro por sua vez, segue a mesma linha de interpretação de Françoise Armengaud[91], que sugere três perspectivas distintas e complementares de

---

[90] Citado em nota do artigo de André Brayner de Farias como alguns estudiosos do assunto: PETITDEMANGE, Guy. *L'art, ombre de l'être ou voix vers l'autre? Un regard philosophique sur l'art. Emmanuel Levinas*. Revue d'esthétique 36, 1999; ARMENGAUD, Françoise. *Éthique et esthétique: de l'ombre à l'oblitération*. In: CHALIER, Catherine et ABENSOUR, Miguel (dir.). L'Herne – Emmanuel Levinas. Paris: Éditions de L'Herne, 1991; GRITZ, David. *Levinas face au beau.* Paris/Tel-Aviv: Éditions de l'éclat, 2004; LEVINAS, Danielle Cohen. *Ce qui ne peut être dit – une lecture esthétique chez Emmanuel Levinas*. In: LEVINAS, Danielle Cohen. et TRIGANO, Shmuel. Emmanuel Levinas – philosophie et judaïsme. Paris: In Press Éditions, 2002 e CIARAMELLI, Fabio. *L'appel infini à l'interprétation – remarques sur Levinas et l'art*. Revue Philosophique de Louvain, n. 1, février, 1994.

[91] Um dos estudiosos sobre a estética em Levinas citado na nota anterior.

reflexão sobre a estética em Levinas: a sensibilidade, a linguagem e a crítica da arte. Este trabalho não pretende inventariar as nuances da concepção levinasiana de estética e suas transformações, tampouco justificar ou defender algum momento específico de seu pensamento, mas aproximá-lo da concepção da arte em Grotowski por entendermos haver entre ambas uma relação de complementaridade. Nesse sentido o conceito de "imagem" em Levinas pode nos servir de apoio na tentativa de compreender a motivação teórica que leva o encenador polonês ao abandono da fase espetacular.[92] Em *La réalité et son ombre* Levinas elabora o conceito de "imagem" para pôr em crise a obra de arte. Segundo o filósofo, a imagem, produzida por qualquer obra artística, se apresenta como mera substituição da coisa em si e, portanto, indevida, incompleta e superficial. Essa substituição da imagem pelo objeto impede uma relação verdadeira com este, pondo em seu lugar uma relação parcial e alienante entre a imagem e o observador, uma vez que esta anula a individualidade do observador de modo a abarcá-lo sensorialmente a ponto de negar-lhe o estatuto de outro e torná-lo o mesmo. Assim, a imagem situa-se no campo do silêncio, do retorno ao mesmo, e nesse sentido, podemos considerar que conduz à negação do sujeito, de sua temporalidade, e da ética como fundamento da filosofia. É importante ressaltar que no pensamento de Levinas toda consideração estética sempre terá como fundamento primeiro a ética, sendo seu princípio a relação face a face. Em defesa da filosofia contra a experiência sensorial causada pela obra de arte o filósofo faz algumas considerações sobre a imagem e seu efeito anulador da individualidade do sujeito.

Arte como imagem

A imagem promove uma espécie de suspensão do mundo e da realidade ao propor a transcendência para um mundo paralelo em que o interlocutor do artista é alijado da possibilidade de resposta e da utilização do pensamento conceitual. A arte propiciaria uma espécie de retorno ao "há", a uma existência sem existente, porque o espectador a partir da relação com a imagem submerge num mundo pré-filosófico de sensações, despersonalizado, confundido no elemento. O prazer estético alivia o sujeito de sua responsabilidade, mesmo que só considerada como formulação conceitual. A estética privilegia a sensação em detrimento do pensamento como forma de relação com o

[92] Para essa reflexão sobre a Estética em Levinas, utilizaremos como base os trabalhos de André Brayner de Farias; a dissertação de mestrado de Mauro César de Castro; e o capítulo 11 do livro *Compreender Levinas* (op. cit.), denominado *Arte e Representação*.

mundo. Nesse primeiro momento, que coincide com a publicação do livro *Da Existência ao Existente*, a concepção de Levinas sobre a linguagem parece privilegiar o aspecto conceitual como forma de abordagem da realidade em oposição à experiência estética, fundamentalmente sensorial. Segundo Castro, o pensamento do filósofo se caracteriza por uma tensão entre ética e estética, no qual a estética somente pode ser reabilitada pela crítica filosófica em detrimento da crítica de arte, que se atém aos aspectos técnicos do fazer artístico. A filosofia é, nesse sentido, o modo de fazer "a obra de arte falar". Levinas demonstra uma resistência não direcionada especificamente à obra de arte, mas à estetização como forma de relação entre o sujeito e a realidade.

Imagem, ritmo e suas relações com o tempo

Na visão de Levinas a imagem, como obra de arte, impõe ao sujeito um ritmo, aqui considerado não como elemento da música, mas como capaz de invadir a temporalidade da realidade fundando um outro tempo, um tempo sem devir, uma realidade de sombra. De acordo com a leitura de Castro, o sujeito capturado perde seu referencial conceitual e se mistura no mundo do elemento sem substantivos.

> "O ritmo representa a situação única na qual não se pode falar de consentimento, de assunção, de iniciativa, de liberdade – porque o sujeito é agarrado e levado pelo ritmo. [...] Nem sequer *apesar dele*, pois no ritmo já não há *si-mesmo*, e sim como que uma transição de si ao anonimato." (LEVINAS apud CASTRO, 2007:28).

O ritmo, que na música é mais perceptível que em outras manifestações estéticas, tem como principal característica uma qualidade invasiva à qual nosso corpo responde instintivamente. Assim como a música, toda obra de arte tem a capacidade de nos transportar para um outro mundo e mudar nossa relação com o tempo, instituindo uma temporalidade contínua, não interrompida por um próximo fazer, como no trabalho, mas como duração autônoma, numa espécie de presente estagnado.

Arte como estátua, arte como ídolo

Ainda segundo Castro, para Levinas toda obra de arte se manifesta como estátua e remete à idéia de morte, não enquanto interrupção do tempo contínuo do ser, conforme lemos em "O tempo e o outro", mas como *imobilidade*, como estátua que se perpetua no mundo sem possibilidade de futuro. Na fixidez da estátua o tempo não acontece. A

morte quando assumida no tempo remete a uma transcendência, mas distante da temporalidade carrega uma promessa de devir que não se confirma. Nesse sentido, a estátua afirma o princípio da magia, da idolatria e do paganismo, uma vida aprisionada pela matéria, dominada pela coisa em que o homem e seus domínios estão submetidos aos poderes obscuros do ídolo. Este aprisionamento implica a negação do sujeito pela arte e a negação desta enquanto linguagem. No confronto com a noção de ídolo, Levinas empresta do judaísmo a convicção de que somente a linguagem permite ao homem o domínio das coisas e do mundo. Para o filósofo, de acordo com Farias, no monoteísmo a palavra significativa substitui o paganismo da imagem e é chave para a humanização do mundo, algo que a arte é incapaz de fazer na medida em que impede ao observador a experiência de sua própria temporalidade e o abarca num tempo que se congela.

> "Na arte, por sua vez, um determinado instante é capturado na obra de modo a conservar-se sempre nela e passa, paradoxalmente, a perdurar infinitamente imóvel. O porvir é suspendido: "eternamente estará Laocoonte prendido no laço das serpentes, eternamente a Gioconda sorrirá" [93]." (CASTRO, 2007:25)

Assim, a estátua transforma a realidade em caricatura; retira o poder do tempo convertendo-o em continuidade; elimina a diacronia[94], a descontinuidade essencial do instante. Nessa perspectiva, a transcendência anunciada pelo ídolo é ilusória porque não se efetiva. A estagnação do movimento revela a tentativa sempre frustrada de o artista interromper o curso do tempo, de modo a fazer com que esta perdure "infinitamente". Outro aspecto abordado por Levinas em sua crítica à obra de arte enquanto imagem é a noção da criação artística, através da qual o artista atingiria uma espécie de estatura supra-humana, quase divina. Da crítica ao princípio de obra como algo acabado surge o questionamento da autonomia da criação artística, uma vez que esta não pode se situar acima da realidade. Em defesa da obra de arte poder-se-ia dizer que Levinas ignora a tendência contemporânea que nega à mesma o estatuto de totalidade, mas como afirma Farias, para Levinas "O acabamento seria o próprio signo de manifestação da obra, sem o qual, esta não se realiza." (FARIAS, 2007:9). Talvez do ponto de vista do artista que

[93] O trecho entre aspas refere-se a uma citação de Castro da obra de Levinas *Lês imprévus de l'histoire* página 119.

[94] Para falar sobre o conceito de diacronia em Levinas utilizaremos mais uma vez o glossário produzido por Marcelo Luiz Pelizzoli: "Diacronia – tempo diacrônico, dinâmico, que rompe toda sincronia; o que foge à corrente da consciência, que rasga o Mesmo da razão e representação; abismo da alteridade "em movimento"." (PELIZZOLI, 2002:246).

cria a obra de arte, esta nunca pode ser considerada verdadeiramente realizada, porém, um quadro quando é exposto ou uma música é executada num concerto, sempre darão ao observador a impressão de tratar-se de algo concluído. Em sua perspectiva de observador, não cabe nenhuma pincelada a mais, nenhuma palavra ou som podem ser substituídos ou acrescidos na completude poética que a obra adquire à sua frente. Sendo assim, não se pode estabelecer uma relação verdadeira entre arte e sujeito, uma vez que o objeto artístico parece substituir o próprio artista, o que o impediria de apresentar-se face a face. Quando analisamos as considerações de Levinas sobre a obra de arte devemos levar em conta a proposição de uma revisão da filosofia ocidental no sentido de colocar a ética como princípio fundador de toda metafísica. O que está em jogo é uma disputa entre a ética e a estética na batalha filosófica que investiga o sentido. Desse modo, a estética não pode nos conduzir ao "outramente que ser" da ética levinasiana, e é necessário fazer a obra de arte falar. O papel da crítica filosófica é revelar a natureza mítica da obra.

> "É unicamente a crítica filosófica quem vai revelar a natureza mítica da obra a ponto de recuperar para o espírito a distância com que a arte – na recorrência da imagem que pode tombar no alegórico e no estereótipo – se separa da realidade."(FARIAS,2007:13)

A crítica filosófica sugerida por Levinas bem poderia servir de corolário para o ator grotowskiano em sua busca pela deposição frente a outrem e pela ativação das matrizes inconscientes de sua matéria expressiva, como forma de reduzir a distância entre a arte e a realidade. Ao considerar a obra de Shakespeare ou de Dostoievski, Levinas defende que esses autores demonstram uma consciência clara da insuficiência essencial da idolatria artística. Ele "recusa à estética o lugar sagrado do sensível." (FARIAS, 2007:13). Para o filósofo, a sensibilidade está relacionada à proximidade do rosto que a subverte de forma radical, em uma "viragem" capaz de transformar o ser em "outramente que ser", numa relação desinteressada que a arte é incapaz de sustentar. Os estudiosos de Levinas consideram que não houve de fato uma mudança de princípios em sua visão da arte, mas um abrandamento em seu discurso que, devido ao seu posicionamento antagônico à racionalidade fundadora da totalização do pensamento filosófico ocidental, levou-o a uma espécie de revisão da função da arte associando-a à linguagem. Para o filósofo, somente a Alteridade absoluta, experimentada através do

“rosto”, pode levar o sujeito a uma real experiência de infinito. Enquanto a arte, considerada em seu aspecto de imagem, interpõe o ritmo (ou a *musicalidade da forma*, seja esta musical ou não) entre o sujeito e a realidade; a plasticidade coloca-se entre *eu* e *outro*; outrem como rosto, que não pode ser reduzido à sua plasticidade. Este se apresenta de forma sensível, mas de imediato a ultrapassa e transcende. A obra artística, ao contrário, comporta a característica de mediação por excelência entre o “face a face” do artista e seu interlocutor.

Arte em Grotowski

Desde as primeiras encenações do Teatro Laboratório, Grotowski busca minimizar os efeitos estetizantes do espetáculo sobre a recepção do espectador. Quando analisamos a primeira oposição de Levinas à obra de arte enquanto imagem, apresentada neste trabalho, que consiste em fazer com que o espectador receba o espetáculo através dos sentidos, deixando sua capacidade racional nublada pela presença dos atores em ação, percebemos que Grotowski defende essa recepção sensorial em detrimento de uma relação conceitual com seu trabalho. O encenador demonstra acreditar que o discurso verbal e a racionalidade afastam o homem do verdadeiro contato com o outro. Esse contato sensível de duas presenças definiria a especificidade do teatro em relação às outras artes espetaculares. Não vemos, no entanto, em sua proposta a intenção de uma recepção apaziguadora e reconfortante, e sim o contrário: o ator com seu ato tão intenso e significativo seria capaz de desestabilizar a continuidade do ser do espectador. Grotowski afirma que seus espetáculos não foram feitos para satisfazer a necessidade do espectador de contato com a cultura, tampouco para aliviá-lo do cansaço ou diverti-lo depois de um dia de trabalho. O que lhe interessava era atingir “o espectador que quer realmente através do confronto com o espetáculo, analisar-se a si próprio.” Aquele que pode se transformar, que não “fica no estádio elementar de integração psíquica, muito satisfeito com a sua pobre estabilidade geométrica e espiritual, sabendo exatamente o que é bom e o que é mau e alheio a dúvidas.” (GROTOWSKI, 1975:37-38). Desse modo, a opção por uma recepção que prioriza a sensibilidade se aproxima da concepção de arte como linguagem, possibilidade também considerada por Levinas a partir da obra *Autrement qu’être*. O espetáculo enquanto criação artística sempre se coloca como realidade outra, ficcionalizada, criada pelo discurso cênico que, com seus vários elementos, define o seu próprio tempo e espaço. No caso de Grotowski, tempo e espaço são definidos principalmente a partir dos atores e de seus “atos confessionais”. Podemos

afirmar que a busca de um ator que seja ao mesmo tempo criador e matéria ficcional, a tentativa deliberada de supressão da *personagem* enquanto criatura refletem a necessidade de eliminação das intermediações características do espetáculo. Nesse sentido, o "anti-método" grotowskiano aponta para a formação de um ator que se constitui como *ser separado,* capaz da verdadeira relação face a face, conforme propõe Levinas. Em *Discurso de Skara* Grotowski utiliza o termo "publicotropismo" (GROTOWSKI, 1975:188), cunhado por Juliusz Osterwa, para advertir ao ator sobre o que seria seu maior inimigo: seu intuito é o de rechaçar a subserviência narcisista que, segundo o encenador, tem caracterizado a relação do ator ocidental com os espectadores. Ator esse que faz qualquer coisa, sempre de modo exibicionista, para ser aplaudido, aclamado, elogiado. Concluímos daí que ao propor um trabalho de auto-pesquisa para o ator, o que Grotowski pretende é que este se prepare para não ser "consumido" pelo público, uma vez que não deve ser seu objetivo construir uma ação para satisfazê-lo, mas permitir o surgimento de uma *presença unívoca* que proporcione a confrontação sensível de *seres separados*. Diferentemente de Levinas, para quem é impossível uma relação simétrica com outrem, o teatro de Grotowski se propõe como espaço de encontro direto e equânime entre ator e espectador. Nessa perspectiva, em sua fase espetacular o encenador realiza experiências espaciais diferenciadas na tentativa de eliminar a distancia entre ator e público. Contudo, as experimentações da espacialidade da cena não visam à configuração da *imagem*, nos termos de Levinas, ou à criação de um mundo paralelo que substituiria a realidade por uma realidade de sombra, mas, ao contato direto, à tentativa de eliminação da divisão entre o espaço dos atores e o espaço dos espectadores. Cabe aqui mencionarmos algumas dessas experiências.

O espaço unívoco

Grotowski procura, desde suas primeiras experimentações, subverter a relação habitual entre espectador e público consagrada pela tradição. Não lhe interessam os espetaculares recursos da "caixa preta" na medida em que a relação que procura estabelecer entre ator e público prescinde de qualquer apelo ilusório; assim como de uma teatralidade "das convenções" que aprisione o ato teatral numa perspectiva de contemplação cuja apreensão se dá por via da cena enquanto totalidade autônoma. Relação que virá a se constituir como um dos eixos de sua pesquisa.

> "Existe um único elemento que o cinema e a televisão não podem roubar ao teatro: a proximidade do organismo vivo. (...) Desde logo, torna-se necessário abolir a distância entre o ator e o público, pela eliminação do palco, pela remoção de todas as baias. As cenas mais drásticas devem produzir-se face a face com o espectador, ao alcance de sua mão, de forma que ele sinta a sua respiração e cheire seu suor. Isto implica a necessidade de um teatro de câmara." (GROTOWSKI, 1975:39).

É a partir da proximidade dos corpos em ação que o encenador irá propor uma cena capaz de intervir sem mediações na sensibilidade do espectador, de forma a que este participe do rito da cena não apenas como observador comprometido, mas antes como testemunha do auto-sacrifício do ator. Nessa empreitada, Grotowski é auxiliado pelo arquiteto Jerzy Gurawski[95], que pode ser considerado o formulador espacial de suas propostas estéticas de supressão absoluta da fronteira entre palco e platéia. Em palestra proferida em 2001, na Fondazione Pontedera Teatro, Gurawski dirá que o espaço cênico guarda sempre um "espaço intuitivo", e que o teatro de Grotowski procura operar nesse espaço. Ele pondera que seu trabalho como arquiteto da cena se torna mais inventivo quando ambos entendem que o "espaço intuitivo", cujo acesso ao espectador é direto, pode ser desenhado e construído pela ação dos atores na cena. Para compreendermos a dimensão dessa assertiva, será útil mencionar o modo como alguns dos principais espetáculos realizados em parceria com Grotowski – no Teatro das 13 Filas e, posteriormente, no Teatro Laboratório de Wroclaw[96] – redefinem a concepção que ambos os pesquisadores tinham sobre a função do espaço cênico. E como essa redefinição contribui de forma decisiva para a formulação que Grotowski desenvolverá posteriormente sobre a relação ator/público, bem como da forma como essas relações podem conduzir a uma eliminação do espetáculo como mediação. O encenador já havia

---

[95] Jerzy Gurawski arquiteto polonês colaborador de Grotowski nos espetáculos: *Sakuntala* de Kalidasa, *Os Antepassados*, de Mickiewicz, *Kordian*, de Slowacki, *Akropolis*, de Wyspianski, *A Trágica História do Doutor Fausto*, de Marlowe, *Estudo sobre Hamlet*, textos de Shakespeare e Wyspianski, *Príncipe Constante*, de Calderón de La Barca. Em palestra de 2001, na Fondazione Pontedera Teatro, inicia sua intervenção afirmando que "o teatro não é um edifício", mas sim um espaço para a construção da relação espacial entre ator e público. Referência encontrada no site: http://www.arte.unipi.it/predella/Predella004/page8.html

[96] Os espetáculos encenados no Teatro das 13 filas em Opole foram: *Orfeu*, de Jean Cocteau; *Caim*, de Byron, *Mistério Bufo*, de Maiakovski, *Sakuntala*, de Kalidasa, *Os Antepassados*, de Mickiewicz, *Kordian*, de Slowacki, *Akropolis*, de Wyspianski, *A Trágica História do Doutor Fausto*, de Marlowe, *Estudo sobre Hamlet*, textos de Shakespeare e Wyspianski, *Príncipe Constante*, de Calderón. Em 1965, o grupo de Grotowski transfere-se para Wroclaw e apresenta outras versões de *Akropolis*, e de *Príncipe Constante*. *Os Evangélios e Apocalypsis cum Figuris*, a partir de textos da Bíblia e de Dostoievski, foram apenas apresentados em Wroclaw em todas as suas versões.

intuído a necessidade do rompimento do espaço convencional da relação entre ator e público quando da realização de *Caim*, de Byron, em 1960, no Teatro das 13 Filas. "Apesar de a maior parte da peça ser encenada no pequeno palco, Grotowski inicia seus experimentos sobre a relação ator/espectador. A cortina de palco não é utilizada, e dois atores – as personagens Caim e Ômega –, fazem incursões pela platéia e se dirigem diretamente ao público como se este fosse composto pelos descendentes de Caim". (KUMIEGA, 1987: 23-24). Entretanto, é somente quando se efetiva a parceria com Gurawski que essa experiência de ruptura do espaço cênico se aprofunda. Em *Sakuntala*, de Kalidasa, a disposição cênica dispõe os atores *entre* os espectadores, com os quais aqueles manterão contato direto. O público é convidado a acomodar-se em duas plataformas opostas, que são iluminadas com luz teatral em determinados momentos do espetáculo, de modo a incluí-lo na ação da peça designando-lhe papéis. Sentados atrás dos espectadores, dois "comentadores-yoga" interpretam a ação que se desenvolve entre as plataformas. A arquitetura do palco é dividida ao meio por um pilar fálico. No programa do espetáculo, Ludwik Flaszen, dramaturgo do grupo – e "advogado do diabo" de Grotowski, segundo ele próprio – fala sobre a contraposição dos símbolos freudianos, representados pelo pilar, e os símbolos da infância, representados pelos figurinos desenhados por crianças. [97] Começam aqui a se desenvolver hipóteses de trabalho sobre a relação ator/público que, a nosso ver, revelam como a noção de Alteridade irá se constituir em problema de fundo da investigação que marcará o trabalho teórico do encenador. Sob essa perspectiva, alguns escritos de Grotowski, na forma de "materiais de trabalho" e que constam do arquivo particular de Ludwik Flaszen, representam precioso testemunho:

> "O espetáculo é a centelha que passa entre os dois *ensembles:* o *ensemble* dos atores e o *ensemble* dos espectadores, (...) É necessário estabelecer uma fórmula espacial comum aos dois conjuntos, uma chave espacial, para que a conjunção não seja uma questão facultativa.". (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007: 60).

O entusiasmo com que *Sakuntala* é recebido pelo público e pela crítica incentiva Grotowski e Gurawski a continuarem a prospecção do "espaço intuitivo" da cena, como campo privilegiado para o aprofundamento da relação ator/público. No espetáculo

[97] Transcrito de site da internet http://www.teatrodinessuno.it/grotowskibiografia.htm

seguinte, *Os Antepassados*, de Mickiewicz, a experiência com a criação de novos ângulos de recepção da cena por parte do público chama a atenção de Eugenio Barba: "O espetáculo acontecia em uma sala de oitenta metros quadrados. Não havia cenários, e os espectadores ficavam espalhados por todos os lados. Os atores se moviam entre eles." Na apresentação a que assiste, "três moças que tinham se acomodado no centro da área de atuação, em um momento determinado do espetáculo, foram arrastadas para fora da sala por alguns desses atores." Barba revela que a proximidade entre atores e público, imposta pelo espetáculo, obriga-o a observar os detalhes do figurino, as barbas postiças etc. Esse incômodo somado ao contato direto com os outros espectadores, assim como as intervenções que os atores lhes dirigiam, sugeria certo "amadorismo" que o faz lembrar dos cabarés estudantis. Esse "afastamento" impede a Barba encontrar no espetáculo o duplo efeito de participação emotiva e de distância intelectual, que para ele eram essenciais na experiência teatral do público. (BARBA, 2000: 20). A perspicácia dessa observação antecipa a questão sobre a relação direta entre espectador e ator e os problemas relativos à idéia do público como outro. Aqui, cabe ressaltar o intuito, por parte de Grotowski, de radicalização da relação ator/espectador e seus efeitos, através do tensionamento dos limites entre ação coletiva – intercâmbio sensível entre os *ensembles* – e a representação. O trabalho seguinte da parceria Grotowski-Gurawski é *Kordian*, de Slowacki, texto fundamental do romantismo polonês. Relata a história de um nobre que, com o objetivo de libertar sua pátria, a Polônia, tenta assassinar o Czar e, assim, desestabilizar o império czarista. O atentado fracassa e Kordian é enviado a um hospital psiquiátrico. Diagnosticada sua sanidade, é condenado à morte. Na montagem de Grotowski, os espectadores são tratados como pacientes do hospital psiquiátrico e novamente são espalhados por toda a sala, entre camas sobre as quais se movem os atores. As macas e camas metálicas se tornam planos de atuação com alturas diversas. Três beliches são utilizados como estruturas onde os atores executam acrobacias. Para Barba, a intensidade física dava ao espetáculo uma força sugestiva para além do conteúdo da história, o que também pode ser considerado um desdobramento da abolição da fronteira entre palco e platéia. (BARBA, 2000: 28). Em *Akropolis*, de Wyspianski, o espaço cênico se estabelece a partir de estruturas construídas a vista do público, durante a ação do espetáculo. Essa arquitetura da cena sujeita os espectadores a uma espécie de pressão, que advém da "amontoação" dos elementos e dos indivíduos na sala. Nessa limitação extrema do espaço, os atores representam ignorando o público deliberadamente, como se olhassem através dele. Segundo Grotowski, "a representação

é concebida como uma paráfrase poética de um campo de extermínio." (GROTOWSKI, 1975: 59). Ele se refere à Auschwitz, campo de concentração nazista próximo à cidade de Opole[98]. Apesar de a ação se desenvolver em todos os pontos da sala, atores e público não estão em estado de igualdade: "os atores representam os iniciados na derradeira experiência – são os mortos; os espectadores (...) os vivos". A distância demonstrada pela atitude dos atores para com os espectadores, aliada à proximidade física, pretende intensificar a metáfora do pesadelo da impossibilidade de interferência dos que estão de fora dos campos de concentração, assistindo à degradação dos prisioneiros. No decorrer da peça os atores despersonalizados por um figurino que uniformiza a todos, constroem um forno crematório "(...) são forçados a ser os seus próprios algozes." (GROTOWSKI, 1975: 60)**.** O ato deliberado de "ignorar" o público, a despeito de sua proximidade física, com o intuito de marcar a impossibilidade do homem comum frente ao horror dos campos de concentração, aponta um novo sentido para a investigação do espaço cênico. Não se trata agora de somente explorar sua potencialidade enquanto espaço da relação ator/espectador, mas de revelar a Alteridade existente entre os mortos (atores) e os vivos (espectadores). *Dr. Faustus* de Marlowe, utiliza todo o recinto em que se desenvolve a ação como o refeitório de um mosteiro, no qual são dispostas lateralmente duas mesas junto às quais os espectadores se acomodam. Uma terceira mesa, menor, perpendicular às mesas maiores, serve de cabeceira, de onde Fausto narra, durante o festim que oferece ao público, episódios de sua vida. Entre os espectadores, há dois atores, trajando intencionalmente o que se poderia chamar de *roupas comuns*, de modo a se confundirem com o público na entrada. O espaço de atuação é circundado por uma caixa de madeira. Na descrição de Kumiega[99], a atmosfera do espetáculo é de uma densa religiosidade, todos os personagens vestem

---

[98] Não nos parece apenas coincidência o modo como Grotowski e Levinas se utilizam da experiência traumática da Segunda Grande Guerra, para elaborarem sua concepção sobre a Alteridade. Veja-se a este respeito o que diz Mance no artigo *Levinas e a Alteridade*: "Comenta Levinas a François Poirié que ao voltarem dos campos de trabalho forçado, ele e seus companheiros, eram observados das janelas pelos alemães em silêncio como *judeus*, entes manipuláveis de um mundo fundado num projeto alemão geopolítico de assegurar o *lebensraum*, o espaço vital. Aqueles homens eram apenas mediação de um projeto, momento de uma totalidade; sob os olhares da janela ali não havia alteridade alguma. O outro era negado em sua alteridade e afirmado em sua diferença a partir do sentido que recebiam em função do projeto alemão. Desde aquela experiência da guerra, conclui Levinas que o existente que dá sentido aos entes no mundo estaria numa impessoalidade, árida, neutra que somente poderia ser superada no ser-para-o-outro, como momento ético de respeito à Alteridade." MANCE, Euclides André. Emmmanuel Levinas e a Alteridade *Revista Filosofia* 7(8): 23-30 abr 94. Curitiba, PUC-Pr.

[99] Ver Jennifer Kumiega, Op. Cit. , p 66-71.

hábitos de diferentes ordens. Segundo o encenador, "Fausto tem uma hora de vida antes do martírio do inferno e da danação eterna" (GROTOWSKI, 1975: 67), e aproveita este tempo para reviver os acontecimentos de sua vida como se estes fossem alimentos de uma "última ceia". Em *Príncipe Constante*, segundo Calderón, os espectadores são separados dos atores por uma cerca alta, um tapume, acima do qual aparecem apenas suas cabeças. Nessa perspectiva, Grotowski acredita que o espectador irá observar os atores como animais num ringue, ou como se, ele mesmo, fosse um estudante de medicina assistindo a uma cirurgia. A disposição da sala é inspirada no quadro *Anatomia do Dr. Tulp* de Rembrandt. Um tablado retangular é utilizado como mesa de tortura. A perspectiva do público em relação à cena tem a função de transmitir à ação um sentido de transgressão moral, de modo a enfatizar a interdependência que se pretende criar entre o "espaço intuitivo", produzido pela ocupação do espaço cênico, e a ação da peça. Percebe-se a importância da disposição do olhar do público como testemunha dos acontecimentos. O ângulo de observação dos espectadores exaspera os efeitos da tortura, intensificando a recepção da cena, ao mesmo tempo em que permite a criação de um "espaço de solidão" onde o ator pode agir da forma mais autêntica, concentrado unicamente em seus estímulos e esquecido da mediação espetacular.

> "O espectador tem vocação para ser observador, mas, sobretudo, para ser testemunha. Testemunha não é aquele que mete o nariz em todas as partes, que se esforça por estar o mais perto possível e até por interferir nas atividades dos demais. A testemunha se mantém distanciada, não quer se intrometer, deseja ser consciente e observar o que ocorre do princípio ao fim e conservar isso na memória (...). "Respicio", este verbo latino que indica respeito pelas coisas é a função do testemunho real; não se intrometer com seu próprio papel miserável, com a importuna demonstração "eu também", mas sim ser testemunha; ou seja, não esquecer." (MARINIS, 1992/3: 92).

Hoje essas experimentações podem parecer ingênuas se comparadas aos extremos a que chegaram certos experimentos com propósitos muito mais bizarros que a tentativa de anulação da distância física entre ator e público, com o intuito de fundar um espaço de ação imaginária comum entre ambos. Acreditamos, porém, que esses espetáculos impactaram platéias da Europa na década de 1960 não apenas pela novidade da utilização espacial, mas também e, principalmente, porque esses experimentos possibilitaram antes formas insuspeitadas de recepção da cena teatral. Quando

Grotowski inicia as experimentações que culminariam com a eliminação da fronteira entre palco e platéia, confinando em um mesmo espaço atores e público – denominando a ambos *ensemble*s –, ele esperava que o espetáculo pudesse ser a "pedra de toque" capaz de gerar uma relação realmente significativa entre os dois coletivos, e de estabelecer uma efetiva "comunicação entre os inconscientes coletivos" dos dois grupos. As experiências espaciais descritas nos vários espetáculos não visavam apenas à inovação estética, mas tinham como objetivo criar as condições necessárias para que o ator, em seu ato de exposição total, pudesse operar um processo de transformação do público e de si mesmo durante o espetáculo. Esta seria, em última análise, sua principal contribuição em termos de uma verdadeira inovação da recepção da obra de arte: a transformação mútua e simultânea dos atores e espectadores, no espaço-tempo da ação teatral. Devemos, no entanto, ponderar que mesmo quando ao espectador é designado um papel a desempenhar durante o espetáculo, de forma a assumir um ponto de vista determinante na narrativa, isso não significa necessariamente que sua relação com os atores e com o espetáculo será mais intensa, profunda e direta. A proximidade dos dois grupos não garante a remoção da barreira ontológica entre os "inconscientes coletivos" de ambos *ensembles* – para usar os termos de Grotowski. Ainda quando imerso nos acontecimentos cênicos, o espectador mantém-se recluso em sua Alteridade, o que implica a incontornável necessidade de eliminar não apenas a fronteira entre o palco e platéia, de modo a constituir um "espaço intuitivo" capaz de ativar o inconsciente coletivo, mas muito mais do que isso, a necessidade de romper os limites do espetáculo teatral. Na opinião de Kumiega (KUMIEGA, 1987: 87-101), a relação ator/espectador, que para Grotowski representa o fundamento da experiência teatral, foi se transformando de uma relação em que o público participava ativamente, para a posição de testemunha de um ato de sacrifício individual. Contudo, para o encenador, ambas as manifestações dessa relação, que seriam os extremos da experiência de prospecção da relação ator/espectador, pareciam incompletas. A autora identifica o período de montagem e apresentações de *Apocalypsis cum Figuris*, como o momento de inflexão dessa investigação[100]. Para Grotowski a "dialética da apoteose e da derrisão" constitui-se como a profanação concreta do sagrado, por oposição contrastante, assim como a sacralização do profano de forma a desestabilizar dogmas e vivificá-los. Nesse sentido,

[100] Anos mais tarde, o próprio Grotowski irá criticar nestes experimentos seu caráter "manipulador", que implicaria certa impostura na busca do Ato Total. O fato de determinar *a priori* várias versões do comportamento do ator para com o espectador, de acordo com sua reação – "cinco ou seis formas", segundo ele – revelaria essa impostura. Ver *Para um teatro pobre*. Op. Cit.

o encenador irá desenvolver sua pesquisa sobre a disposição espacial da cena como chave de acesso ao inconsciente coletivo, de forma que a "conjunção entre ator e público não seja uma questão facultativa". Ao longo da extensa produção espetacular do Teatro Laboratório, percebe-se que a função do espectador na ação apresentada sofre mudanças quanto ao modo de abordagem deste pelos atores, entretanto mantém-se o mesmo princípio de intervenção como forma de acesso ao inconsciente coletivo. Nos espetáculos como *Sacuntala*, *Antepassados* e *Kordian*, o público é provocado a responder durante a apresentação, uma vez que é envolvido no jogo da cena. Já em *Akropolis*, *Fausto* e *Príncipe Constante*, ele participa como testemunha de um ato sacrificial, em estado de empatia com as figuras martirizadas, sem, no entanto, ser tragado pela ação. O ato sacrificial é questionado em sua validade e sentido pelo próprio espetáculo. Para evitar a artificialidade na relação ator/espectador, Grotowski busca posteriormente subsídios no que considera o "teatro das origens", com o intuito de criar uma interação mais orgânica e verdadeira entre atores e público, capaz de fundar "certa comunidade, análoga aos atos 'mistéricos' da pré-história do teatro" (GROTWSKI in FLASZEN e POLASTRELLI, 2007: 60). Entretanto, o desejo de propiciar uma experiência de plenitude do *ser* do ator ainda irá esbarrar na mediação imposta pelo espetáculo, que segundo ele impede a verdadeira interação do ator com o público. Em depoimento a Schechner, Grotowski fala sobre a coincidência da "função dramática do espectador e a função do espectador como espectador." Ele afirma que "(...) se o contato entre o espectador e o ator é muito próximo e direto, uma forte cortina psíquica cai entre eles. (...) Mas se os espectadores fazem o papel de espectadores e este papel tem uma função dentro da produção, a cortina psíquica desaparece." (KUMIEGA,1987:147) Em *Apocalypsis cum Figuris* o papel de testemunhas também é atribuído ao público de forma cênica. Este age como observador dos jogos dos atores que, como um grupo de pessoas saídas de uma noitada, vivencia uma segunda vinda de Cristo. As experiências em relação ao público, no entanto, demonstraram ser ineficazes, uma vez que atribuir papéis aos espectadores revelava um procedimento manipulador e restritivo. Ao tornar a relação ator espectador o ponto focal da sua experiência teatral Grotowski se coloca diante de uma questão fundamental: como dar igual autonomia a ambos na relação, posto que o trabalho com o ator exija tempo, assim como deveria ocorrer na preparação do público? A impossibilidade de simetria no modo como ator e espectador se relacionam leva a considerações sobre as diferenças complementares entre a temporalidade da ficção e a temporalidade do ato teatral.

A temporalidade compartilhada

Dentre as diversas camadas de tempo que constituem a especificidade do espetáculo teatral, podemos destacar de um lado o tempo construído pelo discurso do encenador, "tempo ficcional", que no caso dos espetáculos de Grotowski confunde-se com o tempo vivido pelos atores em suas ações enquanto matéria e intérpretes de uma experiência que requer um testemunho; de outro, o tempo do próprio testemunho que, embora se assemelhe ao anterior é diverso e corresponde ao momento em que o espectador compartilha da presença que se depõe a sua frente. Os espetáculos de Grotowski apresentam certo apagamento de fronteiras entre o tempo do espetáculo e o tempo da experiência que o ator vivencia, o que sugere entre ambos um fluxo ininterrupto que não se associa à idéia de temporalidade estática como sugere Levinas em sua crítica à obra de arte. O teatro se articula a partir da instabilidade, da inserção de vários ritmos, de silêncios, do diálogo entre várias temporalidades. O espectador, ao compartilhar enquanto testemunha a experiência que se lhe apresenta como confissão, interrompe sua temporalidade e vivencia por alguns instantes a temporalidade do ato "sacrificial" do ator. A suspensão da realidade cotidiana do espectador surge assim como elemento de confronto entre espetáculo e público. Ressalte-se ainda a inquietação de Grotowski com respeito à desigualdade da "auto-constituição" que se processa entre ator e espectador na relação entre ambos, considerada fundamental para a efetivação do fenômeno teatral. O encenador temia que o público se relacionasse com a cena de forma "econômica", como consumidor do ato de auto-deposição do ator, numa espécie de objetualização de seu corpo e espírito. Em *Para um Teatro Pobre* Grotowski salienta que não raro as pessoas utilizam umas às outras como objetos, mesmo nas relações pessoais que envolvem confissão, relações que deveriam ser de intimidade. Ocorre a coisificação do outro, a tentativa de tornar outrem parte do mesmo:

> "(...) sou convidado por pessoas que não são amigos meus. Depois de umas bebidas, começam histericamente a confessar-se e põem-me na posição de juiz. É um papel que me é imposto, como se eu fosse uma cadeira em que se sentassem. Sou tanto um juiz como um consumidor que vai a uma loja: quando sai, a loja não existe para ele – ele é que existe para a loja." (GROTOWSKI, 1975:196-197).

Acreditamos que Levinas e Grotowski partam de pontos de vista distintos. Quando Levinas se opõe aos aspectos inebriantes e sensoriais da arte afirma que essas

características do objeto artístico impedem a relação verdadeira do homem com a realidade, com o tempo e com o outro, no caso o artista. Grotowski por sua vez parece acreditar que a relação cotidiana do homem com o mundo é uma relação falsificada, não essencial, o que o leva a criar espetáculos cujo objetivo é possibilitar à arte interromper a continuidade embrutecedora da vida comum. Contudo, ao nos determos sobre a temporalidade do espetáculo enquanto criação, em contraposição à temporalidade da experiência partilhada durante a qual o tempo de vivência torna-se comum entre atores e espectadores, percebemos que, embora essas temporalidades se aproximem, prevalece a distância da predeterminação com que os artistas criadores do espetáculo obtêm o controle e o poder de indução sobre o comportamento do público. Na fase do Para-teatro, com a eliminação do espetáculo, prevalece a intenção de criar o espaço/tempo partilhado tanto pelos espectadores quanto pelos atores agora já não mais divididos por papéis, mas todos no papel de participantes. Em alguns momentos os integrantes do Teatro Laboratório assumiam a função de guias do trabalho, o que deveria ser circunstancial. Para Grotowski o teatro só tinha sentido se pudesse proporcionar uma experiência de transcendência "da visão estereotipada" de todos os dias, dos "hábitos convencionais" e dos "padrões de avaliação". Ele queria possibilitar um encontro verdadeiro entre seres íntegros. Nesse sentido, o espaço definido pela representação se mostrou incompleto e repetidor das relações econômicas cotidianas. Ao mencionar a crítica de Levinas em relação ao caráter totalizante da obra de arte, nossa intenção vem no sentido de buscar um diálogo entre essa visão peculiar do papel da arte como linguagem capacitada a promover o encontro entre o eu e outrem e as proposições de Grotowski concretizadas em seus espetáculos. Nos termos do filósofo, Grotowski também teme ver a arte na posição de ídolo e, assim como Levinas, acredita que é preciso fazer a arte falar, para que ela não se estatua como totalidade. Nessa perspectiva, Grotowski antecipa a discussão relacionada à espacialidade e à temporalidade que ocuparão o centro das inquietações do teatro performático e pós-dramático. Como sugerimos acima, no Para-teatro Grotowski irá priorizar o que consideramos o eixo de sua investigação sobre a Alteridade e que consiste na noção de encontro, assim como a formula Levinas quando se refere à experiência do "rosto".

O Rosto [101]

Levinas chama rosto à manifestação da Alteridade e, nessa perspectiva o termo não deve ser relacionado às propriedades da visão. De acordo com o filósofo, quando percebemos e por isso mesmo temos a capacidade de descrever algo como o nariz, os olhos, a testa ou o queixo de alguém, estamos reduzindo a objeto o que percebemos. O mesmo vale quando nos referimos ao rosto de outrem: "A melhor maneira de encontrar outrem é sequer atentar na cor dos olhos!" (LEVINAS, 2007: 69). Assim, o rosto se refere a um encontro, o momento que antecede a toda formulação possível, o princípio ético que deve nortear toda relação social. O que é especificamente rosto não pode ser reduzido à percepção, mesmo considerando que ela participa desse instante. Como exemplo dessa irredutibilidade em termos de plasticidade ou imagem, Castro cita um exemplo descrito pelo filósofo em que a experiência de rosto ocorre em uma fila para enviar pertences ou receber notícias de presos políticos na Rússia; experiência na qual o contato com o outro se dá não frente a frente, mas face-nuca, "(...) as pessoas faziam fila – lendo, cada um sobre a nuca da pessoa que a precedia, os sentimentos e as esperanças de sua miséria." (CASTRO, 2007:43) [102]. Do mesmo modo podemos nos referir a esse encontro como a *presença* que se manifesta, segundo Grotowski, durante o ato de compartilhamento da experiência sacrificial entre ator e público. A categoria rosto é desenvolvida pelo filósofo, principalmente em seu livro *Totalidade e Infinito*, em cujas páginas, afirma que também o corpo pode se expressar como rosto e que sua presença se confirma na recusa de ser conteúdo e, portanto, não podendo ser compreendido apenas pelo toque ou pela visão. Como característica do rosto, temos sua integridade, que

---

[101] A exemplo de Mauro César de Castro, utilizo o termo "rosto" para a tradução de *visage*, embora como ele, reconheça a complexa rede de significações que o termo assume nos escritos de Levinas. Susin traduz o termo por *Olhar* para diferenciar do verbo homônimo, uma vez que o termo implica uma dimensão espiritual e está ligado, segundo Levinas, "a olhos que não são meus". Souza julga imprópria a tradução por *rosto* por este termo sugerir uma materialidade que leva a uma redução, a uma determinação ontológica, algo que para Levinas seria inaceitável, pois o *rosto* é um ponto de fuga de toda a determinação ontológica. É preciso ressaltar que o próprio Levinas utiliza ora *visage* ora *regard* (olhar), sendo que este último termo também pode ser utilizado para referir algo que me diz respeito, que me concerne, o que poderia trazer certa confusão à tradução de seus textos. O termo *Olhar*, por sua vez, pode manifestar certo privilégio da visão na relação face a face o que seria um equívoco para o que o filósofo pretende afirmar, uma vez que o encontro "surge na sensibilidade e a transborda, pode se efetivar no toque e para além, na audição e para além". Do mesmo modo, a expressão *face a face* pode criar a impressão de uma simetria na relação entre o eu e outrem, a idéia de equivalência de poderes. O rosto, no entanto, implica a manifestação da vulnerabilidade de outrem; questiona e interrompe o poder do eu. *Visage*, portanto, deve ser considerado não em sua literalidade, mas enquanto conceito. Para Castro a ambigüidade do termo é interessante por marcar o limite da expressão no encontro mediado pela sensibilidade, mas já lhe transcendendo, e reflete a busca do filósofo de superar os equívocos do dito. "Reconhecer o *visage* em sua expressão material não significa necessariamente reduzi-lo à mesma; violência e hospitalidade são possibilidades tanto morais quanto materiais." (CASTRO, 2007:41).

[102] Castro cita trecho do livro *Entre Nós* (LEVINAS, 2005: 297).

permite um acesso vertical ao outro. A humanidade singular do outro se apresenta despida de artifícios: “Há no rosto uma pobreza essencial; a prova disso é que se procura mascarar tal pobreza assumindo atitudes, disfarçando.” (LEVINAS, 2005: 69-70). Esse aspecto de exposição da miséria humana no rosto se reflete tanto como fraqueza quanto como superioridade. O outro se revela em sua nudez, e sua fragilidade pode sugerir um convite à violência, mas também “é o rosto que nos proíbe de matar” ((LEVINAS, 2005: 70). Em *Ética e Infinito* o filosofo explica que antes de qualquer diálogo numa relação de proximidade com outrem, sua expressão é o que nos faz seu servo, que nos torna responsáveis por ele, responsáveis até mesmo pelo o que não fizemos. O filósofo reconhece que essa é uma fórmula extrema, mas, para uma filosofia que se pretende radical, só uma construção dessa magnitude pode causar desestruturação e mudanças.

> “O rosto pede-me e ordena-me. A sua significação não é uma ordem significada. Permita-me dizer que, se o rosto significa uma ordem a meu respeito, não é da maneira como um signo qualquer significa o seu significado; esta ordem é a própria significação do rosto.” (LEVINAS, 2005: 81).

O rosto em sua significação ordena “não matarás”, sua primeira palavra surge como mandamento divino, a palavra paira para além de sua presença. Ele é a expressão do pobre por quem “tudo posso e a quem tudo devo”. Com base nessa noção de compromisso, Levinas desenvolve o conceito de liberdade associado à responsabilidade por outrem. Mesmo considerando que o encontro com outro possa se tornar violento, regido pelo ódio e pelo desespero, Levinas pensa que esse domínio de outrem e da sua pobreza, com minha submissão e minha riqueza é o pressuposto de todas as relações humanas. Se vigorar a relação violenta, será como reação a este contato inicial de rosto. Nesse sentido, o homicídio, que é um fato corriqueiro em nossa sociedade, reflete que a exigência ética não é uma necessidade ontológica. E mesmo que o assassínio seja cometido o Outro jamais será incorporado ao Mesmo. O homicídio é a negação da manifestação da Alteridade, eliminação da informação sensível, que mesmo negada não pode ser apreendida porque é exterioridade. A morte revela a separação absoluta existente entre eu e outrem. Relação assimétrica e diacrônica. Apesar da possibilidade de aniquilamento do rosto a idéia de infinito que outrem trouxe a mim persiste. O assassínio é o movimento contrário à responsabilidade. Eu em minha singularidade sou

chamado a responder-lhe, e nessa responsabilidade sou insubstituível, único. O rosto é "o semblante do pobre, do estrangeiro, da viúva e do órfão e ao mesmo tempo, do senhor chamado a bloquear e a justificar minha liberdade." (LEVINAS, 2000: 229). Porque a liberdade do eu está na minha responsabilidade de resposta. Essa resposta, o *dizer*, impede o estado de contemplação diante do rosto; *dizer* pode ser uma forma de saudação, mas saudar outrem é uma maneira de responder por ele. Philip Nemo aponta em seu diálogo com Levinas, publicado em *Ética e Infinito*, que o rosto é a experiência crucial na metafísica do filósofo, experiência que possibilita uma saída da "ontologia do neutro" da ontologia sem moral associada a Heidegger. A respeito da moral, Levinas esclarece que seu objetivo não é construir uma ética, mas encontrar o sentido da ética, ele não acredita que toda a filosofia deva ser uma pragmática.[103] O rosto como categoria não pode ser analisado de acordo com um contexto, pois é sua própria significação. O que Levinas quer dizer é que outrem não pode ser uma personagem em uma situação, cujo sentido é definido na sua relação com outros seres. O rosto é ele mesmo. A este aspecto do rosto poderíamos relacionar a não existência de personagens no trabalho do ator grotowskiano, que busca significar por si mesmo, e pretende tornar-se rosto em sua relação com outrem nos três aspectos apresentados por nosso trabalho: *outro* como espectador, *outro* como partner e *outro* como encenador. Esse último deve ser considerado especificamente na relação desenvolvida pelo próprio Grotowski com seus atores durante toda sua pesquisa, relação que transcende as funções de encenador e se aproxima à idéia de mestre da arte da atuação. A declaração de que sua fase de encenador de espetáculos estava terminada, demonstra certa insatisfação com a profundidade do contato intersubjetivo, intermediado pelo espetáculo artístico. Poderíamos justificar a conduta de Grotowski utilizando a afirmação de Levinas de que o rosto enfatiza a imediatez do contato de outrem face ao eu. Quando utilizamos o termo imediatez, queremos dizer sem mediação formal, instantânea. Rosto como presença, quando outrem se revela "no limite da santidade e da caricatura." (LEVINAS, 2000: 177).

[103] Pode parecer paradoxal que utilize como ferramenta teórica para análise do pensamento de Grotowski as proposições de Levinas, especialmente quando este se define contrário a toda pragmática, uma vez que o percurso teatral de Grotowski e toda sua pesquisa sobre o trabalho do ator revelam-se eminentemente práticos, construídos em sala de ensaio, em relação viva com os atores. No entanto, esclareço que não existe aqui a intenção de consignar uma moral normativa para o trabalho do ator. Utilizo o fundamento filosófico de rosto como expressão da Alteridade como ponto de reflexão sobre o sentido do trabalho artístico, porque entendo que este talvez seja um caminho possível para uma filosofia da criação do ator com base na análise da prática de Grotowski.

Rosto e Infinito

Levinas parte da idéia de infinito de Descartes, na qual o "ideatum" da idéia de infinito, ou seja, o que esta idéia visa, é infinitamente maior do que o próprio ato de pensar o infinito. O filósofo francês utiliza como comprovação da existência de Deus essa desproporção entre o ato e ao que ele dá acesso. A categoria rosto definida pelo filósofo em sua aproximação frente ao eu produz uma superação semelhante ao ato por aquilo que este pretende. "No acesso ao rosto há certamente um acesso à idéia de Deus." (LEVINAS, 2007:74).

> "O modo como o Outro se apresenta, ultrapassando a idéia do *Outro em mim*, chamamo-lo, de fato, rosto. Esta maneira não consiste em figurar como tema sob o meu olhar, em expor-se como um conjunto de qualidades que formam uma imagem. O rosto de Outrem destrói em cada instante e ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa, a idéia à minha medida e à medida do seu ideatum – a idéia adequada. Não se manifesta por essas qualidades, mas "kat'autó". Exprime-se." (LEVINAS, 2000:37-38).

O que Levinas denomina a "epifania do rosto" é a expressão da idéia de infinito. Uma expressão para além da sensibilidade a que se pode designar metafísica, algo que não pode ser apreendido pelo aparato da percepção. A epifania do rosto abre uma porta para o infinito na expressão da Alteridade. Para o filósofo o infinito não é um saber, tampouco uma necessidade, mas sim um Desejo[104]. Desejo que se manifesta a partir da expressão do rosto, pois a noção de infinito não está contida no eu. O rosto é revelação, manifestação particular de outrem, Alteridade convertida em ensinamento sobre o infinito, não desvelamento de algo que já está contido no eu, mas do que é exterior. Ao falar sobre a relação do humano com o infinito em *Totalidade e Infinito,* Levinas afirma que "referir-se ao absoluto como ateu é acolher o absoluto depurado da violência do sagrado." (LEVINAS, 2000:63). Na epifania do rosto "o infinito não queima os olhos que a ele se dirigem." (idem). O encontro não provoca nem o aniquilamento do eu, nem uma viagem "para fora de si, mas permanece separado e conserva sua autonomia." (ibidem). Com a categoria rosto o filósofo traz para a relação social a idéia de infinito, e

[104] Cabe aqui a distinção entre necessidade e desejo no pensamento de Levinas: necessidade é o que se pode satisfazer ao adquirir o objeto desse sentimento, está no âmbito das relações econômicas. Quando assimilado, apazigua não gera nenhum movimento. O Desejo não pode ser satisfeito porque se alimenta com sua própria fome e aumenta coma sua satisfação. "(...) o Desejo é como um pensamento que pensa mais do que não pensa, ou do que aquilo que pensa. Escritura paradoxal, sem dúvida, mas que o não é mais do que a presença do infinito num ato finito." (LEVINAS, 2007:75).

deixa claro que a relação face a face não promove uma integração entre eu e outrem, assim como a idéia de infinito, aberta pela experiência de rosto, não provoca uma comunhão. Em suas próprias palavras: “A conjuntura do frente a frente já não pressupõe a existência de verdades universais, onde a subjetividade possa incorporar-se e que bastaria contemplar para que Eu e Outro entrem numa relação de comunhão.” (LEVINAS, 2000:229). Assim, concordamos com Guedes quando afirma que a originalidade do pensamento de Levinas reside em sua concepção de infinito, enquanto realidade metafórica, capaz de se instaurar de maneira concreta na realidade contingente que é o ser humano. O estudioso também considera que muitas vezes o pensamento do filósofo é visto como expressão de conteúdos religiosos em palavras filosóficas, o que é bastante difundido, mas problemático. Levinas se situa numa região de fronteira entre o filosófico e o religioso sem abandonar jamais o rigor da filosofia, tampouco confundir os campos entre si. Guedes ampara sua explanação nos argumentos de Souza quando este afirma que o filósofo estabelece a tradição judaica como uma das determinantes de seu pensamento, o que dificulta a compreensão do leitor comum, acostumado a buscar constantemente o “conteúdo da verdade” contido no texto, o que não pode ser encontrado na formulação levinasiana. Para Souza, “Levinas traduz algo daquilo que poderíamos, talvez, chamar “categorias antropológicas” hebraicas à racionalidade ocidental.” (SOUZA, 2000:50). Essa operação, no entanto, expõe seus argumentos a uma infinidade de incompreensões. Como afirma Derrida, essa tarefa ingrata “caracteriza Levinas como um pensador “desconfortavelmente instalado”” (SOUZA, 2000:50). Do mesmo modo, o pensamento de Grotowski parece avizinhar-se de conteúdos de tradição religiosa para deles se distanciar em uma argumentação própria e bastante original que, se por um lado estimula incompreensões e mistificações superficiais, por outro aponta um novo olhar sobre a Alteridade como elemento constitutivo do trabalho do ator.

Arte como linguagem

Na concepção de Levinas, a linguagem é o oposto da imagem. Surge na experiência do rosto como resultado do encontro entre eu e outrem. É, portanto, uma relação entre “separados” que, não podendo ser reduzidos ou fundidos numa totalidade, mantêm-se distintos entre si e, dessa forma, preservam sua autonomia. A linguagem não se estabelece em uma relação sujeito/objeto, mas enquanto manifestação de outrem. Nesse sentido, é possível pensar a obra de arte como linguagem somente se esta fizer

reverberar o dizer no interior do dito, de modo a fazer com que a expressão do artista enquanto eu da relação com outrem, transborde a mera tematização do objeto artístico. Levinas considera que a expressão do rosto jamais pode ser substituída por uma construção humana, como o seria a obra de arte. No entanto, é possível pensar que esta pode fazer percutir em si a experiência ética e a "significação anárquica da proximidade" em cujo seio "o ser supõe a epifania do "*visage*", e onde toda sensibilidade já está contaminada de humanidade." (FARIAS, 2007:14). Nessa perspectiva, concordamos com Hutchens quando refere-se a Levinas como um pensador estético. "Seu trabalho ilustra a sensação violenta de sublimidade nas experiências humanas ordinárias." (HUTCHENS, 2007: 192). Dessa forma, a obra de arte pode ser linguagem especialmente quando desconstrói o discurso ontológico e promove uma desestabilização do ser, colocando em questão sua aparente tranqüilidade de modo a romper a sincronia da representação. Levinas ressalta que a representação congela o objeto da realidade transformando algo que é particular em universal, perdendo suas qualidades de ente individualizado em uma espécie de imagem estática. De outra parte, o objeto artístico conseguiria com sua expressão particular manter a ressonância da essência. Assim, a principal diferença entre os dois momentos da produção do filósofo se concentra em que a arte antes era primeiramente entendida como produtora da imagem que se interpunha à linguagem enquanto forma de apreensão crítica do objeto, através do conceito filosófico. Agora carrega em si um dizer diacrônico capaz de fazer ressoar sua essência e, enquanto ato verbal, fazer perceber a precedência do dizer ao dito. O comentário de Hutchens é esclarecedor de como a linguagem surge para Levinas na obra de arte enquanto dito que é transbordado pelo dizer, num movimento alternado de ocultação e revelação.

> "Paradoxalmente as obras de arte escondem tanto quanto revelam. Elas são ao mesmo tempo mais e menos do que parecem ser. São mais que apenas uma representação de um objeto e menos que um tema universal de consciência. Há opacidade na obra de arte que revela uma presença ontológica separada. A imagem fica no lugar do objeto da imagem e é tomada por ela e, no entanto, a transborda." (HUTCHENS, 2007:196).

Em consonância com Levinas, que adverte sobre a impossibilidade de a obra de arte tornar-se ela própria rosto, embora seja apta a realizar-se enquanto linguagem na medida em que faz ressoar no dito a essência do dizer, alguns comentadores do filósofo

procedem à análise de casos em particular, como forma de verificar se é possível à arte a experiência da Alteridade. Nessa direção, Castro discorre sobre o que denomina "poética da obliteração", a partir da apreciação da obra de Sacha Sosno. Para o estudioso, ao revelar o fracasso da representação em relação à realidade, a obra do artista plástico promove uma experiência de rosto. Segundo sua análise, o que é ocultado pode expressar. O receptor da obra é confrontado por "corpos esculpidos com partes vazadas ou substituídas por figuras geométricas" (CASTRO, 2007:91), o que o leva à "epifania do rosto" na medida em que a obra se nega a reduzi-los ao mesmo da representação. Essa experiência se aproxima da concepção de Levinas, para quem a arte como linguagem deve provocar no espectador uma inquietação, transtorná-lo de modo a que este saia do estado de inércia provocado pela idolatria da imagem para colocá-lo em contato com a experiência do infinito. Segundo o filósofo, a espiritualidade não é algo confortante, não está ligada às relações econômicas, ela interrompe a continuidade do ser. Farias, por sua vez, discorre sobre as qualidades da obra "Nomos alpha" de Iannis Xenakis citada por Levinas em *Autrement qu'être* ..." (FARIAS, 2007:19). Ao contrário de Castro, para ele, a música propõe ao receptor um enfrentamento tão inquietante que seria impossível não ser capturado, o que "conduz o espírito à materialidade bruta do real.". Dessa forma, a obra de arte abre acesso a "um *mergulho na temporalidade* que o dito da essência normalmente esquece e silencia. A obra de arte, em sua musicalidade essencial, é a virada do *dizer* – a diacronia do tempo e da linguagem." (idem). Essa posição de confronto na qual a obra situa o espectador, propõe uma nova forma de relação entre o sujeito e a arte. Seria uma outra modalidade de escritura, que por conseqüência exigiria uma nova forma de interpretação ou leitura, cujo sentido não está dado, mas surge de uma relação de questionamento, em que a linguagem se define de forma essencialmente temporal. A experiência estética produzida por essa "ressonância da essência", pela musicalidade existente em toda obra de arte que possui caráter não encantatório nem alienante teria um propósito próximo ao da ética como caminho de transcendência do discurso ontológico. "A estética não elimina o exotismo da arte ao produzir discurso, mas escava na linguagem o seu lado exótico, sua poesia, sua ressonância de *verso*." (FARIAS, 2007:20). A visão da obra de arte jamais poderia ser comparada ao rosto ou "*visage*", mas, segundo Farias, ambos contam com a sensibilidade de outrem e combatem, cada um a seu modo, o discurso que apazigua a realidade e congela o tempo; ambos revelam a precedência do dizer em relação ao dito. É preciso fazer a obra de arte falar através da crítica filosófica. No plano estético, este

seria o papel do *terceiro*. No plano ético a figura do *terceiro* surge em Levinas para instaurar a justiça de modo a superar a assimetria do encontro face a face. Na estética, este seria o papel da crítica filosófica, capaz de conferir uma temporalidade à arte, transformando-a em discurso não apegado à idolatria da imagem. Farias propõe uma inversão, conferindo ao receptor da obra o papel de *terceiro,* de modo que a este caberia ampliar sua capacidade de escuta da obra por meio da exegese da mesma. Ele ressalta que nos primeiros textos estéticos de Levinas a necessidade de fazer a obra de arte falar surge como uma ação que se encontra fora da obra, sendo a crítica filosófica algo que poderia retirá-la de seu estado de estátua. Já em *Autrement qu'être...* "a exegese não se afirma contra a ressonância da essência na obra de arte – a ressonância da essência vibra no interior do dito da exegese."[105] Pelo fato de aparecer no interior da própria obra em sua relação com o interlocutor, é possível reconhecer que nessa relação temporal a arte ganhe voz.

> "O filósofo devolve a vida da obra, reconhecendo na voz da arte a própria verbalidade da essência, o modo de ser do ser, ou seja, o 'outramente que ser'. Fazer a obra falar ou falar sobre a obra se aproxima agora de um "falar com a obra" – não colocando nela uma palavra para que ela volte ao mundo da linguagem e assim abandone seu essencial exotismo – um giro de linguagem que potencializa o discurso estético ao produzir uma exegese que não controla a vibração essencial da obra:" (FARIAS, 2007:19).

Seguindo a trilha aberta por Farias, podemos atribuir aos espetáculos de Grotowski o estatuto de obra de arte contra a qual caberia a crítica de Levinas. Entretanto, parece-nos que esta seria uma desqualificação problemática e redutora do esforço do encenador em dotar seus espetáculos dos atributos da linguagem, conforme a perspectiva da experiência com o rosto. É certo que sua fase espetacular escapa à condição de imagem, uma vez que nega deliberadamente a aspiração da totalidade rumo à "epifania do rosto". Entretanto Grotowski aspira à simetria do face a face entre ator e público, como se fosse possível a comunhão de ambos ainda que "separados", o que segundo Levinas não é possível numa relação de Alteridade, cuja principal condição é a não redução do outro ao mesmo, de modo a que exista a separação entre eu e outrem. A potência paradoxal dessa aspiração leva Grotowski à exegese da própria obra, num primeiro momento externamente, como havia procedido Levinas, ao defender a crítica filosófica enquanto

[105] Citado em (FARIAS, 2007:19-20) de - LEVINAS, E. *Autrement qu´être ou au-delà de l'essence*. Paris: Kluwer Academic, 2001 (Le livre depoche): 72.

ferramenta capaz de retirar a obra de sua condição estática. Num segundo momento, que a nosso ver coincide com as tentativas para-teatrais, o encenador irá proceder à exegese "por dentro", de forma a fazer vibrar a essência da obra através não mais das mediações espetaculares, mas da concentração do olhar sobre o trabalho do ator em sua tentativa de encontro com outrem. É nesse sentido que o "diretor como espectador de profissão" assume o papel do *terceiro* levinasiano, o que implica reconhecer o trabalho do ator como a ressonância essencial da obra, uma vez que a este cabe, através de seu anti-método de prospecção rumo às matrizes inconscientes, fazer ressoar em si o *dizer* que antecede o *dito.*

Capítulo 2: O Encontro face-a-face e a idéia de Infinito

O Para-teatro como encontro

Em conferência proferida em 1970, na Universidade de Nova York, Grotowski manifesta sua intenção de não mais encenar espetáculos. No artigo "Holiday", [106] que sumariza a conferência, o encenador declara que interrompe sua atividade teatral com o intuito de dedicar-se a pesquisas relacionadas ao "significado da existência humana". Interessa-lhe ocupar-se do que, segundo ele, seria essencial à vida das pessoas: o encontro entre indivíduos. Por tanto, anuncia que não mais se dedicará à construção da cena, mas ao que denomina "Para-teatro", "Teatro Participativo" ou "Cultura Ativa", isto é, uma pesquisa direcionada para além do que é espetacular no teatro. Para Schechner[107], a gestação da fase para-teatral tem início durante o período de apresentações do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*, e se apresenta como uma espécie de extensão da fase espetacular. Até aquele momento o trabalho vinha sendo estritamente teatral. As novas experiências, que se opõem à condição passiva do espectador, pretendem incluir no processo criativo a participação daqueles que o desejarem. Assim, buscava-se uma ampliação da "cultura ativa" em contraposição à passividade da relação criador/receptor. Como exemplo da noção de cultura ativa, utiliza-se a imagem do "escritor de livros" como participante ativo, sendo os leitores os receptores passivos. Uma leitura ainda que apressada dos escritos de Bakhtin[108] poria em crise a concepção de leitor passivo. Entretanto, aqui, o que está em foco é a necessidade do encenador de pensar a relação ator/público como uma relação igualitariamente produtiva, algo que o aproxima da concepção bakhtiniana sobre a recepção ativa do leitor. Sua intenção é que através do trabalho criativo, ator e espectador possam experimentar autonomia e liberdade de modo igualitário, o que implica mudanças em relação à própria vida, uma vez que esta se voltaria para o que o encenador considera essencial. Nesse momento, Grotowski, identifica a relação direta entre ator e espectador como o centro do fenômeno teatral, o que o leva a admitir que o

---

[106] Holiday (Swieto em polonês) refere-se, segundo Grotowski, não a feriado, mas a "dia sagrado", dia de encontro, de purificação. Utilizo a versão publicada no *Grotowski Sourcebook*. Trata-se de uma organização de fragmentos orientada por perguntas recebidas da platéia. Constam do texto fragmentos da palestra proferida na Universidade de Nova York, em dezembro de 1970; da conferencia realizada na França, em outubro de 1972; e da leitura pelo próprio Grotowski, em Wroclaw, em outubro de 1971. (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:215)

[107] Schechner aponta essa característica do Para-teatro em sua *Introdução* à parte II do *The Grotowski sourcebook.*

[108] BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

espetáculo enquanto espaço simbólico de representação constitui-se como uma mediação que obstaculiza o verdadeiro encontro entre ambos. Nesse sentido, o público, por mais ativo que possa parecer devido às diversas sugestões e exigências da encenação, não sai de sua principal posição de observador. Essa constatação leva Grotowski a concluir que somente o encontro direto entre indivíduos pode assumir o caráter verdadeiramente estético da arte teatral, o que, paradoxalmente, o leva a abandonar a criação de espetáculos. Por conta disso, durante as apresentações de *Apocalypsis*, o encenador seleciona dentre o público alguns interessados em participar de encontros com os integrantes do Teatro Laboratório. Ele declara que o espetáculo demarca um novo momento em sua pesquisa, e que é necessário ultrapassar algumas barreiras. (SCHECHNER in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:207). Podemos especular se os elementos constitutivos do espetáculo não significavam para Grotowski as tais "barreiras" que impediam o contato direto ator/público. O encenador tinha a convicção de que o momento que vivia era algo posterior ao teatro, uma espécie de pós-teatro. Não se tratava de uma onda estética ou de uma moda passageira, mas algo que substituiria o teatro. O que parecia fundamental era a erradicação do produto artístico, que dividia os que estavam presentes durante o espetáculo em criadores de um lado e observadores de outro. Seria necessário um novo processo de troca que pudesse aproximar e unificar esses dois lados da experiência artística. Já em *Para um Teatro Pobre* é patente sua inquietação em relação às características do teatro como arte, pois afirma que está buscando "algo para além do teatro e que fosse mais um modo de vida, um modo de existir." (GROTOWSKI, 1975: 206). Por conseqüência, o Para-teatro se propunha como espaço de participação ativa e direta. Inicia-se com um pequeno número de participantes convidados, selecionados para experimentos extra-teatrais e, gradativamente, vai aumentando o número de envolvidos. Em 1975, em Wroclaw, com a "Universidade de Pesquisa", no Teatro das Nações, reúne 4.500 pessoas, evento que foi comparado ao "Woodstock" [109] por André Gregory. Participam do encontro encenadores reconhecidos mundialmente, entre eles Peter Brook, Eugenio Barba, Joseph Chaikin, Jean-Luis Barrault e Luca Riconi (SCHECHNER in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:212). O evento deixa transparecer o sentimento de contestação dos anos 60. Schechner afirma que esse encontro marca uma notável transformação no

[109] Festival de artes e rock-and-roll que reuniu milhares de jovens em uma fazenda em Bethel, Nova York, durante os dias 15, 16 e 17 de agosto de 1969. Embora a estimativa de público fosse de 50.000 pessoas, mais de 400 mil compareceram, a maioria sem pagar ingresso. O evento marca o auge da contracultura e do movimento hippie nos EUA.

trabalho do encenador, especialmente no que se refere à participação de pessoas alheias ao Teatro Laboratório. Na fase inicial de experimentações realizavam-se espetáculos para platéias reduzidas. Posteriormente, o encontro de 1975 marca a fase propriamente para-teatral. Trata-se de uma experiência que absorveu vários interessados divididos entre observadores e atuantes[110]. O trabalho desenvolvido nessa fase caracteriza-se por diversas nuances que dificultam uma descrição precisa de todas as variantes da experiência. Kumiega divide essa fase em dois períodos: o primeiro de 1970 a 1975, que se inicia com a palestra "Holiday" e vai até o surgimento da Universidade de Pesquisa; o segundo, denominado "Projeto Montanha", tem início em 1975 e se estende até 1978. Trata-se de uma divisão arbitrária, que se pauta pela variedade de experiências desenvolvidas em vários países, e que são conduzidas por diversos participantes do Teatro Laboratório, de acordo com seus respectivos interesses de pesquisa. Como afirma a autora, é uma tentativa de sistematização que comporta certo artificialismo e, embora pretenda ser didática, não consegue apresentar uma síntese dessa experiência. Um documento interno do Teatro Laboratório denominado "On the Road to Active Culture" escrito por Leszek Kolakiewicz, e que se refere ao período do trabalho para-teatral de 1970 a1977, informa que os pronunciamentos de Grotowski nesse momento obedeciam à lógica do paradoxo, por propor uma mudança no modo de vida das pessoas. (KUMIEGA, 1987:163). O encenador pretende operar uma verticalização das questões essenciais da vida por meio de indagações metafísicas que deveriam ser respondidas através da experimentação de atividades práticas capazes de romper a inércia da vida cotidiana. Deviam ser orientadas pela idéia de simplicidade. Segundo Kumiega, as afirmações de Grotowski eram recebidas de forma controversa: para muitos parecia algo vago, sem sentido, místico; para outros, tratavam-se de proposições concretas que poderiam ser executadas na prática. Seus pronunciamentos, embora abertos a várias interpretações, obedecem a uma coerência de pensamento e de prática investigativa incomuns, que nos levam a afirmar sua preocupação com a Alteridade, nos termos como a questão é posta por Levinas quando se refere ao "rosto" enquanto possibilidade de acesso ao Infinito. Grotowski opta por uma fala não descritiva, que rejeita os aspectos técnicos do teatro, e se utiliza de "metáforas" e imagens pouco usuais

[110] Jennifer Kumiega descreve que jornalistas, críticos, espectadores portavam um cartão verde que lhes dava acesso às performances apresentadas pelos vários grupos presentes, bem como aos filmes e documentários e palestras. Um cartão amarelo dava acesso aos experimentos práticos que não admitiam observadores, nesse tipo de trabalho todos deveriam se envolver da mesma forma. (KUMIEGA, 1987:178)

com o intuito de ressaltar a consistência de suas idéias. São questões existenciais, que abordam a metafísica e a filosofia, e propõem uma mudança de parâmetros a partir da vivência. Kolakiewicz apresenta uma espécie de sumário das principais metas de Grotowski que dá bem a medida das preocupações que envolviam os primeiros passos do Para-teatro (KOLAKIEWICZ in KUMIEGA, 1987:165). O encenador propõe como ponto de partida a crença de que a vida e o mundo podem ser mudados, e que essa mudança deve ocorrer a partir do indivíduo, em atenção à própria vida. Para que isso ocorra é preciso o contato com o *outro* e, posto que não seja possível um contato significativo com todas as pessoas, é necessário encontrar aquelas que tenham uma inquietação semelhante. Por mais ingênuo que possa parecer no plano conceitual, esse princípio aponta a criação de uma ética como filosofia primeira, nos termos de Levinas, baseada na Alteridade que elege o *outro* como possibilidade para o Infinito; além de servir de orientação prática na formação dos grupos dedicados à investigação do contato eu/outro que norteia a experiência para-teatral. O segundo tópico listado é justamente o contato com o *outro*. Para o encenador, na vida cotidiana dominada pelas relações sociais, as pessoas não se encontram verdadeiramente. A busca de uma relação vital deve partir de uma situação que permita a comunicação real. Situação única porque únicos são os indivíduos que nela se encontram. Assim, propõe que essa situação especial seja criada de modo a que o contato entre os participantes se dê por meio de uma comunicação não verbal, estabelecida através de um ritmo próprio, num espaço não cotidiano, e num tempo não predeterminado, de maneira que os participantes tenham a mesma liberdade de ação. Essas condições deveriam também propiciar o encontro do indivíduo com o mundo a sua volta. Para além das elaborações utópicas da contracultura que influenciam seu pensamento, Grotowski afirma a busca de uma vida mais primitiva, em contraposição à vida nas cidades regida pelas convenções sociais. Esse mergulho na natureza tem por objetivo fazer com que o participante ponha em crise os próprios sentidos como se estivesse *imerso na existência*. O encenador acreditava que nessas condições os participantes chegariam a respostas sobre si mesmos e sobre o mundo, o que lhes conferiria uma estabilidade próxima a dos objetos inanimados, como a de uma árvore, por exemplo. Ele repudia qualquer tipo de imitação, mesmo a das próprias conquistas, comportamento já assumido por seu grupo desde a criação de *Apocalypsis cum Figuris*. A negação da duplicidade e a crença em algo que deveria ser

absolutamente genuíno conduzem a uma negação do espetáculo enquanto elaboração ou construção, que pode ser repetida. De acordo com a afirmação de Burzynski[111], o encenador pretendia explorar novos caminhos em que um homem em uníssono com outros homens pudesse agir sinceramente com todo o seu ser, liberando o potencial criativo de sua personalidade e descobrindo suas necessidades criativas. O Para-teatro deveria abrir o caminho para algo desconhecido, uma forma de arte que estivesse além da divisão tradicional entre observadores e pessoas ativas.

> "O para-teatro consiste em um isolamento de um grupo de pessoas em um espaço distante, fora do mundo, com o intuito de construir uma espécie de *encontro genuíno* entre seres humanos. (...) Não é uma performance porque não contém elementos do teatro tais como roteiro ou ação. Não há nada a ser visto por uma platéia, não há platéia. É, por outro lado, um ciclo de encontros entre pessoas que não se conhecem a princípio, mas gradualmente através dos encontros se livram dos medos e das desconfianças, o que promove uma descoberta da simplicidade, *a expressão inter-humana mais elementar*." (GROTOWSKI in SCHECHENER e WOLFORD,1997:210)

***Holiday*[112]**

Neste pequeno artigo Grotowski afirma que "algumas palavras não fazem mais sentido, estão mortas e entre elas: espetáculo, show, teatro, público." (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 215). Apesar de *Apocalypsis cum Figuris* ainda estar em cartaz quando o artigo é publicado, a idéia de a representação teatral ser espaço de significação simbólica em que ator e público estariam em confronto não mais satisfaz o desejo do encontro com o outro. Para o encenador o que ainda permanecia "vivo era a aventura e o encontro, mas não qualquer um" (idem). Ele se refere a uma experiência de contato em que as pessoas não se escondam, que não tenham medo umas das outras e que possam estar despidas de suas máscaras cotidianas. Um encontro em que algo significativo possa acontecer. Para tanto é preciso que haja um espaço e alguém, que não conhecemos, mas com quem possamos trocar algo que não foi pré-determinado, com quem se estabeleça uma empatia e se possa dividir a mesma percepção do mundo. "O que é possível juntos? Holiday." (ibidem). Grotowski salienta que o encontro almejado não é uma idealização, está calcado em coisas simples, em uma abertura para

---

[111] Referência dada por Kumiega sobre o crítico que esteve próximo do trabalho do grupo durante o Para-teatro.

[112] Texto publicado no *Grotowski Sourcebook*, organizado a partir de questões apresentadas pela platéia durante palestras proferidas por Grotowski.

o outro, como uma espécie de acolhimento generoso. Na situação do Para-teatro descrita pelo encenador, as pessoas estão sentadas umas diante das outras, e entre elas o desejo do encontro é algo tão concreto que pode ser tocado. Nos mesmos termos Levinas se refere ao desejo quando este se torna concreto na medida em que não pode ser saciado, e que, por isso mesmo, configura-se como um caminho para a experiência de Infinito. Grotowski, no entanto se refere à necessidade, e comenta que esta não pode ser expressa através de palavras, pois o discurso verbal banaliza e desvirtua a significação do contato. Pra ele o encontro ocorre quando:

> "Faço lhe uma pergunta atrás da outra – a pergunta que eu realmente faço a mim mesmo: ele responde e quando eu sinto que não posso dizer quando a resposta é dele ou minha, eu anoto o que ele diz. E dessa forma, emerge gradualmente a descrição de nossa necessidade. (...) ser olhado[113] (sim, ser olhado, e não ser visto), ser olhado como uma árvore, uma flor, o peixe nesse rio." (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:217-218).

Já apontamos que Grotowski propõe o encontro para-teatral como forma de recuperação do verdadeiro significado da vida. Para ele a vida cotidiana não permite o encontro entre as pessoas. O encenador ressalta que o medo não é causado por eventos exteriores, por acontecimentos que não podemos controlar; é, na verdade, uma fraqueza que surge dentro de nós mesmos, uma fraqueza que é falta de sentido. A coragem da "auto-exposição", que pauta seu "anti-método" para o trabalho do ator, está diretamente ligada ao significado. Quando se vive orientado por esse medo "estamos caminhando para a morte. A rotina toma o lugar da vida e a consciência resignada, se acostuma com a nulidade." (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:217). Grotowski adverte que quando queremos esquecer nossas tristezas passamos a nos ocupar "com o nosso funeral." Para ele a vida cotidiana é um acúmulo de atividades insignificantes, deveres ditados pelo medo, ocupação com a fuga da verdade, apego a uma vida artificial que só gera acúmulo de posses. Por isso pergunta: "o que fica, o que vive? [e responde] A floresta.". Ele cita um ditado polonês: "Nós não estávamos lá – a floresta estava; nós não poderemos estar lá – a floresta estará." (idem), como forma de chamar a atenção sobre a existência autônoma de uma árvore, que não precisa ser vista para existir. Uma existência que questiona a temporalidade da vida humana. Levinas não acredita no

[113] No texto em inglês o Autor faz a diferença entre "to be looked at" e "to be seen", que traduzimos por "ser olhado" e "ser visto".

significado da existência animista, ligada ao elemento. Para o filósofo a vida elementar é caótica, despersonalizada, não individualizada. No entanto acreditamos que a imagem da árvore utilizada por Grotowski sugere a noção de autonomia, necessária quando pensamos na "separação" ontológica que funda a Alteridade. Quando metaforiza a existência humana através da árvore, o encenador revela sua convicção de que o homem, para ter uma existência plena, precisa da presença de outrem:

> "Então como ser, como viver, como dar vida como a floresta dá? Eu poderia também dizer a mim mesmo: Eu sou água, pura que corre, água viva, e então a fonte é ele, não eu mesmo: ele em direção a quem vou para o encontro, antes de qualquer autodefesa. Só posso ser a água viva se ele for a fonte." (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:217)

Chama a atenção o encenador afirmar que seu texto não deve ser lido como uma metáfora já que, segundo ele, suas palavras tratam de coisas tangíveis e práticas. O mesmo tipo de paradoxo surge quando se utiliza da palestra para afirmar a descrença no contato através do discurso verbal. Ele defende que o Para-teatro não deve ser entendido através de palavras, mas sim de experiências concretas. Nesse sentido, sua fala serve como provocação do desejo de encontro. Como forma de despertar em alguns desses espectadores esse desejo. Para Grotowski, essa experiência é tão particular, tão genuína que não permite a utilização de metáforas, que, muitas vezes, servem como forma de escape do que verdadeiramente interessa. O encenador enumera alguns modos de escape do que chama "vida verdadeira" através de uma arte que permite, por exemplo, que um grupo teatral, ao invés de se ocupar com a política, faça política no teatro; ou ao invés de se revelar verdadeiramente, utilize a nudez como elemento decorativo etc. Acrescenta que exemplos como esses poderiam ser multiplicados a ponto de alguém "inventar uma nova filosofia, criar novos termos, praticar um determinado tipo de exercício, eleger alguma espécie de dieta macrobiótica, (...)" porque "(...) sempre pode se encontrar alguma coisa nova para si mesmo na aparência" (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:216-217). Comentário que pode inclusive servir de autocrítica, mas que revela ao mesmo tempo sua preocupação em não escapar ao "encontro". A arte é vista neste artigo de modo semelhante ao de Levinas, quando a critica por priorizar uma realidade aparente, de sombra, em detrimento do confronto com outrem. Em suma, na fase para-teatral o que lhe interessa como pesquisador é a transcendência do "fingimento", da "atuação", de tudo o que possa desviar a relação

frente a frente: “Teatro exclui encontro, exclui a relação: homem-homem (czlowiek – czlowiek).” (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:222). É algo supérfluo, circunstancial, quando o indispensável é “cruzar as fronteiras entre mim e você; vir com o intuito de encontrar você, então não estaremos perdidos na multidão – ou entre palavras, ou declarações, ou entre a beleza de pensamentos precisos.” (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:223). Percebemos que em Grotowski a radicalização na busca do encontro sem mediação é tão extremada que mesmo a comunicação verbal é banida por representar um risco de desvio do contato direto. Esse enfoque radical tanto pode ser interpretado como uma forma de romper o rótulo de “encenador”, que lhe foi atribuído a despeito de seu papel de pedagogo e pesquisador; quanto como uma espécie de idealização sem limites da experiência da Alteridade. Porém, ainda que reconheçamos o idealismo dessa busca podemos aproximá-lo sem prejuízo da coerência das formulações de Levinas quando erige o “rosto” como ponte para o Infinito. Como já dissemos anteriormente, o filósofo associa o “rosto” à imagem do órfão, da viúva e do pobre, ou seja, de quem está desamparado, assim como o faz Grotowski, que ao defender a sinceridade, adverte que ela surge quando estamos indefesos: quando não nos escondemos “atrás de roupas, idéias, signos, efeitos de produção, conceitos intelectuais, ginástica, barulho, caos.” (idem). Ao estudarmos sua fase espetacular e o trabalho posterior desenvolvido com os atores do Teatro Laboratório, notamos que o encenador mantém ao longo de todo seu percurso a convicção de que é possível a verdadeira modificação do outro através da exposição da “verdade humana”, em princípio a cargo dos atores, e na fase para-teatral devendo ser experimentada por todos os participantes do encontro, com a liberdade de não assumirem papéis pré-determinados. O encenador comenta a falta de liberdade do ator que cria personagens fora de si mesmo como se ele fosse mera ferramenta, e defende que somente a auto-exposição sincera e corajosa é capaz de transpor barreiras: “ser sincero além das palavras, acima da medida admissível, então sua liberdade vai encontrar a expressão; não é uma liberdade para escolhas aleatórias, mas a liberdade para ser ele mesmo.” (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:224). Já desde a fase espetacular tópicos como o “contato” ou as “associações”, de que tratamos na parte sobre o *Príncipe Constante*, mantêm sua validade de busca do encontro. É nesse sentido que Grotowski adverte que toda experiência essencial está relacionada ao contato com outra pessoa, à presença de outrem. Ele defende que mesmo que essa pessoa não esteja presente, é o significado do encontro entre “mim” e outrem que

permanece gravado em nosso corpo e é, portanto, passível de atualização. "Nós somos como um grande livro no qual a presença de um outro ser humano está gravada, graças a isso toda experiência essencial se torna acessível." (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:222). Ao discorrer sobre a experiência do encontro Grotowski dá o testemunho de sua transcendência, o que o aproxima da "experiência de Infinito" como mencionada por Levinas:

> "Não estamos possuindo isso, mas isso nos toma, e todo nosso ser vibra. Estamos vivendo no limite, um rio de reações, uma torrente de impulsos, que abraça nosso sentido e todo o nosso corpo." (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:222).

A associação entre auto-expressão e criatividade enfatiza a idéia de que todos os participantes do encontro devem ser igualmente criativos. Esta seria, em última análise, a chave para a transcendência:

> "O Homem partilhou o pão e sentiu como se partilhasse Deus. Eles partilharam Deus. E nós sentimos a necessidade de partilhar a vida, partilhar nós mesmos, como nós somos, totalmente, partilhar irmão – e se alguém é irmão – partilhar não como brioche, mas como pão. A pessoa deve ser como o pão, que não faz propaganda de si mesmo, não se defende. Como saber, como referir ao irmão como a Deus? E depois - como ser um irmão? Onde está minha natividade - como irmão?" (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:225).

Para-teatro de 1970-1975

Para que se tenha uma noção de como a fase para-teatral foi conduzida na prática por Grotowski e seus colaboradores, apresentamos uma síntese com base nos relatos de Kumiega em *The Theatre of Grotowski*[114]. A autora faz uma descrição minuciosa dos acontecimentos de acordo com as datas, relacionando-os a depoimentos de participantes, bem como a visões críticas do projeto. Em 1970 um encontro em Wroclaw reuniu setenta pessoas. Segundo Kumiega, esse encontro foi totalmente improvisado e se estendeu por quatro dias e quatro noites. Dez participantes trabalharam posteriormente por um ano com Grotowski e Spychalski[115]. Os vários trabalhos para-

[114] Op. Cit.
[115] Integrante recém ingresso no grupo, que fazia parte da quinta versão do *Apocalypsis cum Figuris*.

teatrais criaram uma nova configuração do Teatro Laboratório, composto por membros remanescentes da origem do grupo e da criação dos espetáculos, e os novos participantes incorporados a partir das várias experiências do Para-teatro. Nos primeiros anos, os novatos trabalhavam separadamente dos antigos integrantes do grupo. Em 1972 um novo e forte grupo de trabalho constituído por quatorze pessoas, assume a reforma de uma velha fazenda em Brzezinka, a 40 km de Wroclaw, destinada às experimentações para-teatrais, que ocorriam alternadamente com as do teatro na cidade. Um depoimento de Grotowski citado por Kumiega deixa claro que, mesmo quando estavam na floresta partilhando uma vida em comum, algumas regras eram observadas: no relacionamento entre eles "não havia nada que pudesse ser chamado de comunidade familiar-erótica... O retiro na floresta (que não era um retorno à natureza) permitia a criação de um outro ritmo de trabalho, diferente da vida mais restritiva da cidade." (KUMIEGA, 1987:166). Em 1973 ocorreu em Brzezinka o primeiro encontro com a participação de convidados selecionados fora do grupo Teatro Laboratório, com duração de três dias e três noites. O projeto foi inicialmente chamado de "Holiday" como forma de experimentação na prática daquilo que Grotowski havia proferido em suas palestras. Posteriormente, o projeto foi renomeado "Special Project". A duração dessas experimentações sempre ultrapassava um dia e uma noite, pois se pretendia uma espécie de descondicionamento temporal, partindo-se da premissa de que originalmente o tempo na experiência humana está associado à passagem do tempo na natureza, com seu ciclo diurno e noturno. Buscava-se a experiência da "duração" na forma como a descreve Bergson, que afirma que esta somente pode ser apreendida pela intuição, em contraposição ao tempo cronológico, que não passa de uma falsa representação espacial da duração real. A "durée" bergsoniana, é a trama mesma do devir da consciência. Com a abertura para a participação de pessoas vindas de fora do grupo, tornou-se necessária a criação de um método de seleção dos interessados, que Kolankiewicz chamava o "princípio do reconhecimento mútuo" (KUMIEGA, 1987:168): os participantes do Teatro Laboratório se baseavam nos preceitos da empatia e do reconhecimento de seus pares para convidar pessoas a participarem dos encontros, o que num certo sentido impossibilitava o acesso à "cultura ativa" de pessoas de qualquer seguimento social. Grotowski e seu grupo fizeram turnê por vários países (EUA, Nova Zelândia e Austrália) com apresentações do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris* e experimentações para-teatrais relacionadas ao Projeto Especial. A primeira viagem foi para os EUA, e contou, segundo Richard Mennen, com uma ampla preparação, desde a publicação do

Holiday na *Drama Review* até a locação de uma propriedade rural com características similares às de Brzezinka para as experiências para-teatrais. Entre 1974/75, de volta à Polônia, o Projeto Especial intensificou suas pesquisas e foi gradativamente aumentando o número de participantes. Pela primeira vez jornalistas são admitidos nas experimentações, com a condição de não se comportarem como profissionais, e sim como pessoas capazes de abandonar sua mente descritiva e se entregarem completamente à experiência. A partir de Kumiega, transcrevemos a seguir parte do depoimento de Leszek Kolankiewicz em que apresenta suas impressões sobre um dos primeiros Projetos Especiais desenvolvidos na Polônia, após a turnê, na temporada de 1974/75. O encontro compreendia duas fases, uma primeira conduzida por um pequeno grupo que deveria preparar o espaço e a estrutura para a segunda fase. Esta reuniria um grande grupo por um período de 48 horas. Vejamos o que diz a respeito Kolankiewicz:

> "Nos primeiros dias fizemos tarefas domésticas. Não podíamos falar sobre o que estava acontecendo. Hábitos da cidade lentamente foram abandonados: a atitude defensiva, a sensibilidade embrutecida e a indiferença... Gradualmente, começamos a ficar sensíveis um ao outro. Sentíamos nossa presença constante, tangível e calorosa. Crescíamos em direção ao outro movendo-nos como parte de um mesmo organismo. O trabalho foi duro: cavamos buracos profundos, transplantamos árvores, cortamos lenha, carregamos pedras e carvão... Nosso corpo coletivo tocava o chão mais fortemente, e isso, porque era coletivo e próximo. Aprendemos a habitar nosso corpo coletivo. Construímos um grande galpão, que seria nossa casa. Trouxemos da mata e do rio troncos de árvores e braçadas de ramos. O trabalho durava o dia todo e se estendia pela noite... No dia seguinte, nos dispersamos na mata. Fiquei face a face com a árvore. Ela é forte – eu posso "trepá-la", ela me suporta delicadamente em seus galhos. Em sua copa sentimos o sopro forte do vento. Com meu corpo todo senti o movimento dos galhos, a circulação dos fluídos, escutei o murmúrio interno e me aninhei em seus galhos. Em certas noites alguns de nós entramos na mata. Andávamos sem nenhuma luz. Nos comunicávamos por sussurros. Com toda minha pele – particularmente contra minhas costas – sentia a respiração suave das árvores. Estávamos reunidos numa clareira aberta para nos acolher. A mata imersa na escuridão vive de forma diferente do dia... A incessante presença da natureza tem o seu próprio significado. Ela aguça nossos sentidos como se fôssemos dados a um novo nascimento. Isso confirma que somos criaturas corporificadas." (KOLANKIEWICZ in KUMIEGA,1987:172)

Schechner, em sua descrição do Projeto Especial enfatiza que na primeira fase do trabalho com o menor grupo, buscavam-se encontrar a partir delas próprias, "situações chave capazes de provocar atividade, "um simples ato de vida", as quais eram organizadas em uma espécie de ciclo" (SCHECHNER in SECHECHNER e WOLFORD, 1997:211) que depois, na segunda fase, seria praticado pelo grupo maior. A partir das anotações de Kumiega, reproduzimos em nota, ainda que de forma sumária, uma descrição das atividades do Projeto Especial ocorrido na fazenda Brzezinka, por nos parecer necessário compreender em que consistiam as experimentações para-teatrais a que vimos nos referindo[116]. Por volta de 1974, Grotowski divide a condução dos experimentos com os atores do Teatro Laboratório, que passam a desenvolver suas próprias pesquisas, de acordo com suas escolhas pessoais. O que segue é uma breve descrição dos projetos desenvolvidos pelos componentes do grupo:

1 – *Acting Therapy:* conduzida Zygmunt Molik (mais tarde, também por Antoni Jahokowski e Rena Mirecka). Descrito como um trabalho para liberar no ator as reações orgânicas inibidas – do corpo, voz, respiração, energia. Esse trabalho era estendido a

[116] "A cada um dos selecionados eram dadas instruções detalhadas do que eles deveriam levar: várias mudas de roupas que pudessem ser sujas ou danificadas; um par de sapatos bons para caminhadas ou uma galocha; uma quantia de dinheiro para alimentação; um instrumento musical favorito; cigarros ou fumo suficiente para três dias; agasalho e pertences de uso pessoal, se necessário. Quando os participantes se encontravam em Wroclaw, o dinheiro era coletado para uma compra coletiva de mantimentos. Então eram levados à Brzezinka. Na chegada, a bagagem era vistoriada para se ter certeza de que os participantes dispunham do que era essencial e para eliminar os itens supérfluos, principalmente relógios de pulso, que eram guardados temporariamente. Apresentavam-se aos participantes as instalações em que ficariam hospedados, mas estes não recebiam informações ociosas sobre o que realizariam no projeto. A construção em que aconteciam as atividades internas era uma espécie de celeiro. Existiam várias salas de trabalho às quais se davam nomes familiares como "toca/covil". A área que circundava a construção, na qual ocorriam as atividades externas consistia de campos, uma densa extensão de mata, um riacho e um lago. Era um local inabitado e não freqüentado. O grupo que chegava começava por um trabalho físico. Depois de várias horas, normalmente tarde da noite, sentavam-se em volta do fogo para comer e beber. Seguiam-se a isso música e dança improvisadas. Então o grupo devia se movimentar na área externa. As subseqüentes 48 horas eram ocupadas com atividades mais ou menos ininterruptas, que se alternavam dentro e fora da construção. Fora, os participantes eram estimulados a correr por longos períodos até o ponto de exaustão; nadar no lago ou no rio, escalar árvores ou realizar tarefas que exigissem um grau de agilidade que comumente perdemos durante a infância; e atuar e improvisar com fogo, com a terra, com pedras e uma variedade de objetos naturais. Havia atividades que encorajavam especificamente a experiência coletiva; e outras, cujo contato um a um era mais natural. Existiam ainda os períodos (comumente à noite) em que o grupo se dispersava na mata para que cada um tivesse seu tempo de isolamento. As atividades desenvolvidas no interior do galpão eram naturalmente mais confinadas, mais intensas, e envolviam comumente música improvisada, percussão e dança. Ocasionalmente havia uma variedade de objetos trazidos do espaço externo: palha, areia, terra, água em barris. Mas também existia a possibilidade de períodos tranqüilos: para descansar, comer, dormir. Os participantes não recebiam, de forma verbal, uma seqüência de regras de comportamento com a qual pudesse confrontar o trabalho, tampouco informações sobre o que esperar. A única ocasião em que as palavras eram utilizadas pelos organizadores além da utilização necessária para a condução prática do trabalho, era de forma sintética como estímulo para a ação, a poesia e a metáfora estavam proibidas. E poderia se perceber que a comunicação verbal, conscientemente rejeitada como uma questão de princípios pelos organizadores, logo se tornava redundante para os participantes também. (KUMIEGA, 1987:173-174).

outros profissionais que utilizassem a voz, como professores, por exemplo. Os participantes trabalhavam no sentido de eliminar os vários bloqueios que impediriam uma ação verdadeira.

2 – *Meditations Aloud* – conduzida por Ludwig Flaszen. Partiu de seus workshops teóricos, que adquiriram uma natureza para-teatral. Tinha como objetivo, através do processo da palavra, liberar nos participantes a habilidade de reconhecer nelas os próprios impulsos e motivos. Propunha uma saída do estado estático da vida cotidiana e uma busca de escuta. Os participantes deveriam se sensibilizar para a percepção de sua voz pessoal interna e do silêncio.

3 – *Event:* conduzido por Zbigniew Cynkutis (em colaboração com Rena Mirecka). Este era originalmente dirigido para pessoas que trabalhavam com teatro (o que denotava uma inclinação pessoal de Cynkutis). Envolvendo aspectos não-técnicos da arte do ator. O trabalho invocava o desafio da oscilação pessoal entre atuação e jogo.

4 – *Workshop Meetings:* liderado por Stanislaw Scierski. Tratava-se da exploração de formas de contato entre as pessoas utilizando exercícios de treinamento, sendo estes somente trampolim para lançar os participantes em direção ao contato humano, para além do exercício e do jogo.

5 – *International Studio:* Conduzido por Teo Spychalski. Era um desdobramento do curso prático anual para visitantes/estudantes estrangeiros. As atividades pedagógicas anteriormente desenvolvidas no curso eram adaptadas por Spychalski às características de cada grupo, observando-se uma transformação gradativa do teatro para experiências para-teatrais. Em 1975, o projeto de Spychalski passou a chamar-se *song of myself* e tinha como foco estimular cada participante a construir um caminho individual através do tempo e do espaço (na cidade e no campo). Tratava-se de uma pesquisa para a intersecção mútua desses caminhos únicos, construídos por pessoas diferentes.

6 – *Special Project*: Grupo de trabalho liderado por Cieslak, Albahaca, Jaholkowski, Kozlowski, Molik, Nawrot, Rycyki, Paluchiewicz e Izmyslowski. O objetivo era um encontro inter-humano, onde o homem pudesse ser ele mesmo, readquirir a unidade de seu ser, tornar-se criativo e espontâneo em relação ao outro. Esse evento finaliza a primeira fase para-teatral e passa a ser denominado Universidade de Pesquisa (University of Research). Esse encontro reúne vários encenadores como participantes e diversos observadores. Segundo a avaliação de Grotowski, foi uma abertura bem sucedida de sua pesquisa, “o primeiro passo, muito importante para nós, em tornar acessível o que no período preliminar foi muito restrito.” (GROTOWSKI in

KUMIEGA, 1987:182). Durante A *Universidade de Pesquisa*, Peter Brook e Eugenio Barba apresentam filmes e descrevem os resultados de suas investigações inter-culturais. Barba no sul da Itália e Brook na África. Essas pesquisas refletem uma espécie de interesse comum dos encenadores em expressões teatrais de outras culturas, interesse que se aproxima do que será demonstrado por Grotowski em sua fase de pesquisa denominada *Teatro das Fontes*. Sobre sua experiência na África, nos diz Peter Brook: "A lição básica era ser a experiência viva, em condições de algo como uma performance pública; (...) Está fora de questão perguntar sobre o conteúdo dessa troca. A troca, por ela mesma, era o conteúdo." (BROOK in KUMIEGA,1987:180-181)

Para-teatro de 1976-1978

A segunda fase do Para-teatro tem como eixo o *Gora Plomienia*[117] (Montanha de Fogo), liderado por um jovem membro do Grupo Laboratório, Jacek Zmylowski que não participara da criação e apresentação de espetáculos. O projeto estava dividido em três estágios: Nocne Czuwanie (Noite de Vigília), Droga (O Caminho) e Gora Plomienia (Montanha de Fogo). O primeiro estágio servia como iniciação ao trabalho, e ocorreu durante períodos regulares em intervalos mensais desde 1976 até 1977. No edifício teatral, em Wroclaw, um número variável de participantes que havia respondido a anúncios, participava da "Noite de Vigília", experimentação para-teatral que durava várias horas e servia como forma de preparação dos participantes para as fases subseqüentes do projeto. Esse estágio era considerado como o despertar dos participantes, que se reconheciam e eram reconhecidos pelos componentes do grupo para continuarem no projeto nos estágios posteriores. De acordo com depoimento de Zmylowski, os critérios de seleção dos participantes, que fora utilizado anteriormente para as experiências para-teatrais, não funcionava "porque a única forma possível de conhecer alguém [outrem], de encontrar com outro, é fazer algum trabalho juntos e não simplesmente conversando" [118] (ZMYLOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:227). A palavra polonesa escolhida para nomear esse estágio, e que significa vigília, compreende em seu campo semântico algumas características dos experimentos para-teatrais: "czuwanie (...) é uma palavra antiga, pouco usada, que significa estar

[117] Os estágios do projeto, assim como o projeto em si, recebem nomes sugestivos em polonês. Nossa tradução dos mesmos utiliza como base a versão em inglês: *Nocne Czuwanie* (Night Vigil); *Droga* (The Way); e Gora Plomienia (Mountain of Flame).
[118] Depoimento de Jacek Zmilowski a André Gregory, para um documentário dirigido por Mercedes Gregory.

atento em frente a... tomar cuidado com... estar presente diante de algo." (ZMYLOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:226). Palavra que está relacionada a ocasiões de morte ou nascimento e que parece evocar uma atenção especial para o encontro com outrem. Em nota, apresentamos uma descrição pormenorizada dos estágios subseqüentes do projeto, a partir das anotações de Kumiega.[119] Para Kumiega, o projeto *Gora Plomienia* revelou-se o passo decisivo em direção ao núcleo conceitual do Para-teatro, na medida em que obrigou Grotowski a deixar realmente para trás seu passado de apresentações teatrais. As experiências com o projeto Montanha de Fogo abandonam categoricamente qualquer aspecto estético na relação que se processa entre os participantes. Uma das regras básicas que orientava o trabalho deixava claro que a posição de observador não deveria ser tomada por nenhum deles. Com a liderança de Zmylowski, houve uma mudança na estruturação hierárquica do Laboratório, cujos antigos participantes punham-se em condição de igualdade com os demais. Mas para a autora o que é mais característico dessa experiência é o local em que o trabalho foi desenvolvido. Segundo Kumiega, o peso simbólico de uma caminhada rumo a um castelo em ruínas no meio da floresta, espaço envolto em

[119] "O estágio seguinte, "o caminho", é na verdade uma jornada em direção ao terceiro estágio, a "Montanha de Fogo". Os participantes partiam do edifício do teatro em Wroclaw em pequenos grupos de aproximadamente oito pessoas, sob a liderança de dois guias. O grupo se ocupava durante algumas horas com providências estritamente práticas, com o que seria necessário para suprir necessidades básicas, como por exemplo: roupas, comida, água. O grupo era transportado para fora da cidade e deixado em um ponto a partir do qual tentaria encontrar seu caminho a pé. Nesse estágio ninguém tinha conhecimento do tempo que a jornada duraria, nem conhecimento prévio do que se poderia esperar a frente. Durante "O Caminho", o grupo permanecia uma ou duas noites em jornada, o que exigia extrema atividade física, até chegar a ver o morro onde ocorreria o estágio final do trabalho. "A Montanha de Fogo" ocorria numa localidade a noroeste de Wroclaw, num pequeno monte em torno do qual havia uma densa mata. Nele situava-se um antigo castelo em ruínas, propriedade do estado e cedido ao Grupo Laboratório para o experimento. Havia duas áreas principais de trabalho. Eram salas com paredes de pedra e piso de madeira. Uma delas dava acesso a um pequeno anexo utilizado como área doméstica no qual um lume era mantido permanentemente. Todas as atividades domésticas como comer, dormir eram aleatórias, ditadas pela seqüência das atividades ou iniciativa dos participantes e não estavam sujeitas a nenhum comando externo. Cada um podia entrar ou sair livremente da sessão de trabalho. No interior da sala de trabalho não se ouvia o som de palavras. Todo impulso para expressão, contato, esforço físico, desarmamento, exposição era conduzido para uma ação física dinâmica, de acordo com as necessidades dos envolvidos. Havia também a possibilidade de o grupo deixar o castelo temporariamente e trabalhar por várias horas na área externa nas redondezas do castelo. O que possibilitava um estado bem diferente do experimentado nos trabalhos desenvolvidos no castelo, onde a contenção criava uma densidade da consciência da experiência. Similarmente no retorno. A percepção do ambiente quase claustrofóbico da "Montanha" era intensificada. O tempo vivenciado no castelo se transformava aos poucos em um ciclo de trabalho, de alimentação e sono determinado ritmicamente e fisiologicamente. Cada dia trazia novas faces para a ante-sala onde todos se sentavam em volta do fogo enquanto outras desapareciam. Não havia nenhuma predeterminação do período para uma estada na "Montanha" – isso era decidido em nome de cada participante pelo líder, Jacek Zmilowski. Assim que o ciclo de trabalho se fechava para o participante ele ou ela era conduzido para uma última refeição em conjunto, formava-se um novo grupo para que refizessem o caminho para fora do castelo e rumo à base da montanha. Até que fossem transportados de volta a Wroclaw." (KUMIEGA, 1987:187-188) .

mistério, além da vida cotidiana, pode realmente proporcionar um encontro especial com o outro e consigo mesmo; uma mudança na forma de percepção da realidade. A intensificação da pesquisa para-teatral também pode ser descrita a partir da noção de simplicidade: a eliminação do conforto da vida cotidiana, do que poderia desviar o foco da pesquisa. De acordo com depoimento de Burzynski "Tudo se resume aos elementos mais simples: você, outros e uma espécie de espaço. O resto precisa ser encontrado: em você mesmo, nos outros, no espaço. Não como um exercício intelectual, mas como uma pesquisa ativa com todo o ser." (BURZYNSKI in KUMIEGA, 1987:193). Zmylowski ressalta que ficou da experimentação do Projeto Montanha o que era "literalmente essencial". Para ele a simplicidade estava relacionada à recusa de "de todos os objetos, todo ornamento, ritos, tudo que se prestasse a esconder, todas as falsas justificativas." (ZMYLOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:229). Seu objetivo principal era que o participante, ao ser colocado em contato direto com a natureza em uma experiência limite, fora do espaço de vida cotidiano, vivenciasse um descondicionamento de sua percepção, se desarmasse de suas defesas e máscaras sociais. De acordo com Kumiega, responder de forma "descondicionada significa reagir a algo de maneira não determinada pela experiência passada, ou por conjecturas futuras – em outras palavras estar totalmente no presente e plenamente espontâneo." (KUMIEGA, 1987:195). O estado de desarmamento seria uma espécie de estado original, antes de qualquer fingimento ou representação, a condição para um encontro entre duas pessoas. Zmylowiski sugere haver um princípio de despersonalização sobre a experiência desenvolvida na fase "Vigília" que, embora em grupo, a atenção de uma pessoa não pode ser captada e dividida por todos os envolvidos: "Havia um, dois ou três participantes que se encontravam, em certo momento, em estado de graça" (ZMYLOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 228). Flaszen, em depoimento apontado por Kumiega afirma que "Holiday" significava essa experiência original de desarmamento; o ponto de partida para um encontro imediato entre as pessoas, uma vez que o acúmulo de obrigações acaba por levá-las a fingir quando confrontadas entre si. (FLASZEN in KUMIEGA, 1987: 195-196). Este estado preliminar de desarmamento nos remete à experiência de "rosto" conforme expõe Levinas quando afirma que a expressão humana surge antes de qualquer fingimento, e que o encontro com outrem rompe a estabilidade do ser e faz transbordar a intencionalidade objetivante do sujeito. Desse modo, buscava-se no encontro para-teatral o descondicionamento que permitisse ao participante constituir-se enquanto ser disponível para outrem. Para Flaszen, essa

busca deveria ser empreendida sem nenhuma perspectiva de resultado, nenhuma expectativa. Ele cita como exemplo as tradições dos Sufis e do Zen-budismo, e adverte que os ocidentais não podem ser amparados por essas tradições religiosas posto que não pertencem a eles e "nós não temos tradições para contar com elas" (FLASZEN in KUMIEGA, 1987:196). A busca desse estado original e a referência a tradições religiosas procedentes de outros povos serão objeto da fase subseqüente da pesquisa de Grotowski, denominada *Teatro das Fontes*. De acordo com Schechner, durante a experiência para-teatral surgiu o interesse em "descobrir o que permanece; o que é arquetípico, velho: as "fontes" da performatividade." (SCHECHNER in SCHECHNER e WOLFORD, 1997; 212). Há, nessa busca um encadeamento lógico que parte da investigação sobre si mesmo e culmina com as experiências da *Arte como Veículo*:

> "Trabalhar em si mesmo conduziu do teatro ao Para-teatro; pesquisar o que é transcultural e essencial conduziu do Para-teatro ao Teatro das Fontes; destilar aquelas fontes em modelo de comportamento (conduta) conduziu ao Drama Objetivo e à Arte como Veículo." (SCHECHNER in SCHECHNER e WOLFORD, 1997; 213)

O mergulho no escuro exigido dos participantes nos projetos do Para-teatro se assemelha ao processo de auto-deposição do ator no "anti-método". A absoluta coragem de auto-exposição que culminava em um "ato-total" seria também experimentada pelo participante do experimento para-teatral quando em confronto com as adversidades de um "caminho" hostil. Entretanto, o mesmo não ocorre quanto à busca da precisão, tão cara ao encenador quando ocupado com o trabalho do ator. De acordo com Kumiega, é de se supor que uma ênfase crescente no desarmamento e na espontaneidade conduziria a uma falta de disciplina formal, a uma expressão caótica. O próprio Grotowski em *Da companhia teatral à arte como veículo* ressalta que as experiências para-teatrais aconteciam quase "no limite do milagre", quando no início do trabalho contava-se com um longo tempo de preparo e com poucos participantes de fora. Mas quando o experimento foi estendido para um grande número de participantes, ou o grupo de base não estava muito preparado "(...) o conjunto decaía bastante facilmente em uma sopa emotiva entre as pessoas, ou em uma espécie de animação" (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007:231). Enquanto os membros do Laboratório se ocupavam com os vários projetos do Para-teatro, Grotowski já investigava o *Teatro das Fontes*. De acordo com Schechner, no período de 1977 a 1980 o encenador trabalhou

com um grupo multinacional de 36 pessoas oriundas de diversos países. (SCHECHNER in SCHECHNER e WOLFORD, 1997; 213). O trabalho se dividia em períodos passados na Polônia e em expedições para o estudo específico de técnicas das fontes no Haiti, no México, na Índia e na África. Houve ainda nessa época um grande experimento para-teatral, conduzido pelo Teatro Laboratório denominado "The tree of people" (árvore de gente). O primeiro evento ocorreu em janeiro de 1979, no edifício teatral de Wroclaw, com duração de sete dias e sete noites. Tinha como principais inovações a gradual eliminação da figura dos líderes; a não proibição de sentar-se por alguns instantes para observar a ação dos demais participantes; e ainda o que foi denominado por Grotowski "work-flow". Tratava-se da não demarcação de um tempo destinado para o trabalho e um tempo para as atividades domésticas, sendo todas as atividades desenvolvidas em uma espécie de fluxo contínuo. É importante salientar que o fato de Grotowski ter abandonado a criação de espetáculos, sua escolha por apresentar o Para-teatro a partir da perspectiva conceitual contida no artigo *Holiday*, assim como a abertura para a participação de um grande número de interessados nessa experiência geraram uma distorção do sentido e fundamento de suas pesquisas. Kumiega afirma que alguns críticos se baseavam em depoimentos pessoais e em elementos formais do teatro para desqualificar uma experimentação que tinha como base a vivência e que, inevitavelmente, qualquer descrição reduziria seu significado. Ronald L. Grimes, antropólogo canadense em seu artigo *Route to the montain* adverte que: "(...) ninguém pode falar meramente de Grotowski com fidelidade, para ser fiel a Grotowski é preciso falar com ele." (GRIMES in SCHECHNER e WOLFORD, 1997; 248). O comentário chama atenção para o fato de que o encenador sempre temeu a reprodução acrítica de seu sistema de trabalho, sem a necessária dedicação e envolvimento pessoal, o que seria em certa medida uma traição de seu pensamento. Talvez esse cuidado de Grotowski inspire o antropólogo a compará-lo com um peregrino:

> "Grotowski como peregrino é incidentalmente um diretor. Sua casa-espaço é polonesa e teatral. Peregrinos deixam a casa quando as portas da percepção não mais alternam entre dentro e fora, mas permanecem fechadas, tornando o espaço da casa um espaço de prisão. Se alguém se sente completo dentro de casa, talvez esteja na hora de mudar de casa. Grotowski está se movendo para a montanha, literalmente e metaforicamente: Montanha de fogo, junho 1977." (GRIMES in SCHECHNER e WOLFORD, 1997;248)

A imagem do peregrino reforça em Grotowski o sentido da Alteridade: Levinas refere-se à mítica viagem de Ulisses e seu posterior retorno como uma volta ao mesmo; um movimento totalizante, e o faz para contrastar esse percurso à viagem de Abraão rumo à terra prometida que, segundo o filósofo, serve de metáfora do verdadeiro encontro com o outro absolutamente outro, na medida em que discerne entre ambos dois caminhos do pensamento: "Ao Mito de Ulisses que regressa a Ítaca, gostaríamos de opor a história de Abraão que abandona para sempre a sua pátria por uma terra ainda desconhecida e que proíbe ao seu servidor reconduzir até o seu filho a esse ponto de partida" (LEVINAS apud CASTRO, 2005: 71). Vejamos o que diz Castro a esse respeito:

> "O mito grego de Ulisses representa para Levinas o caminho do logos que orientou o desenvolvimento da cultura ocidental. O personagem bíblico Abraão representa a orientação primordial, que é ética, e expressa a tentativa do autor de repensar os caminhos da filosofia a partir de um novo prisma. O primeiro está centrado no mesmo e o segundo, voltado para o Outro. O sentido é a orientação litúrgica da Obra, isto é, significação que parte do Desejo, que se move como resposta em direção ao inalcançável, irrealizável, irrecuperável. A obra é êxodo". (CASTRO, 2005:72).

Para ficarmos ainda no terreno das metáforas, é estimulante pensar que Abraão representa em cada uma das principais religiões monoteístas, o Cristianismo, o Islamismo e o Judaísmo, a figura do Patriarca que uma vez tocado pelos desígnios divinos parte em busca da terra desconhecida. Assim o fará o próprio Grotowski com seu *Teatro das Fontes*, fase subseqüente de seu itinerário, quando perscruta o substrato comum que antecede à cultura e à tradição, e que faz com que cada indivíduo reconheça na Alteridade o único caminho para o encontro com o que Levinas denomina o *absolutamente outro.* Antes, porém, de tratarmos dessa fase, julgamos necessário refletir sobre as matrizes teóricas que alimentam Grotowski em sua investigação para-teatral, de forma a melhor entendermos o que o leva a abandonar temporariamente as experimentações com as interações intersubjetivas e dedicar-se ao estudo das fontes trans-culturais.

A Interação Eu-Tu: estímulos e limitações

Grotowski no artigo anteriormente citado, *Da companhia teatral à arte como veículo*, ao rememorar a fase do Para-teatro explica o sentido de "Holiday", identificando-o a um "desarmamento recíproco e completo". O encontro, a que o encenador se refere como um dos principais objetivos da experiência para-teatral é associado a noções como *reciprocidade, simetria, igualdade de entrega* e *auto-revelação* dos indivíduos que nele participam. Essa aspiração pela simetria é combatida por Levinas, que adverte não ser possível sua ocorrência na relação face-a-face. Segundo o filósofo, não há como garantir um grau similar de envolvimento dos indivíduos, ainda quando confrontados numa situação limite sobre a qual não têm controle, posto que respondam de forma imprevisível aos apelos do encontro; e que, portanto, somente é possível e mesmo aceitável garantir a própria responsabilidade para com o outro, uma vez que ele é quem pode saber de si. Para Levinas a relação que é estabelecida no encontro entre Eu e Outrem não é simétrica. Os envolvidos na relação face-a-face são de naturezas diferentes; não apresentam correspondência de ordem ou de essência; não são iguais em nenhum aspecto. Nessa assertiva reside um dos pontos mais nevrálgicos e emblemáticos da teoria de Levinas, uma vez que a formação filosófica ocidental não está apta, segundo o autor, a lidar com a Alteridade: sempre agimos no sentido de tornar o outro uma parte do mesmo. Nesse sentido, o percurso de Grotowski rumo ao outro teria como obstáculo a concepção equívoca de simetria que, a rigor, objetualiza o outro e o desumaniza quando o reduz ao mesmo. Conforme a paráfrase de Guedes: "O ser humano não é *com* o outro, mas "outramente", no face-a-face diante do outro." (GUEDES, 2007:101). A visão grotowskiana do outro como contraface simétrica do eu, que garantiria a "igualdade de entrega" e a "auto-revelação", parecem tributárias da noção de "Eu-Tu", conforme propugna o filósofo Martin Buber[120]. Já Schechner, quando apresenta o Para-teatro, sugere que o filósofo "pode ser o guia para o trabalho para-teatral" desenvolvido por Grotowski. (GROTOWSKI, 1997:211). De fato há inúmeras referências ao filósofo na produção teórica sobre o trabalho do encenador. No artigo *Introduction: The Laboratory Theatre in New York 1969*, Schechner relata a

[120] Martin Buber (1878-1965) Filósofo judeu nascido em Viena, fortemente marcado pelos pensadores existencialistas, desenvolveu intensa atividade filosófica sobre os mais variados temas da "mística" judaica. Do seu pensamento filosófico-religioso, dois temas são predominantes: o primeiro é o da fé e suas formas, devendo ser distinguidas a fé como confiança em alguém e a fé como reconhecimento da verdade de algo; o segundo diz respeito aos vários tipos de relação entre os homens entre si e entre os homens e as coisas; a relação sujeito-sujeito constitui o mundo do "tu" ao passo que a relação sujeito-objeto constitui o mundo do ele; o mundo do tu é uma relação eu-tu. (JAPIASSU e MARCONDES, *Dicionário de Filosofia*.). Op.Cit.

experiência num *workshop* conduzido por Grotowski e Cieslak em Nova York. O autor afirma que mesmo "sem se referir diretamente ao "ich und du" [eu-tu] de Martin Buber, [o encenador declarava ser desejável] (...) encontrar um "partner seguro", um ser – não necessariamente uma outra pessoa – com quem se comunicar. Nesse sentido, sua leitura do "contato" proposto por Grotowski para o trabalho do ator pressupõe uma relação nos moldes do diálogo de Buber. Ele insistia que teatro não é possível sem essa intimidade e sem barreiras para a comunicação." (SCHECHNER in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:114). Na mesma direção, Newton Aquiles von Zuben[121], afirma que a intuição do Eu-Tu é a base do pensamento buberiano, e que este se traduz numa relação inter-humana dialógica que apresenta três principais dificuldades: a primeira consiste na dualidade entre ser e parecer: para que o verdadeiro diálogo se estabeleça é necessário que as duas pessoas envolvidas não estejam preocupadas com a aparência mas que se apresentem como são sem reservas. A segunda é a forma como percebemos o outro: "Para Buber, perceber o outro é tomar dele um conhecimento íntimo, diferente da observação analítica e redutora que transforma o outro em simples objeto." (ZUBEN, 1985: 01). A terceira dificuldade está relacionada à tendência à imposição de si mesmo ao que o filósofo contrapõe a abertura. Jan Kott, por sua vez, no artigo *Grotowski or the limit* narra um encontro com o encenador, ocasião em que este lhe oferece um presente: "Quando estava saindo me deu um livro que disse nunca abandonar. Era a tradução francesa de Contos do Hasidim, de Martim Buber" (KOTT in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 308). A influência do filósofo austríaco especialmente na fase para-teatral grotowskiana é não apenas notória como prescritiva. Schechner ressalta no artigo *Exodution* que, "a despeito de todos os objetivos diversos, diferentes estilos, e variado número de participantes, o que une todos esses períodos é a insistência de Grotowski em afirmar que aquilo que ele tem a oferecer somente pode ser adquirido através do contato direto, de pessoa para pessoa, na interação Eu-Tu de Martin Buber (SCHECHNER in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: P.466). Schechner chega a afirmar que "Buber – o último grande Hasid – afetou-o mais que Gurdjeff": (...) "a forma de trabalhar com os atores agora chamados performers ou atuantes tem a qualidade do Eu-Tu de Buber." (idem). Embora seja evidente a proximidade entre a busca grotowskiana do encontro de indivíduos numa relação de reciprocidade total e a noção de contato em Buber, através da interação Eu-Tu, como meio para a transcendência, cabe refletir sobre o que nos diz

[121] Artigo Publicado em *Reflexão*, Pontifícia Universidade Católica de Campinas. No. 32 maio/agosto 1985.

Guedes quando afirma que "a relação entre o Eu e o Outrem em nenhum momento pode ser reduzida a uma simples relação $Sujeito_1$ – $Sujeito_2$ como se fossem pólos equivalentes. No Outrem se conserva a idéia de Infinito diante do Eu". (GUEDES, 2007: 107) Essa ressalva à impossibilidade da simetria na relação entre indivíduos é reveladora da intuição de Grotowski de que o encontro não bastaria se este não implicasse a transcendência. Nos termos de Levinas, a "relação com o Infinito respeita a transcendência total do Outro (...) porque a nossa possibilidade de O acolher no homem vai mais longe. Mais longe, precisamente porque vai assim em direção ao Infinito" (LEVINAS, 1980: 64). Nesse sentido, podemos compreender por que a investigação em Grotowski ultrapassa a fase para-teatral, baseada no encontro intersubjetivo e se arrisca no *Teatro das Fontes* a promover senão o alargamento, o apagamento das fronteiras culturais, ampliando o encontro para relações trans-culturais que, de acordo com essa intuição, poderiam revelar o *outro* que é anterior ao ser, uma vez que dizem respeito ao modo como as diferentes tradições se vêem e se reconhecem enquanto estrangeiras. Parece haver aí a intuição de que o verdadeiro encontro somente pode ocorrer na perspectiva levinasiana de "rosto", para quem o outro ultrapassa a noção de sujeito para se fundar como instância constituinte da linguagem. Com efeito, vejamos o que nos diz Guedes a respeito da insistência da filosofia de Levinas em afirmar o evento da linguagem

> "(...) a relação do Eu com o Outrem não significa defender uma relação de cumplicidade ou intimista, fechada na relação "Eu-Tu". Daí porque não podemos considerar a linguagem como simples relação *intersubjetiva*, compreendida como relação entre sujeitos ($Sujeito_1$ – $Sujeito_2$). A linguagem implica relação com Outro e não apenas um outro Eu (Tu)". (GUEDES, 2007: 108).

Com já destacamos anteriormente, para Levinas, o que o "rosto" exprime não pode ser contido pela sensibilidade de Outrem. É nessa perspectiva que "a nudez do "rosto" me remete a uma realidade que transcende a mim e ao próprio Outrem. A expressão do "rosto" inclui um terceiro, se quiser, remete-me a um *estrangeiro"* (LEVINAS, 1980: 191). Dessa forma, o *Teatro das Fontes* surge como alternativa ao impasse da interação Eu-Tu, nos moldes buberianos, e procura incorporar o que Levinas situa como o caráter social e não intimista dessa relação, pois, como afirma Guedes, "o "rosto" de Outrem revela muito mais que a presença de *uma* pessoa. O "rosto" é manifestação do Infinito, rompendo a relação fechada Eu-Tu" (GUEDES, 2007: 112-113).

III – ARTE RITUAL: A BUSCA DO *OUTRO ABSOLUTAMENTE OUTRO*

Capítulo 1: Cultura como Alteridade

O Teatro das Fontes

Amparado no depoimento de Findlay, já citado por Osinski em *Grotowski and his Laboratory,* Schechner apresenta o trabalho desenvolvido pelo encenador no período de 1977 a 1980, denominado *Teatro das Fontes*. A pesquisa reunia um grupo de trinta e seis indivíduos de diversas culturas provenientes da Índia, da Colômbia, de Bangladesh, do Haiti, da África, do Japão, da Polônia, da França, da Alemanha e dos Estados Unidos. Visava a um trabalho prático que se estendesse por alguns meses do ano no campo, próximo a Wroclaw, e à realização de expedições com o objetivo de estudar técnicas consideradas "fonte" oriundas do Vodu, da cultura do Haiti, do Yoruba (Nigéria), dos Huichol (índios do México) e dos Iogues na Índia. (FINDLAY apud SCHECHNER in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 213). Nos dois anos iniciais o trabalho seria desenvolvido a portas fechadas e em 1980 haveria uma espécie de *abertura* para um grande número de participantes. Como relata Schechner, Grotowski acreditava que um dos aspectos mais importantes do trabalho era o encontro entre o *velho* e o *novo.* Velho não apenas enquanto tradição, mas também enquanto experiência, pois para o encenador, pessoas idosas "nos fazem compreender quão antigo pode ser o preenchimento do ser" (SCHECHNER in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 214). E jovem por tratar-se de algo relativo à origem, inicial, algo que precede as diferenças culturais, ao mesmo tempo em que proporciona um confronto da tradição com uma representação da civilização moderna. Portanto, o *velho* e o *novo* deveriam ser considerados nos dois sentidos: no "metafórico e no literal" (idem). O trabalho desenvolvido no *Teatro das Fontes* com mestres de culturas diferentes se tornou a base do que seria posteriormente desenvolvido no *Drama Objetivo*. Grotowski em artigo publicado no *Grotowski Sourcebook*[122] apresenta suas indagações pessoais e os temas principais envolvidos na pesquisa do *Teatro das Fontes.* Em sua avaliação, a condução do trabalho do Teatro Laboratório a partir do Para-teatro tomou direções múltiplas conduzidas pelos vários componentes do grupo relacionadas aos interesses pessoais de cada um. No seu caso, esses interesses remetem a uma tendência latente desde a infância, e dizem respeito à busca sobre a transcendência do homem, que poderia ser

[122] GROTOWSKI, Jerzy. *Theatre of Sources.* In *The Grotoeski Sourcebook.* Op.Cit.

descrita como uma investigação sobre o Eu, que não é de caráter mental. Algo como uma volta à origem, à fonte de onde o sentimento de ser "Eu" surge: "quanto mais estamos próximos dessa fonte menos o "eu" é. (...) como se um rio mudasse seu curso em direção a sua fonte. (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:255). Entretanto, segundo o encenador esse retorno tem implicações: "E na fonte." – pergunta-se – "Não existe mais um rio?" (idem). Para Grotowski, a palavra chave desta fase de sua investigação era "tradição", embora reconhecesse ser, muitas vezes, problemático diferenciar uma tradição cultural de uma religiosa porque nos ambientes em que as procurava não havia tal distinção. A noção de "ritual dramático" estava fortemente ligada a seus interesses de pesquisa, e sua relação com essas tradições se aprofundava pela mediação dos integrantes do grupo, uma vez que estes eram representantes vivos dessas tradições. Grotowski refere-se ao grupo como uma espécie de torre de babel, cuja comunicação se dava sem a presença de uma língua comum. Os experimentos eram conduzidos tanto num único grupo com a participação de todos, quanto em pequenos subgrupos. A comunicação não representava um obstáculo para o desenvolvimento do trabalho, principalmente calcado no corpo. As técnicas pesquisadas não eram aquelas que levam o corpo ao repouso ou à diminuição do ritmo cardíaco e respiratório próximas às da meditação, mas, ao contrário, aquelas que têm como base o corpo em movimento. Desse modo, eram investigadas desde uma perspectiva dramática, "relacionadas ao organismo em ação, ao impulso e à organicidade" – sendo, num certo sentido, "performativas." Pode-se dizer que também eram experimentadas de uma perspectiva ecológica, por estarem ligadas ao que Grotowski denominava o "mundo vivente ou, descrevendo sua orientação de forma mais simples, que não podem estar alheias ao que nos é exterior, como se fôssemos cegos ou surdos." (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:259). O direcionamento para o exterior, sublinhado tanto nas atividades desenvolvidas na sala de ensaio, quanto naquelas exercidas ao ar livre sugere a preocupação com a Alteridade. São técnicas corporais capazes de criar uma conexão não apenas entre corpo e alma, mas entre estes e a exterioridade. Nesse sentido, representam uma volta às origens com o intuito de possibilitar uma percepção descondicionada, diferente da habitual. Grotowski compara essa percepção ansiada à percepção das crianças. Não quer dizer com isto um retorno à infância, ou a infantilização da gestualidade do atuante através da imitação da criança, mas a tentativa de ativar uma relação original de percepção do mundo à nossa volta.

Silêncio interior (o homem e sua solidão)

Para Grotowski, "silêncio e solidão (...) se transformam em força." (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:261). Nesse sentido, o que antecede as diferenças é algo simples, que demanda ações palpáveis e exteriores para ser tocado. Assim, sugere o "silêncio interior", para ele uma descoberta individual, que depende de o sujeito realmente estar no lugar em que está, sem deixar rastro. Ao explicar esse procedimento, o encenador pondera sobre a possibilidade real de se eliminar o fluxo interno de pensamento invariavelmente misturado à imaginação, à divagação e à percepção: para que os participantes consigam o estado de silêncio interior é necessário que o trabalho se desenvolva sem nenhum ruído, de modo que o silêncio exterior conduza ao silêncio interior. O encenador pretende que os atuantes cheguem a uma espécie de "silêncio do movimento" mesmo quando estiverem em deslocamento acelerado (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:262), pois só o silêncio interior e o silêncio dos movimentos, "(...) permite[m] que palavras importantes e formas de canto que não atrapalhem a linguagem dos pássaros surjam." (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:263). Dessa forma, a solidão ao lado do outro se instaura como princípio de sua pesquisa na perspectiva da autonomização de cada indivíduo em relação à natureza e a outrem, como algo que precede a relação entre pares ou entre o atuante e o grupo, entre o *eu* e o *outro*. Podemos associar esse murmúrio constante em nossa vida cotidiana, a que se refere Grotowski, com o terror do "há", o "horror da existência sem existente", nos termos de Levinas. Ambos acreditam que a tentativa de fugir desse "murmúrio do silêncio" representa um excesso de ação auto-afirmativa, o que o filósofo define como a hipóstase do eu, para propor como saída o que chama de sua "deposição" ou, mais especificamente, "outro modo que ser", a partir da relação frente a outrem. Grotowski, por sua vez, espera que a conquista dessa autonomia, seja o ponto de partida para uma ação significativa.

O movimento que é repouso

Indagando sobre o que poderia ser imediatamente anterior a uma ação que não estivesse ligada a nenhuma intencionalidade, a nenhum propósito a priori, Grotowski afirma que a idéia do "repouso que é movimento" – expressão antiga encontrada em diversas tradições – talvez seja o ponto de onde partam as diferentes técnicas, cujos pólos se encontram simultaneamente. Ambos os aspectos, repouso e movimento, não se negam dialeticamente, mas coexistem como outro modo de ser que subverte a cotidianidade.

Nesse estado de pleno movimento e repouso o praticante rompe com seu comportamento corporal habitual, "de modo que o movimento se torna um ato de percepção que envolve a capacidade de olhar, sentir e ouvir simultaneamente, ainda que em aparente repouso." (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:263). Trata-se de um estado de prontidão do corpo para uma ação original, cujas potencialidades estão ativas para uma reação sincera em relação ao outro, uma forma de plenitude para responder a outrem. Em sua investigação a partir da perspectiva do praticante, o encenador chega ao que denomina uma movimentação "simples", por ser direta e limpa de efeitos ou adereços: uma "caminhada do poder" (walk of power) (idem). O que gera um ritmo diferente do andar cotidiano, capaz de desconstruir o deslocamento que visa a um objetivo. Grotowski afirma que normalmente não estamos onde estamos porque nossa cultura parece sempre estar direcionada para o que vem depois, como se estivéssemos vivendo sempre a experiência seguinte; uma espécie de antecipação e por conseqüência uma não existência no presente; uma não presença deixando de estar em contato com o outro e consigo mesmo. Nesse sentido, a mudança de ritmo do andar ou uma movimentação que exija muito de atenção e energia física podem levar o praticante ao que o encenador define como um estado em que o "corpo animal se torna mestre da situação e começa a se movimentar – sem obsessão sobre o que é perigoso ou não" (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:264). Nesse estado conquistado não há murmúrio mental, tampouco energia desperdiçada, mas uma espécie de relação de autonomia com a natureza, em que o praticante se percebe como parte do fluxo da vida.

> "Você sente como se tudo fizesse parte de um grande fluxo de coisas e seu corpo começa a sentir isso e começa a se movimentar silenciosamente, serenamente, quase flutuando, como se seu corpo fosse conduzido por esse fluxo. Você pode sentir que é o fluxo de todas as coisas a sua volta que carrega você, mas ao mesmo tempo algo também está vindo de você." (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:264).

Para Grotowski, a experiência com o grupo transcultural visava à comunicação por meio da imitação, efetivada não enquanto reprodução virtuose da aparência, mas enquanto processo de aprendizado semelhante ao que ocorre entre filhotes da mesma espécie, como o pássaro que aprende a voar: "Pela imitação sem análise, é fácil encontrar ações capazes de interromper o estado de angústia e de energia depressiva."

Desse modo, visava ao combate das "sensações que nos acompanham no cotidiano e nos retiram a possibilidade de uma ação imediata". Assim, seria "possível fazer escolhas, posto que o problema da imitação não mais exista. Você pode realmente trabalhar sobre si mesmo de modo a penetrar a ação em si." (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997:266).

O trabalho com textos arcaicos

Em paralelo ao trabalho corporal, voltado para o exercício da prontidão receptiva frente ao outro, semelhante à aprendizagem "animal" do filhote, sem mediações racionalizantes, o *Teatro das Fontes* abria uma outra linha de investigação ligada às propriedades encantatórias de textos considerados sagrados. Grotowski intuía que esses textos arcaicos carregassem em si a noção da origem, da mesma forma que ele a buscava através do silêncio das ações. Seriam uma espécie de materialização da experiência viva original, de modo que os participantes eram estimulados a criar melodias capazes de servir de suporte às palavras sagradas. Esse trabalho conjugava-se à investigação sobre o fluxo de movimento. Embora julgasse o estudo incipiente, o encenador acreditava que algo significativo poderia surgir dessas experimentações sonoras com textos iniciáticos. Esse trabalho com os "cantos vibratórios", que incluía entre outras canções Bauls[123], da tradição Hasidim [124] e "cantos encantatórios" haitianos[125], é já um prenúncio do que irá desenvolver posteriormente, na fase da *Arte como Veículo*, e que constituirá o centro de suas preocupações. É importante salientar que, para Grotowski, o trabalho desenvolvido no *Teatro das Fontes*, não visava a uma aproximação da tradição de modo a que esta pudesse ser reproduzida por uma espécie de "competência ilusória" do atuante, por meio da imitação, mas, ao contrário, visava antes de tudo a algo mais genuíno, que permitisse uma aproximação destituída do fascínio que em geral "turistas" sentem diante do que consideram o exotismo de culturas autóctones. Pretendia, em suma, uma aproximação:

---

[123] Os *Bauls* são cantadores da região de Bangladesh influenciados pela cultura tântrica hindu. Seus cantos celebram o amor celestial de forma terrena.

[124] "O vocábulo "hasidismo" ou "jasidismo" provém do hebreu "hasid", que significa "piedoso". O movimento conhecido com esse nome surgiu na Polônia no século XVIII, e é uma forma mística do judaísmo que supõe uma interpretação estrita dos mandamentos, do culto e da oração". Ver http:/ religionjudia.idoneos.com/index.php/hasidismo (consultado em janeiro/2009).

[125] Cantos da comunidade haitiana conhecida como *Saint Soleil.*

> "(...) modesta, receptiva, baseada no conhecimento de todos os limites culturais e práticos. Tudo isso é somente uma premissa para um campo de possibilidades de trabalho, remoto no tempo; agora, o foco pode ser mesmo uma simples oportunidade de encontrar uma pessoa muito especial da tradição". (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 268).

Nessa perspectiva, afirma Grimes, o que Grotowski busca com o *Teatro das Fontes* é "um sentido de começo original pré-cultural". E adverte que "esta fonte ou começo está presente aqui e agora, não escondida em alguma cultura primitiva. Não se trata de uma idade de ouro perdida, mas da capacidade de manter o perpétuo sentido da descoberta". (GRIMES in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 272). Nesse sentido é que tentará elaborar o que chama de "uma descrição parcial e incapaz de revelar a complexidade dessa experiência." (idem). Assim, opta por relatar as ações de que participou, visto que no projeto do *Teatro das Fontes* vários grupos realizavam experimentações que aconteciam simultaneamente. A exemplo do modo que procedemos no tópico relativo ao Para-teatro, reproduzimos em nota o relato de Grimes sem a pretensão de oferecer ao leitor um amplo painel das ações que constituem o *Teatro das Fontes*, mas por julgarmos necessário uma pequena exposição de alguns de seus experimentos de forma a esclarecer em que consistiam essas técnicas a que nos referimos anteriormente[126].

---

[126] "Uma ação consistia de longas caminhadas durante as quais os participantes faziam pausas nas transições de terreno ou de folhagem: honravam o som dos animais; abraçavam árvores; deitavam sobre a terra; rastejavam numa densa floresta de pinheiros; observavam os peixes; corriam e se embrenhavam na mata à noite; andavam sob quedas d'água. O esforço físico da caminhada proporcionava uma espécie de estremecimento em relação à postura cotidiana, o choque de sensações subjetivas como o medo, a insegurança, o aborrecimento. O desafio da empreitada conduzia a uma concentração na ação. Alguns princípios de conduta deveriam ser respeitados pelos participante tais como: silêncio, passo leve, não poluição, nenhum movimento deveria interromper a vida da floresta ou o movimento do grupo. (...) Um outro tipo de ação era um passo estilizado feito em sentido horário em volta de uma árvore no ritmo de longos tambores, como uma espécie de dança. Essa movimentação durava um longo período normalmente durante o dia. Não eram utilizadas movimentações inovadoras ou qualquer espécie de improvisação. A sensação de monotonia era profunda, (...) a igualdade e repetição dos passos, assim como a monotonia da batida do tambor favoreciam a descoberta das potencialidades meditativas, uma das técnicas que deveriam ser apreendidas (...) Enquanto fazíamos essa movimentação, nossos pés substituíam nossos olhos sentindo o solo antes de darmos o passo. (...) Normalmente, à essa atividade seguia-se outra, desenvolvida na sala de trabalho. Éramos instruídos a encontrar e repetir um gesto simples para a criação de uma estrutura um pouco mais complexa. O que interessava era desenvolver, revelar alguma potencialidade escondida. As ações deveriam ser feitas em seqüência ininterrupta, sem nomeação (designação) ou explicação, O início, o meio ou o fim da "performance" eram pessoais, de acordo com motivações não declaradas. Nós experimentávamos as ações como ações, não como concretizações de uma ideologia compartilhada; não como prelúdio de algo mais. (...) O giro era outra das ações praticadas. Nós girávamos na estrada na floresta. Alguns caiam, outros vomitavam, outros levantavam e continuavam. Nós girávamos em um determinado eixo; girávamos enquanto corríamos na mata; algumas vezes girávamos em uma direção, outras vezes em direções alternadas. Deveríamos estar atentos tanto na força centrifuga quanto na centrípeta, enquanto girávamos e corríamos em grupo. O giro não era formalizado como o giro Sufi, era mais extrovertido e exploratório. (...) Algumas pessoas que

Encontro Transcultural

Num dos diálogos que compõem *Ética e Infinito*, Philippe Nemo cita o próprio Levinas em *Le temps et l'Autre*, um de seus primeiros escritos, para que este comente a "solidão do ser" e a relação que mantém com o conhecimento, sendo este encarado como uma possível alternativa em face dessa solidão, na medida em que, ordinariamente, o conhecimento é "quase por definição, o que nos faz sair de nós":

> "É banal dizer que nunca existimos no singular. Estamos rodeados de seres e coisas com os quais mantemos relações. Pelo olhar, pelo tato, pela simpatia, pelo trabalho comum, estamos com os outros. Todas estas relações são transitivas. Toco um objeto, vejo o outro; mas não sou o outro" (LEVINAS, 2007: 43).

A esta rememoração provocativa Levinas responde que "não se trata de sair da solidão, mas sim em sair *do ser*". E acrescenta que, posto que o conhecimento seja essencialmente "uma relação com aquilo que se iguala e engloba, com aquilo cuja Alteridade se suspende, com aquilo que se torna imanente, (...) há nele a impossibilidade de sair de si" (LEVINAS, 2007: 45). Nessa perspectiva, "o conhecimento mais audacioso e distante não nos põe em comunhão com o verdadeiramente outro; não substitui a socialidade, é ainda e sempre uma solidão". De modo que "a socialidade será uma maneira de sair do ser sem ser pelo conhecimento". (idem). Como sugerimos anteriormente, Grotowski, sentindo a necessidade de aprofundar sua investigação acerca da Alteridade e percebendo ser problemático examiná-la com base apenas nas relações intersubjetivas, como experimentadas no Para-teatro, irá propor com o *Teatro das Fontes* uma espécie de "saída do ser'" rumo ao outro absolutamente outro. É nessa perspectiva que buscará no confronto com a tradição de outras culturas uma possibilidade de enfrentamento do ser que o leve ao que antecede

---

trabalharam com Grotowski criaram uma série de movimentos que poderiam ser chamados "exercícios espirituais"; exercícios que propiciariam uma forma de o espiritual ser corporificado em sua totalidade, ao invés de ser pensado fora do corpo. Grotowski não encorajava a importação de técnicas, principalmente aquelas que são devotadas numa longa e rica tradição. Ao invés disso, as pessoas de seu grupo, que vieram dessas tradições, eram encorajadas a encontrar uma seqüência de ações novas, que poderiam ser divididas com outros. Pela complexidade da descrição gestual da seqüência, não vou organizar esses movimentos numa série. A ênfase era manter os olhos abertos e não focados. A atenção difusa era sempre voltada para alguém, seja quando inclinado, para cima ou para baixo. Os movimentos nos orientavam para o horizonte à nossa volta, para o céu e para a terra. A visão era sempre orientada para fora, móvel, flutuante, não-introvertida, extática, não perscrutadora. O exercício era, para mim, como uma gramática gerativa das outras ações do Teatro das Fontes. Eu sentia que elas continham uma semente cinestésica do que os outros eventos deveriam motivar. Eu via esse exercício como uma súmula da "competência gestual" do projeto, do mesmo modo que os Katas constituem uma gramática da competência do Karatê." (GRIMES em SCHECHNER e WOLFORD, 1997:272-273).

o encontro. Entretanto, como afirma reiteradas vezes em seus escritos sobre esse assunto, o encenador ressalta que não está interessado, propriamente, em "conhecer" outras culturas ou tradições que lidem com a questão do sagrado e da religiosidade, como se poderia supor, uma vez que são recorrentes na história do Teatro tentativas de assimilação, por via do conhecimento, das formas simbólicas *estrangeiras,* ainda que este processo não leve em conta o sentido que tais formas compreendam, contentando-se com sua apreensão superficial e descolada da realidade onde são produzidas. O que interessa a Grotowski não é o entendimento racional e discursivo dessas tradições, mas sua ocorrência espontânea num espaço *outro,* distante do contexto cultural de origem, de forma que seus representantes possam agir não como adidos culturais que demonstram as particularidades técnicas de certos ritos representativos de sua tradição, mas como seres em estado de despojamento em face do outro. Nesse sentido, não se trata de lançar um olhar etnocêntrico sobre culturas e tradições supostamente primitivas, que mantêm uma espécie de vínculo primordial com as origens, numa tentativa de resgate nostálgico das fontes originais e sagradas da socialidade, mas de estabelecer como parâmetro o *outro* da cultura, de forma a investigar as fontes da vida que, a rigor antecedem as diferenças culturais e são de pertencimento comum ao homem, seja europeu ou oriundo de qualquer outra localidade do planeta. Grotowski nos informa que desde muito cedo alimentou o interesse surgido na infância, de investigar a natureza comum da humanidade, que subjaz ao terreno da diversidade cultural. Segundo o encenador, esse desejo de entendimento daquilo que torna a vida uma manifestação permanente do sagrado nasce da leitura de dois volumes que lhe presenteara sua mãe, *The life of Jesus* de Renan e *A Search in Secret India,* de Brunton[127], livros que, apesar de seu conteúdo e enfoque, dão bem a dimensão estereoscópica do olhar que irá nortear seus experimentos no *Teatro das Fontes*. Nessa perspectiva, o objetivo de Grotowski em se aproximar de culturas diversas das matrizes eslavas e européias se dá menos por um interesse antropológico de conhecimento que abarque novos procedimentos técnicos de comprometimento corporal durante a prática de determinados ritos, do que pela necessidade metodológica de afastar-se temporariamente das próprias fontes para reconhecê-las através do confronto com tradições distantes, mas que conservam na origem o mesmo componente de socialidade espiritual. Uma vez esgotada ou, ao menos, posta em crise, a experiência da Alteridade a partir da relação intersubjetiva, que

[127](GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 253.).

marcou a fase do Para-teatro, Grotowski irá buscar numa espécie de Alteridade cultural o outro através das fontes comuns que estão na origem das diversas tradições e culturas. Tendo em mente as palavras de sua mãe, que dizia que nenhuma religião tem o monopólio da verdade, o encenador irá promover a aproximação de representantes de diversas culturas e etnias de forma a encontrar não a síntese das diversas manifestações de religiosidade, ou a justaposição de diferentes maneiras de celebração ritualística, mas aquilo que antecede a experiência mesma do sagrado e que, por sua natureza comum a todo homem, faz com que cada um em particular seja único e autônomo na relação que cria com o outro, bem como com a própria transcendência. Grotowski, assim como Levinas, descrê da idéia de que seja possível totalizar todo o sentido num único saber e parece comungar com o filósofo a percepção de que:

> "O não-sintetizável por excelência é, certamente, a relação entre os homens. Também nos podemos interrogar se a idéia de Deus, sobretudo como Descartes a pensa [o Infinito], pode fazer parte de uma totalidade do ser, e se ela não é antes transcendente relativamente ao ser. O termo "transcendência" significa precisamente o fato de não se poder pensar Deus e o ser conjuntamente. Da mesma maneira, na relação interpessoal, não se trata de pensar conjuntamente o eu e o outro, mas de estar diante. A verdadeira união ou a verdadeira junção não é uma junção de síntese, mas uma junção do frente a frente" (LEVINAS, 2007: 63).

Dessa maneira, o encenador sublinha que seu objetivo com o *Teatro das Fontes* é antes a criação de um espaço cujas fronteiras se determinam menos pelas marcas da cultura ou da tradição que pela deposição do eu perante o outro, independentemente de sua apreensão racional do que seja a relação com o companheiro atuante, ou da tentativa de uma incorporação, no campo do saber, daquilo que constitui suas diferenças. É nesse sentido que Grotowski afirma:

> "Posso dizer que essa investigação transcende as fronteiras de uma linguagem em particular, de uma tradição ou de uma cultura. Portanto, é possível encontrar em conjunto um terreno onde o que é importante é o que é feito e não o que é dito, ou em que se acredita ou se supõe". (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 257-258).

A constatação pela via da experiência prática de que o discurso é impotente para apreender a relação "não-sintetizável" entre os representantes das diversas culturas abre caminho para o que o encenador irá denominar "existência-presença" e que se refere à

não-intencionalidade que deve presidir a conduta do participante durante os experimentos. Na mesma direção, Levinas põe em dúvida a "idéia husserliana de que a intencionalidade representa a própria espiritualidade do espírito" (LEVINAS, 2007: 46), e se aproxima da idéia grotowskiana de "existência-presença" quando afirma que tudo entre os seres pode ser motivo ou objeto de troca, exceto o existir:

> "Estou completamente só, é portanto o ser em mim, o fato de eu existir, o meu existir, que constitui o elemento absolutamente intransitivo, algo sem intencionalidade, sem relação. (...) ser é isolar-se pelo existir. Sou mônada enquanto existo. (...) todo o alargamento do meu conhecimento, dos meios de expressar-me, permanece sem efeito sobre minha relação com o existir, relação interior por excelência." (LEVINAS, 2007, 44).

A não-intencionalidade da "existência-presença" propicia o face a face na medida em que o outro se apresenta como o rosto perante o qual o eu se depõe, sem a exigência de sair de si, rumo ao campo do saber que engloba o outro no mesmo. Trata-se aqui da tentativa de ultrapassar a relação interpessoal do para-teatro de forma a propiciar, "atividades que nos remetem às fontes da vida, a uma percepção direta e primária, a uma experiência orgânica e manancial da existência, da presença." (KUMIEGA, 1992/93: 117). Já dissemos anteriormente que Levinas considera o "rosto" significação sem contexto que só pode se constituir como sentido para si mesmo: "o rosto é o que não se pode transformar num conteúdo, que nosso pensamento abarcaria; é o incontível, leva-nos além." (LEVINAS, 2007: 70). Nesse sentido, a relação proposta por Grotowski no *Teatro das Fontes* deve ser presidida por essa solidão frente ao outro, uma vez que o outro é quem poderá possibilitar o "ir além" que, paradoxalmente remete ao desejo de prospectar as fontes que antecedem o encontro transcultural.

> "O que eu procurava nos membros do grupo transcultural eram indivíduos que tivessem uma inclinação natural ao comportamento performativo no trabalho, englobando os impulsos do corpo e aceitando a sensibilidade desperta. (...) Não se trata de uma síntese de técnicas das Fontes, mas da investigação de técnicas que despertem a Fonte, os pontos que precedem as diferenças. (...) O que é primigênio, original, pode ser extremamente simples e deve ser algo concedido a todo ser humano. Concedido por quem? A resposta depende da preferência semântica de cada um. Se for religiosa, pode-se dizer que é a semente de luz recebida de Deus. Se, por outro lado,

> tratar-se de uma preferência secular, pode-se dizer que está impresso no código genético." (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 261).

Hábil formulador de ambigüidades conceituais, Grotowski aponta o caminho da transcendência sem necessariamente se comprometer com o caráter religioso das técnicas de que se utiliza no *Teatro das Fontes*. Nesse sentido, será precursor da tendência multiculturalista que dominará a cena teatral nas décadas de 1980/90, na Europa e nos Estados Unidos. Entretanto, diferentemente de seus pósteros, seu interesse não reside no domínio técnico das formas simbólicas *estrangeiras*, mas na decantação do impulso original que antecede sua produção, impulso que, segundo o encenador, é anterior ao conhecimento e, por isso mesmo, capaz de dar testemunho daquilo que para Levinas representa o outro absolutamente outro, o Infinito:

> "O 'Deus invisível' não se deve compreender como Deus invisível aos sentidos, mas como Deus não-tematizável no pensamento, e contudo não indiferente ao pensamento, que não é tematização, e provavelmente nem sequer intencionalidade. (...) assim, no 'Eis-me aqui!' da aproximação a outrem, o Infinito não se mostra. Como adquire, então, sentido? Direi que o sujeito que diz 'Eis-me aqui! *dá testemunho* do Infinito." (LEVINAS, 2007: 88).

Capítulo 2: Passagem para uma Arte Ritual

O Drama objetivo

O confronto com as técnicas rituais provenientes das diversas tradições que nutriram as experimentações trans-culturais do *Teatro das Fontes* traz como conseqüência o encerramento de um ciclo e a abertura para uma nova fase no itinerário criativo de Grotowski, tanto do ponto de vista metodológico quanto conceitual. Não se trata, evidentemente, de uma passagem planejada, uma vez que decorre de contingências extra-investigativas, relacionadas à sua situação política na Polônia. O próprio encenador lamenta a interrupção do trabalho e a necessidade de abandonar seu país de origem para se exilar nos Estados Unidos. Entretanto, percebe-se que o *Drama Objetivo* surge da confluência dessas experimentações com a necessidade de radicalizar a busca dos elementos que, segundo o encenador são anteriores à diversidade: "primeiro se descobrem as diferenças e depois o que havia antes das diferenças". (GROTOWSKI apud OSINSKI, 1992/3: 97). O projeto de pesquisa foi desenvolvido em parceria com a Universidade de Irvine na Califórnia, e dele participaram vários artistas, praticantes de culturas tradicionais, especialistas treinados numa técnica específica de prática ritual teatral. Para Grotowski o trabalho com estes artistas poderia revigorar a transmissão original de valores culturais que, segundo ele, passava por um processo de deformação causada pelo avanço tecnológico e pela transmissão indireta de conhecimentos. O encenador buscava o exercício de uma prática corporal através da observação e da repetição. Em conseqüência disso, utilizava formas desenvolvidas de técnicas tradicionais para testar a eficácia de seus elementos técnicos, quando aplicados num contexto diverso. O intuito era descobrir a qualidade objetiva de uma técnica específica capaz de transformar a percepção e o estado dos praticantes. Em artigo sobre os novos caminhos traçados pelo encenador, Zbigniew Osinski concentra-se sobre esse período e nos informa que, embora o termo "drama objetivo" faça referência ao Inconsciente Objetivo junguiano (Objective Unconscious) e ao Objective Correlative, de Eliot, associa-se mais diretamente ao que Gurdjeff, em consonância com Juliusz Osterwa irá denominar Arte Objetiva e que preconiza, sobretudo, uma oposição deliberada ao subjetivismo que sujeitaria a Arte à casualidade e a uma "visão individual das coisas e fenômenos", regida freqüentemente pelo "capricho humano", sendo que a Arte objetiva, ao contrário, possui "o *valor* extra-e-sobreindividual, revelando, desta maneira as *leis* do Destino, e o destino do homem como homem". (OSINSKI, 1992/3: 96). Dessa forma, o

Drama Objetivo irá concentrar-se na busca dos elementos constitutivos das técnicas ("performative elements") que existiriam antes de a Arte ter-se descolado da vida, numa época anterior às distinções estéticas, quando o teatro ainda não havia se tornado "espetáculo". Segundo Grotowski, sua investigação deveria neste momento: "Re-evocar uma forma de arte muito antiga, quando o ritual e a forma artística eram a mesma coisa. Quando a poesia era canto; o canto, encantação; o movimento, dança." (GROTOWSKI apud OSINSKI, 1992/3: 97.). Note-se que, a rigor, são mantidos os mesmos pressupostos teóricos do *Teatro das Fontes*, já que se mantém a busca pelo que pode ser considerado anterior à tradição e às marcas culturais, entretanto, percebe-se uma mudança metodológica que aponta senão um retorno ao Teatro, na perspectiva da fase espetacular, uma tentativa de síntese da experiência teatral, posto que objetive o rigor da precisão, ausente na fase do Para-teatro, mas reassumido como "codificação" de procedimentos técnicos ("rituais e litúrgicos"), com o fito de provocar em quem os realize determinadas conseqüências energéticas, a serem utilizados não na construção de uma cena, mas como forma de expressão pré-teatral, universal e comum a todo ser humano. Em entrevista ao *Los Angeles Times*, em setembro de 1983, Grotowski dirá que "nosso trabalho pode ser somente indireto. A intenção será somente a redescoberta de certas coisas muito simples, com as quais, cada um a sua maneira, dentro de seus próprios limites pode alimentar-se."[128]. Osisnki adverte que, embora o *Drama Objetivo* signifique a retomada da disciplina profissional, no sentido de uma preocupação mais rigorosa com o detalhe, sua abordagem é "substancialmente distinta" da fase espetacular. Interessava a Grotowski àquela época o processo do ator, seu ato de sinceridade e deposição frente a outrem, sobre o qual, só posteriormente se aplicava o "freio da forma". No *Drama Objetivo*, ao contrário, o "trabalho sobre a forma liberava nos participantes o processo desejado. Mas em tudo isto decidia não somente "a forma", senão o que parece ser não material: as "qualidades" da experiência vivida e a qualidade da presença humana." (OSISNKI, 1992/3: 98). Em *Introduction Objctive Drama, 1983-86*[129], Lisa Wolford diz entender o termo "ritual" aplicado ao Drama Objetivo como uma transmissão não degenerada de tradições e técnicas culturais, geralmente religiosas na sua origem, gerando um efeito determinável e, portanto, objetivo no praticante. O conteúdo central do trabalho era: treinamento físico, trabalho vocal, ações individuais,

[128]SULLIVAN, Dan. *A prophet of the far out comes Orange County*, "Los Angeles Times" Sunday. Octubre 2, 1983, Calendar,p.1,42
[129] Op. Cit.

atividades em grupo, e o desenvolvimento de uma estrutura de performance" (uma seqüência de ações). Para o desenvolvimento das ações individuais, bem como da estruturação da performance, a ferramenta utilizada era *o Método das Ações Físicas* de Stanislavski. Em seu livro *At Work With Grotowski on Physical Actions*[130], Thomas Richards descreve sua experiência com os procedimentos de Grotowski e seu assistente Jim Slowiak em 1984, primeiro ano do *Drama Objetivo*. Segundo Richards o grupo de atores trabalhava diariamente das seis da tarde às duas da manhã. O treinamento era principalmente físico. Iniciavam o trabalho diário com uma série de exercícios conhecidos como *exercícios físicos* e *exercícios plásticos.*[131] Séries de exercícios corporais como o *Motions*[132] ,o *The River*[133] assim como o *Watching*[134] eram executados diariamente. Porém o foco do trabalho centrava-se na *Main Action* (ação principal): uma série de ações individuais (*mystery play*) criada a partir da lembrança de uma canção da infância, associada a fragmentos de escritos sagrados (no caso descrito por Richards, tratava-se de um texto do antigo Egito, para o qual cada ator compôs uma melodia e criou uma série de ações físicas). Havia paralelamente a este trabalho exercícios coletivos inspirados no comportamento dos cawboys americanos. Recomendava-se que, para o trabalho de criação da seqüência de ações, fosse utilizado o *Método das Ações*

---

[130] Op. Cit.

[131] Para uma melhor compreensão sobre o desenvolvimento desses exercícios sugerimos assistir ao vídeo produzido pelo Odim Teatret em que dois atores são orientados por Cieslak.

[132] O *Motions* é um exercício que vem sendo desenvolvido em cada mínimo detalhe pelo grupo de pesquisa de Grotowski desde o *Teatro das Fontes.* Segundo Richards, ainda faz parte do trabalho cotidiano, desenvolvido em Pontedera. É um exercício para a "circulação da atenção" que está em constante transformação, pois deve sempre propor ao executante um novo desafio, no que se refere à precisão com que deve ser realizado. Pode ser executado em vários níveis, o que exige uma prática contínua e prolongada. A "posição primal" é o ponto de partida do *Motions.* Uma posição de prontidão em que o praticante se põe apto a se mover rapidamente em todas as direções e se defender de qualquer ataque. Essa posição, que é também uma conquista do *Teatro das Fontes*, é apresentada por Grotowski no artigo *Tu es le fils de quelqu1un* Não existe nenhum deslocamento (andar) no exercício. Com exceção da posição primal, o *Motions* é uma série de posições de alongamentos. São três ciclos dessas posições executadas de frente para os quatro pontos cardinais. O corpo gira no mesmo lugar para cada uma das direções sem que nenhum ruído seja feito com os pés. Cada ciclo de alongamento é separado por um alongamento rápido para baixo e outro para cima chamado nadir/zênite. Há também uma forma de olhar que deve ser utilizada para o *Motions*, sem um foco definido, com uma grande amplitude de visão, de modo que o praticante possa "ver" também o que está atrás dele e ouvir o que está a sua volta em todos os momentos da execução do exercício, estando, ao mesmo tempo, presente com todo seu corpo. (para essa nota utilizamos como referência o livro *At work with Grotowski on phisical actions*: 52-55).

[133] "Um fluxo de diferentes canções haitianas associado a uma dança e reações improvisadas muito simples". (RICHARDS, 1995:55)

[134] Descrito por Richards nestes termos: "(...) era como um longo jogo de "siga o mestre". Ele tinha uma estrutura precisa, mas solta, de seqüências simples, como jogos físicos, e eram liderados por uma pessoa. Todos os outros tinham que seguir no mesmo tempo-ritmo do líder, mas cada um no seu próprio fluxo. Todo o exercício deveria ser feito em silêncio, nenhum som do chão e nenhum som de respiração." (RICHARDS, 1995:56).

Físicas de Stanislavski. A organização de entradas e saídas; a simultaneidade de movimentos e músicas eram coordenadas por Grotowski e seu assistente. Os atores deviam conservar "vivo" cada pequeno fragmento de ação de sua seqüência, com base em suas motivações pessoais e nas técnicas sugeridas por Stanislavski. A anotações de Lisa Wolford, que participou do programa no período de 1989 a 1992, não diferem essencialmente do que Richards nos reporta. A título de comparação, vejamos como a pesquisadora descreve alguns aspectos dessa experiência. Segundo a autora, desde o período do "Teatro de Produção" o trabalho de Grotowski tem sido associado a um método de treinamento físico árduo, e de grande dificuldade técnica, para que o ator possa atingir uma percepção modificada da realidade e de si mesmo, para além do cansaço. Com a orientação de Slowiak, assistente de Grotowski para este projeto, os atores eram estimulados a criar seis exercícios físicos que desafiassem suas habilidades corporais. Deveriam ser exercícios de grande dificuldade para que recondicionassem seus corpos de uma maneira específica e gradual. Cada ator deveria trabalhar sobre suas dificuldades pessoais. A partir dessa estrutura de seis exercícios os atores criavam um fluxo de associações. Seguindo uma estrutura fixa de movimentos, improvisavam a partir de imagens mentais, reminiscências da memória, sensações em relação ao ambiente etc. O trabalho vocal também tinha um grande significado, além de ser um treinamento para o ator. Embora essa preocupação já estivesse presente no trabalho com os “ressonadores”, divulgado no livro *Para um teatro pobre,* estava mais relacionada à pesquisa esotérica da última fase de seu percurso criativo, denominada "Arte como Veículo", na qual trabalhava com cantos vibratórios. Grotowski acredita que alguns cantos arcaicos têm a propriedade de abrir uma chave para o sagrado. Em palestra proferida em Florença, em 1985, *Tu es les fils de quelqu’um*[135], Grotowski afirma que esses cantos trazem dentro de si uma espécie de "Yantra" ou "Organon", algo que “pode conectar você com as leis do universo, ou da natureza, como um instrumento de observação astronômica." (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 300). Para cada canção aprendida durante o treinamento era desenvolvida uma estrutura simples de movimentos que facilitava ao ator cantá-las. Além desse trabalho vocal, havia atividades em grupo, centradas na execução de exercícios pré-definidos tais como o *Motions,* no qual o executante não tem espaço para improvisação e o *Watching,* que permite um jogo mais livre dos participantes. Entretanto, apesar de o *Watching* ser um

[135] Op. Cit.

exercício de maior liberdade ao praticante, deveria ser executado de acordo com regras bem estabelecidas tais como: nenhuma verbalização, nenhum toque, nenhuma “topada”. Os executantes deveriam evitar as atividades cotidianas, a imitação de animais e imitações de estados de transe. Havia também uma grande variedade de "ações individuais" que consistiam em estruturas de "performances" solo, criadas a partir de pequenos fragmentos de texto, com nenhuma narrativa e nenhum diálogo, ou de ações completas, que incluíam partes musicais, falas e uma história a ser narrada. Além deste trabalho solo, talvez o mais significativo fosse o desenvolvido em grupo, e o mais próximo do que a autora acredita que poderíamos chamar de teatro no ocidente. Os atores desenvolviam ações com uma estrutura consistente, que envolviam além da narrativa, caracterização, encenação e montagem, diálogos escritos assim como falas cantadas. Durante o período em que participou do projeto, foram desenvolvidas duas ações completas: uma inspirada no *The Egipitian Book of the Dead* (o *Livro Egípcio dos Mortos*) e outra em contos indianos retirados de uma coleção de histórias para crianças. O *Método das Ações Físicas* de Stanislavski, que enfatiza a importância do detalhe físico para a descoberta da vida interior da personagem, era um componente fundamental neste tipo de trabalho. Enquanto os atores desenvolviam a estrutura do *Livro dos Mortos*, a ação parecia próxima a do teatro naturalista, apesar da característica mitológica de suas personagens. Os atores não deveriam criar em bases abstratas, que conduzem a uma caracterização vaga e superficial. A descoberta das personagens era principalmente física, inspirada na concreção da realidade – uma forma de andar, um timbre de voz etc. (WOLFORD em GROTOWSKI, 1997:338). Nota-se que em ambos depoimentos reproduzidos acima, a ênfase do trabalho recai no cuidado com o detalhe, na precisão com que cada partícula de ação deve ser estudada, definida e reproduzida nas seqüências de ação física, assim como na execução dos exercícios preparatórios e propiciatórios. Esse cuidado marcará toda a fase das Artes Rituais, a que Peter Brook denominou *Arte como Veículo*. Na entrevista a que fizemos menção, Grotowski, ao se referir à precisão que persegue, adverte que as técnicas rituais e litúrgicas que lhe servem de estímulo original "abarcam ações quase físicas extremadamente precisas (...) O movimento preciso ou o encantamento dão um efeito preciso." (GROTOWSKI apud OSINKI, 1992/3: 98). Aí reside a busca: nos "fragmentos de ação", sempre muito simples, que podem ser identificados como de pertencimento comum a todo ser humano. Segundo Osinski, não interessa ao encenador acrescentar a essas partículas de ação nenhum qualificativo que venha a distorcer seu

verdadeiro sentido, seja de ordem filosófica ou teológica, precisamente porque "o mero fato de *não etiquetar* permite ao praticante tocar "o nervo transcultural". Nesse sentido, os fragmentos de ação assumem um caráter objetivo. O *Drama Objetivo* visava, assim, a um processo de decantação dos fragmentos da ação ritual, colhidos ao longo da experiência com o *Teatro das Fontes*, e isso requer precisão e disciplina. Era necessário separar e analisar o movimento performativo de cada dança, canto, e demais procedimentos ritualísticos, num processo que partisse do complexo para o simples, do redundante ao essencial. Como afirma Osinski, o *Drama Objetivo* "foi um exame seletivo de alguns instrumentos" que, posteriormente, na fase das Artes Rituais, viria a se radicalizar num "ato total", semelhante em intensidade ao que se propunha o Teatro da fase espetacular, porém através de uma caminho diferente, comprometido não com a performance do ator diante do público, mas antes com a "simbiose particular de ritual e criação", expressa nos termos de Grotowski como uma "dialética da espontaneidade e disciplina". (idem). A tensão entre esses dois pólos dinâmicos presidirá a investigação da fase relativa às Artes Rituais, não por acaso nomeada por Brook *Arte como Veículo*, uma vez que, através dessa tensão manifesta no praticante e marcada pela Alteridade, Grotowski irá traçar tanto idealmente quanto na prática, um percurso conceitual e metodológico que vai da "energia animal" à "energia sutil", do "corpo-memória" ao "corpo-vida", do "ator-santo" ao "performer", da experiência à transcendência, em suma do eu ao *outro absolutamente outro*.

Arte como Veículo

Como já mencionado anteriormente, no artigo *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo,* após um balanço de sua trajetória, Grotowski assim se refere ao que considera a fase final de seu itinerário criativo:

> "O Para-teatro permitiu colocar à prova a essência da determinação: não esconder-se em nada. O *Teatro das Fontes* revelou possibilidades reais. Mas ficou claro que não podíamos realizá-las *in toto,* se não passando além de um nível um tanto *"impromptu"*. Nunca rompi com a sede que motivou o Teatro das Fontes. Contudo a Arte como veículo não é orientada ao longo do mesmo eixo: o trabalho procura passar consciente e deliberadamente, acima do plano horizontal com as suas forças vitais, e essa passagem se tornou A saída: a "verticalidade". Por outro lado, a arte como veículo se concentra no rigor, nos detalhes, na precisão comparável àquela dos espetáculos do Teatro

> Laboratório. Mas atenção! Não é um retorno à arte como apresentação; é *a outra extremidade da mesma cadeia. (*GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007: 232).

Chama a atenção o fato de Grotowski enfatizar que não se trata de um retorno à fase espetacular, embora reconheça haver entre ambas uma semelhança de ordem metodológica, uma vez que estão presentes o mesmo rigor e a precisão dos detalhes. Porém, se naquela fase esses elementos estavam a serviço da construção de um sentido, mediado pela cena e realizado na presença do espectador, cabendo a este o trabalho de totalização de sua "montagem", agora estarão a serviço do que o encenador metaforicamente irá chamar de a construção artesanal da escada, numa alusão bíblica da ascese e da transcendência. Na *Arte como Veículo* a "sede da montagem", segundo os termos de Grotowski, se situará não mais na percepção do espectador, posto não tratar-se já da criação de um espetáculo a ele direcionado, mas do *atuante* que, através de seu trabalho sobre si mesmo, poderá "verticalizar" o ato de deposição frente a outrem num itinerário que vai do despertar de suas forças vitais ao seu retorno, porém "transcendido" pela passagem que se opera desde o pesado (as energias ligadas aos instintos e à sensualidade) ao sutil (a *higher connection)* ou o que Levinas denomina o Infinito, através do face a face com o “rosto” de outrem. A esse percurso Grotowski denominará *"objetividade* do ritual", o que, como veremos mais adiante, remete à Alteridade e às formas do *outramente que ser* levinasiano. Quando dissemos a pouco que o *Drama Objetivo* representa uma passagem do *Teatro das Fontes* à *Arte como Veículo*, tínhamos em mente o processo de reatualização dos elementos constitutivos do que vimos chamando de o "anti-método" grotowskiano. De fato, já nessa fase intermediária, o encenador revê sob nova perspectiva desde noções que remontam às primeiras elaborações do *Para um Teatro Pobre* até as hipóteses do trabalho com as técnicas fonte, relativas à prospecção do que "antecede as diferenças". Nesse sentido, o conceito de *Action*, que se inicia durante a fase do *Drama Objetivo* com a denominação *Main Action*, e se desenvolve como eixo da *Arte como Veículo*, representa a radicalização das proposições stanislavskianas das Ações Físicas, associada às experiências com os cantos vibratórios, sem prescindir da relação fundamental que se estabelece entre *atuante, partner* e *diretor*, sendo este considerado um "espectador de profissão", capaz de, segundo Richards, perceber o exato momento em que o "desconhecido aparece em sua plenitude", e de dizer quando a estrutura da Ação pode ser dada como concluída e deve

ser fixada. (RICHARDS, 1995: 69). Como vemos, há uma nítida mudança de enfoque no que se refere aos objetivos da pesquisa, porém mantêm-se os mesmos parâmetros técnicos. Vejamos o que diz Grotowski a este respeito:

> "Do ponto de vista dos elementos técnicos, na *Arte como Veículo* tudo é quase como nas *performings arts:* trabalhamos sobre o canto, sobre os impulsos, sobre as formas do movimento, aparecem também motivos textuais. E tudo sendo reduzido ao estritamente necessário, até criar uma estrutura tão precisa e finita como no espetáculo: *Action*[136]*."* (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007: 232).

Para além da sinceridade do ator em seu gesto de deposição frente a outrem, que constitui o Ato Total da fase espetacular, interessa à Grotowski nesta nova fase perscrutar no *atuante* as minúsculas partículas da Ação capazes de elevá-lo acima da horizontalidade que caracteriza as forças instintivas, num processo de verticalização que conjugue os pólos da organicidade e da consciência de modo que sua percepção ultrapasse os limites impostos pela "máquina de pensar". A este processo, o encenador chama *Presença*, diante da qual, surge, na perspectiva levinasiana a incontornável necessidade do testemunho que marca a relação de Alteridade entre o eu e outrem. O encenador também reconhece esta necessidade: "Esse trabalho não é destinado aos espectadores, mas às vezes a presença de testemunhas pode ser necessária; de um lado para que a qualidade do trabalho seja comprovada e, de outro, para que não seja uma questão puramente privada, inútil aos outros." (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007: 240). Assim, o aparente paradoxo do ensimesmamento que marca a *Arte como Veículo* se desfaz, na medida em que o testemunho é pressuposto básico do trabalho dos atuantes com a *Action*, o que leva Grotowski a sugerir que, mesmo isolada, a *Arte como Veículo* "pode todavia manter uma relação viva no campo do teatro." (idem). Talvez aí resida – na relação de Alteridade entre esses dois registros distintos, de um lado a arte como espetáculo, de outro a *Arte como Veículo* – a atualidade do pensamento de Grotowski:

---

[136] "Existe alguma coisa a mais, presente nesta estrutura – um outro registro, mais misterioso, quase desconhecido. O trabalho dos *atuantes* – o processo de transformação de energia que constitui o elemento essencial da arte como veículo e, por conseqüência da *Action* – não mimético, não representacional, no sentido de que não é algo que existe para ser visto, nem que tenha como ponto de referência algo fora de si mesmo que seja uma imitação ou uma cópia". Para uma descrição mais detalhada, ler WOLFORD em GROTOWSKI, 1997: 409 – 426).

> "No nosso trabalho há um paradoxo. Nós nos ocupamos da arte como veículo, que por sua própria natureza não é destinada aos espectadores, mesmo assim temos confrontado esse trabalho com dezenas e dezenas de grupos teatrais; além do mais, *sem incentivar* esses grupos a abandonar a arte como apresentação, mas ao contrário, na perspectiva de que devem continuá-la. Esse paradoxo é só aparente. Isso pôde acontecer porque a arte como veículo coloca na prática problemas ligados ao ofício enquanto tal, válidos em ambas as extremidades da cadeia das *performing arts*, problemas artesanais." (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007: 242).

Antes, porém, de nos atermos à questão da atualidade do pensamento grotowskiano, que de resto, aponta a conclusão deste trabalho, vejamos como Osinski considera os objetivos do que ele chama fase ermitã na vida de Grotowski:

> "O trabalho sobre as Artes Rituais corresponde à fase ermitã na vida de Grotowski, o que se deve compreender de maneira literal. (...) Não obstante, este *retiro por escolha*, não significa, como se pode imaginar a fuga ante o mundo, uma postura escapista. Pelo contrário: sendo uma vocação particular, neste caso laica, é a expressão da aspiração à mudança, à transformação do modo de existir do homem neste mundo." (OSISNKI, 1992/3: 99).

Essa aspiração à mudança requer, como nas fases anteriores, o exercício permanente de levar às últimas conseqüências as hipóteses de trabalho formuladas a partir do olhar retrospectivo que Grotowski lança sobre a própria trajetória. É nesse sentido que ele se refere aos elos de uma corrente que não se fecha em si mesma, mas antes se encadeia numa projeção do que deve constituir o cerne de uma pesquisa no âmbito do fazer teatral, e que seja continuamente renovada e desafiadora. Quando é indagado sobre quais seriam os rumos do Workcenter após seu "desaparecimento", o encenador é categórico quanto à hipótese de ser criado um Sistema que pudesse ser "ensinado", com base em suas descobertas sobre o processo criativo do ator: "minha resposta é *não*". (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007: 242). Entretanto reconhece que não se oporia se a pesquisa em torno das tradições, reaberta por ele "num certo lugar e num certo tempo", a *Arte como Veículo*, não se interrompesse. (idem). Nessa perspectiva tornam-se emblemáticas as ponderações de Thomas Richards, acerca da experiência no centro de pesquisa em Pontedera, uma vez que demarcam um campo aberto de investigação até ao limite do que Grotowski chama de "influência anônima",

não procurada, "invisível, mas não completamente", capaz de refletir "certas leis da vida na arte", e, portanto, úteis não apenas a seus executantes, ainda que não estejam diretamente interessados na cena, mas também a quem é dado observar esse trabalho, como artistas, jovens grupos de teatro e especialistas. (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007: 243). São depoimentos de uma experiência que tenta traduzir na prática as hipóteses teóricas que marcam a investigação de Grotowski, ao mesmo tempo em que repõem, continuamente, a perspectiva da Alteridade seja na relação de si mesmo com o *partner*, seja na radicalidade de uma "tradição oral" que, como já observamos, é construída pelo silêncio, sendo este encarado como a negação do discurso totalizante, e que preside a relação do atuante com o diretor – no caso o próprio Grotowski –; seja ainda como *Action* a partir da qual pressupõe-se, por via do testemunho, a possibilidade do encontro que ultrapassa o outro enquanto objeto de conhecimento para reconhecê-lo como significação, numa relação que é antes de tudo linguagem.

> "Quando um *atuante* começa a cantar uma canção da tradição e inicia alguma coisa de seu processo interior, a canção e a melodia descendem pelo corpo. A melodia é precisa. O ritmo é preciso. A pessoa que está cantando começa a deixar com que a canção descenda pelo organismo, e as vibrações sonoras começam a mudar. As sílabas e a melodia dessas canções começam a tocar e ativar algo, eu percebo como se fossem concentrações de energia no organismo. Uma concentração energética me parece ser algo como um centro de energia no interior do organismo. Esses centros podem tornar-se ativados. Na minha percepção, um centro de energia existe em torno do que é chamado plexo solar, em torno da área do estômago. Está relacionado com a vitalidade, como se a força da vida estivesse assentada lá. Em algum momento é como se isso começasse a se abrir, como se recebesse uma corrente de impulsos da vida no corpo, relacionados com as canções – a melodia é precisa, o ritmo é preciso, mas é como se uma força fosse coletada no plexus. E então, através desse lugar, essa energia muito forte que é coletada pode encontrar seu caminho, através de um canal que parte do centro de energia em direção a algo muito íntimo a que chamo "o coração". Aqui o reservatório vital começa a fluir em direção a outra fonte e transforma-se numa qualidade de energia que é mais sutil. Quando digo sutil quero dizer mais leve, mais luminosa. O que flui agora é diferente, a forma como toca o corpo é diferente – esse reservatório de energia pode ser percebido como se estivesse tocando o corpo. Algo nesse reservatório

> relativo ao coração começa a abrir uma passagem em direção acima, é como se você começasse a ser tocado por um nível de energia em torno da cabeça, na frente e atrás. Eu não quero dizer que isso seja uma fórmula geral, que possa ser o mesmo para todo mundo, mas alguém pode perceber quando tudo está conectado como um rio que corre da vitalidade para essa energia muito sutil; como se atrás da cabeça e acima tocasse algo que não é mais relacionado com o aspecto físico, mas com algo acima dele. Como se alguma fonte quando tocada começasse a ser ativada e algo como uma chuva sutil descendesse lavando todas as células do corpo. Essa jornada parte de uma qualidade de energia densa e vital em direção a uma qualidade de energia muito sutil, e descende à fisicalidade básica... É como se essas canções fossem feitas ou descobertas cem ou mil anos atrás para acordar uma espécie de energia ou energias no ser humano de forma a permanecerem despertas nele. Essa transformação de energia, todo esse processo eu percebo como *iner action. (...)* O que eu quero dizer com *iner action* é diferente do que se pode pensar sobre ação, apareceu para mim como *atuante*, é um termo pessoal que uso para me referir ao processo de transformação de energia durante a performance com os cantos vibratórios arcaicos. (RICHARDS in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 438).

Já nos referimos anteriormente, quando tratamos do anti-método, da relação entre ator e *partner*. Aqui julgamos necessário retornar ao assunto apenas para sublinhar que, apesar de a investigação de Grotowski ter-se distanciado dos objetivos da arte como apresentação, tanto àquela fase como agora, essa relação mantém-se como elemento constitutivo e fundamental do trabalho, deixando entrever o problema da Alteridade e a preocupação com o *outro*. No depoimento de Thomas Richards que reproduzimos a seguir, nos parece ecoar o ensinamento de Levinas quando afirma que "a relação com o rosto é, num primeiro momento, ética. O rosto é o que não se pode matar ou, pelo menos, aquilo cujo *sentido* consiste em dizer: "tu não matarás."" (LEVINAS, 2007: 70).

> "No encontro da noite passada eu estava falando sobre a relação de trabalho, na *Action,* com Mario Biadini. Nela você poderá ver momentos de contato entre nós em que estamos ambos cantando – e atuando – e a *iner action* começa a acontecer. Quando estamos nesse tipo de contato não é como quando um ator deve ter alguma imagem mental que projeta no seu partner – por exemplo, ele vê o irmão projetado no partner e reage como se o estivesse vendo em uma circunstância específica. Mas, nesses momentos de conexão com Mario, *eu espero algo dele e ele espera algo de mim; algo relacionado*

> *com nosso grau de verticalização. Se eu sou o líder da canção naquele momento, ele se orienta para o meu processo de forma a tornar-nos duas pessoas na mesma jornada, não uma só.* [137] Ou, quando ele é o líder de uma canção particular, nesse momento eu oriento a mim mesmo no sentido do processo dele. E de tal forma que ocorre uma indução em mim por estar seguindo-o, algo que me torna ativo. (...) Isso pode criar um reservatório de forte energia entre duas pessoas, e o que nós podemos chamar de transformação de energia pode ser percebido não mais como algo que existe somente em uma pessoa ou na outra, mas em ambas e conjuntamente. (...) Pode englobar o partner e seu fazer, englobar seu interior e seu exterior. E isso é quase dizer que o espaço entre ambos está ascendendo em qualidade de energia e alguma coisa sutil neles está descendendo." (RICHARDS in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 444).

Também assim, a abertura ao olhar do observador parece ressaltar a necessidade de que o trabalho não se feche num auto-referenciamento improdutivo, passando a ser o testemunho constitutivo de um processo que se situa no limite da experiência do "eu" frente a "outrem": "*Action* está nessa fronteira (*edge point)*, que considero como uma "performance primária", encontra seu valor no ato de fazer, e este ato de fazer existe em uma estrutura que aceita o fato de que alguém possa estar observando (...)." (RICHARDS in SCHECHNER e WOLFORD, 1997: 448). Mais do que aceitar o fato, nos parece que o ato desse "performer", implica o testemunho do outro, seja o *partner*, que o acompanha na *Action*; seja o diretor, que previamente o auxiliou na percepção do "desconhecido" e na fixação da estrutura; seja, por fim, aquele que testemunha o ato, destinatário primeiro de uma ética do *ser-para-o-outro*.

[137] Grifo nosso.

CONCLUSÃO

Uma indagação sobre a Alteridade como tentativa de resposta

Ao longo deste trabalho nos referimos mais de uma vez ao emblemático artigo *Resposta a Stanislavski*, no qual Grotowski elabora uma espécie de síntese de sua formação como homem de teatro, sob pretexto de replicar aos desafios lançados pelo mestre russo. Diz ele que a despeito de tudo o que aprendera com Stanislavski, somente uma resposta caberia às perturbadoras indagações lançadas pelo mestre, e que esta deveria provir de sua capacidade de inventar seu próprio percurso. Uma resposta baseada na experiência prática, pessoal e sincera, como tentativa de superação. Grotowski dedicou longos anos de trabalho ao estudo das complexas implicações da vida no Teatro, e o fez com a convicção de que se tratava de "uma traição ao ensinamento", e que este não se transmite pela palavra se esta não estiver acompanhada da ação que o põe em dúvida. É nessa perspectiva, na perspectiva da "traição", que me dispus neste trabalho a verificar a hipótese de que o sentido do fazer teatral se constrói como Alteridade, sendo o percurso criativo de Grotowski o exemplo de que um método para a formação do ator, assim como a resposta ao desafio do mestre, somente pode ser concebido como "anti-método", cuja principal característica consiste em não ser prescritivo e somente se realizar como encontro face-a-face diante do outro. Quando me refiro à construção do sentido do fazer teatral, tenho em mente o ensinamento de Levinas que nega ao discurso racionalizante a supremacia de sua elaboração, e afirma ser o outro enquanto "rosto" sua manifestação mais exata, especialmente pelo fato de conter o incontível e operar, por via da Alteridade, fissuras no edifício da Razão, através das quais é possível conceber um *outro modo que ser*. O exame das fases que compõem o trabalho de Grotowski demonstrou ser a Alteridade o centro imantador para o qual são atraídas as diversas experimentações práticas e elaborações teóricas que ao longo de sua trajetória se sucederam como tentativas de apreensão do fenômeno teatral, adquirindo em conjunto uma unidade conceitual para além dos aparentes paradoxos, e que nutre o trabalho do ator, sempre na perspectiva do encontro face-a-face. É nesse sentido que a primeira parte deste trabalho se ocupa da chamada "fase espetacular", período durante o qual Grotowski dedica-se ao estudo dos processos criativos do ator e de sua relação com os princípios norteadores de uma cena que se pretende essencial, destituída de aparatos ilusórios que impeçam o verdadeiro contato entre ator e público. Interessa ao encenador nesse intenso período de investigação e descobertas estabelecer o que viria mais tarde a

constituir as bases de uma metodologia do trabalho do ator, cujo principal objetivo é a absoluta sinceridade no modo como este constrói seu itinerário de subjetivação em direção ao outro, seja este o *partner* com quem contracena, seja o diretor que lhe auxilia, seja o público a quem é destinado seu "ato total". O estudo do processo criativo que culmina com o espetáculo *Príncipe Constante* permitiu verificar como a questão da Alteridade se insinua desde os primórdios da trajetória grotowskiana, tensionando o sentido do fazer teatral, uma vez que o processo de interiorização a que o ator se dedica não o isola nessa interioridade, mas ao contrário exige dele o sair de si mesmo ao encontro do outro. A este processo de descondicionamento ontológico por que passa o ator associa-se a desconstrução do espaço da relação entre cena e público, de modo a fazer com que o espectador deixe de ser mero observador dos acontecimentos mediados pela ficcionalização do "ato total", para constituir-se como subjetividade que testemunha a deposição do eu do ator, num gesto que não exige reciprocidade, mas que somente se realiza como encontro. Permitiu ainda constatar que esse processo de subjetivação não implica a apreensão do outro como objeto do conhecimento, mas, com base numa prática cotidiana de auto-investigação que alia à espontaneidade do gesto a precisão de sua estrutura, realizar a deposição do eu frente a outrem, sendo este visto enquanto Alteridade, através da qual se torna possível a transcendência do ser rumo ao *absolutamente outro.* Corroborando essa perspectiva, a análise do ultimo espetáculo do Teatro Laboratório, *Apocalypsis cum Figuris*, que marca a passagem do "Teatro de Produção" às experiências para-teatrais, revela a radicalidade do projeto grotowskiano que confronta a tradição discursiva ocidental de modo a fazer com que a experiência da Alteridade liberte o outro da armadilha da racionalidade que o reduz ao mesmo, nos termos de Levinas, de modo a permitir-lhe que se manifeste enquanto "rosto", diante do qual o eu pode de fato realizar-se como subjetividade autônoma. Na segunda parte, examinamos o problema da representação na Arte, segundo a visada crítica de Levinas e, com base em seus pressupostos especulamos sobre as razões que levam Grotowski a abandonar a fase espetacular como forma de superar a mediação da cena no encontro face-a-face. Para o filósofo o caráter estático da Arte enquanto imagem aprisiona o devir e impede a manifestação da Alteridade. Na mesma direção, Grotowski questiona a aspiração totalizante do espetáculo teatral, que impede o verdadeiro encontro a que aspira o ator em seu ato de sinceridade. Neste sentido, a Arte Participativa assume a incumbência de uma temporalidade compartilhada, de forma a que essa espécie de *duração* intersubjetiva possa permitir ao outro revelar-se como "rosto" diante do qual o

eu transcende a própria subjetividade e se dispõe ao Infinito. O estudo de algumas das diversas experiências do Para-teatro possibilitou entender a motivação do encenador em abandonar a mediação da cena rumo à radicalização da intersubjetividade. Segundo o encenador, era preciso àquela altura avançar para além dos condicionamentos de ordem moral, social, cultural e histórica que aprisionam o ator a uma visão estreita do outro. Interessa a Grotowski nesta fase investigar em que consiste a relação Eu-Tu em sua essência, uma vez que é através dela que o ator se constitui como sujeito. Veja-se que aqui, a Alteridade, vista sob a ótica *buberiana* alimenta a pesquisa do encenador, ao mesmo tempo em que lhe impõe limitações não suspeitadas, uma vez que, conforme demonstra Levinas, a relação face-a-face não se constitui como uma relação entre sujeitos – o sujeito1 em face do sujeito 2 – mas, como relação assimétrica e diacrônica da qual não se pode esperar reciprocidade, uma vez que, na acepção dostoievskiana que lhe serve de suporte conceitual, o eu é o único responsável por tudo, inclusive pelo outro. Essa constatação nos permitiu avançar a hipótese de que a impotência da relação intersubjetiva que preside as tentativas para-teatrais leva Grotowski a investigar a experiência da Alteridade, para além das relações entre indivíduos, em algo que existe anteriormente, que é comum a todo homem, e que reside na tradição. Nesse sentido, a terceira parte deste trabalho dedicou-se ao período que se inicia com o *Teatro das Fontes* e culmina com a *Arte como Veículo.* Pudemos constatar que aí o desejo de Alteridade se manifesta em Grotowski mais radicalmente, uma vez que ele retoma em perspectiva o significado e a importância que o testemunho de outrem assume para o trabalho do *atuante*. Agora já não se trata apenas de perscrutar os interstícios da experiência com as fontes primigênias, que podem levar o *atuante* da "energia vital" a "energia sutil", numa alusão bíblica à escada de Jacó, mas prioritariamente investigar como se opera o movimento de retorno ao outro por via da transcendência, algo que, segundo Levinas possibilita o acesso ao Infinito ou, em outras palavras, ao *absolutamente outro.* O próprio Grotowski, quando procede a um balanço de sua trajetória, salienta que as etapas de desenvolvimento de seu trabalho se interpenetram sem se excluírem, e apontam não apenas a necessidade, mas o desejo do testemunho. O exercício da imaginação crítica nos leva a especular sobre os rumos que seguiria a investigação do encenador, do mesmo modo que ele se aventura em projetar no futuro os desdobramentos do legado stanislavskiano. É interessante pensar que a época atual se presta, num certo sentido, a más interpretações ou ao uso indiscriminado e indevido de boa parte de sua "terminologia". Vista fora de contexto, sua formulação acerca dos

processos criativos, seja do ator, do *atuante* ou do *performer*, podem assumir um teor marcadamente mistificador e impreciso, especialmente hoje, em tempos de apressada assimilação e descarte de conceitos. Pensar o trabalho do ator/performer hoje, numa perspectiva grotowskiana, a despeito de todas as assertivas em favor de um individualismo estéril e fatalista, que reduz a manifestação da diferença ao "mesmo" levinasiano, implica reconhecer a Alteridade como sua condição e seu fundamento. Talvez a mais atual contribuição de Grotowski, para além do diletantismo ou do profissionalismo que o encenador condenava, esteja aí, no reconhecimento de que a subjetividade contemporânea – como de resto a subjetividade de cada época em sua historicidade – necessite do encontro face-a-face com o outro como única forma de se objetivar. A experiência de Alteridade, segundo as indagações que alimentaram o percurso do mestre polonês, constitui-se assim como resposta ao relativismo da contemporaneidade, cuja face mais mesquinha é a aceitação da solidão como fato consumado. Nesse sentido, pensar o Teatro como espaço da Alteridade equivale, numa certa medida, a "trair" o recolhimento que marca a última fase de Grotowski, para que essa Arte possa de fato tornar-se veículo das transformações que o encenador preconizava, sem prejuízo da transcendência ou do acesso ao Infinito. Ao contrário, diante da possibilidade do encontro face-a-face; da presença frente ao testemunho de outrem, Grotowski parece nos indagar se faz algum sentido a crença num processo de subjetivação do ator/performer que prescinda da experiência da Alteridade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Livros relacionados ao trabalho de Grotowski:
BARBA, Eugenio. *La tierra de cenizas y diamantes*. Buenos Aires: Catálogos; Barcelona: Octaedro, 2000.
FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (curadoria). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Lisboa: forja, 1975.
KUMIEGA, Jennifer. *The theatre of Grotowski*. London and NewYork: Methuen, sd.
OUAKNINE, Serge. Les Voies de la Création Théâtrale. Vol.1: Théâtre Laboratoire de Wroclaw – Le Prince Constant. Introdution para Jean Jacquot. Étude et reconstitution du déroulement du spectacle. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique,1970.
RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on phisical actions*. London and New York: Routledge, 1995.
_____. *The edge-point of performance*. Pontedera: Documentayion Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997
SCHECHNER, Richard and WOLFORD, Lisa(Ed.). *The Grotowski sourcebook*. London and New York: Routledge, 1997.
TEMKINE, Raymonde. *Grotowski*. Caracas: Monte Avila Editores, 1974.

Revistas dedicadas Grotowski:
The Drama Review 35, n˚1 (T129), Spring 1991: a maioria dos textos foi republicada no Grotowski sourcebook a não ser estes;
WINTERBOTTOM Jr., Philip. *Two years before the master* p.140-154
LENDRA, I Wayan. The motions: a detailed description p.129-138
Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia(Grotowski), año3, no.11-12, México, octubre1992/enero1993:
BANU, Georges. El maestro inmóvil: un grán ausente. p.100-102;
BROOK, Peter. *La calidad como guia de actividades*. p.122-127;
_____. Grotowski, El arte como vehículo.p.76-77;
KUMIEGA, Jennifer. *El final del Teatr Laboratorium*, p.114-121;
GROTOWSKI, Jerzy. *De la compañía teatral a el arte como vehículo* p.4-17;
_____. *Respuesta a Stanislavski*, p.18-26;
_____. *Los ejercicios*, p.27-38; *Lo que fue*, p.39-46;
_____. *El director como espectador de profesión*, p.47-55;
_____. *El montaje em el trabajo del director*, p.56-61;
_____. *Oriente/ocidente*, p.62-68;
_____. *Tu eres hijo de alguien*, p.69-75;
_____. *El Performer*, p.78-81;
MARINIS, Marco de. *Teatro rico y teatro pobre*, p.83-95;
OSINSKI, Zbigniew. *Grotowski traza los caminos: del drama objetivo (1983-1985 a las artes rituales (desde1985)*, p.96-113;
THIMBAUDAT, Jean-Pierre. Gurutowski, p.106-108.

Artigos em revistas especializadas:

ALLAIN, Paul. *Grotowski's ghost*. Contemporary Theatre Review, vol.15(1), 2005, p.46-58
FINDLAY. Robert. Grotowski´s "Cultural explorations bordering on art, especially theatre". Theatre Journal The journal of the University and College Theatre Association, October 1980.
LIMA, Tatiana M. *Apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski*. Sala Preta, no.5-2005, p.47-67
OSINSKI, Zbigniew. *Why laboratory? Jerzy Grotowski and Ludwik Flaszen*. Aarhus, 5, October, 2004.
SCHECHNER, Richard. *Jerzy Grotowski 1933-1999 "I do not put on a play in order to teach others what I already know"*. The Drama Review 43,2 (T162), Summer, 1999.

Textos pesquisados na internet:

GROTOWSKI, Jerzy. Palestra proferida em 08 de julho de 1974 no Teatro Nacional de Comédia – RJ – traduzida por Yan Michalski. http://www.artes.com/sys/artista.php?op
_____. *Untitled text by Jerzy Grotowski, signed in Pontedera, Italy, july 4, 1998*. The Drama Review 43,2 (T162), Summer, 1999.
CROYDEN, Margart. Remembering Jerzy Grotowski. New York March 21, 1999, http://www.nytheatreweire.com/MC99052T.htm
GAFFIELD, Richard. Grotowski: Igniting the flame. Knight Theater 597, May 16, 1992, http://www.teatrodinessuno.it/grotowskibiografia.htm
SONG, Oak. Análise e descrição do Principe Constante http://lib002.cafe24.com/zboard/zboard.php?id=kueng_phoenix&page=4&sn1=&divpage=1&sn=off&ss=on&sc=on&select_arrange=headnum&desc=asc&no=6&PHPSESSID=2a73ec7ed33e7ce0720e9e33b6973e64

Sobre alteridade e obras de Emmanuel Levinas:
Livros, dissertações e tese:

DAVIDSON, Donald. *Subjetivo, intersubjetivo, objetivo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
DESCOMBES, Vincent. *Lo mismo y lo outro: cuarenta y cinco años de filosofia francesa(1933-1978)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
FREIRE, José Célio. *O lugar do outro na modernidade tardia*. São Paulo, Annablume; Fortaleza, Secult, 2002.
GUEDES**,** Edson Carvalho. *A ética como filosofia primeira no pensamento de Emmanuel Levinas*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Filosofia no Centro de Ciências Humanas Letras e Artes (CCHLA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2002.
_____. *Alteridade e diálogo: uma meta-arqueologia da educação a partir de Emmanuel Lévinas e Paulo Freire*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação, do Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2007.
HUTCHENS, Benjamin C. *Compreender Levinas*. Petrópolis, Editora Vozes, 2007.

KORELC, Martina. Constituição da consciência em Levinas. Dissertação de Mestrado defendida no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2001.
LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000.
_____. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis, Vozes, 1993.
_____. *De Deus que vem à idéia*. Petrópolis, Editora Vozes, 2002.
_____. *De outro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999.
_____. *El tiempo y el outro*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
_____. *Da existência ao existente*. Campinas, Papirus Editora, 1998.
_____. *Entre nós*. Petópolis: Editora Vozes, 2005.
_____. *Ética e infinito: diálogos com Philippe Nemo*. Lisboa: Edições 70, 2007.
_____. *Transcendência e inteligibilidade*. Lisboa: Edições 70, 1991.
_____. *Outside the subject*. Stanford: Stanford Univesrsity Press, 1994.
MELO, Nélio V. *A ética da alteridade em Emmanuel Lévinas*. Porto Alegre: INSAF e EDIPUCRS, 2003.
PELIZZOLI, Marcelo Luiz. *A relação ao outro em Husserl e Levinas*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1994.
_____. *Levinas: a reconstrução da subjetividade*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2002.
SOUZA, Ricardo T. *Sentido e alteridade: dez ensaios sobre o pensamento de Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

Artigos em Revistas

COELHO Jr., Nelson E. e FIGUEIREDO, Luís C. *Figuras da intersubjetividade na construção subjetiva: dimensões da alteridade*. Interações – Estudos e Pesquisas em Psicologia, UNIMARCO editora, vol.IX, no17, jan/jun 2004.
_____. *Da intersubjetividade à intercorporeidade: contribuição da filosofia fenomenológica ao estudo psicológico de alteridade*. Psicologia-USP, vol.14, n.1, 2003.
MOTTA, Luciana e RIVERA, Tania. *Encarnação da subjetividade/subjetivação da carne: notas sobre alteridade e o corpo*. Interações – Estudos e Pesquisas em Psicologia, UNIMARCO editora, vol.IX, no17, jan/jun 2004.
SIMÃO, Lívia M. *Beside rupture-disquiet; beyond the other-alterity*. Culture & Psycology, SAGE Publications, vol9, n° 4, December 2003.

Textos pesquisados na internet:

CASTRO, Mauro César. *Grandeza e falsidade da arte: a questão estética na obra de Emmanuel Levinas.* Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 2007.
FARIAS, André Brayner. O infinito pode ser estético? Entre o silêncio e o dizer – itinerários da arte em Levinas. Porto Alegre, Veritas, v.52, n.2, Junho 2007, p.5-21.
KORELE, Martina. O problema do ser na obra de Emmanuel Lévinas. Tese de doutorado entregue a Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da PUCRS, 2006. http//www.pucrs.br/pgfilosofia/2006martina-DOpdf

MANCE, Euclides A. Emmanuel Lévinas e a alteridade. Curitiba: Revista Filosofia 7(8), p.23-30, abril 1994. http://www.milenio.com.br/mance/L%C3%A9vinas.htm
ROLANCO, Rossana. Emmanuel Lévinas para uma sociedade sem tiranias. Educação e Sociedade, vol.22, n˚76, Campinas, out. 2001. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302001000300005
ZUBEN, Newton Aquiles. *Martin Buber e a Nostalgia de um Mundo Novo*. *Reflexão*, Pontifícia Universidade Católica de Campinas. No. 32 maio/agosto 1985.

Outros temas:

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Porto Alegre, Max Limonad, 1984.
BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia teatral*. São Paulo, Editora Hucitec; Campinas, Editora da Universidade da UNICAMP, 1995.
BORIE, Monique. Mithe et theatre aujurd'hui: une quête impossible?... (Beckett – Genet – Grotowski – Le Living Theatre). Paris, Publications de la Sorbonne, Librairie A.-G. Nizet, 1981.
BORTOLLINI, José (cord. Editorial) *Bíblia de Jerusalém*. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. São Paulo, Edições Paulinas, 1973.
BRAUN, Edward. *El director y la escena: del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1992.
BROOK, Peter. El espacio vacío. Arte y técnica del teatro. Barcelona, Península, 2000.
CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. London and New York, Routledge, 1999.
CHAIKIN, Joseph. *The presence of the actor*. New York, Atheneum, 1977.
DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. SãoPaulo, Editora Perspectiva, 1981.
DESCOMBES, Vincent. Lo mismo y lo otro: cuarenta y cinco años de filosofia francesa (1933-1978). Madrid, Edidciones Cátedra, 1998.
DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamazov*. São Paulo, Círculo do Livro, 1975.
ELIOT, T.S. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
FERAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 2004.
FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo, Ed. Graal Ltda, 2008.
FUCHS, Elinor. *The death of character: perspectives on theater after modernism*. Blomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996.
GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
HUXLEY, Michael and WITTS, Noel (ed.). *The twenth-century performance reader*. London and New York, Routledge, 1997.
INNES, Christopher. *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*. México, Fondo de Cultura Econômica, 1992.
JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.
JIMENEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavski segun sus aposteles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariotes*. México, Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenologia, 1990.
LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosacnaify, 2007.
LEITER, Samuel L. The great stage directors: 100 distinguished careers of the theater. New York, Facts On File. 1994.

LOYOLA, Sto. Inácio. *Exercícios Espirituais*.São Paulo, Editora Loyola,2006.
MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
MASSAUD, Dicionário de Literatura, 1997.
MITTER, Shomit. *Sistems of rehersal. Stanislavski, Brecht, Grotowski and Brook*. London and New York, Routledge, 1998.
PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999.
_____. A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo, Editora Perspectiva, 2005.
_____ e ROSA, Guy. *Tendencias interculturales y practica escenica*. México, Grupo Editorial Gaceta, 1994.
RAMOS, Luiz Fernando. O parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena. São Paulo, Hucitec/Fapesp, 1999.
ROOSE-EVANS, James. *Experimental theatre from Stanislavski to Peter Brook*. London and New York, Routledge, 1996.
SÁNCHEZ, José A. (ed.) *La escena Moderna: Manifestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid, Ediciones Akal, 1999.
SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. New York and London, Routledge, 1988.
SCHERER, Valentin. (org.) *DÜRER – DES MEISTERS GEMÄLDE UPFERSTICHE UND HOLZSCHNITTE*. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1908.
UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo, Perspectiva 2005.
Revista Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Año 4 No. 17-18, Abril-Julio 1994, México. Volume dedicado à: Vanguardia, Pósmodernismo, Performance, Happening.