

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (MESTRADO)**

## **Grotowski no Collège de France**

Ilda Maria de Andrade

**SÃO PAULO  
– 2018 –**

**Ilda Maria de Andrade**

## **Grotowski no Collège de France**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa: Estética e poéticas cênicas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marianna Francisca Martins Monteiro

**SÃO PAULO**  
**– Junho/2018 –**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes  
da UNESP

|       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A553g | Andrade, Ilda Maria de, 1985-.<br>Grotowski no Collège de France / Ilda Maria de Andrade. - São Paulo, 2018.<br><br>115 f. : il.<br><br>Orientadora: Prof <sup>a</sup> . Dr <sup>a</sup> . Marianna Francisca Martins Monteiro.<br>Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.<br><br>1. Grotowski, Jerzy - 1933-1999. 2. Representação teatral - Estudo e ensino. 3. Teatro – Séc. XX. I. Monteiro, Marianna Francisca Martins. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.<br><br>CDD 792.028 |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (MESTRADO)**

**Grotowski no Collège de France**  
Ilda Maria de Andrade

Banca Examinadora

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marianna F. M. Monteiro

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tatiana Motta Lima

---

Prof. Dr. Vinicius Torres Machado

## **Agradecimentos**

À minha orientadora, Marianna Monteiro, pela confiança, orientação, respaldo e disposição ao longo dos últimos dez anos.

Aos professores que fizeram parte deste processo desde a qualificação: Vinicius Torres Machado e Tatiana Motta Lima, pelas contribuições sem as quais este trabalho não seria possível. Agradeço também à Yaskara Manzini e Lídia Olinto pela colaboração e todas as trocas. À Celina Sodré pelo compartilhamento deste material.

Aos colegas e professores do Mestrado, que foram grandes provocadores.

Aos companheiros do Grupo Terreiro, sempre abertos a trocar.

A todos os funcionários da Unesp que me ajudaram sempre que possível.

Aos meus pais, Orni e José Vitor, e meu irmão Pedro, pelo apoio, compreensão e amor incondicional.

À Karina, Diana, Raquel, Shaila, Graziella, Deise, pela parceria e amor nesses anos todos.

Ao meu companheiro de vida e maior incentivador, Tiago Bertolin, toda gratidão e todo amor.

À Capes, pela bolsa que possibilitou a pesquisa.

## **Resumo**

Nesta pesquisa nos propomos a analisar, de modo exploratório, as nove aulas ministradas por Grotowski no Collège de France, entre os anos de 1997 e 1998, dentro do curso A linhagem orgânica no teatro e dentro do ritual. Tendo a questão da organicidade como lente, trabalhamos numa perspectiva de buscar compreender os processos e as noções trazidas por Grotowski, através do estudo e da análise desse material, em associação à trabalhos desenvolvidos por estudiosos de suas obras. Por se tratarem de últimas formulações, as aulas ministradas no Collège de France são valiosas para o entendimento do que foi o trabalho, pesquisa e a vida do artista polonês.

**Palavras-chave:** Jerzy Grotowski; Collège de France; Organicidade; Arte como veículo.

## **Abstract**

In this research we propose to analyze, in an exploratory way, the nine classes taught by Grotowski in the Collège de France, between 1997 and 1998, within the course The organic lineage in the theater and within the ritual. Taking the question of organicity as a lens, we work on a perspective of seeking to understand the processes and notions brought by Grotowski, through the study and analysis of this material, in association with the works developed by scholars of his works. Because they are the latest formulations, the classes taught at the Collège de France are valuable for understanding the work, research and life of the Polish artist.

**Keywords:** Jerzy Grotowski; Collège de France; Organicity; Art as a vehicle.

## SUMÁRIO

|                                                                             |            |
|-----------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introdução.....</b>                                                      | <b>8</b>   |
| <b>1 Aula inaugural ou a “Arte da Apresentação” .....</b>                   | <b>14</b>  |
| <b>2. Noções trabalhadas ao longo de uma vida.....</b>                      | <b>32</b>  |
| <b>3. A linha orgânica no teatro e no ritual e seus modos de fazer.....</b> | <b>66</b>  |
| <b>4. Trânsitos da organicidade nos caminhos da arte e da vida.....</b>     | <b>84</b>  |
| <b>Considerações Finais.....</b>                                            | <b>103</b> |
| <b>Referências.....</b>                                                     | <b>109</b> |



## INTRODUÇÃO

*A verdadeira expressão é a função de uma investigação, como eu poderia dizer, de uma exploração do desconhecido.*

*Grotowski*

No bojo das transformações ocorridas no campo do teatro, ao longo do século XX, alguns nomes e suas propostas se destacam: Constantin Stanislávski, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Ariane Mnouchkine, Eugênio Barba, Peter Brook, Jerzy Grotowski... Este último, em especial, envolto em uma aura de mistério. Ao longo de seus quarenta anos de pesquisa, as muitas transformações e alterações de percurso foram vistas com fascínio por uns e desconfiança por outros, construindo-se, desse modo, o mito Grotowski.

Como, após uma década de trabalhos, que se destacaram em todo o mundo, ele abandonou o teatro? E foi fazer o quê? O que significa Parateatro, Teatro das Fontes, Arte como veículo? A trivialidade dessas perguntas reflete bem o conhecimento (ou desconhecimento) que envolvia essa figura, sempre muito citada, ainda que com certa superficialidade. E foi essa característica que sempre me instigou. Com um número restrito de materiais e pesquisas acerca de Grotowski, quando ingressei na universidade, por que falamos tanto de alguém que mal conhecemos? E o que poderia ser feito quanto a isso?

Em meus estudos acerca do artista polonês, pouco antes de me aventurar pela pós-graduação, soube que as últimas falas públicas de Grotowski haviam sido um conjunto de aulas ministradas no Collège de France, cujo único registro oficial eram fitas de áudio, em Francês. Foi, então, que me chegou a informação de que essas fitas estavam sendo transcritas e traduzidas para o português.

Nos últimos anos, vários trabalhos a respeito de Grotowski, tanto no meio acadêmico, quanto no meio editorial têm sido lançados, bem como aconteceram vários eventos, oficinas com colaboradores próximos como François Kahn, Mario Biagini, Thomas Richards e outros membros do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Para Motta Lima (2013:7) *sua presença se torna cada vez mais frequente no Brasil*. Assim, pude paulatinamente compreender algumas de suas proposições, principalmente a partir de trabalhos e publicações recentes a respeito dele. Tomemos o editorial da Revista Brasileira de Estudos da Presença<sup>1</sup>, cujos autores<sup>2</sup>, ao falarem sobre a importância de Grotowski para o pensamento teatral no século XX afirmam que

Grotowski se empenhou, de fato, no sentido de redefinir as finalidades do acontecimento teatral, que, para ele, não deveria passar por uma simulação mimética ou estilizada, mas, antes, por uma experiência vital que engajassem profundamente o ator e o espectador, num contato em que cada ator estabelecesse um laço singular com cada espectador. Talvez, por força disso, é que os artistas, os comentadores e os pesquisadores do legado de Grotowski, aludem a esta herança como algo a ser descoberto, esmiuçado e divulgado. Ao lançar

1 Edição temática da revista *Dossiê Grotowski*. Porto Alegre, v.3, n.1, p.4-5, jan/abr.2013.

2 Gilberto Icle, Celina Nunes de Alcântara, Marcelo de Andrade Pereira e Marcio Müller.

este dossiê, nos juntamos àqueles que buscam trazer para o campo de discussões atuais sobre a cena, o legado e a potência do trabalho de Grotowski. (2013:5)

Este trabalho insere-se nessa perspectiva ao buscar compreender, através de estudo e análise dos materiais disponíveis, a questão da organicidade e o estabelecimento do que Grotowski chamou de *linha orgânica do teatro e do ritual*. Por serem as últimas formulações de Grotowski, as aulas ministradas no Collège de France são valiosas para o entendimento do que foi o trabalho, a pesquisa e a vida do artista polonês.

O conteúdo dessas aulas é frequentemente citado em publicações a respeito do artista, porém o trabalho de debruçar-se sobre esse material e analisá-lo de modo ostensivo ainda é pouco representativo e muito recente no Brasil. Segundo Cuesta e Slowiak (2013:93) *examinar a seleção de textos de Grotowski publicados em vários períodos da sua pesquisa nos permite ver como a dialética entre orgânico e artificial definiu as suas investigações e criou um novo paradigma para os artistas acerca do seu próprio trabalho*.

Ao lidar com esse material emergiu, para mim, nova percepção de Grotowski, principalmente no que se refere à questão do percurso por ele percorrido. Visto comumente como carregado de rupturas, salta aos olhos a unidade que ele percebia nesse percurso. Essa percepção talvez seja um dos aspectos mais relevantes na pesquisa aqui empreendida.

Ao realizar breve voo contextual, em 1981 foi instaurada na Polônia a Lei Marcial, e Grotowski partiu para um período de exílio, inicialmente nos Estados Unidos, onde ministrou cursos específicos na Universidade de Irvine na Califórnia. Foi nesse ambiente que ele conheceu Thomas Richards, figura que vai se tornar um de seus mais importantes parceiros de trabalho.

Ao receber auxílio para se estabelecer na cidade italiana de Pontedera, organiza o *Workcenter of Jerzy Grotowski* – ao qual, a partir de 1996, acrescenta-se o nome de Richards, tornando-se *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Nesse laboratório, muito do trabalho ocorre no âmbito da *Arte como Veículo*, e a pesquisa orienta-se para um trabalho sobre si realizado pelos atuantes, a partir de cantos tradicionais oriundos das culturas da diáspora africana na América caribenha, em especial do Vodou haitiano.

A candidatura de Grotowski para ser professor do Collège de France ocorre nesse período, no início dos anos 90. E por que seria relevante, àquela altura, ministrar um curso na instituição?

Essa instituição de ensino livre, foi fundada por Francis I em 1530, com o objetivo inicial de fomentar pesquisas em disciplinas não ensinadas pela Universidade de Paris – Sorbonne; e, posteriormente, por outras instituições acadêmicas. Pretendia-se ser um centro de educação secular em oposição a Sorbonne, fortemente teológica.

Possui, grosso modo, metodologia próxima ao conceito de educação não formal, ou seja, a despeito de ser reconhecida e organizada como instituição educacional, não possui os métodos de engajamento e avaliação tradicionais, uma vez que se baseia no interesse dos estudantes que a procuram voluntariamente, sem conferir-lhes qualquer diploma ou certificado. O acesso é democrático, pois permite que qualquer pessoa acompanhe as aulas

sem a necessidade de avaliações por notas ou frequência, incluindo, atualmente, a disponibilização de suas aulas pela internet, de modo gratuito e sem inscrições<sup>3</sup>.

O Collège de France teve, ao longo de sua existência, diversos estudiosos notáveis que ministraram aulas em suas dependências como Marcel Mauss, Michel Foucault, Roland Barthes, entre outros, indicados por outros professores de lá<sup>4</sup>. Não há exigências de formação universitária para os professores: devem ter distinção em algum ramo do conhecimento humano – a única qualificação necessária. Algumas cadeiras são permanentes, outras podem ser criadas de acordo com a área de pesquisa do professor indicado; além das alterações por morte ou aposentadoria. Uma vez eleito, o cargo é vitalício; não há limite de idade de qualquer tipo.

No caso de Grotowski, seu nome foi apresentado aos outros professores por Marc Fumaroli<sup>5</sup>, então professor da cadeira de *Retórica e Sociedade na Europa: séculos XVI e XVII*, e o artista polonês entregou seu projeto de curso em cujo último parágrafo indicou o nome da cadeira que deveria assumir *proponho dar a esta cadeira o mesmo título da disciplina de toda minha vida: antropologia teatral* (GROTOWSKI, 1995:23).

Por si só, esse histórico institucional justificaria o interesse por parte de Grotowski, mas acredito que haveria ainda mais um: uma vez professor da instituição, ele se reuniria ao poeta e militante da independência polonesa, Adam Mickiewicz (1798-1855). Mickiewicz lecionou naquele local nos anos de 1840, e Grotowski era um grande admirador de seu trabalho e de sua importância para a Polônia, tanto que montou o espetáculo *Os Antepassados*, de autoria de Mickiewicz em sua fase teatral (1959-1969).

Em seu projeto para a candidatura, Grotowski se faz duas perguntas que serão guias para o curso:

1. Existem elementos técnicos que ultrapassam o contexto cultural no qual esta ou aquela forma de prática ritual nasceu e/ou se desenvolveu?
2. Estes elementos são objetivos o bastante, para continuarem eficazes no caso de pessoas pertencentes a outro contexto cultural, tradicional e religioso? (1995:1)

Ao iniciar a leitura, já considerava possível intuir quais seriam as respostas de Grotowski: Sim e sim. A questão era descobrir quais seriam os elementos técnicos mais precisos e quais seriam os seus modos de fazer mais eficientes para que o atuante conseguisse utilizá-los enquanto ferramentas no trabalho sobre si.

É para entender e responder a essas perguntas que o curso de Grotowski se organizou, e este trabalho segue essa orientação.

A proposta aqui consiste em analisar de modo exploratório as nove aulas ministradas por Grotowski no Collège de France, entre 1997 e 1998, tendo a questão da organicidade

---

3 Segundo o vídeo institucional presente no site oficial: <http://www.college-de-france.fr/site/fr-about-college/index.htm>

4 Ao fim da aula inaugural Grotowski descreve acerca da seleção: *Para entrar no Collège de France eu fui obrigado a falar com vários professores, um a um, com cada um, sozinho.* (2014:47)

5 Segundo Motta Lima: *Fumaroli fez, muitos anos depois, a apresentação de Grotowski para a candidatura à docência no Collège de France.* (2008:46)

como lente. Para tanto, utilizo como suporte a pesquisa de doutoramento *Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos* realizada por Celina Sodré e concluída em 2014, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Em seu trabalho, a pesquisadora propõe-se a transcrever em Francês os registros de áudio das aulas (como já mencionado, é o único registro disponível até então) e a traduzir os conteúdos para o Português.

Considero importante realizar alguns destaques quanto ao material:

O tempo de cada aula do curso era em torno de três ou quatro horas; em média, entre uma hora e meia e duas horas ocorriam os seminários de Grotowski, havia um momento de intervalo e no restante do tempo ocorriam sessões de perguntas e respostas. Em seu trabalho, a pesquisadora optou por transcrever e traduzir somente a parte dos seminários de Grotowski. Como trabalho sobre o material transcrito e traduzido, não incluo nesta pesquisa as sessões de perguntas.

O tratamento dado à tradução, escolhido pela pesquisadora, buscou ser o mais fiel possível ao que foi dito por Grotowski. Essa escolha acarretou certas dificuldades de compreensão do material em algumas passagens, pois o aspecto da oralidade foi mantido de modo muito justo ao texto gerado, e isso criou ruídos no material e exigiu eventuais adaptações para que a compreensão fosse mantida durante a análise. No entanto, essa escolha também preservou certo 'clima' das aulas.

Recordamos que os áudios registram as falas de Grotowski, que era um polonês falando Francês. Assim, a língua poderia ser um elemento complicador do processo de transcrição e de tradução, o que pode gerar eventuais dificuldades de expressão por parte de Grotowski e de compreensão por parte da tradutora<sup>6</sup>. Talvez alguns conteúdos tenham se perdido nessas passagens e acredito que é relevante ter isso em mente.

O material, ainda que com partes suprimidas, é bastante intenso e extenso. Logo, optei por eleger determinados conceitos para discutir com mais profundidade, em detrimento de outros, igualmente interessantes, ainda que menos trabalhados ou retomados por Grotowski no decorrer das aulas.

Pela densidade do material, optei por utilizar o recurso de citações diretas em diversos momentos, de modo a manter a fala de Grotowski. Também foi escolhida indicar como referência o nome de Grotowski, por tratar-se de uma tradução. Eventuais referências à voz da tradutora em algum comentário, serão destacadas em notas de rodapé.

No primeiro capítulo focamos em analisar a aula inaugural. Esta ocorreu na sede da companhia de Peter Brook e aparenta ter sido estruturada por Grotowski como uma espécie de mapa do que seriam as aulas vindouras. Ele apresenta as noções de linha artificial, linha orgânica, traz episódios de seus períodos de pesquisa junto ao *Workcenter* e de fases anteriores, apresenta passagens da vida pessoal e as relações entre elas e as pesquisas, exhibe trechos de filmes e cita tradições que fazem parte de suas referências de pesquisa ou que alimentam, de algum modo, o seu trabalho. As menções que ele faz aqui reaparecem em aulas posteriores; nesse sentido aproximo essa primeira aula a um mapa do curso de Grotowski.

---

<sup>6</sup> De acordo com a tradutora na Introdução de seu trabalho: *após esse trabalho detalhista ainda sobram alguns pontos incógnitos, ou porque sua voz estava abafada, ou porque ele fez algum ruído sobre a mesa que feriu a gravação, ou porque alguém próximo dele tossiu, enfim, vários pequenos acidentes que me impediram de decifrar alguns pontos.* (2014:1)

O capítulo dois reúne as aulas ocorridas em junho de 1997. Temos aqui a exploração de algumas conceituações grotowskianas, a saber: a divisão do trabalho entre as linhas orgânica e artificial, como se apresentam tais linhas e quais as principais características, os deslocamentos do teatro e do ritual dentro dessas linhas, como estas afetam outras noções como montagem, composição, estrutura, improvisação, trabalhos que ele aloca na linha artificial, como os de Brecht e da Ópera de Pequim. Ele também vai se voltar para a linha orgânica, trazendo elementos de suas experiências concretas, ao destacar diversos exemplos de como seus apontamentos sobre as linhas atravessaram-no nas práticas desenvolvidas por ele e seus companheiros.

O mesmo ocorre com as aulas de outubro, todas analisadas conjuntamente no capítulo três. Nesse ponto, Grotowski busca estabelecer o “lugar” de onde ele fala e do campo em que ele atua. É possível perceber que se volta para um compartilhamento de exemplos a partir de seus percursos dentro dessas linhas, em especial da linha orgânica e seus modos de trabalho, pois a descoberta da organicidade promoveu significativas mudanças no percurso grotowskiano. Ainda aborda seus deslocamentos entre teatro e ritual.

No último bloco de aulas, ocorridas em janeiro de 1998 e reunidas no capítulo quatro, pude perceber uma narrativa mais pessoal por parte de Grotowski, já que ele passa a falar acerca de experiências pessoais em relação às suas “pátrias-mãe”: Polônia e Índia; e, em como essas culturas despertaram-no e encaminharam seus interesses e as consequentes buscas. Discute como a experiência de leitura de dois livros e algumas figuras místicas de diversas correntes de busca espiritual foram fiéis companhias e reverberaram ao longo de sua vida pessoal e profissional. No compartilhamento dessas experiências, empenhei esforços em tentar compreender como ele encontra e mergulha na organicidade e de que modo vislumbra as motivações para tanto, no entrelaçamento dos seus campos de pesquisa.

Havia, no planejamento inicial de Grotowski, mais uma aula neste bloco, sobre o qual ele falaria do Haiti. Infelizmente, essa aula não chega a ocorrer devido à piora do estado de saúde de Grotowski. Osinski (2011:465) narra que, *no final da nona aula, Grotowski desmaiou. A décima aula programada, a última desse ciclo, foi adiada por seu assistente, Mario Biagini.*

Devido aos temas levantados e as respectivas abordagens nas aulas, fica claro que a escolha desses conceitos e o modo de abordá-los: menção, posterior retorno e aprofundamento, foram programados e calculados por Grotowski, com o objetivo de que a comunicação se desenrolasse da maneira que, para ele, parecia ser a mais conveniente. De acordo com Flaszen (2007:21-22):

A história dos discursos e dos textos de Grotowski é um tema de investigações à parte. De qualquer forma, atrás da prudência de Grotowski em manipular as palavras, com medida cuidadosa é preciso farejar certos propósitos astutos, o desejo de exercitar um controle absoluto sobre a própria imagem aos olhos da opinião pública, ou os prazeres inquietos de narciso no jogo com os seus espelhos. Os jogos linguísticos de Grotowski são ricos e – depois dos desajeitamentos, das poeticidades e das circunvoluções do estilo dos anos juvenis – alcançam uma harmonia peculiar e uma beleza, por assim dizer, objetiva. E assim a Grotowski coube encontrar a própria realização também na escrita, quando tinha encontrado como

diretor teatral, guia de atores, mestre das *performing arts* e *teacher of performer*. Diversos textos seus, embora não concebidos como literatura, sobre o papel, mas na troca de energia com um auditório vivo, tornam-se obras emblemáticas e podem ser parte importante de cada antologia dos manifestos teatrais ou artísticos do século – já? – passado. A obra e o comentário são como uma coisa só.

A preocupação de Grotowski em relação ao controle, a respeito de cada palavra emitida, torna-se nítida na análise do material. Fazer-se compreender era essencial, era provocador, era político e era uma prática. O que percebemos de diferente em relação aos escritos? Grotowski não teve tempo para reler, reformular, lapidar as aulas. Temos aqui um Grotowski em estado bruto e, ainda assim, em busca da polidez advinda da precisão do discurso.

Nas considerações finais, faço um breve balanço desse processo de pesquisa e alguns cotejos com outros textos do período, destacando o processo inventarial e testamental contido nas aulas.

Segundo Attisani (2013:22) *para compreender a importância e a atualidade de Grotowski, é necessário, antes de tudo, ler atentamente seus textos*. Portanto esta pesquisa partiu de um levantamento acurado de textos escritos e proferidos, transcrições de aulas, workshops e palestras, entrevistas impressas e gravadas; enfim, materiais cuja voz direta seja a do mestre polonês. Posteriormente, foram levantados e analisados alguns materiais produzidos pelos companheiros de trabalho de Grotowski, bem como os críticos e comentadores de sua obra.

A metodologia para a realização desta pesquisa decorreu de análise e revisão bibliográfica e audiovisual das aulas do Collège de France. Para me apoiar no desenvolvimento deste trabalho busquei outros materiais de Grotowski e de seus pesquisadores como Tatiana Motta Lima, Lidia Olinto, Cassiano Quilici, Thiago Sabino, Luciano Matricardi, Giuliano Campo, Kris Salata, Mario Biagini, Thomas Richards, Richard Schechner, Ludwik Flaszen, Mirela Schino, Zbigniew Osinski, Eugênio Barba entre outros. Também me apoiei em nomes mencionados por Grotowski nas aulas, seus estudiosos e pesquisadores de áreas tangenciadas nas aulas, como Bertolt Brecht, Picon-Vallin, Vanessa Oliveira, Eduardo Okamoto, Vassíli Toporkov, Richard Sennett, Lucia Romano, entre outros.

De acordo com Motta Lima: *Se eventos são realizados e publicações internacionais começam a ser traduzidas, ainda estamos longe de testemunhar aqui uma reflexão acumulada sobre a obra de Grotowski* (2013:8), acredito que o estudo acerca desse material poderá, ainda que num plano restrito, contribuir para a transformação desse dado.

## 1. Aula inaugural ou a “Arte da Apresentação”

Grotowski realiza a aula inaugural em 24 março de 1997 no *Théâtre des Bouffes du Nord*, em Paris, sede do *Centro Internacional de Pesquisa Teatral* dirigido por Peter Brook<sup>7</sup>, com quem havia estabelecido uma relação ainda na década de 1960. Brook era, então, diretor da *Royal Shakespeare Company* e ouvira rumores acerca de um grupo de teatro na Polônia, cujos espetáculos vinham causando grandes impactos. Convidou, então, Grotowski para realizar um workshop com sua companhia em Londres, e a amizade entre ambos fortaleceu-se e perdurou por toda vida. A escolha do *Théâtre des Bouffes du Nord* revela a proximidade entre os dois criadores, o que é explicitado por Grotowski logo no início dessa aula:

Para mim, é um fato simbólico, eu diria, dar esta aula inaugural no teatro de Peter Brook. É um negócio simbólico porque está ligado à criatividade e ao nome de um grande homem de teatro, grande criador, que durante toda a sua vida mostrou um interesse profundo pelas tradições culturais, pelo trabalho do homem sobre si mesmo, num esforço contínuo para ultrapassar os mitos obtidos<sup>8</sup>.(GROTOWSKI, 2014:20)

Com a presença de Brook, Grotowski inicia a aula com um breve comentário sobre a longa relação entre ambos, afirmando que estar naquele local era muito simbólico para ele, já que Brook também tinha um profundo interesse pelas tradições culturais e pelo trabalho sobre si mesmo. Sem adentrar ainda nesses campos, Grotowski passa a explicar o porquê de ele ministrar um curso no *Collège de France* que, como já vimos, é uma renomada instituição acadêmica, uma vez que ele não era nem cientista, nem erudito, mas sim um artista ou mesmo um artesão.

Será que eu sou um artista? Provavelmente, de uma certa maneira, sim, mas eu diria que, mais precisamente, meu campo natural é o artesanato, que eu sou um artesão, num domínio bastante particular, quer dizer, o do comportamento humano dentro de condições metacotidianas. (GROTOWSKI, 2014:20)

Esse pequeno trecho nos pareceu relevante para a nossa discussão. Primeiro, Grotowski pergunta a si, se pode ser incluído na categoria *artista* e responde afirmativamente. No entanto, busca situar os participantes acerca de como se vê nesse lugar. Percebemos que, de seu ponto de vista, ele se vê como artista muito especializado e que trabalha numa seara técnica que, de tão específica, entra no campo do artesanato, portanto para ele o termo preciso é artesão.

Em *O Artífice*, Richard Sennett (2008) examina questões relevantes para essa discussão, levantando alguns pontos que podem nos ajudar a compreender o sentido da fala de Grotowski. Segundo ele, para o artesão ser um artesão, existe a necessidade de um

---

7 Peter Brook (1925) diretor de teatro inglês, conhecidos pelas pesquisas e pelos trabalhos marcantes em teatro e cinema. Um grande expoente das revoluções nas artes da cena no século XX e XXI.

8 Neste ponto “ultrapassar os mitos obtidos” refere-se a um movimento de compreender elementos das tradições culturais para além do que foi cristalizado pelo senso comum.

desenvolvimento de habilidades técnicas para realizar seu ofício. No entanto não seria uma técnica puramente mecânica, mas sim *uma técnica considerada como uma questão cultural*. (SENNETT, 2008: 19) Algo que é mecânico, mas também acrescido de outras determinações socioculturais.

Grotowski compreende técnica de um jeito similar, coloca-a para além do aspecto formal, relaciona-a a determinada postura e a possíveis modos de percepção do ser humano, de acordo com as variadas culturas. Dessa maneira, a aquisição de habilidades técnicas não seria somente um processo de apreensão mecânica, ainda dependeria de uma atitude, existente em um meio social e culturalmente composto, não só uma apreensão individual, mas também coletiva daquela cultura.

No artigo *Tornar-se filho de alguém: reflexões sobre organon, técnica e tradição em Grotowski* (2013) o pesquisador Daniel Plá aponta que

ainda que se encontre no seu discurso a busca por elementos universais e por procedimentos técnicos eficazes a partir do estudo de diferentes manifestações culturais, o seu modo de aproximar-se dessas questões é singular. O trabalho de Grotowski passa pelo indivíduo e por suas particularidades, de modo que sua busca não está centrada na definição de uma metodologia geral, aplicável a qualquer contexto ou pessoa. Isso não significa que não existam procedimentos definidos em seu trabalho, mas estes nunca são maiores que a relação que se estabelece entre o ator, seus companheiros e seu ofício. (2013:147)

Deste modo, a atitude apontada por Grotowski seria a de buscar a visão que determinada cultura teria de si, mantendo, na mesma medida, a atenção à artesanaria e as relações que vão se estabelecendo.

Sennett (2008:19) define habilidade artesanal como *um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho benfeito por si mesmo*. Já o entendimento de Grotowski, ao analisar os rituais de cura da Taranta<sup>9</sup> no sul da Itália, chega bem próximo dessa ideia, ao ressaltar que a eficiência da cura, do controle dessas crises, depende da execução dos ritos de modo preciso e benfeito<sup>10</sup>, por parte dos músicos. Nesse sentido, o ritual deve ser benfeito por si e pela mulher acometida. Para ir além de algo apenas esteticamente perfeito no aspecto formal, o lado estético deve ser executado em sua plenitude.

Esse entendimento indica forte relação com a prática e a feitura de algo por si e em si, como apontam ambos, Grotowski e Sennett. Assim podemos nos perguntar: como artesão, o que Grotowski gera a partir da técnica que possui/desenvolve? A resposta vem no final do excerto: o trabalho sobre os comportamentos humanos dentro de condições metacotidianas. Ele continua:

---

<sup>9</sup> A Taranta constitui-se num ritual estruturado com música e dança, cujo objetivo é curar o tarantismo, condição psicológica atribuída a picadas de tarântulas e que ocorria em mulheres púberes, mas que se prologava ao longo de suas vidas.

<sup>10</sup> Voltamos a esse assunto no Capítulo 3, no qual analisamos as concepções de Grotowski, acerca dos rituais.



Isso quer dizer, que é suposto que estas condições se coloquem um pouco além, no mínimo, do comportamento humano cotidiano. Este comportamento metacotidiano é alguma coisa que nós poderíamos, exatamente, chamar de Antropologia Teatral, porque este é um vasto campo que engloba, ao mesmo tempo, os fenômenos do teatro e os fenômenos do ritual. (GROTOWSKI,2014:20)

Esse ponto nos interessa por explicitar que Grotowski não se coloca como pesquisador dos comportamentos humanos de modo geral, e sim desses comportamentos em condições específicas, no caso, na metacotidianidade, e enxerga esse comportamento humano em condições metacotidianas como seu material de trabalho, sua matéria prima.

Se pensarmos na utilização do prefixo meta, em conjunto com a palavra cotidiano, temos indicação de *transcendência* ou *reflexão sobre si*, como na palavra *metafísica* (sentido de transcendência) ou *metalinguagem* (sentido de reflexão sobre si). Como Grotowski indica no excerto, seriam comportamentos que se colocam um pouco além do comportamento humano cotidiano. Em uma passagem da segunda aula, Grotowski (2014:65) vai corroborar com esse entendimento, ao afirmar que *metacotidiano é alguma coisa que é mais concentrada, mais densa, mais elaborada, sem as coisas gratuitas, casuais, da vida ordinária cotidiana*.

Mas o que seriam esses comportamentos?

Entendemos aqui comportamento humano como o conjunto das ações de determinada pessoa, em situações específicas, e o que a leva a agir de determinada maneira, ou seja, as referências e as influências pelas quais a cultura, o meio e as relações atravessam-na e convertem-se numa forma de agir.

Dentre esses conjuntos comportamentais, um pouco além, mas não desvinculadas do cotidiano, estão tanto as práticas teatrais quanto as práticas rituais não teatrais, como as manifestações vinculadas a religiões ou outras práticas espirituais. Ambas seriam abrangidas pelo que Grotowski entende por antropologia teatral que, como ele apresenta no final do excerto, *é um vasto campo que engloba, ao mesmo tempo, os fenômenos do teatro e os fenômenos do ritual*. Nesse lugar, segundo Grotowski (2014:20), os fenômenos do teatro e do ritual lançariam luzes um sobre o outro e isso permitiria a realização de uma pesquisa prática, o que reforça a discussão anterior sobre artesanaria na qual ele afirma, *eu sou um prático*.

Ainda de acordo com ele, aquele curso no *Collège de France* lhe permitiria *englobar todos os diferentes aspectos da minha vida, da minha pesquisa, que sempre estiveram (...) como que separados (...) por causa de certos hábitos mentais: isto é o teatro, isto é o ritual, isto são as tradições culturais*. (GROTOWSKI, 2014:20) Ou seja, podemos entender que, a despeito das especificidades de cada uma dessas áreas, o polonês enxergava vasos comunicantes entre elas e, portanto, iria analisá-las nas aulas seguintes em contato e de modo interrelacionado.

Ainda sobre o lugar de pesquisador, Grotowski formula uma visão acerca da relação entre teoria e prática. Nesse aspecto, de modo similar a muitos cientistas, ele vê a teoria como uma espécie de ferramenta, a qual advém de pesquisa prática e a ela retorna. Logo, caso se perca o aspecto prático, a teoria deve ser repensada, reelaborada. Essa ênfase na ação concreta reitera a afirmação de ser artesão, pois ao apontar as diferenças entre um

cientista e um artesão – no que concerne à forma de raciocinar – este, teria pensamento menos rígido com certas terminologias, (permite-se, inclusive, criá-las), e aquele tenderia a ater-se mais a métodos científicos já estabelecidos.

Na continuidade do texto supracitado de Daniel Plá(2013) o autor analisa o conceito de *organon* do ponto de vista de Grotowski, ampliando o que vimos até aqui nessa relação artesanaria-ferramenta-técnica. Segundo ele

Quando se refere ao *organon*, Grotowski descreve um tipo de instrumento muito preciso, resultante de uma longa tradição de prática sobre os aspectos conscientes, instintivos e inconscientes dos indivíduos e grupos sociais envolvidos. O trabalho com esse tipo de instrumento se fundamenta na objetividade e na eficácia(...)meio através do qual se faz algo, ampliando o sentido original da palavra: o *organon* é um quê e também um como. (2013:148)

Essa discussão é inquietante porque, ainda que seja mais liberto que um cientista, as terminologias criadas por Grotowski vão sendo revistas e alteradas de modo muito próximo ao estilo científico, em busca sempre de mais clareza e exatidão de pensamento, como é evidenciado, por exemplo, pela pesquisadora Tatiana Motta Lima em *Palavras Praticadas*. Nesse livro, a autora acaba por explicitar algumas das inúmeras revisões terminológicas e semânticas presentes nos períodos das pesquisas de Grotowski, encontrando, inclusive novas acepções e sentidos para as palavras/conceitos. Assim, estaria ele no entre lugar do artesão e do cientista?

De qualquer modo, é a partir dessa separação entre cientista e artesão que emergem na aula inaugural, dois parâmetros centrais em sua reflexão: o das *artes performativas* e o das *artes espetaculares*<sup>11</sup>. O problema reside na diferença de sentido desses dois termos, já que ele postula que não são equivalentes. Então, quais são efetivamente as diferenças entre esses termos e essas áreas?

De acordo com Grotowski esses termos demarcam diferentes territórios de pesquisa. Por *artes performativas* ele compreende a noção que aborda diretamente o agente da ação, o atuante que realiza a ação. Por sua vez, *artes espetaculares*<sup>12</sup>, para ele, referem-se a quem vê, aos espectadores.

Nas artes performativas, nas quais ele se inclui a partir de 1962, o foco é o trabalho interior, a ação do atuante sobre si, *quando dizemos performing arts isto fala daquele que faz, do fazer: é um ser humano que está em ação* (GROTOWSKI, 2014:23). Posteriormente, ao já ter algo estruturado concretamente e, caso o atuante queira que o que ele tem seja visto, inicia-se a elaboração de montagem que possa ser vista por outras pessoas, ainda que este não tenha sido o foco desde o começo. *É a expressão que aparece e depois ela pode ser percebida*. (GROTOWSKI, 2014:24) Já na segunda abordagem, o foco é externo desde o início, busca-se a expressividade para os que verão a estrutura da atuação.

---

11 Motta Lima (2012:18) aponta que *Tanto em seu vocabulário (de Grotowski) quanto naquele da etnocologia aparecem dois campos de observação do fenômeno artístico/ritual: o performático e o espetacular*.

12 Grotowski defende este termo *performing arts*, em Inglês, como vimos, pela não existência em Francês. Deste ponto em diante utilizaremos a tradução em português (artes performativas e artes espetaculares), já que a tradução de ambas mantém o sentido empregado por ele.

Quando falamos das *artes espetaculares* falamos de alguma coisa que existe porque é olhada, notem isto, as *artes espetaculares* é que isto que nós fazemos se torna Arte aos olhos de alguém que olha. É o olhar de um outro, poderíamos dizer, de um espectador, é que é a fonte deste termo: as *artes espetaculares*, ou mesmo *artes do espetáculo*. (GROTOWSKI, 2014:22)

Nesse excerto, ele afirma que o trabalho do atuante nas artes espetaculares já inicia com o objetivo de ser visto. Toda a estruturação está voltada para a construção de um sentido para os espectadores. Desse modo, nas artes espetaculares, presença, relação e compreensão do outro é que tornam arte o trabalho do atuante. Para ele, há uma espécie de preconceito, um senso comum, que pressupõe que todo atuante, invariavelmente, trabalha com o objetivo de ser expressivo para um outro, que a criação se daria para o olhar do outro.

Eu não estou de acordo com isto! Eu acho que existem certos tipos de *artes performativas*, que foram criadas para serem olhadas, mas, existem outros tipos de *artes performativas*, outras abordagens, em que um processo se forma, se articula, é um tipo de batalha de um ser humano consigo mesmo, para se tornar lúcido, transparente, limpo, ligado às raízes de uma experiência direta da vida e que encontra depois, podemos dizer, na montagem, nos elementos de composição, a capacidade, a possibilidade, de ser compreendido por alguma outra pessoa que olha (...) são muito próximas, na aparência, estas duas abordagens, mas são diferentes. (GROTOWSKI, 2014:23)

Podem parecer diferenças sutis, mesmo assim se constituem diferenças importantes. Esse ponto é relevante, pois podemos perceber uma centelha do pensamento de Grotowski: as intenções, os objetivos do fazer e de esse fazer ser bem-feito, são primordiais. E, para além disso, ter clareza do que, para que e para quem se faz, não são obviedades, mas sim perguntas legítimas com total importância no trabalho do atuante.

Então, será que a experiência interior, para existir, deve ser feita para ser olhada por um espectador, por outro alguém, ou será que a experiência interior existe por ela mesma, se existe; e depois pode ser percebido por um outro? (GROTOWSKI, 2014:23)

Grotowski responde, assim, a questão (levantada por ele pouco antes na aula), através da qual podemos compreender experiência interior como esse trabalho do atuante sobre si mesmo. Haveria a possibilidade de ter experiência interior nos dois campos, nas artes performativas e nas artes espetaculares?

As artes espetaculares caracterizam-se por um vetor que busca a necessária comunicação com o público, ainda que exista algum tipo de trabalho interno por parte do atuante. Enquanto nas artes performativas o vetor principal é para o trabalho interno do atuante, o trabalho sobre si, e, somente após esse trabalho interno ser de fato realizado, caberia que alguém o visse, não como público – já que aquele trabalho não foi feito para esse fim – mas sim como testemunha do trabalho que o atuante realiza em si.

## Trabalho sobre si

Em Grotowski, a noção de *trabalho sobre si* emerge, em grande medida, de sua relação com elementos de algumas culturas orientais, especialmente a hindu<sup>13</sup> e de aproximações com as ideias de Gurdjieff<sup>14</sup>.

No campo da arte, esse trabalho se dá a partir da herança de Stanislavski<sup>15</sup>, que consiste no trabalho que o ator realiza em si e para si, na busca de autoconhecimento e na elaboração de procedimentos que permitam estar disponível para a realização do ofício em variados aspectos: no âmbito técnico, no da imaginação ou no contato com os parceiros. Em certo sentido, relaciona-se com o conjunto de elementos aos quais ele pode recorrer para superar dificuldades frente a um desafio cênico.

Segundo Cassiano Quilici no artigo *O Treinamento do Ator/Performer: Repensando o “Trabalho Sobre Si” a Partir de Diálogos Interculturais* (2012), a noção de trabalho sobre si desenvolve-se no âmbito das transformações ocorridas nas pedagogias teatrais do século XX, no que se refere: a formação do ator, aos aspectos técnicos dessa formação e aos questionamentos da disciplinarização dos corpos a partir dessas técnicas. Quilici alerta para o risco de ser gerado bloqueio e consequente mecanização do trabalho do ator, em lugar de disponibilidade necessária à pesquisa atoral. Em virtude disso, diretores pedagogos, como Stanislavski, Brecht e o próprio Grotowski, passaram a buscar procedimentos de trabalho nos quais os atuantes pudessem debruçar-se sobre aspectos técnicos e ainda sobre outros aspectos, como a ética desse ofício, por exemplo, o que promoveria não só modificações na atuação, mas, principalmente, transformações nos estados de ser do sujeito.

os grandes artistas pedagogos do século XX (Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Grotowski etc) entendiam a formação do artista do palco como um caminho que implica em transformações mais amplas do sujeito, envolvendo a dimensão ética, política, existencial, corporal ou mesmo espiritual(...) Depreende-se daí que o conceito de ‘trabalho do ator sobre si mesmo’ criou um campo de pesquisa de conhecimentos e práticas advindos de distintos contextos culturais, conectando o treinamento do ator com problemas mais amplos, ligados às transformações do artista enquanto sujeito, processo esse entendido como base do ato criativo. (QUILICI, 2012:16)

Ao pensar acerca de metacotidianidade, notamos que uma de suas acepções pode ser *reflexão sobre si*, e esse entendimento encontra eco, quando pensamos a respeito da ideia

---

13 Grotowski aponta em vários momentos a influência que a mãe exerceu nele por sua postura aberta a diferentes crenças e por dar a ele, ainda criança, os livros *A vida de Jesus* de Ernest Renan e *Em busca da Índia secreta* de Paul Brunton.

14 George Ivanovich Gurdjieff (1877-1949) filósofo espiritualista armênio com influência importante sobre Grotowski, segundo alguns estudiosos dele e alguns amigos como Peter Brook e Ludwik Flaszen.

15 Constantin Stanislavski (1863 - 1938) [ator](#), [diretor](#), [pedagogo](#) e [escritor russo](#) - destaque entre os séculos XIX e XX. Stanislavski é mundialmente conhecido pelo seu ‘sistema’ de atuação para atores e atrizes, suas técnicas de treinamento, preparação e procedimentos de ensaios.

de trabalho sobre si. Este seria certo tipo de treinamento do atuante que o mobiliza também como sujeito, numa perspectiva objetiva e subjetiva de transformação e de criação.

Como vimos, para Grotowski, a antropologia teatral compreende os fenômenos do teatro e do ritual, organizados entre artes performativas e artes espetaculares. Além disso, ele propõe outra distinção dentro das artes performativas e das artes espetaculares: *a linha orgânica* e *a linha artificial*. Então, o polonês afirma existir uma linha orgânica e uma linha artificial do trabalho tanto na arte, quanto no ritual.

Para compreender o que Grotowski entende por essas linhas, consideramos importante explorar o sentido do termo orgânico e suas derivações no universo de Grotowski.

### **Orgânico: de atributo do ator a campo de investigação**

Grotowski não foi o primeiro a falar de *orgânico* em teatro. Stanislavski já afirmava que seu *sistema é necessário apenas para abrir as portas da natureza orgânica do ator para a criatividade* (TOPORKOV, 2016:181). Por essa afirmação, temos *orgânico* como característica, qualidade do ator.

Referimo-nos aqui ao artista russo, considerada a relação que com ele Grotowski estabelece ao longo de suas pesquisas. Em mais de uma oportunidade, o artista polonês coloca-se como filiado à tradição de Stanislavski e, de certa maneira, como seu continuador, não para buscar reproduzir o sistema fielmente, e sim para traí-lo. Segundo o polonês, *quando eu comecei a trabalhar sobre a técnica dos atores, sobre a técnica do ator, nesse momento eu comecei meu trabalho, ali onde Stanislavski parou. Ele parou porque ele estava morto. Simplesmente.* (GROTOWSKI, 2014:36)

Em determinado momento da aula, ao citar o problema do uso do termo “natural” para qualificar um ator que trabalha em busca das relações com a vida, Grotowski vai afirmar que, para ele, o termo não se adéqua tão bem quanto o termo “orgânico”, e elenca alguns motivos para preferir o segundo. O principal seria evitar confusões com a busca por um tipo de *realismo cinematográfico* ou por *comportamentos da vida corrente*. Assim, ele afirma que *por estas razões, depois de Stanislavski, eu utilizo o termo ‘orgânico’ (...) isto quer dizer, alguma coisa ‘que precede a composição’. Porque a arte exige a composição!* (GROTOWSKI, 2014:25) Para Stanislavski, o orgânico é uma qualidade do ator, para Grotowski o conceito expande-se: além de ser uma qualidade do ator converte-se em campo de trabalho, mais amplo, toda uma linha de pesquisa.

Ao rastrear a pesquisa de Grotowski podemos constatar, até meados de 1962, um grande apreço pelo jogo e pela artificialidade. Além disso, havia visão acerca do corpo como algo a ser superado, construído e, de certo modo, inimigo. De acordo com Lidia Olinto (2016:45), nessa época em Grotowski

há uma ênfase positiva e explícita a certos termos como ‘artificialidade’, ‘artificial’, ‘signos’, ‘habilidade’, ‘truque’ e outros, vistos como aspectos fundantes do fazer artístico. Lembra-se, inclusive, o fato dos termos ‘artificialidade’ e ‘artificial’ terem a mesma raiz etimológica da palavra ‘arte’.

Paulatinamente, essa visão foi desconstruída, e Grotowski passou a buscar outros modos de operar o trabalho, voltando-se para os processos interiores do ator. De 1962 a 1965, essas várias transformações vão desembocar no espetáculo *O Príncipe Constante*. Grotowski passou a trabalhar individualmente com Cieślak<sup>16</sup> a partir de associações pessoais do ator. Motta Lima (2008:157) descreve as alterações de foco:

As principais diferenças entre o trabalho de Cieślak em Pc e os espetáculos anteriores foram: 1) uma nova maneira de enxergar o corpo parece ter surgido a partir do trabalho de Cieślak em Pc. O corpo passou a ser visto através da lente da organicidade ou da consciência orgânica, ele não era mais inimigo, não era o único a bloquear um dito processo psíquico; não era apenas armadura, aquilo que deveria ser anulado, mas ganhava em positividade; 2) uma positividade que permitiu a Grotowski falar em um ato total; 3) a noção de contato que colocou em cheque vários procedimentos anteriores; 4) a luminosidade que esteve presente na experiência de Cieślak.

O quinto ponto abordado por Motta Lima é o nascimento duplo e compartilhado do diretor e seu ator, radicalmente diferente de suas experiências anteriores. O espetáculo foi extremamente exitoso e tornou-se mundialmente conhecido, muito em função da *abordagem 'orgânica', que parece ter se dado não por alguma questão ideológica ou intelectual, e sim devido a uma constatação pragmática advinda da própria experiência criativa e pedagógica.* (OLINTO, 2016:55)

Após as várias viagens empreendidas pela companhia, em virtude das apresentações, o grupo inicia pesquisas para a construção de novo espetáculo e, nesse processo uma grande crise instala-se no teatro laboratório e o próximo (e último) espetáculo produzido por eles, *Apocalypsis cum figuris* (1969) que leva três anos entre a feitura e a estreia. Muito dessa crise tem relação com as alterações ocorridas no processo de *O Príncipe Constante* e a nova busca de Grotowski pelo que chamou de *consciência orgânica* ou *organicidade*.

Posterior a esse momento, Grotowski e companhia decidem não construir novos espetáculos e ingressam, assim, no chamado *Parateatro*. Essa mudança pode ser entendida como o desenvolvimento e o desdobramento de processos, surgidos a partir do trabalho na chave da organicidade, modo pelo qual se expandem e reconfiguram a poética e a prática do grupo, sem restringir-se somente ao campo teatral.

A fase posterior ao *Parateatro*, o *Teatro das Fontes*, aprofunda ainda mais a questão da organicidade. Motta Lima aponta que ocorre uma reabilitação da questão da técnica (que havia sido duramente criticada no Parateatro) com importante alteração de sentido em relação às práticas nos anos 60.

Porém, já na segunda metade dos anos 1970, Grotowski voltou a procurar, a utilizar e a 'criar' exercícios e técnicas. Essa experimentação baseou-se em parâmetros diferentes daqueles que atuaram nos anos de 1960. Grotowski se interessou por experimentar técnicas e exercícios que pudessem atuar como instrumentos eficazes para auxiliar o atuante a penetrar no território da organicidade; técnicas e exercícios – na sua maioria vinculados a

---

16 Ryszard Cieślak (1937-1990) foi um ator e diretor de teatro polonês. Ingressou na companhia de Grotowski desde o início desta, tornando-se um dos principais nomes do grupo. Dentre seus vários trabalhos, o mais marcante foi o papel-título em *O Príncipe Constante* em 1965.

experiências rituais – que facilitassem a entrada do organismo naquele fluxo de ações que caracterizava a *organicidade*. Grotowski investigou, no *Teatro das Fontes*, determinadas técnicas que chamou, à época, de dramáticas e ecológicas. E parece não haver dúvida de que a descoberta daqueles sintomas de organicidade o auxiliou na busca e seleção dessas ‘novas’ técnicas. Elas deveriam ser dramáticas, o que quer dizer que eram dinâmicas, realizadas em ação, não sendo, dessa forma, técnicas contemplativas. (MOTTA LIMA, 2012:409-10)

É desse modo, ao questionar e reformular acepções anteriores, que a questão da organicidade descortinou-se como campo de investigação. Segundo Motta Lima (2008:18):

A noção de *organicidade*, por exemplo, foi uma prática/discurso que não esteve presente desde o começo do percurso de Grotowski e nem mesmo apareceu a partir de 1962, ou seja, a partir da ênfase nos processos, digamos, interiores do ator. Ela é uma noção dos anos 1964/1965, e que circunscreveu um campo de investigação diferente do que vinha sendo explorado até então; esse campo da *organicidade* permaneceu, ele sim, como um campo de investigação importante, mesmo nas pesquisas (ou fases) posteriores de Grotowski.

Assim, temos *orgânico* como campo de investigação, numa clara consequência e ampliação do entendimento acerca desse termo. Se, para Stanislavski, algo como a organicidade se referia às leis da vida corrente, compostas para a cena; para Grotowski, *organicidade indica algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que vem de ‘dentro’ e que vai terminar numa ação precisa*. (RICHARDS, 2012:107).

Passemos, então, à compreensão desse campo circunscrito por Grotowski e que dá, inclusive, o nome ao curso: *A linha orgânica no teatro e no ritual*.

### **Linha Artificial e Linha Orgânica**

Para distinguir uma da outra (linha artificial e linha orgânica), Grotowski (2014:27) passa a exemplificar cada uma a partir de características e diferenças entre elas, pois, segundo ele, *nós podemos verdadeiramente analisar cada fenômeno, tanto teatral quanto ritual, do ponto de vista da predominância do que é orgânico e do que é artificial*. Ou seja, ambas as linhas estão implicadas e são eficazes para o trabalho do atuante, seja ele no ritual, seja ele no teatro. E o que caracteriza cada uma dessas linhas?

Segundo Grotowski, a principal característica da linha artificial seria a abordagem que começa pela composição externa, iniciada por mãos, pernas e face de modo não contínuo, o que Grotowski (2014:26-7) vai chamar de *staccato*.

o ponto de nascimento de um elemento cênico está na periferia, no rosto, nas mãos, nas pernas e também nas posições. As transições são típicas para a abordagem orgânica, para a abordagem não-orgânica são as posições.

Ele aponta um modo de fazer da linha artificial: primeiro uma estrutura é iniciada a partir de posições, que mobilizam principalmente as extremidades do corpo, como mãos, rosto e pernas. Na medida em que as extremidades criam posições, acontecem pausas ou paradas entre uma e outra posição, o *staccato* ao qual ele se refere, cria camadas de *posição/pausa/outra posição/outra pausa*. E, após a montagem feita pelo diretor, tem-se a sensação de fluidez desses movimentos, mas para o polonês essa é uma *fluidez para o espectador* (GROTOWSKI, 2014:62) Portanto, na linha artificial primeiro se trabalha na estrutura e depois no processo.

Qual é o processo na Ópera de Pequim? Na verdade, não é um processo ligado às associações pessoais, de jeito nenhum, é um processo de passagem da energia, como eles dizem, a energia, de certa maneira, passa sempre de novo, mesmo se a forma exterior está, desde o começo, fixada. Então, o canal é fixado, mas, isto que passa pelo canal é sempre recém-nascido. (GROTOWSKI, 2014:27)

A partir desse trecho, podemos pensar que, na abordagem artificial, inicialmente se estrutura uma forma externa, fixa-se essa forma e depois se passa a trabalhar no fluxo da energia que vai transitar por esse canal. Seria, no trabalho sobre essa energia, um ponto no qual a linha artificial de algum modo se contamina com a linha orgânica?<sup>17</sup>

Na linhagem orgânica, *começa pelos impulsos, pela continuidade, por um fluxo contínuo, por um não-staccato. Mas, ela chega também a uma composição, a uma estrutura.* (GROTOWSKI, 2014:27) Como se dá esse processo dos impulsos, dos fluxos, até a estrutura? Segundo Grotowski (2014), a passagem da energia livre pelos impulsos é que vai constituir as pequenas ações que compõem, juntas, a estrutura. No contraste entre a linha artificial e a orgânica (em que a artificial desvincula-se das associações pessoais), poderíamos deduzir que, no caso da linha orgânica, o fluxo dos impulsos estaria necessariamente relacionado ao trabalho com as associações. Ou seja, por meio das associações pessoais, os impulsos desembocam em pequenas ações de modo fluído, sem paradas.

Nesse ponto, é importante destacar alguns elementos-chave do trabalho na linha orgânica: as noções de impulsos, de associações pessoais e de ação física. Brevemente nos debruçaremos sobre eles para compreender o que são e qual a relevância deles para esta pesquisa.

## **Ação Física**

Ao utilizar esse termo, Grotowski associa-se imediatamente a Stanislavski e seu *método das ações físicas* e, como já vimos, coloca-se como seu continuador<sup>18</sup>. Segundo Toporkov<sup>19</sup>, para Stanislavski a ação seria o *fundamento irrefutável e único da arte do ator*

17 No próximo capítulo analisaremos a aula de 06 de junho, na qual Grotowski dedica-se a explorar mais os elementos que compõem a linha artificial.

18 Ver sobre isso o texto de Grotowski, *Resposta a Stanislavski* (2001).

19 Em diversos momentos das aulas, Grotowski vai se referir tanto a Stanislavski quanto ao livro de Toporkov. *Tem um livro extraordinário, infelizmente que não é traduzido para o Francês. Eu consegui fazer com que fosse traduzido para o italiano, existe evidentemente em Inglês. É o livro de Toporkov: Stanislavski in Rehearsal, e ali tem vários exemplos.* Foi publicado em português pela editora É



(TOPORKOV, 2016:92). Em busca de uma atuação viva, o caminho a percorrer seria através de ações simples e concretas que seguissem as *leis da vida*. A construção das ações que segue essas leis alcançaria uma lógica de comportamento orgânico e, portanto, vivo. Assim, o ator escaparia dos clichês teatrais e estaria sendo *sincero* em seu trabalho.

Grotowski, ao se referir a Stanislavski em seus últimos anos de pesquisa, destaca a ideia de que os atores devam deixar de tentar controlar as emoções, já que estas não podem ser controladas. Só poderíamos controlar as ações que realizamos e os processos para realizá-las sinceramente. Disso, Grotowski também vai focar-se na construção de ações simples que obedeçam às leis da vida orgânica. No entanto, ele expande o campo, quando pensa as ações a partir dos impulsos.

## Impulsos

Em seus estudos, Grotowski percebeu que Stanislavski também se perguntava sobre a construção da *vida* do ator, algo como a organicidade. Ele teria percebido, tardiamente, que a manipulação das emoções, presente na famosa noção de *memória emotiva*, não era possível.

A partir desse ponto, o russo passou a investigar as ações físicas e através delas se deparou com a qualidade do orgânico. Todavia, é com Grotowski que o orgânico deixa de ser somente um atributo do ator, como vimos acima e essa expansão se dá através do trabalho com os impulsos.

‘Mas, o que é que tem, nesta sabedoria de Stanislavski velho, a ver com como abordar a vida emotiva, sem deixar ela escapar, sem bombear, através do comportamento, o que é que tem que ultrapassa a situação realista?’ E, eu encontrei: são os impulsos! E, de novo, nós estamos diante de um termo cuja definição é impossível. Porque... será que... sim, eu sei que os impulsos são alguma coisa que nascem sempre dentro do corpo e que apenas chegam à periferia. Eu sei que é como alguma coisa que nasce atrás da pele (...) mas, antes da *ação física*, tem uma pequena coisa, exatamente, que a precede e que é todo o segredo de um ator orgânico como, aliás, dentro de alguém como esta mulher no filme de Maya Deren <sup>20</sup>: são os pequenos impulsos que são contínuos, que formam um fluxo, que são... que são... que não para, que rola. E, então, eu me disse: ‘Sim, isto quer dizer, que podemos trabalhar sobre os impulsos’. (GROTOWSKI, 2014:36-7)

---

Realizações, em 2016 com o título *Stanislavski ensaia – memórias*.

<sup>20</sup> Grotowski refere-se a filme exibido nessa primeira aula, filmado por Maya Deren (1917 - 1961), no Haiti, nos anos 40. Deren era pesquisadora de cinema, dança e vodu haitiano que se debruçou durante bastante tempo sobre o ritual. O documentário póstumo *Divine Horseman: The living gods of Haiti* foi feito por seu ex-marido, em 1981, e reúne imagens feitas por ela e narrações de trechos de seus diários. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hX3ZMDR2N5c&list=PLVbshtCOv4h-pNuCty6-cwxiiTM6QNoCS>

Nessa passagem, a noção de impulsos configura-se como algo que antecede a ação, constitui-se em espécie de pulsão para a ação. Segundo Thomas Richards (2012:108-9), no livro *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, para Stanislavski algo semelhante aos impulsos remeteria a um trabalho *relacionado com os olhos e a expressão facial: a periferia do corpo*, e para Grotowski, seria como *algo que empurra de 'dentro' do corpo e se estende para fora em direção à periferia; algo muito sutil, que nasceu 'dentro do corpo', e que não vem de um campo unicamente corporal*.

Motta Lima verifica que há relação entre a noção de *signo*, utilizada por Grotowski no início da década de sessenta, e impulso. *Signo* teria ligação com construção de uma imagem que se queria visível pelos espectadores; paulatinamente, ocorreu a alteração desse termo para impulso, principalmente a partir do trabalho no espetáculo *O Príncipe Constante* ao lado de Ryszard Cieślak.

Sua noção [de *signo*] foi se misturando, cada vez mais, com uma nova noção, aquela de *impulso*. O *signo* era apresentado, certas vezes, como par do *impulso*, como uma organização *externa* que aparecia quando se agudizava e, ao mesmo tempo, se organizava o processo *interno*. Os *impulsos* eram, nesse momento, *interiores, espirituais e/ou psíquicos*. E o *signo* aparecia como a face externa, corporal, material, *ideoplástica* desse *impulso*. O termo *signo* foi também, algumas vezes, apresentado como sinônimo de impulso, os signos buscados sendo os próprios *impulsos espirituais*. Já por volta de 1966/67, Grotowski deixou de se referir a *signo* quando falava do trabalho mais fundamental realizado por seu ator. Utilizava, sobretudo, a noção de *impulso*, agora não mais adjetivada. (MOTTA LIMA, 2012:94)

Podemos perceber por essa passagem que a noção de *signo* naquele momento talvez estivesse, num certo sentido, mais próxima do uso stanislavskiano da noção de impulso, já que fala mais sobre aspectos externos e da periferia do corpo. Ainda assim, percebemos que há um desenvolvimento e um caminho da noção de impulso por Grotowski, inicialmente *signo*, *signo-impulso*, *impulsos interiores* e, por fim, somente impulso. *Signo* mantém-se como referência somente externa, como afirma Grotowski na aula: *Nós podemos dizer que quando estamos cortados dos impulsos o que domina são os gestos, então, eu diria que são as reações, ou os signos periféricos do corpo: as mãos, o rosto, as pernas*. (GROTOWSKI, 2014:26)

Nessa aula especificamente, ele não faz referência exata à localização em que se originam os impulsos<sup>21</sup>, mas ele vai dizer que o impulso daquele movimento nasce dentro do corpo e, então, reverbera pelas extremidades e que esse é um dos sintomas da organicidade.

Portanto, podemos pensar que – para Grotowski – há nos impulsos uma espécie de passagem que cria lastro interior. Ainda que tenha retirado o adjetivo do termo, ele seria mais do que puramente corporal, como disse Richards (2012), o impulso seria psicofísico, e a

---

21 No texto *Você é filho de alguém* (1989) Grotowski vai apontar algumas pistas para essas localizações. (1993:69-75)

ação resultante desse impulso configura-se numa ação com esse lastro interno, e é também ação psicofísica. Esse lastro interno seriam a memória e as associações pessoais?

### Associações Pessoais

As associações pessoais constituir-se-iam de interconexões entre uma ação psicofísica e a presentificação e reverberação de alguma memória nessa ação. Essa interconexão se dá a partir do trabalho sobre o impulso gerador da ação e estabelece a *psicofisicidade* da ação.

A questão das associações pessoais está intimamente ligada ao entendimento de Grotowski em relação à memória, o que é de extrema relevância para se pensar sobre o autor, pois, como coloca Motta Lima no artigo *Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski* (2009:159)

A memória talvez seja uma das ‘palavras praticadas’ de Grotowski mais difíceis de ser analisadas porque ela envolve uma série de investigações que, ultrapassando largamente uma noção mais estrita de teatro, diz respeito a uma certa *percepção de si* experienciada pelo *atuante*. A noção esteve eminentemente relacionada a um *trabalho sobre si* realizado pelo *atuante*, ou, dizendo mais claramente, sobre aquilo que é ou pode vir a ser experienciado como *si*. Podemos ainda inverter a sentença e dizer que a *memória* é, no percurso de Grotowski, uma experiência que permitiu que o *atuante* ‘relaxasse’ uma certa percepção mais habitual – e pretensamente estável – da sua própria subjetividade.

No excerto, é interessante pensar no termo *percepção de si*. Nesse sentido, o trabalho com a memória, em Grotowski, permitiria alterações de estados do atuante, as quais poderiam resultar em mudanças, na percepção de si do atuante, e desbloquear, num certo sentido, novas possibilidades de *ser/estar* como sujeito. Ou, ainda, distensionar leituras mais rígidas ou estáveis de si. Seria esse distensionamento que promoveria esse relaxamento das percepções e talvez certezas de/sobre si? Nesse desbloqueio específico, não estaria o trabalho sobre si, como alterações do sujeito tal qual já aponta Cassiano Quilici?<sup>22</sup>

Acerca do que permitiria esse trabalho com a memória, que se presentificará nas associações pessoais, quais seriam os procedimentos? Que camadas podem ser construídas a partir das associações pessoais como procedimento e potência?

Na aula de 16 de junho de 1997, Grotowski (2014:103-5) nos dá pistas a partir da descrição de seu trabalho com Cieślak

Como eu falei a respeito de Ryszard em O Príncipe Constante, e no filme tem a questão das suas associações, das suas lembranças, pessoais, de tudo isso. Mas, será que o diretor não teve, se ele trabalha nessa direção, suas próprias associações e lembranças? Eu mesmo tive. Por exemplo, tem o momento em

---

22 Ver acima o item **Trabalho sobre si**, p.19.

Fausto, quando Mefistófeles, o demônio, nas duas pessoas vestidas como jesuítas, um homem e uma mulher, estão deitados e aí deve acontecer o último ato de acordo com o demônio, da parte de Fausto, de entrar com ele numa cumplicidade e tem essas respirações: (Grotowski faz o som de uma respiração oral forte, arfada). Isso foi filmado durante um momento curto: de onde vem isso? Quando eu era... quando eu tinha dezesseis anos, eu estava muito doente e eu fiquei durante um ano num hospital, numa sala para pessoas que estavam morrendo. E, isso foi... eu não tinha dinheiro, eu era pobre, então foi nesse quarto que não era grande, que tinha dezoito leitos e durante a noite nós respirávamos de uma certa maneira, foi essa respiração que eu reconstruí em Fausto, no momento do acordo entre Fausto e o demônio, em duas pessoas. É uma associação pessoal. Um outro momento... tudo é baseado sobre associações pessoais, da minha parte, eu devo dizer, e da parte do ator à sua maneira (...) e isso me deu sempre um tipo de alegria, de ver isso na composição do espetáculo, como ver como minhas lembranças podem acordar, podem reviver em mim mesmo.

Na descrição de Grotowski, ele coloca que esse processo das associações pessoais está muito mais na reconstrução e presentificação da memória, a partir da qual o impulso gera ação, do que somente na reconstrução mimetizada da imagem daquela memória. Além disso, fica evidente que essas associações não são somente do atuante, mas também do diretor/orientador daquele trabalho.

No texto *Resposta a Stanislavski*, Grotowski (2001:17) afirma que *as associações são ações que se coligam à nossa vida, às nossas experiências, a nosso potencial. Mas não se trata de jogos de subtextos ou de pensamentos. Em geral, não é algo que possa ser expresso com palavras*. Para Motta Lima, no texto supracitado, dessa maneira Grotowski explicita que o trabalho com as associações não se dá somente no âmbito interno do atuante, não é um simples exercício mental, mas sim concretiza-se numa pesquisa prática. E é nesse sentido que a noção de corpo-memória é forjada, entendendo que o corpo, como um todo que, segundo Grotowski (2007:173) *não tem memória, ele é memória*.

Na continuidade da aula inaugural, são exibidos dois excertos fílmicos: um do documentário *Divine Horseman* de Maya Deren<sup>23</sup> e outro do documentário, dirigido por Mariane Ahrne, da série *Os cinco sentidos do teatro*<sup>24</sup>. No primeiro, vê-se um homem e, posteriormente, uma mulher passando por um transe de possessão. Ao analisá-lo, Grotowski (2014:29) comenta que *sim, para mim está claro que isto que os haitianos chamam de processo de possessão (...) é um processo orgânico. Existem todos os sintomas disto, quer dizer, o comportamento humano se torna fluido, leve, contínuo*.

Grotowski afirma que o Vodou haitiano é um ritual que se localiza na linha orgânica, porque é possível perceber no corpo do homem os sintomas da organicidade, com base nos movimentos que ele executa, vê-se que a origem do movimento é interna, oriunda do centro

---

23 Ver nota 15, p.21.

24 Mariane Ahrne (1940) diretora e roteirista de cinema, nascida na Suécia. Dirigiu um dos episódios da série *Os cinco sentidos do teatro*, produzida pela Radiotelevisione Italiana (RAI). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d89PG9utW3A&t=648s>.

do corpo e, embora aparentemente improvisada, há certa estrutura que, segundo o polonês, teria sido estabelecida há gerações pelos praticantes desse ritual.

No segundo trecho, Grotowski exhibe um recorte do espetáculo *O Príncipe Constante*, o qual ele utiliza para demonstrar a relação entre as ações realizadas pelo ator em cena, com os movimentos executados pelos participantes do Vodou: ambos teriam um tipo de associação que é inter-humana, teriam origem interna, no fluxo dos impulsos; apresentariam fluidez, continuidade e leveza, por isso são, ambos, orgânicos.

Grotowski (2014:38) acrescenta que no espetáculo existe *este sistema das associações, das memórias pessoais, mas as duas coisas são orgânicas e isto desencadeia como que um tipo de fluxo orgânico e no fundo eles (espetáculo e Vodou) têm uma fluidez comparável e, para mim pertencem à mesma realidade do jogo.*

Interessa, nesse ponto, a clara apresentação de ambos, Vodou haitiano e o espetáculo *O Príncipe Constante* como pertencentes à linha orgânica *como um processo que encontrou a sua própria estrutura, ele não representa nada, ele não mostra nada, mas, ele é e é visível.* (GROTOWSKI, 2014:40) e contém todos os sintomas da organicidade: o primeiro, na instância do ritual; e o segundo na artística. Este ser e ser visível conecta-se ao que Grotowski (2014:27) afirma sobre as artes performativas, pois o processo orgânico é em si e pode, posteriormente, ser visível para outras pessoas, caso o atuante assim queira.

Mas, se isso deve chegar a um ato artístico, finalmente, isto deve encontrar sua própria maneira de ser estruturado, então, finalmente, a forma deve aparecer, então, finalmente, o aspecto artificial deve aparecer também, porque cada montagem é já uma artificialidade, no sentido nobre da palavra. Na verdade, a diferença entre as duas extremidades, na arte e no ritual, aliás nos dois, é a diferença das fases iniciais: do que está no primeiro plano e do que está atrás das costas.

Na situação de o atuante desejar que sua elaboração possa ser testemunhada por outras pessoas, deve haver, mesmo dentro da linha orgânica, uma fase de estruturação. E essa estruturação ocorre não só no campo do teatro, mas também no campo do ritual, como no caso do Vodou haitiano. De acordo com Grotowski (2014:30), se um participante – no momento de um transe de possessão – realiza movimentos de modo informe, sem obedecer a certas estruturas ancestrais, ele é retirado pelos outros participantes por realizar uma *possessão boçal*, por ser improdutivo, pois há uma forma/estrutura desse transe que se codificou ao longo do tempo, portanto há esse componente artificial.

É interessante perceber que, mesmo com todas as distinções entre as linhas e ao apresentar exemplos que enfatizem essas diferenças, em vários momentos nesta primeira aula, ele faz questão de dizer que as coisas não são tão puras. Como já apontamos anteriormente, o ponto de partida, o objetivo inicial do atuante faz toda a diferença, como reforçado no excerto acima *é a diferença das fases iniciais*, e ainda, *é sempre isto que eu repito, que a diferença entre o caminho orgânico e o artificial, no sentido da composição, é, na verdade, a diferença entre aquilo que está no primeiro plano e no segundo plano.* (GROTOWSKI, 2014:34)

Grotowski aponta também nesse ponto que, se o objetivo é ser um *ato artístico*, ele deve *encontrar sua própria maneira de ser estruturado*. Perguntamo-nos, de que modo? Aqui talvez entre a noção de montagem. Noção pela qual ele passa brevemente nessa aula e retoma com profundidade na segunda, ao analisar a linha artificial. Ele vai tecer, por oposição, análise da linha orgânica e, não só aponta as aproximações existentes entre ambas, como o modo pelo qual elas se alimentam ou podem se alimentar uma da outra.

Essa afirmação de Grotowski sobre uma não pureza das linhas, artificial e orgânica, sobre contaminações e deslocamentos, é interessante, pois demonstra um olhar transcultural, segundo Olinto e Vieira no artigo *A perspectiva transcultural dos conceitos de linha orgânica e linha artificial de Jerzy Grotowski* (2016:6), *uma vez que permite reconhecer certos princípios estruturais de manifestações culturais bem diferentes entre si, certos “modus operandi” que transpassam as muitas singularidades regionais*, olhar esse que se coaduna com o entendimento de Grotowski sobre o que seria a Antropologia Teatral e também conversa diretamente com o binômio *Conjunctio Oppositorum*.

Em sua pesquisa de doutoramento Olinto (2016:61) debruça-se sobre o chamado *Conjunctio Oppositorum*, terminologia utilizada por Grotowski para suprir a dualidade: estrutura/ técnica/precisão, uma espécie de oposto complementar do conjunto espontaneidade/ improvisação/ organicidade<sup>25</sup>.

Em 1982, nas palestras proferidas na Universidade de Roma (ainda pouco conhecidas) e com a transcrição dessas palestras ainda inédita, Grotowski introduz a noção de ‘linha artificial e linha orgânica’. Esse novo binômio pode ser visto como a nova grande contribuição do pesquisador polonês na discussão do *conjunctio oppositorum*. A distinção entre linha orgânica e artificial é um dos fios condutores que perpassam tanto as aulas de 1982 como as aulas dadas entre 1997-1998, no Collège de France.

E, a seu ver, esse modo de pensar por complementariedades estaria relacionado a formulação/percepção de Grotowski sobre as linhas orgânica e artificial, já que nas aulas, em mais de uma oportunidade, ele cita os deslocamentos e as contaminações, bem como o fato de não haver hierarquias de valor entre elas.

Em diversos momentos da aula inaugural, Grotowski vai citar e antecipar alguns pontos que serão explorados nas aulas seguintes. Ele conta sua experiência ao ver a Ópera de Pequim, afirmando consistir em trabalho fortemente estruturado, cujas ações se iniciam nas extremidades do corpo, sem as transições da abordagem orgânica, por pertencer a linha artificial. Deste modo haveria como que uma forma/partitura externa que foi alocada no corpo do atuante marcando as posições, a partir das quais esse corpo vai trabalhar. Logo, o impulso da ação não emerge do corpo, ele tem origem nas extremidades (braços, pernas, face) a partir da estrutura externa que ele deve executar.

Como exemplo, ele vai narrar que viu um pai e um filho representando, com as mesmas ações, seguindo a mesma partitura e que, apesar de serem os mesmos gestos, a mesma forma, os mesmos movimentos, havia nítidas diferenças entre a feitura pelo filho e a execução do pai. Segundo ele, existiria um fluxo de energia que, em certa medida, vai se

25 Ver: OLINTO, Lidia. *Conjunctio Oppositorum e o parateatro de Jerzy Grotowski e companhia (1970-1982)*.

tornar orgânico mesmo dentro da linha artificial, assim como há uma estrutura com algum grau de artificialidade na linha orgânica.

É importante salientar que, de acordo com o próprio Grotowski (2014:40), ao falar de artificialidade e de sua escolha pela linha orgânica, não há julgamento de valor implícito, ou seja, não há entendimento de que o trabalho numa linha seja melhor que em outra, pois em cada uma há *coisas que fazem com que a gente não possa dizer que exista uma corrente certa, não, não, se uma única corrente está certa ela é, certamente, muito perigosa. Então, é o contrário, existe uma multiplicidade de possibilidades.*

Essas múltiplas possibilidades parecem se relacionar com algo tocado por ele na parte final da aula, quando aborda a questão do temperamento e sua influência sobre as escolhas pessoais, ao falar de projetos e pesquisas (recentes à época), realizados no *Workcenter of Jerzy Grotowski e Thomas Richards* acerca dos cantos da tradição afro-caribenha: *nossas opções na arte são as opções do temperamento, de condicionamento, daquilo que nós amamos ou detestamos, desde a infância.* (GROTOWSKI, 2014:43)

Podemos dizer que ele entende temperamento de forma muito próxima à da psicologia, ao localizá-lo no nível biológico e instintivo da personalidade, algo que – em contato com o ambiente – resulta num comportamento determinado. Novamente ocorre reiteração de aspectos apontados na aula; nesse ponto ele tangencia sua matéria prima: os comportamentos humanos em condições metacotidianas.

Segundo ele, seu temperamento (e o de seus companheiros de *Workcenter*, em alguma medida) conduziu-o para o trabalho sobre os cantos

desde quando eu comecei meu trabalho teatral, e mesmo antes, eu estava extremamente interessado pelo fenômeno: como certo trabalho sobre a sonoridade que ao mesmo tempo está enraizado no corpo, como isso pode nos conduzir na direção de alguma coisa que (...) podemos nomear como qualidade, isso quer dizer, de passar de um nível vital, biológico, de base, de base da vida, como subir na direção de alguma coisa muito mais sutil, delicada, transparente, translúcida... e, eu estava consciente de que os cantos, se eles estão verdadeiramente ligados aos impulsos a às ações, que não podemos excluir, porque podem servir a este tipo, eu diria, de ioga. (GROTOWSKI, 2014:44)

Desse modo, Grotowski (2014:46) fala desse trabalho sobre os cantos como instrumento que permite verticalidade no deslocamento das energias, do nível biológico às energias mais sutis, principalmente os cantos de origem haitiana, *porque ali a participação da organicidade do corpo é total.* Também afirma que, nesses cantos antigos, há um componente vibratório que lhe pareceu ser o *ponto de partida ideal* para a realização de um trabalho orgânico, o que lhe interessava antes mesmo de dedicar-se ao teatro, uma vez que não se sentia *suficientemente orgânico*<sup>26</sup>.

Essa construção da linguagem é altamente imagética e metafórica, como ele mesmo diz ao tratar dessa ioga *no sentido amplo da palavra, quase metafórico*, o que não significa que ele não tenha se aprofundado em certo tipo de pesquisa ióguica, que ele nomeia assim

---

26 Voltaremos a esse ponto no capítulo 4.

por trabalhar no sentido de verticalidade. Pelo contrário, ele cita algumas tradições nas quais ocorrem certos elementos que, para ele, podem compor essa “ioga” do atuante, por exemplo, a ioga heterodoxa dos Bauls de Bengala<sup>27</sup>, os cantos da igreja ortodoxa e, a escolhida por ele, a tradição de cantos afro-caribenhos (GROTOWSKI, 2014:44-46).

Nesse sentido de “ioga”, como espécie de ferramenta, de *organon* para a verticalidade, Grotowski afirma que o objetivo desse trabalho é *decolar*, pois o trabalho sobre esses cantos pode ser altamente desencadeador de associações e *vôos*, em mais uma referência de verticalidade, de subida. Em uma aula aberta sobre a questão da organicidade, Motta Lima (2016) ressalta que, a partir desse trabalho orgânico, o corpo se tornaria *uma pista de decolagem para a transcendência*<sup>28</sup> o que complementa a afirmação e a imagem de Grotowski (2014:46)

isto resultou nesta abordagem muito particular através dos cantos vibratórios de antigos rituais. Que não é, evidentemente, a reconstrução de um ritual africano ou caribenho, não, não, é apenas como os instrumentos de trabalho sobre os corpos... sobre os cantos que se enraízam nos corpos, sobre os impulsos que se prolongam nos cantos, como tudo isto pode ser organizado do ponto de vista dos diferentes níveis da energia.

Nesse trecho, Grotowski exprime de modo claro o entendimento dos cantos como ferramentas para esse trabalho da busca pela verticalidade. A partir deles seria possível realizar o trabalho sobre si, partir das ações, estabelecer o fluxo dos impulsos e alimentá-lo com as associações pessoais. Poderíamos, eventualmente, entender que os próprios cantos, como instrumentos desse trabalho, tornam-se espécie de “argamassa” que mantém esses elementos unidos?

Outro ponto importante, nessa passagem, é a afirmação de que não se trata de reconstruir um ritual caribenho ou africano, porque neste trabalho o objetivo é descobrir procedimentos e ferramentas que possam cooperar com o trabalho do atuante sobre si. De modo algum, há sentido de espetacularização de um rito proveniente de outra cultura, mas sim uma busca por descobrir fontes sobre as quais se possa trabalhar e que sejam eficientes, para além de sua cultura de origem<sup>29</sup>.

Grotowski finaliza essa primeira aula, que tem caráter de apresentação e de mapeamento dos lugares pelos quais suas aulas se deslocam, com apontamentos concernentes ao, então, estágio atual do seu trabalho, com reflexões sobre outros períodos e origens deles, com entendimentos que emergem de longos anos de trabalho. Traz, ainda, aspectos que considera relevantes para compreender suas pesquisas, como a noção de antropologia teatral, artesanaria, artes performativas, artes espetaculares, trabalho sobre si, metacotidianidade, ações físicas, impulsos, organicidade, certo tipo de “ioga”, entre muitos

---

27 Cantores místicos e monges errantes que transmitem através de seus cantos um conhecimento essencialmente filosófico que sintetiza tradições budistas, hinduístas e sufis.

28 Registro do caderno de campo da pesquisadora, oriundo de uma aula aberta ministrada por Tatiana Motta Lima em 2016, na Escola Superior de Artes Célia Helena (SP).

29 Os textos *Teatro das fontes* e *Você é filho de alguém* abordam essa problemática sobre o contato transcultural. É possível encontrá-los no livro organizado por Schechner e Wolford, *The Grotowski Sourcebook*. (1997)



outros assuntos que serão revisitados, como a concepção e a existência de um caminho orgânico e um caminho artificial.

## 2. Noções trabalhadas ao longo de uma vida

Neste capítulo, analisaremos de modo conjunto as aulas ocorridas em 02, 16 e 23 de junho de 1997, de modo a prosseguir no entendimento sobre os conceitos apresentados por Grotowski na definição de linhas de trabalho e pesquisa; discutir os deslocamentos dentro dessas linhas e o modo como implicam noções de montagem, composição, estrutura, improvisação, entre outras, que paulatinamente são abordadas.

A aula de 02 de junho busca elucidar a linha artificial. Como vimos no capítulo anterior, essa linha abrigaria fenômenos diversos como o trabalho cênico de Bertolt Brecht<sup>30</sup>, a tradicional Ópera de Pequim, os mantras indianos entre outros. Por meio da análise dessas manifestações artísticas e rituais, Grotowski (2014) exemplifica e aprofunda o sentido da linha artificial, seus modos de fazer e diferenças em relação à linha orgânica. Por oposição e consequência, isso também gera uma espécie de contra-análise, de esclarecimento sobre a linha orgânica.

Podemos perceber, a partir da estrutura estabelecida por Grotowski para essa aula, que sua compreensão a respeito das linhas é, de fato, de complementariedade e não de exclusão, o que ressalta o entendimento de que nenhuma se sobrepõe a outra; elas coexistem e se intercomunicam. Não por acaso, ele afirma, no início dessa aula, ao contextualizar a audiência acerca do tema respectivo, que *é muito conscientemente que eu vou começar o ciclo de aulas por isto (a linha artificial) que está mais longe de mim, no sentido prático, mas, que, evidentemente, eu estimo profundamente como espectador* (GROTOWSKI, 2014:63).

De novo, é reforçado o aspecto de complementariedade, de comunicação entre as linhas, quando, no início da aula de 16 de junho, postula que *dentro da linhagem orgânica tem o aspecto da artificialidade, de composição, de estrutura (...) e na linha artificial (...) temos sempre alguma coisa que passa pelas pessoas, as pessoas não estão (...) ausentes, elas estão presentes, as pessoas que agem* (GROTOWSKI, 2014:100). Há um caráter didático que salta aos olhos nesse procedimento de divisão conceitual. Evidenciam-se ênfases diferentes nos fenômenos tanto do teatro, quanto do ritual: a predominância do aspecto estrutural aloca o fenômeno na linha artificial; ao contrário, a predominância da fluidez identifica-o como pertencente à linha orgânica.

Podemos perceber, como comentamos no capítulo anterior, que há uma espécie de dualidade complementar muito pautada em relações de coexistência. Diversas noções, ao longo do percurso de Grotowski, demonstram essa plasticidade ao serem formuladas e, posteriormente, reformuladas. Thiago Sabino chama nossa atenção para a proximidade dessa visão com certas vertentes do pensamento oriental, notadamente do hinduísmo, cujas referências paulatinamente compuseram e influenciaram a visão de mundo e a filosofia subjacente ao pensamento grotowskiano. Segundo Sabino (2016:71), *podemos encontrar a recorrência de temas, sobretudo, a busca pela unidade a partir da superação das oposições (ou do que se entende como oposto), marcando a relação do eu com o mundo, a partir de um ato de conhecimento e de uma transformação*.

---

30 Bertolt Brecht (1898-1956) foi encenador, teórico teatral, crítico poeta e dramaturgo alemão. Influenciou de forma contundente o teatro no século XX com suas proposições de engajamento político no teatro.

Poderíamos tomar a divisão entre a linha artificial e orgânica como exemplo de oposição, cujo deslizamento se complementa, como dois lados de uma unidade.

Um olhar sintético acerca da fase teatral<sup>31</sup> pode colaborar com a compreensão das alterações de itinerário. No início, o *Teatro das 13 fileiras*<sup>32</sup> enfatizava a busca por uma artificialidade próxima à de Meyerhold<sup>33</sup>, que podemos relacionar com os primeiros espetáculos como *Orfeu* (1959) ou *Sakuntala* (1961). Após alguns anos, já transformada em *Teatro Laboratório*<sup>34</sup>, a companhia entra numa fase de transição, começa a busca de uma interioridade<sup>35</sup> no ator, como em *Akrópolis* (1962) e em *A trágica história do Doutor Fausto* (1963). Essa busca culmina na descoberta da organicidade em *O Príncipe Constante* (1965) e seu aprofundamento em *Apocalypsis cum Figuris* (1969). É nesse sentido que compreendemos quando, na aula de 16 de junho, afirma que para ele esse tipo de abordagem é muito natural, já que seu percurso se caracterizou por essa passagem da linha artificial à orgânica: *para mim é muito natural, ver os fenômenos teatrais ou rituais como que entre dois pólos. Entre um pólo que é a linhagem orgânica e o outro pólo que é a linha artificial* (GROTOWSKI, 2014:99).

Na aula de 23 de junho, Grotowski foca em conectar as noções que ele propôs na semana anterior e exemplos pessoais oriundos de suas pesquisas individuais e coletivas, que permitissem aos participantes compreender, do modo mais exato possível, suas reflexões. Não é coincidência que Celina Sodré, em sua tese<sup>36</sup>, tenha escolhido nomear essa aula como *A aula dos exemplos*. Sobressai também, da estrutura o e objetivos dessa aula, a imensa importância que Grotowski d  a ser, de fato, compreendido pela audiência, não deixar d vidas em rela o   pesquisa   qual dedicou sua vida.

Vejamos agora o excerto que inicia a aula do dia 02 de junho:

Brecht no nosso contexto cultural representa a mesma tendência que a  pera de Pequim, quer dizer, o teatro onde, digamos, a maneira de se comportar em cena, onde não existe identifica o do ator com o seu papel, ou tem *verfremdungseffekt* - o efeito de distanciamento<sup>37</sup>, onde existe

---

31 A fase teatral   como se denomina o período de 1959-1969, em que a companhia de Grotowski dedicou-se   produ o de espetáculos. Nos apoiamos no trabalho de Motta Lima em sua pesquisa. (MOTTA LIMA, 2012)

32 Primeiro nome da Companhia de Grotowski, escolhido por se referir ao espaço físico em que trabalhavam – composto, inicialmente, por treze filas de poltronas e um pequeno palco.

33 Vsevolod Meyerhold (1874-1940) ator, diretor e teórico de teatro russo. Preocupou-se com a rela o do espaço com o corpo do ator, foi reconhecido pelo trabalho do ator através da biomecânica, por cenários construtivistas e pelo engajamento político.

34 Pouco antes da estreia de *Akrópolis*, em 1962, o *Teatro das 13 Fileiras* ganhou uma nova denomina o: *Teatro Laboratório*.

35 Segundo Grotowski, em *A Possibilidade do Teatro* (1962), *o efeito do ator, no teatro de que eu estou falando,   artificial, mas para que esse efeito seja executado de modo dinâmico e sugestivo   necessária uma espécie de empenho interior.* (2007:72)

36 Jerzy Grotowski: *Artesão dos comportamentos humanos metacotidianos* (2014), em que também escreveu prefácios para as aulas. *Aula dos exemplos*   o título dado por ela ao prefácio da aula de 23 de junho de 1997.

37 Efeitos de distanciamento são diversos procedimentos inseridos na estrutura de um espetáculo, utilizados com o objetivo de interromper o processo de identifica o do espectador em rela o a personagens e espetáculo para, desse modo, quebrar a ilusão da representa o.

uma estrutura muito elaborada, que deve ser realizada pelos atores de maneira precisa e extremamente competente, mas, eles mesmos apresentam alguma coisa sem se engajar, por dentro, o processo interior. Isto é o que eu chamo a tendência artificial, no sentido positivo da palavra. 'Artificial' está muito ligada à palavra arte, é alguma coisa de, exatamente, ligada à arte, é uma predominância da estrutura, da forma, da composição, da montagem. (GROTOWSKI, 2014:61)

Aqui, Grotowski aproxima a obra de Brecht da Ópera de Pequim, a partir de alguns pontos, a começar pela questão da identificação inexistente entre o ator e o espectador para com a personagem, o papel, a figura que está de algum modo sendo representada. Segundo Grotowski, devido ao efeito de distanciamento, essa identificação não ocorre e não é buscada pelo ator nesse tipo de trabalho<sup>38</sup>. O que deveria ocorrer seria uma estruturação precisa, de modo a levar o espectador a acompanhar o espetáculo, ciente de que estaria em uma representação.

O entendimento de Grotowski dialoga diretamente com o que Brecht aponta no texto *Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa*<sup>39</sup>. Nele, o alemão realiza uma aproximação entre o seu teatro épico e a arte dramática chinesa, afirmando que seu trabalho tem produzido na Alemanha *peças de dramática não aristotélica (que não se fundamentam na empatia)* e que sua decisão de trabalhar nesse sentido foi *a serviço das tentativas realizadas para a estruturação de um teatro épico* (BRECHT, 2005:75). Ou seja, para a construção de um teatro que não se submete a regras aristotélicas, como o teatro épico de Brecht e a arte dramática chinesa, a necessidade de identificação não seria característica fundamental.

Ambos, o trabalho brechtiano e o trabalho chinês, não se fundamentam na construção da empatia, da identificação, mas sim de um tipo de embate intrínseco aos efeitos de distanciamento utilizados, o que tornaria *impossível ao espectador meter-se na pele das personagens* (BRECHT, 2005:75). São ambos importantes representantes do teatro da linha artificial, de acordo com Grotowski.

Ele sinaliza em que sentido utiliza o termo artificial: busca relação etimológica com a palavra arte na qual, segundo ele, há predomínio *da estrutura, da forma, da composição, da montagem* (GROTOWSKI, 2014:61). Há prevalência da montagem na linha artificial em primeiro plano, ou seja, a montagem estaria, na linha artificial, no começo do trabalho. Podemos deduzir, reunindo o que apontamos no início do capítulo acerca dos deslizamentos entre as linhas e esse excerto que, na linha orgânica, após o trabalho sobre os impulsos com as associações pessoais e o estabelecimento de um fluxo de ações, a estrutura que emergiu deve ser montada<sup>40</sup>. E essa montagem, na linha orgânica seria posterior ao trabalho interno do atuante.

Em diversos momentos, no decorrer das aulas, Grotowski faz referência à questão da montagem, por isso consideramos importante explorar o entendimento dele com relação a essa noção, inclusive, por tratar-se de um aspecto especialmente recorrente nesse bloco de

---

38 Essa afirmação será questionada pelo próprio Grotowski no decorrer da aula de 02 de junho, como veremos adiante.

39 Ver: BRECHT, 2005:75-88.

40 É sempre relevante apontar que essa sequência não se insere num método fechado de trabalho na linha orgânica, mas sim em possibilidades gerais de criação dentro da linha orgânica.

aulas. Segundo ele, na aula de 16 de junho, essa noção deriva do período em que ele estuda na Rússia, durante o qual pôde conhecer de modo apócrifo as pesquisas de Eisenstein<sup>41</sup> e Meyerhold<sup>42</sup>.

## Montagem

A noção de montagem para Eisenstein implica na justaposição de elementos, muitas vezes sem relação aparente, mas que no todo constroem um sentido. Segundo Eduardo Okamoto (2004:17), em sua dissertação, *O ator montador* (2004), a montagem é *construída tendo como base a desunião dos elementos. Cada uma das partes que tomam parte da obra é apresentada como autônoma em relação às demais. Cada elemento ajuda a construir o todo, mas é, em si, uma unidade e, ainda, a montagem propõe um jogo entre atividade e receptividade.*

No livro *A forma do filme* (2002) escrito por Eisenstein em 1949, ele aponta algumas possibilidades para o trabalho de montagem cinematográfica, como a montagem rítmica, montagem atonal, montagem intelectual, entre outras. Acerca da questão da montagem no campo teatral, existem, entre outros materiais, dois artigos escritos pelo russo em 1923, *Movimento Expressivo* (junto com Sergei Tretiakóv<sup>43</sup>) e *Montagem de Atrações*.

Segundo a análise de Vanessa Oliveira, no livro *Eisenstein Ultrateatral* (2008), no texto *Movimento Expressivo*, Eisenstein propõe o conceito de atração com o sentido de efeito psicológico previamente calculado, a partir do trabalho do ator, sobre o espectador. Trata-se, nesse caso, de uma via de mão única, do ator para o espectador. Já no texto *Montagem de Atrações*, o conceito amplia-se e ganha outros sentidos ao pensar que a interação com o espectador gera uma resposta no plano mais abrangente, na encenação como um todo. Em ambos os textos fica evidente a importância do espectador nas propostas teatrais de Eisenstein (OLIVEIRA, 2008:104-5).

Nesse sentido, a montagem atrativa reverbera na fala de Grotowski, uma montagem no sentido de pegar a estrutura construída pelo ator, cortá-la, reordená-la e vislumbrar, como espectador, se a estrutura é eficiente para o que se quer em relação ao espectador ou não.

Em 23 de junho, Grotowski cita Eisenstein dizendo que *na montagem, como na clássica definição de Eisenstein, o que conta é: O que é que está antes? O que é que está depois? O que conta, também, é uma associação a mais simples* (GROTOWSKI, 2014:135). Ou seja, o direcionamento do processo de montagem está a serviço do que se deseja construir na percepção do espectador<sup>44</sup>.

---

41 Sergei Eisenstein (1898-1948) figura de referência do cinema mundial, participou de modo ativo das vanguardas revolucionárias soviéticas como diretor de cinema, encenador, cenógrafo, figurinista e teórico de cinema e teatro.

42 Eisenstein foi aluno de Meyerhold, entre 1921 e 1923, nos Laboratórios Estaduais Superiores de Encenação. Sobre esse período ver: OLIVEIRA, 2008:05-11.

43 Sergei Tretiakóv (1892-1937), dramaturgo e poeta do construtivismo russo e correspondente especial do Pravda. Assassinado em 1937, pelo regime stalinista soviético, pertenceu ao círculo dos Formalistas Russos e foi associado também ao Futurismo russo.

44 A presença da montagem, de início, é um fator que define a linha artificial, mas estaria presente até mesmo na construção de um trabalho na linha orgânica, num momento subsequente.

Outra forte influência com relação à montagem em Grotowski é Meyerhold. *Em Moscou eu descobri Meyerhold (...) quer dizer, aquilo que na época, porque ainda era a época quase stalinista, era proibido, e, isso foi revelador* (GROTOWSKI, 2014:69). Segundo Beatrice Picon-Vallin, no texto *Stanislavski e Meyerhold: Solidão e Revolta* (2013a), Meyerhold também vai trabalhar com a decupagem do texto e a montagem de fragmentos contrastados. *É através do contraste entre eles, pela montagem, pela distância, que o ator meyerholdiano nunca se perde nem se esquece de si mesmo no personagem.* (PICON-VALLIN, 2013a:25-27)

Numa passagem em outro artigo, *Reflexões sobre a biomecânica de Meyerhold* (2013b), Picon-Vallin vai afirmar que

a abordagem biomecânica da atuação não reduz o ator ao estado de máquina (mas pode permitir mostrar a máquina, ou o boneco, dentro do personagem) e, mais, não ignora a sua capacidade de improvisação, ela abre a atuação ao princípio da montagem, torna o ator responsável pela criação de imagens espaço-rítmicas sem função ilustrativa redundante em relação ao texto, ela obriga a ver e se ver dentro do espaço. Esse tipo de atuação se apoia sobre a consciência que o ator tem da inscrição do seu corpo sobre e dentro da área cênica, sobre seu conhecimento da mecânica corporal, sobre conceitos dinâmicos de aceleração, de resistência, de frenagem, sobre noções de emprego, de autolimitação. A assimilação de um certo número de regras libera a imaginação e dá ao ator, além do slogan simplista de eficiente homem-máquina das utopias produtivistas, a disponibilidade do seu corpo e a abertura, num espaço autolimitado, mínimo, de uma margem de liberdade que deve ser plenamente aproveitada. (PICON-VALLIN, 2013b:79)

Denota-se disso que a autora relaciona o trabalho do ator com a biomecânica à possibilidade da montagem. O ator tornando-se *responsável pela criação de imagens espaço-rítmicas, sem função ilustrativa redundante em relação ao texto*, cria para si um espaço de liberdade como parte intrínseca do todo da montagem.

Na aula de 16 de junho, Grotowski comenta ambos, Meyerhold e Eisenstein, e traz um exemplo que nos ajuda a compreender a importância da montagem em ambas as linhas, mas, principalmente, para a linha artificial

Como cortar certos fragmentos para tornar a cena realmente intensa? O milagre da montagem, de cortar, que a gente conhece no cinema, e, é muito pouco conhecida no teatro (...) É como me contaram: foi Eisenstein que falou disso, um grande diretor de cinema. Que falou disso quando ele deu as suas aulas de direção, de montagem no cinema. Então, por exemplo, tinha um fragmento onde... Talvez eu confunda o nome e tudo isso, bom... Mas, digamos que era Robespierre, no filme francês da época... Robespierre que é abordado por uma pessoa que diz que... Que o informa que Marat está morto! Marat foi assassinado. E que cospe no seu rosto. Então, na

versão soviética foi cortado o fragmento quando ele cospe... Então... fica a informação: Marat está morto. E, ficou o movimento de Robespierre que enxuga suas lágrimas (risos) porque a cuspidinha se tornou uma lágrima por associação, vocês vêem... A força da montagem, ela é incrível. Se eliminamos um fragmento, todo o sentido do que acontece muda (...) Nós vemos como todo o sentido da percepção pode ser mudado através da montagem (...) Para mim esta descoberta chegou de uma certa maneira através de Meyerhold. Foi Meyerhold que me indicou, indiretamente, (eu não o conheci evidentemente) que me indicou que existe a montagem no teatro... E, depois de Meyerhold foi Eisenstein, com a sua teoria da montagem no cinema. Todas as regras de montagem no cinema, podemos aplicá-las como elementos de montagem de uma ação teatral. (GROTOWSKI, 2014:114-6)

Aqui temos uma sequência de um filme como exemplo do processo de montagem, que nos dá pistas da transposição desse processo para o teatro da linha artificial. Ao cortarem a parte na qual é desferido um cuspe em Robespierre, altera-se o sentido da sequência da cena e é nesse lugar que reside o apreço de Grotowski pela montagem.

Desse modo, Grotowski vai esclarecendo seu entendimento de montagem, como em 02 de junho, quando diz que o trabalho de um diretor sério é o de *fazer uma coisa análoga, quer dizer: pegar, eliminar certos pedaços já elaborados, mas, que não são suficientemente, ou intenso, ou revelador, ou que fazem como que dissolver a atenção* e, ainda, atentar-se para que a montagem decorra para conduzir a atenção do espectador, de modo que este não se desvie dos focos escolhidos pelo diretor, sendo necessário *criar um itinerário de atenção para o espectador*, porque se não fizer isso, adverte Grotowski, o espectador se tornará disperso e *vai olhar pra cá, quando ação importante não está aqui* (GROTOWSKI, 2014:61).

### Inscenizador e Régisseur

A compreensão de Grotowski, acerca das funções de um diretor, traz alguns entendimentos peculiares. Ele aponta que a noção de diretor não é única, pois em algumas línguas, existem duas palavras relacionadas a essa função e essas palavras têm acepções diferentes, como ele exemplifica com as palavras “inscenizador” e “régisseur”<sup>45</sup>. Segundo ele, *Inscenizador é alguém que faz a construção, a visão, a composição do espetáculo. Ele pode não ter a capacidade de encontrar um contato real com o ator. Por sua vez, régisseur é alguém que sabe encontrar com o ator, a vida do ator. É... podemos ser um muito bom régisseur e não ser um grande inscenizador. Podemos ser um grande inscenizador e não saber nada de trabalho com o ator* (GROTOWSKI, 2014:114).

Podemos entender, pela descrição das funções, que *inscenizador* refere-se a encenador e *régisseur* seria algo como realizador, diretor, talvez, ainda mais especificamente, de atores.

---

45 Segundo Motta Lima (2012:18-9): *quando Grotowski não conseguia achar um correlato na língua para a qual estava sendo traduzido, seja ela qual fosse, ou ele mantinha a palavra na língua que lhe parecia explicitar melhor o conceito, como no caso de performer, ou ainda explicava para o leitor a diferença entre as línguas, fazendo-o entender, através desse recurso, aquilo a que estava se referindo.*

Um seria competente no plano macro da encenação, do conjunto do espetáculo. Outro demonstraria competência no trabalho com o ator. Essa distinção é interessante para questionar a compreensão mais corrente do ofício de diretor que, grosso modo, em um olhar mais tradicional, abarca ambas as funções. Grotowski aponta que isso não é, necessariamente, uma verdade. Mas também não é totalmente falso, já que neste trecho da aula de 16 de junho, ele afirma que para ele, em seus tempos no Teatro Laboratório, era essencial tentar ser ambos, e que muito de sua busca e compreensão sobre o que queria realizar, partiu disso.

É por isso, o conhecimento da montagem, isso que está dentro do teatro, é muito mais a função do diretor, inscenizador, aquele que faz a composição, é fundamental (...) E gradualmente, eu fiz mais e mais acentuação sobre régisseur, sobre o trabalho com o ator. Porque isso me fez sair da minha solidão e ao mesmo tempo isso me fez como que (...) me enraizar em alguma coisa que era... não apenas uma pessoa e não apenas muitas pessoas, e não apenas uma única tradição, mas, alguma coisa de mais alta, como uma tradição que sobe. Tudo isso foi para mim muito importante. (GROTOWSKI, 2014:114)

Talvez um bom modo de encontrar pistas acerca dessa questão seja o texto *O diretor como espectador da profissão* (1986), oriundo de uma conferência em Volterra em 1984, no qual Grotowski destaca que, primordialmente, o trabalho do diretor é o de um espectador. Segundo ele, o ator (na maioria das vezes, mas com algumas exceções principalmente nos teatros orientais) não conseguiria desenvolver seu trabalho e saber como é percebido pelo espectador. Nesse sentido, o diretor seria a ligação entre esses dois pontos, um fazedor de pontes, afinal de contas caberia a ele olhar o plano macro da encenação, instigar e colaborar com o trabalho atoral e, ainda, direcionar e perceber a eficácia da cena na percepção do espectador. Portanto, ser espectador da profissão seria observar e transitar por todos esses aspectos.

Grotowski ressalva que nem todos os diretores se encaixariam (ou buscariam se encaixar) em serem espectadores da profissão e isso seria um problema.

Em suma, o diretor que começa seu trabalho é quase sempre um grande amador (...) é alguém que ensina aos outros algo que ele mesmo não sabe fazer. Mas, exatamente, se sabe: 'eu não sei fazer isto, porém sou um espectador', neste caso pode vir a ser criativo. E pode tornar-se até mesmo um técnico, porque nisso há uma técnica precisa e complexa. Só que não se pode receber essa técnica em escola alguma, a aprendemos só com o trabalho. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007:214)

É interessante nessa passagem a questão do espectador da profissão, como alguém que observa de modo atento e ativo, já que há nele, de acordo com Grotowski, o potencial criativo. E seria esse potencial criativo que permitiria àquele espectador/diretor aprender a técnica de trabalho de modo autônomo. Por isso, essa técnica não seria passível de aprendizagem numa escola, mas sim oriunda do próprio fazer, na medida em que descobre



paulatinamente a precisão e a complexidade envolvidas nesse ofício, através da experiência. Temos aqui, mais uma vez, o aspecto da artesanaria que permeia, num certo sentido, a leitura de Grotowski em relação ao seu fazer.

Em dado momento da aula de 02 de junho, Grotowski refere-se a uma metáfora que se torna interessante para esta discussão sobre o trabalho do diretor (e do ator), presente em outros textos dele. Ele diz

Tem uma história, ela é repetida em vários textos, por exemplo, hindus, mas não apenas, a respeito de que o homem é dois pássaros: um pássaro bica e um outro que o olha. Se diz: o homem é os dois ao mesmo tempo. O problema é que o homem, normalmente, ele se deixa adestrar tanto pelo pássaro, nele, que bica, que não vê nada. (risos) Por outro lado se ele vê ao mesmo tempo, é como se um enorme espaço se abrisse. (GROTOWSKI, 2014: 67-8)

De acordo com essa metáfora, se um ator conseguisse simultaneamente agir e observar-se externamente, ele ganharia autonomia e, em certo sentido, poderia até vir a ser um diretor competente, como Grotowski também aponta no texto de 1986. No entanto, caso isso não ocorra, a figura desse diretor/espectador da profissão se tornaria essencial, especialmente na linha artificial.

No texto *O Performer* de 1987, Grotowski também insere essa metáfora

Nos textos antigos é possível ler: Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que olha. Um vai morrer, um vai viver. Preocupados em bicar, e embriagados com a vida dentro do tempo, esquecemos de fazer viver aquela parte de nós que olha. Então, há o perigo de existir apenas dentro do tempo e, de modo algum, fora do tempo. Sentir-se olhado por essa outra parte de si (aquela que parece estar fora do tempo) traz outra dimensão. Existe um Eu-Eu. O segundo Eu é quase virtual; não é – dentro de você – o olhar dos outros ou qualquer tipo de julgamento. É como um olhar imóvel: presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas – e isso é tudo. O processo só pode ser realizado no contexto dessa presença imóvel. Eu-Eu: na experiência, a dupla não aparece como separada, mas como plena, única. (GROTOWSKI, 2015:3-4)

A continuidade desse trecho (e do texto em que se insere) é mais complexa, por isso para aprofundar nossa discussão utilizaremos a pesquisa de Luciano Matricardi (2015), que se debruça sobre ele. Matricardi aponta que, nessa passagem, Grotowski refere-se à *Upanishad Mundaka*<sup>46</sup> – Árvore da Vida, pela qual se enfatizaria que o conhecimento advém das relações de transmissão entre mestre e discípulo; podemos, portanto, conectar esse trecho à discussão que realizamos acima.

---

<sup>46</sup> As *Upanishads* são escritos derivados dos Vedas, que formam a base de toda a filosofia do hinduísmo e são consideradas como instruções religiosas pela maioria das escolas do hinduísmo. A *Upanishad Mundahka* é uma delas.

Quando o atuante está preocupado em apenas fazer, se esquece de fazer viver a parte de si que observa. O ato da observação viria de um segundo 'eu', esse que, contudo, não julga, mas se constitui enquanto presença, um 'eu' que testemunha. E o processo de cada um, segundo Grotowski, só poderia então ser captado a partir da presença desse segundo 'eu'. (MATRICARDI, 2015:72)

Então, sem essa conexão “eu-eu” por parte do ator/atuante, caberia ainda a função desse espectador/diretor de conduzi-lo para desenvolver-se nesse processo, bem como planejar e estruturar outros elementos de modo a conduzir a atenção do espectador<sup>47</sup>. Nesse sentido, Grotowski afirma em 02 de junho que

Se a gente não se concentra quando a gente olha, isso quer dizer que na montagem nós não previmos que é preciso criar um itinerário de atenção para o espectador. Bom, então, este aspecto artificial é também a montagem, é também a elaboração das, como eu posso dizer, das formas, dos elementos, da ordem dos elementos, tudo isso são os aspectos criativos do teatro dentro da tendência artificial. (GROTOWSKI, 2014:62)

Assim, poderíamos entender a montagem também como espécie de ferramenta que escava os caminhos pelos quais a atenção dos espectadores desloca-se ao longo do espetáculo; ela estrutura e amplia as possíveis leituras.

### **Montagem nas linhas**

Ao comparar a questão da montagem nas linhas orgânica e artificial, Grotowski analisa do ponto de vista do ator/atuante que trabalha em cada uma delas e, portanto, exemplifica o modo particular de trabalho com a partitura. Aborda novamente as ações fluídas, características da linha orgânica, e as ações em *stacatto*, ou seja, as ações fatiadas como *frames* de um filme da linha artificial. Segundo ele, na linha orgânica, *existe muito mais continuidade, fluidez naquilo que se faz. Na tendência artificial, como no teatro clássico oriental, por exemplo, ou com Brecht, tem muito mais fatias, como pequenos pedaços* (GROTOWSKI, 2014:62). Isso, do ponto de vista do ator/atuante. No entanto, é característica da linha artificial que – do ponto de vista do espectador – exista fluidez, ainda que só aparentemente.

No teatro clássico é tão (...) bem elaborado que é preciso ser muito atento para captar isto, porque estas pequenas paradas que fazem uma imagem, que fazem os comportamentos humanos como signos, como desenhos, como hieróglifos, eles são tão minúsculos que finalmente nós temos uma impressão

---

47 Acredito ser importante acrescentar que no texto mencionado, Grotowski não faz referência a qual linha esta abordagem se referiria, portanto, não a estamos associando diretamente ou estritamente a nenhuma das linhas, mas pensando em termos mais gerais. Também por isso, optamos pela grafia ator/atuante neste parágrafo.

de fluidez também, mas, é a fluidez para o espectador. Para aquele que faz é a elaboração dos pequenos pedaços. (GROTOWSKI, 2014:62)

No que diz respeito à linhagem orgânica, a fluidez é, como vimos, premissa anterior, inclusive, à existência de um espectador. Grotowski afirma que o modo de trabalho sobre a partitura do ator/atuante na linha artificial e na orgânica também seria um local no qual elas poderiam se tangenciar. Muitas vezes, a partitura da linha artificial é preexistente (como na Ópera de Pequim); logo, é o ator que se adapta a ela, sem alterações. Na linha orgânica, na medida em que a partitura é estruturada, há um paradoxo, pois – de acordo com Grotowski – há a criação e a concomitante adaptação/aceitação do atuante a ela. Segundo ele, existiria uma atitude do atuante *que é passiva para realizar uma partitura ativa. O que a gente faz é ativo, mas, a maneira de abordar é como que sem excesso (...) de certa maneira, passiva, como se nós nos submetêssemos a essa partitura ativa, a aceitamos.* (GROTOWSKI, 2014:62)

Podemos perceber que, nessa passagem, a construção feita por Grotowski remete muito à noção de via negativa, que se tornou bastante conhecida durante a fase teatral. De modo sintético, no texto *Em busca de um teatro pobre* (1965), Grotowski define essa noção como *disponibilidade passiva para realizar um papel ativo, um estado no qual não se ‘quer fazer aquilo’, mas antes ‘renuncia-se a não fazê-lo’* (GROTOWSKI, 2007:106). Ora, há uma estrutura de raciocínio comum, presente em ambas as afirmações, a despeito dos anos que as separam. Teríamos aqui um exemplar do modo de estruturação do pensamento de forma não dual, com raízes hindus, como vimos há pouco? Segundo Motta Lima (2012:277), *não devemos esquecer que a via negativa era par do processo orgânico.*

Ao pegarmos as diferenças entre as linhas, artificial e orgânica, e pensarmos sobre seus deslizamentos, Grotowski destaca nelas alguns pontos no que tange o trabalho do ator/atuante

Os grandes mestres, eles entram na mesma partitura de signos, dos pequenos elementos, que nem sequer são visíveis para o espectador ocidental, porque, eles são ligados a uma tradição muito alta, é como uma linguagem, então, ele entra e como ele muda com isso, ele muda um pouco o acento da sua energia vital (isto que eu chamo agora de élan), ele também toma pequenas decisões como, por exemplo, de deslocar um pequeno elemento (...) Então, tem toda uma vida interior, dentro do ator, especialmente um grande ator, toda uma vida interior e um tipo de processo, mesmo se não é o teatro de processo. No teatro da linhagem orgânica ou dentro do jogo do ator da linhagem orgânica, sim, tem a questão da fluidez, dos impulsos, de tudo isso. Mas, evidentemente, tem também a montagem, tem também a composição, sem a montagem e a composição tudo se torna idiota, não claro, não compreensível. (GROTOWSKI, 2014:64)

Assim, segundo Grotowski, em um ator experiente dentro da linha artificial há, de alguma forma, certo tipo de trabalho interior, ainda que não venha de um fluxo orgânico dos

impulsos, mas sim do trabalho com sua energia<sup>48</sup>. Ao apropriar-se concretamente da partitura, o ator da linha artificial consegue promover alterações em seu fluxo de energia, nos modos como executa seus “frames”. Grotowski exemplifica isso dizendo que *no teatro clássico chinês, há outro aspecto (...) que é o processo interior do ator através da mudança de acentuações do élan, da energia vital; e, na linhagem orgânica, tem o aspecto da artificialidade através da composição, elaboração, articulação* (GROTOWSKI, 2014:65).

Nesse sentido, dentro da linha orgânica, se não houver montagem e composição, o trabalho não se torna compreensível. Cabe nesse ponto trazer um comentário de Grotowski acerca de Stanislavski, na aula de 02 de junho, e algumas de suas palavras de trabalho em relação a esse aspecto

Então, Stanislavski colocou as duas questões clássicas, ou, melhor, as duas reações clássicas. (...) ‘Eu acredito’ quer dizer que tem alguma coisa de processo no ator que age. Tem alguma coisa que emana, então, nós nos interessamos, então, eu não vejo ele produzindo, de maneira gratuita, alguns efeitos, não, ele está realmente dentro de um fluxo de coisas (...) mais perto da estreia, Stanislavski começou a utilizar a outra expressão: ‘Eu compreendo’ ou ‘Eu não compreendo’. A que ele está se referindo? Evidentemente, ele se refere à composição (...) se isso deixa que a gente não possa supor uma linha lógica de uma estrutura que tem a própria consequência, a gente não o compreende: ele faz, sim, ele está vivo, mas, eu não compreendo o que ele faz, eu não capto! É nesse sentido (não é compreender no sentido intelectual): eu não capto! (...) A primeira é ‘Eu acredito’ ou ‘Eu não acredito’, isso se refere à predominância, em Stanislavski, da tendência à linhagem orgânica. Mas, já na segunda, é uma orientação bem próxima da orientação da linha artificial, quer dizer, isso deve ser compreensível; quer dizer, isso deve ser elaborado, isso deve ser a composição. (GROTOWSKI, 2014:65-6)

Parece-nos que, segundo Grotowski, ao dizer “acredito” ou “não acredito”, Stanislavski refere-se a uma espécie de presença diferente, uma presença orgânica, e uma lógica de comportamento orgânico exatamente por uma tendência desse tipo de linhagem. Por isso ele consegue, mediado pelos elementos acreditar ou não. Já o sentido de “compreendo” ou “não compreendo” corresponderia à compreensão da estrutura, no sentido de uma lógica da composição e, conseqüentemente, mais aproximada dos interesses da linha artificial.

Esta passagem é interessante porque, de algum modo, ela permite ver mais aproximadamente os deslizamentos entre as linhas. Embora, na linha orgânica, a questão que mais se apresenta seja a de “acredito” ou “não acredito”, e a aproximação com a linha artificial se dê no “compreendo” ou “não compreendo”, como cada uma tem em si um pouco da outra, e a grande diferença entre elas passa pelo foco inicial – organicidade ou estrutura – os termos “clássicos” de Stanislavski compreendem as duas linhas, de algum modo.

Nesse sentido, observamos uma aparente contradição. Grotowski inicia a aula de 02 de junho dizendo que o ator da linha artificial não busca o teatro de processo, mas sim o de

---

48 Vimos no Capítulo 1 o que Grotowski entende por impulso. O conceito de energia será abordado adiante, neste capítulo e no próximo.

artifício; posteriormente, na mesma aula, ressalta que se há algum engajamento interior nos atores da linha artificial, tende a desvanecer, pois podemos entender que ambas as linhas podem experimentar esses lugares a seu modo. O importante passa a ser, então, os modos como atuante/ator da linha orgânica e da linha artificial irão se apropriar e trabalhar em cada uma.

Ao afirmar que um ator experiente da Ópera de Pequim vai trabalhar sobre sua energia e que isso é uma espécie de engajamento interior, aparece a questão da atitude desse profissional frente a seu ofício, como ele se apropria do seu fazer, o qual elabora a partir de si e, quase como um efeito colateral, como seu ofício elabora-se?

Existe uma atitude, uma atitude que é o produto, produto de longo trabalho, esta atitude é importante porque é alguma coisa que existe também no teatro, nos melhores casos, nos melhores exemplos dos atores do teatro da linhagem orgânica. Então, é como para o jovem ator, nesse tipo de teatro como na Ópera de Pequim, para o jovem ator existe uma dependência do espectador, isso quer dizer: ele não se sente ainda totalmente aceito, e, exatamente vamos compará-lo com o seu pai, que é um homem com um treinamento extraordinário, e, com um renome muito grande, e, ele fica um pouco tenso por dentro. (...) O velho, sim, ele está consciente do espectador, ele vê, por exemplo, que se alguma coisa não funciona e é preciso, talvez, mudar o ritmo das acentuações, do élan, no que ele faz, os acentos legítimos, mas, ele é muito mais livre, porque toda a sua atenção vai na direção de não obstruir, de não perturbar este canal livre, canal aberto da energia que passa através dos pequenos detalhes, é, então, ele se diverte também, ele se diverte também, ele faz como, como, por exemplo, fazer uma coisa e olhar para ela: é muito oriental. (GROTOWSKI, 2014:67)

Neste trecho, Grotowski faz referência a uma visita sua à China, na qual ele foi algumas vezes ver a Ópera de Pequim. Nestas idas, ele viu um papel que era desempenhado num dia pelo pai e no dia seguinte pelo filho e observou que os espectadores gostavam muito da atuação do pai, mas não gostavam da atuação do filho. Ao perguntar o porque, uma pessoa teria dito que o filho transpirava mais ao realizar um determinado salto. Tentando compreender o significado disso, Grotowski chega na reflexão do excerto acima: o filho em fase de sedimentação da aprendizagem se preocupa muito com a exatidão numa busca para agradar os espectadores, enquanto o pai sabe da presença deles, mas não direciona sua atenção para eles e sim para o seu fazer, nesse sentido a atitude do pai é mais liberada em relação ao público e, portanto, ele consegue até improvisar, num certo sentido, dentro da sua estrutura.

Brecht, em texto citado no início deste capítulo, aponta numa direção parecida ao falar do teatro clássico chinês

Primeiro, o artista chinês não representa como se além das três paredes que o rodeiam existisse ainda uma quarta. Manifesta saber que estão assistindo ao que faz. (...) O artista é um espectador de si próprio. Ao representar, por exemplo, uma nuvem (...) olha por vezes para o espectador, como se quisesse

dizer-lhe: ‘Não é assim mesmo?’ Mas olha também para seus próprios braços e para suas pernas, guiando-os, examinando-os e, acaso, elogiando-os (...) O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou, antes, causar-lhe estranheza. Para consegui-lo observa-se a si próprio e a tudo o que está representando com alheamento<sup>49</sup>. (BRECHT, 2005:77)

Poderíamos dizer que há convergência nas leituras de Brecht e Grotowski, no aspecto da atitude do ator desse teatro clássico frente a seu espectador. Ter consciência de que ele está presente, sem se submeter a ele e sim a uma atitude que Brecht nomeia de alheamento; e essa atitude seria uma maneira de construir o distanciamento, escapar da empatia, da identificação. E contribuiria, ainda, para uma auto-observação por parte do ator. Poderíamos entender esse processo como o que possibilitaria o trabalho, apontado por Grotowski, sobre as acentuações da energia, do élan vital, num ator da linha artificial.

no fundo, é como se ele estivesse submisso, tem uma espécie de submissão a esta coisa que talvez, dentro, talvez possa estar por debaixo, não dá pra saber... alguma coisa pela qual se faz. Sim, existe, falando deste tipo de atitude, que motiva também os grandes mestres do teatro oriental, tem isso, que é uma das diferenças essenciais entre, no caso que eu descrevi, do pai e o filho, o filho não tinha isso, o pai tinha isso, não é apenas o problema de transpirar ou não, quando se faz o ‘salto’, é alguma coisa de mais complexa. (sic) (GROTOWSKI, 2014:68)

No excerto, destaca-se a submissão a uma atitude de “alheamento” em relação ao espectador e, num certo sentido, de submissão a *alguma coisa pela qual se faz*, ao fazer em si, novamente aludindo a questão do fazer “bem-feito” do artesão. Podemos perceber uma espécie de circularidade do pensamento grotowskiano que paulatinamente retoma e desenvolve, aula a aula, variadas noções de seu léxico, como a de artesanaria, neste caso.

Na última aula desse bloco, realizada em 23 de junho, Grotowski retoma essa questão ao contar a história de dois pintores que fizeram belos desenhos na parte baixa da igreja e no teto apenas sombras de santos<sup>50</sup>

‘É diante dessa alguma coisa que é mais importante... talvez seja alguma coisa muito subjetiva... talvez seja ele mesmo num

---

49 Marcas do autor.

50 Dois jovens pintores, nos territórios do Leste da velha Polônia, um pequeno vilarejo, começaram a fazer imagens de diferentes santos ortodoxos. E, evidentemente, para fazer as pinturas mais altas eles colocaram um andaime. Então, essas figuras de santos que ficavam em baixo, eram muito bem elaboradas porque isso ia ser visível para cada um na igreja e para o Pope, para o padre ortodoxo. Mas, essas que estavam muito no alto, elas iam ficar quase invisíveis, então, ali, eles fizeram mais como que sombras dessas figuras. Porque de baixo isso não seria visível. Bom. Eles não tinham ainda acabado seu trabalho e chegou o Pope (o padre grego católico ou ortodoxo desse vilarejo) e ele olha, ele fica muito contente, ele diz: ‘Ah, sim, esta figura de santo é feita perfeitamente... Esse santo é muito parecido... E esse santo é formidável!’. Mas, já que eles não tinham eliminado o andaime, ele sobe! Ele sobe e, quando está no alto ele diz: ‘Mas, o que é isso? Não tem santo! São sombras! São os... não tem santo nenhum!’. Então, os dois pintores dizem: ‘Mas, escuta padre... isso vai... o andaime vai ser eliminado, ninguém vai ver de baixo que é somente um esboço, todo mundo vai ver de baixo, as grandes figuras que estão prontas, e que tem figuras que continuam no alto. É tudo. Ninguém vai ver isso’. E, o Pope disse: ‘Mas, Deus vai ver! (risos). (GROTOWSKI, 2014:149)

outro estado do ser, numa outra percepção... diante desta coisa para a qual existe um sentido interior daquilo que fazemos: tudo deve ser impecável!’ E, isso é alguma coisa que realmente eu trato como ... que isso pode ajudar... se a gente olha para isso, a gente não faz nunca o erro de dizer: ‘Eu faço um trabalho interior. São as riquezas especiais que eu busco. Então, o nível do meu métier pode ser não realizado.’ Não, nunca. É o contrário: ‘O nível do meu trabalho deve ser realizado.’ (GROTOWSKI, 2014:151)

Não é por não se submeter a um espectador, que o atuante não deve ser meticuloso sobre seu ofício; pelo contrário, *tudo deve ser impecável* e é nesse esforço artesanal sobre o fazer bem-feito que a não submissão ao espectador externo pode se dar, mas o olhar interno, o trabalho sobre si é premissa para possibilitar que o *nível do meu trabalho* será realizado.

Trazendo sua experiência como espectador do espetáculo *Mãe Coragem*, dirigido por Brecht, Grotowski vai se questionar acerca da possibilidade de trabalho interior por parte dos atores. Ele pergunta *será que podemos dizer que Weigel<sup>51</sup> não se identificou?* e, além disso, passa brevemente por alguns itens sobre os quais acabamos de nos debruçar e afirma que *os dois pólos sempre se cruzam*.

Brecht quis criar um exemplo de arte onde não tem nenhuma identificação, nenhum processo interior e somente onde se projeta sobre o espectador não tanto uma imagem, mas, imagens codificadas. Então, ele tinha que exagerar nisso. Isso criou esta extraordinária frieza, por exemplo, nos cantos, ou na reação da mãe antes que ela saiba que seu filho foi morto (...) Será que podemos dizer que Weigel não se identificou? Certamente não! Mas, será que podemos dizer que ela estava vazia por dentro? Também não! Quando eu digo que na linha artificial tem alguma coisa que passa por um outro canal como as acentuações das pequenas decisões, a acentuação do élan, tudo isso. É muito complexo. Nós fazemos um tipo de imagem dos dois pólos que sempre se cruzam. (GROTOWSKI, 2014:82)

Acreditamos ser importante neste ponto, pensar sobre a visão de Grotowski em relação à questão dos espectadores e como ele entende o lugar de testemunha.

### **Espectador e Testemunha**

Na aula de 16 de junho, Grotowski vai exhibir, desta vez de modo integral, o documentário dirigido por Mariane Ahrne para a série *Os cinco sentidos do teatro*<sup>52</sup> acerca do Teatro Laboratório. Essa opção se dá, segundo ele *porque para falar das coisas artesanais no domínio teatral ou ritual é necessário dar sempre um material que vocês possam olhar, escutar, etc. Senão isto se torna simplesmente jogo de palavras*. (GROTOWSKI, 2014:99) É a

51 Helene Weigel (1900-1971) atriz e diretora artística do Berliner Ensemble, representou os principais papéis da companhia.

52 Na aula inaugural Grotowski exhibe dois trechos desse documentário. Ver nota 18, p. X

partir desse documentário que ele aborda a questão do espectador com bastante ênfase. Seleccionamos o excerto abaixo, pois ele pode nos fornecer elementos para a compreensão dele sobre essa noção.

Além do mais, é preciso, tem uma questão... ali onde vemos uma questão que se coloca sempre e que foi na minha vida criativa extremamente importante: é a função do espectador (...) é muito paradoxal. Porque de uma certa maneira eu mesmo não quis fazer o espetáculo para o espectador. Nunca! Era como se eu estivesse, muito mais, de acordo que o espectador chegasse! Mas, não era para ele. Então, para quem? Isto é muito subjetivo, isso que eu digo. (GROTOWSKI, 2014:101)

Interessa neste trecho a afirmação de Grotowski de que para ele a função do espectador sempre foi *extremamente importante*. Ao voltarmos ao início da fase teatral temos pistas dessa importância ao vislumbrar as propostas cenográficas dos espetáculos e como essas propostas derivavam de um foco sobre o espectador. Em *Os Antepassados* (1961)<sup>53</sup>, por exemplo, o cenário (Figura 1) feito pelo arquiteto Jerzy Gurawski<sup>54</sup> permitia uma efetiva unicidade do espaço cênico. Foi o primeiro espetáculo do, então, *Teatro das 13 Fileiras* no qual atores e espectadores encontravam-se num espaço cênico composto por mesas e cadeiras dispostas por toda a sala em vários níveis e era entre elas que as ações dos atores ocorriam, dirigidas diretamente ao público. Nessa configuração próxima, diversas formas de diálogo entre os dois grupos (atores e espectadores) se estabeleciam e, desse modo, tornavam-se co-atores dentro desse *participáculo*<sup>55</sup>.

Nesse espetáculo o que, aparentemente, se desejaria do espectador seria sua participação. Essa participação poderia ser, inclusive, independente da vontade dele, pois, se ele quisesse acompanhar as ações do espetáculo teria de movimentar-se para acompanhar o que acontecesse, como se ele fosse, de algum modo, uma das figuras em cena. Curioso observar que, na aula de 16 de junho, Grotowski é categórico ao dizer que nunca *quis fazer o espetáculo para o espectador. Nunca!*, no entanto no texto *Farsa-Misterium* (1960) ele diz que a *eliminação da divisão entre palco e plateia; estes dois espaços, são substituídos por um espaço teatral unitário(...)onde estão presentes, ao mesmo tempo e sem delimitação, os espectadores e os atores* e completa afirmando que os espectadores seriam como co-atores e tratados como figurantes, ou seja, os grupos – atores e espectadores – eram *ao mesmo tempo, observadores e observados* (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007:412-2).

---

53 *Os Antepassados* – texto escrito por Adam Mickiewicz (1798-1855) composto em quatro partes por textos publicados entre 1823 e 1832. Segundo Sabino (2016:90), *como obra romântica, o texto é fortemente marcado pela visão de mundo do povo polonês, em que espiritualidade e o ideal revolucionário emancipador aparecem na figura do herói rebelde e trágico – Konrad*. No primeiro ato ocorre um ritual no qual os mortos são invocados pelos vivos. Entre os participantes está Gustaw, jovem rebelde e romântico que, no segundo ato, começa a identificar-se com as mazelas do povo e revolta-se contra o czar, pelo que é desaprovado pelo padre da comunidade. Preso, no terceiro ato, passa a se chamar Konrad e sacrifica-se em nome da coletividade; com uma vassoura sobre os ombros, realiza a sua via crúcis.

54 Jerzy Gurawski (1935), arquiteto e cenógrafo polonês que colaborou com Grotowski nos anos 1960.

55 *Participáculo*: expressão utilizada por Grotowski no texto *Farsa-Misterium* (1960) para referir-se a sua proposta de abolição da separação entre palco e plateia naquele momento. *Em outras palavras: a liquidação prática do espetáculo em favor de algo que poderia ser chamado ironicamente de 'participáculo.'* (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007:42).



Figura 1 - Esboço de Jerzy Gurawski para Os Antepassados



Fonte: [www.grotowski.net](http://www.grotowski.net)

Podemos perceber que, à medida que Grotowski revisita seus anos de trabalho, ocorrem alterações da percepção dele sobre o que fez anteriormente, como se talvez ao ver com lentes de 1997 as pesquisas do início dos anos 1960, projetasse para aquele momento algumas concepções que só se delineariam para ele posteriormente. Ou, ainda, como se ao rever o que foi feito, conseguisse esclarecer de algum modo algo que estivesse nebuloso para ele naquele momento. De qualquer maneira, é sempre interessante perceber como esses movimentos ocorrem em seu percurso e como, na continuidade desse excerto, ele vai abordar suas tentativas em relação ao espectador e sua função.

Segundo Roose-Evans, Grotowski *sistematicamente explorou a relação entre o ator e o espectador através do uso do espaço cênico* e, de modo específico em *Apocalypsis cum Figuris* (1969) ele *abandonou todas as tentativas de organizar o espaço. Atores e a audiência, juntos, sem fingimento, em pé de igualdade, entram no mesmo largo espaço vazio que era a área de atuação* (Figura 2) (ROOSE-EVANS apud OLINTO, 2014:104).

Podemos pensar que isso ocorreria porque, nesse espetáculo, Grotowski encaminha-se em direção às pesquisas parateatrais, e seu interesse seria o encontro, a partilha de um espaço coletivo – o que se refletiria na proposta de *Apocalypsis cum Figuris* em que, novamente, espectadores e atores/atuantes convivem no espaço cênico vazio. Como o espetáculo permaneceu de 1969 até 1981, ocorreram algumas alterações, por isso em algumas versões havia cinco bancos dispostos de forma aleatória nas paredes, em outras não.

Figura 2 – Apresentação de *Apocalypsis cum Figuris* (Itália, 1979)



Fonte: [www.grotowski.net](http://www.grotowski.net)

Embora possa parecer que há alguma semelhança com o exemplo que demos em relação ao espetáculo *Os Antepassados*, de acordo com Motta-Lima

a participação do espectador em *Apocalypsis Cum Figuris* em nada se parece com aquela dos primeiros espetáculos de Grotowski; ela é quase uma participação da testemunha (...) é uma participação que apareceu depois da noção de testemunho e de todas as críticas e autocríticas de Grotowski à participação (não autêntica, massiva ou racional) do espectador (...) a expectativa era a de que o espectador pudesse encontrar outra reação humana que não aquela confirmada pela própria posição social/cultural de espectador. (MOTTA LIMA, 2012:384)

Desse modo, no fim da fase teatral, após “críticas e autocríticas”, a relação com o espectador passa a pautar-se na possibilidade de um ato verdadeiro ser realizado pelo ator/atuante e compartilhado com um irmão que testemunhava esse ato, como um ser humano em contato com outros e não mais protegido de alguma forma pelo *status* de espectador.

Ao revisitar experiências teatrais, na aula de 16 de junho, Grotowski contava

(...) minha história pessoal. Então, isso era, para mim, e para meus colegas. No fundo, é como se disséssemos: é preciso fazer alguma coisa que é verdadeira, que é real, que é mais verdadeira que o cotidiano. É preciso fazer isso, é preciso olhar: será que isso pode funcionar? É preciso colocar isso em ordem e não perder o fluxo da vida que o condiciona, é preciso abordar com um tipo de memória, das associações pessoais de todas as fontes que nós tiramos de nossa vida, mesmo da vida do período da infância, de todos os períodos e, então, se alguém chega, eles podem, se é realmente, se é realmente

real, eles podem ser testemunhas disso.(GROTOWSKI, 2014:101)

Nesta passagem podemos notar uma espécie de articulação de elementos feita por Grotowski em relação à ação (*é preciso fazer*), feita de modo orgânico (*alguma coisa que é verdadeira*), dentro do comportamento metacotidiano (*mais verdadeira que o cotidiano*), estruturada (*colocar isso em ordem*), a partir dos impulsos (*não perder o fluxo da vida*), da memória e das associações pessoais (*de todas as fontes*). Seria a partir da realização dessas articulações, que existiria a possibilidade, caso se queira, de permitir que outros vejam, ou ainda, testemunhem esse trabalho. Começamos a tatear a noção de testemunha. O espectador torna-se testemunha a partir do momento em que a ação realizada pelo ator/atuante *é real, mais verdadeira que o cotidiano*.

Grotowski narra uma experiência após chegar a essa formulação de testemunha que, imagicamente, pode auxiliar a compreensão do conceito. Ao assistir a determinado documentário<sup>56</sup>, sobre um grupo de monges budistas do Vietnã<sup>57</sup> em protesto, estes se organizam em três filas compondo três lados no espaço e, ao centro um monge<sup>58</sup> senta-se enquanto outro monge se aproxima, despeja uma substância inflamável e ateia fogo.

As três fileiras de pessoas, de monges que observam ficam perfeitamente silenciosos. Eles não eram participantes no sentido de que eles queriam se mostrar ou mostrar as emoções, coisas assim, isto seria uma besteira incrível. Eles também não foram os espectadores. Por exemplo: eles não aplaudiram. É isso que é alguma coisa da verdadeira testemunha: o ato era verdadeiro. Esse monge, ele queimou realmente e os outros mantiveram uma presença discreta, somente o ritmo das respirações dessas testemunhas mudou. (*Grotowski faz um som de respiração entrecortada*) Alguma coisa assim. E isso é tudo. É isso a testemunha. (GROTOWSKI, 2014:102)

Neste exemplo, poderíamos pensar num senso de comunidade por parte dos monges que testemunharam a cena, como aponta Motta Lima *os monges que observavam estavam, desde o início, irmanados com o ato do monge que se sacrificava, já que todos faziam parte de uma mesma congregação, de uma mesma crença*. (MOTTA LIMA, 2012:380) E podemos tecer uma analogia: o ato foi efetivamente realizado, as testemunhas efetivamente testemunharam, mas o ato não foi realizado para que elas o testemunhassem e sim como um protesto frente a ditadura no país. Os outros monges deram suporte e testemunharam o ato, mas o sentido do ato não era direcionado para eles.

Grotowski vai dizer que buscou diversas maneiras para que os espectadores deixassem de ser espectadores passivos e estivessem ativos. *Eu quis que o espectador se tornasse participante. Foi o primeiro período da minha pesquisa. Mas, isso finalmente não funcionou*

---

56 Não encontramos o documentário citado por Grotowski, mas há vídeos no youtube com registros visuais relativos ao mesmo episódio.

57 Essa narrativa do monge aparece também em outros momentos de Grotowski, como no texto Teatro e Ritual (1968) disponível em FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007:119-36. Bem como em evento ocorrido no Teatro Récamier (1973) disponível em ERTEL, É. Grotowski au Récamier. In: Revue travail théâtral, v. 12, Paris, jul-set, 1973, p.130.

58Monge Thich Quang Duc realizou sua autoimolação em 11 de junho de 1963.

(GROTOWSKI, 2014:101) É interessante porque, como Motta Lima revela, ao debruçar-se em uma parte grande de seu livro, sobre o percurso de espectador em Grotowski, existiu ao longo de toda a pesquisa dele não só preocupação e revisão de ideias concernentes ao trabalho da pessoa que age/atua (ator/atuante), mas também em relação à pessoa que o especta (espectador/ participante/ espectador-testemunha/ testemunha).

Essa percepção pode nos possibilitar melhor entendimento acerca da afirmação de Grotowski, de que ele *não quis fazer o espetáculo para o espectador. Nunca! Era como se eu estivesse, muito mais, de acordo que o espectador chegasse!* Num certo sentido, parece haver um incômodo por parte dele, uma inquietação frente à figura do espectador; e esse incômodo talvez se revele numa constante busca por compreender sua função. Inicialmente ao tirá-lo de certa passividade e fazê-lo participar da ação (por exemplo em *Os Antepassados*), posteriormente ao tentar alterar o papel deles (como em *A trágica história do Doutor Fausto*<sup>59</sup> (1963) em que figuram como convidados de Fausto). Ou, ainda, em *O Príncipe Constante*<sup>60</sup> (1965), em que se tornam testemunhas do martírio da personagem, como se fossem estudantes de medicina de fins do século XIX. Acerca de uma participação forçada, Grotowski reitera que o espectador

ele pode responder, podemos prever isso. Mas, ele está como que sob uma violência, não está realmente livre, além do mais, nós, os atores, estamos preparados, e ele não. Não pode ser assim (...) o que é realmente o espectador que não é o espectador? Não é alguém que é obrigado, à força, a participar ou a reagir ou se ele é entusiasta de participar ele vai fazer besteiras. Não é isso. Tem alguma outra coisa? E, aí, eu cheguei a uma noção de testemunha (GROTOWSKI, 2014:101-102)

Por fim, Grotowski formula que, como os monges, a função do espectador seria dar suporte e testemunhar o ato verdadeiro, realizado pelos atores/atuantes, como em *Apocalypsis cum Figuris* (1969), e participar quando, eventualmente, lhe fossem feitos convites para tal, como ocorreu durante o Parateatro<sup>61</sup>. Por perceber todas as

---

59 *A trágica história do Doutor Fausto* - em *Fausto*, eram duas mesas longas, e a terceira pequena, onde Fausto convidava as pessoas para um tipo de Santa Ceia, sua Última Ceia, como o Cristo no final. Ele as convidava para contar os acontecimentos da sua vida, e toda a ação era apresentada sobre essas mesas, como pratos que damos às pessoas que chegam. Sobre as mesas. E num certo momento Fausto é apenas alguém que olha o que acontece sobre as mesas e, num certo momento, ele entra e ele participa, e, os espectadores são os convidados de Fausto. (...) Todas as cabeças se mexem, e os espectadores entram num ritmo espacial ligado àquilo que os atores fazem. Então, mas, ninguém disse que eles tinham que participar, evidentemente, isso foi como alguma coisa que aconteceu por si mesma: eles foram os convidados a quem nós mostramos o que aconteceu com Fausto. (GROTOWSKI, 2014:108-9)

60 *O Príncipe Constante* - em *O Príncipe Constante* os espectadores ficavam acima, e a composição era como um, o que se chamava, no século XIX, teatro médico. Que é onde se fazem as cirurgias, e os estudantes ficavam sentados mais no alto para não contaminar a pessoa operada, eles olhavam para baixo, por trás de uma paliçada, muito alta. Isso foi feito com o espaço do Teatro Laboratório: nós construímos uma parede muito alta, como uma paliçada, de madeira, e nós víamos somente as cabeças dos espectadores que se inclinavam para baixo, como voyeurs, como estudantes desse teatro médico, como numa corrida também, em certos casos. Isso os colocou, os espectadores, de novo, numa situação, muito literalmente, de ser testemunha de uma coisa, mas, de testemunhar como que uma coisa proibida. (GROTOWSKI, 2014:109)

61 No início do Parateatro houve um convite feito por Grotowski na rádio local para quem se interessasse em ver a apresentação de *Apocalypsis cum Figuris* e participar de um novo projeto com a Companhia. A maior parte dos selecionados eram pessoas que não faziam teatro e nem pretendiam

transformações operadas no entendimento em relação à função do espectador, podemos intuir que esses questionamentos continuaram e reverberaram até o entendimento de testemunha, em relação às pesquisas do *Workcenter*, e até hoje o modo como o *Workcenter* entende seus convidados.

em Pontedera, no *Workcenter*, finalmente, é isso: trabalhamos sobre a arte, trabalhamos sobre os cantos antigos tradicionais. São os artistas, mas, tem como que um eremitério: não tem público, não tem... Bom. Isso foi dito muitos anos atrás, quando este filme foi gravado. Na verdade, a situação muda. Agora, é muito difícil de dizer que o *Workcenter*, em Pontedera, é um eremitério. Tem sim, tem um aspecto de um trabalho rigoroso, tudo isso, mas, no entanto, tem muitas pessoas que nós aceitamos que chegassem e que vissem, que fossem testemunhas do que nós fazemos. (GROTOWSKI, 2014:100-101)

Interessa nessa passagem a constatação, na ocasião das aulas, de uma mudança relativamente recente: durante a *Arte como Veículo*, uma mudança se deu em relação à possibilidade da presença das “testemunhas” do trabalho. Ressalta-se, ainda, no entanto, a permanência da ideia de que o *trabalho rigoroso sobre os cantos antigos tradicionais* continua a ser o objetivo final. Além disso, essa passagem instiga também perguntas a respeito da natureza desse trabalho, especialmente de como ele se desenvolve e seus encadeamentos. Selecionamos trechos nos quais Grotowski narra suas experiências dentro da linha orgânica e que podem nos fornecer pistas.

### **Grotowski e a linha orgânica**

Após a aula de 02 de junho ser dedicada à linha artificial, nas duas subsequentes (de 16 e 23 de junho), Grotowski se volta para a linha orgânica e suas experiências dentro dela. Podemos notar que ele busca diversos exemplos de suas fases anteriores para demonstrar seus apontamentos e torná-los, inclusive, mais didáticos. Partindo da questão do espectador, Grotowski aos poucos toca em elementos técnicos que tangenciaram as pesquisas e que convergiram para as práticas citadas por ele.

Quando tem um ato que é real, existe a possibilidade de que o espectador se torne testemunha (...) quando nós buscávamos, sempre, como que um tipo de *leitmotiv* de nossos espetáculos no *Teatro Laboratório*, buscávamos sempre um ato real, devia estar no meio de tudo aquilo que fazíamos: um ato real (...) *O Príncipe Constante* de Ryszard Cieślak, nós vemos Cieślak portado por suas associações, as mais pessoais, por essa coisa que o portou na vida para um tipo de experiência que ultrapassou os limites do cotidiano, que era tão real, mas tão real, dentro disso, eu diria real interiormente, real nos pequenos impulsos, real na doação dele ao que ele fazia, que os espectadores não aplaudiam. (GROTOWSKI, 2014:102)

---

fazer, mas que possuíam algum tipo de identificação com os componentes e com Grotowski.

Em alguns momentos Grotowski associa a testemunha ao fato de não aplaudir, como uma oposição ao espectador que aplaude de forma, num certo sentido, compulsória, mesmo sem querer ou pensar em por que fazê-lo. De algum modo, a testemunha seria tocada, atingida pelo trabalho do ator/atuante sobre si, pelo ato real, ainda que não fosse intentado por aquele que isso acontecesse. Segundo ele, naquele momento, naquela circunstância laboratorial, a pergunta era: *Será que o ato real é possível para o ator? E, se o ato real acontece (...) alguma coisa muda e este fenômeno do espectador de uma certa maneira desaparece: ficam as testemunhas. As testemunhas não aplaudem* (GROTOWSKI, 2014:103).

No excerto Grotowski também traz alguns elementos do trabalho em *O Príncipe Constante*, que retomam alguns pontos nos quais ele já havia tocado na aula inaugural, como em relação às associações pessoais *vemos Cieślak portado por suas associações, as mais pessoais*, a metacotidianidade *um tipo de experiência que ultrapassou os limites do cotidiano*, e o trabalho acerca do impulso *real nos pequenos impulsos*. Essa tríade de elementos é recorrente e poderíamos pensar que, de certa maneira, seja ela que delinieie de modo mais claro um trabalho desenvolvido na linha orgânica. Seria o trabalho sobre essa tríade que possibilitaria o ato real?

Segundo ele,

Nós começamos, no *Teatro Laboratório*, a trabalhar sobre uma nova coisa, depois de *O Príncipe Constante* que era alguma coisa de... que chegou muito longe, muito alto... na minha pesquisa, no ato dos atores, em tudo... E aí, eu senti muito forte, e meus colegas, além do mais, também, que nós estávamos ameaçados de começar a repetir aquilo que nós já sabíamos fazer. E, isso é um desastre. (...) Sim, nós tínhamos descoberto. Mas, no momento, quando tentávamos repetir isso como... era como reencontrar as neves de outro tempo. Então, isso se tornava morto: não criativo. E, eu entendi. (GROTOWSKI, 2014:125)

Sabemos que foi durante o período dos ensaios (que também continuaram após a estreia, em 1965) de *O Príncipe Constante* que Grotowski, de acordo com Motta Lima, descobriu a organicidade, essa “nova coisa” à qual ele se refere, e que esse trabalho com a organicidade promoveu significativas mudanças no entendimento de Grotowski e de toda a Companhia. Ainda segundo a pesquisadora, a noção de organicidade *é uma noção dos anos 1964/1965, e que circunscreveu um campo de investigação diferente do que vinha sendo explorado até então; esse campo da organicidade permaneceu, ele sim, como um campo de investigação importante, mesmo nas pesquisas (ou fases) posteriores* (MOTTA LIMA, 2012: XXXI).

O período seguinte foi de preparação de um novo espetáculo que culminou em *Apocalypsis cum Figuris*, em meio a uma crise que se instalou no Teatro Laboratório, muito em função dessa proposta de não repetir *aquilo que nós já sabíamos fazer* após *O Príncipe Constante*. Surge um intento de buscar algo que fosse oriundo de um trabalho orgânico, sem que fossem processos já conhecidos, que não realizassem cópia daquele. Como fazer isso para que o trabalho não se tornasse “morto”, não orgânico? Esse é um momento importantíssimo para o Teatro Laboratório e para Grotowski, pois é após ele que decidem

não produzir mais espetáculos e passam a buscar outras formas de encontro, entrando assim no campo do Parateatro.

Exatamente pela importância da organicidade e das alterações profundas produzidas por essa descoberta, que Grotowski vai buscar nesse período *pré/durante - O Príncipe Constante até o pós - Apocalypsis* as informações e os recortes para a continuidade das aulas e, por isso, a exibição de um filme ganha relevância, a fim de auxiliar a compreensão dos elementos trazidos por ele<sup>62</sup>.

No filme eu disse, num certo momento, que o treinamento não é a preparação para o ato criativo: é ao mesmo tempo verdadeiro e falso, o que eu digo. É verdadeiro, sim, era necessário dizer isso, porque, na época, as pessoas se torturavam com os exercícios *grotowskianos* ou do *Teatro Laboratório* sem fazer as coisas criativas, e por outro lado elas faziam os exercícios muito mal(...) Mas, mesmo se eles fizessem bem, isso não poderia substituir a criação do espetáculo, a criação do papel, tudo isso... não poderia substituir... mas, por outro lado, o treinamento pode ser diretamente ligado ao ato criativo. É, por exemplo, na *Ópera de Pequim*, nos melhores períodos, o treinamento cotidiano, está, mais que tudo, dentro da *linhagem artificial* do que na *linhagem orgânica*, isso aparece... É preciso sempre renovar o conhecimento corporal dos pequenos detalhes, é como se a fadiga, mesmo se nós somos já muito idosos, ela não deve aparecer como eu contei, da outra vez, na *Ópera de Pequim* com o ator mais jovem, não com o mais velho. É essa disponibilidade de todos os pequenos detalhes, que no teatro da composição estrita, exige um treinamento cotidiano (...) tem esta versão com os *exercícios plásticos*, que vocês viram na realização de Rena Mirecka, onde, sim, está já muito perto do ato criativo, já muito perto, muito próximo do ato criativo. Aí é preciso se lembrar que todos os detalhes... porque os *exercícios plásticos*, como nós os fizemos, foram, de certa maneira, uma contradição, com a nossa doutrina, nossa doutrina foi sempre anti-gestual: os gestos são os maus atores que fazem. Então, mas esse era um treinamento gestual (os *exercícios plásticos*). (GROTOWSKI, 2014:106)

A noção de treinamento colocada no excerto é interessante porque, se no início dos anos 1960 ele era buscado e dirigido para – e submetido à – construção do espetáculo, ou seja, treinava-se aquilo que estaria em cena (MOTTA LIMA, 2012:78), nas aulas de 1997 é o oposto, a crítica se dá exatamente a uma postura de que o treinamento é que possibilitaria, exclusivamente, o ato criativo. Para Grotowski, a afirmação feita por ele no documentário era importante para retirar do treinamento certo tipo de responsabilidade já que *na época, as pessoas se torturavam com os exercícios grotowskianos ou do Teatro Laboratório sem fazer as coisas criativas* e essa atitude *não poderia substituir a criação do espetáculo, a criação do papel*.

---

62 Documentário citado anteriormente, *Os cinco sentidos do teatro* de Mariane Ahrne.

Poderíamos pensar que o treinamento seria algo desimportante, mas Grotowski faz questão de frisar que sua afirmação tem um lado verdadeiro e um falso. O elemento *treinamento*, sozinho, não garantiria a realização de um ato criativo, o que não o impediria de colaborar de alguma forma *já que por outro lado, o treinamento pode ser diretamente ligado ao ato criativo*. Ele passa a falar como, na especificidade da linha artificial, esse treinamento pode ser criativo devido a uma *disponibilidade de todos os pequenos detalhes, que no teatro da composição estrita, exige um treinamento cotidiano*.

Ao trazer a questão dos exercícios plásticos, para a linha orgânica, Grotowski aponta que a realização de Rena Mirecka que já está muito perto do ato criativo por ser realizada com atenção aos detalhes, de modo preciso. Poderíamos pensar que a precisão e a atenção aos detalhes seriam elementos que se desenvolveriam apenas num treinamento físico. No entanto chegamos nesse ponto à contradição apontada por Grotowski: a despeito de uma proposta anti-gestual de treinamento, os exercícios plásticos, então criados, têm forte componente gestual (físico). Num sentido estritamente físico, o treinamento poderia colaborar com a diminuição de eventuais bloqueios daquele ator/atuante, todavia, justamente por isso, ele pode confluir para um trabalho sobre si na renovação do conhecimento corporal e de seus pequenos detalhes. Referindo-se ainda à experiência com Mirecka, Grotowski mostra como foram acessadas, através dos exercícios plásticos, as associações pessoais:

os limites das articulações dentro do corpo, foram deslocadas, passamos ao estágio, como Rena Mirecka fez, quer dizer, que nós mantivemos a precisão de cada detalhe, mas, nós improvisamos a ordem, que detalhe, depois de que detalhe, e esta improvisação só do que vem antes, do que vem depois, estará sempre ligada às associações pessoais do ator, ou da atriz, no momento em que faz isto, então, isto é como improvisar a ordem, mudar a ordem conhecida e como se isso o enviasse para uma pista, uma lembrança de suas associações pessoais, que descobrimos quando fazemos, isto já está bem perto, muito próximo do ato criativo. (GROTOWSKI, 2014:107)

A procura da precisão extrapola o treinamento meramente físico e dá passagem às associações pessoais para configurar o ato criativo. Essa passagem parece apontar a emergência das associações no trabalho físico. Poderíamos pensar num processo que vai se psicofisicalizando. Após aprender os detalhes e ultrapassar os bloqueios do corpo, Rena passa a improvisar o encadeamento de ações já estabelecidas. Detalhe após detalhe, a improvisação resulta em certa ordem que estará ligada às associações pessoais, demonstrando a proximidade com o ato criativo. Grotowski narra o processo de desenvolvimento desses exercícios. Segundo ele

Rena foi uma..., para mim no início do *Teatro Laboratório*, ela foi uma pessoa, em maneira evidente, plena de recursos, plena de possibilidades, mas, bloqueada, em algum lugar, no corpo, então, eu me disse: 'O que eu posso fazer com isso?'. E, eu me disse: 'Bom, ela deve se tornar a instrutora dos exercícios, para desbloquear ela mesma, ela não deve observar a si mesma, ela não deve pensar nela mesma. Ela deve pensar nos outros e para os fazer, talvez ela vá se desbloquear'. Isso aconteceu



muito bem, ela desbloqueou completamente essa coisa, que a limitava, e, além do mais todos esses detalhes plásticos, que eram bastante gestuais, ela os recolocou dentro do corpo, a fonte, como que em torno da coluna vertebral, ali estava a chave para ela e para mim, além do mais. Isso era nítido! Como o ponto de partida. (GROTOWSKI, 2014:107)

Rena Mirecka, dessa forma, erigiu as bases para que o treinamento se tornasse não somente exercícios de alguma espécie de fortalecimento/condicionamento físico, mas também fossem recolocados dentro do corpo, na coluna vertebral. O processo de transformação dos exercícios plásticos em processo de trabalho ao nível psicofísico torna-se ponto de partida.

No texto *Você é filho de alguém* (1989), em certo ponto ao abordar a questão da improvisação no teatro daquele momento, Grotowski passa a listar os clichês de improvisação como *fazer-se de 'selvagem', imitar tranSES, abusar dos braços e das mãos, formar procissões, levar uma pessoa em procissão, desempenhar o papel de bode expiatório e seus perseguidores, consolar uma vítima*<sup>63</sup> (GROTOWSKI in SCHECHNER; WOLFORD, 1997:6-7) e que esses clichês precisam ser superados, para que possa acontecer verdadeiramente o contato a partir inclusive da possibilidade de recusá-lo.

Poderíamos pensar que há uma crítica àqueles que entendem a improvisação como algo desordenado, exatamente o oposto do que Grotowski afirma – como algo próximo à criação, na improvisação realizada por Rena Mirecka, como vimos. Essa desordem poderia prejudicar outros, que estivessem trabalhando naquele espaço; e, nesse sentido, a noção de contato apresentada acima modificou significativamente o treinamento. (MOTTA LIMA, 2012:194).

De acordo com Cuesta e Slowiak

Em outras palavras, utilizar o espaço de maneira que seu parceiro tenha a possibilidade de criar (...) Quando os atores aprendem a habilidade da desconexão estão naturalmente em harmonia, apenas vendo, escutando e reagindo (...) Mas, para começar a trabalhar com a desconexão, uma determinada competência fundamental precisa ser conquistada no nível do movimento, voz e ritmo. Grotowski afirma que só assim o trabalho na improvisação pode ser frutífero, não irresponsável, e, só assim, quando a mestria for alcançada, as verdadeiras questões do coração e do espírito se apresentam. (CUESTA; SLOWIAK, 2013:122)

No excerto, os autores apontam que é necessário algum grau de desenvolvimento para que o ator/atuante, em sua improvisação, utilize o espaço de modo que permita a criação por parte de seu parceiro. Podemos novamente relacionar com o treinamento de Rena Mirecka. A realização num espaço coletivo da improvisação sobre a ordem das ações e as associações pessoais que vão derivar desse trabalho são, de algum modo, acolhidas pelos outros que também desenvolvem as respectivas pesquisas. Poderíamos pensar que a

---

<sup>63</sup>Tradução nossa. No original: *to make 'savages', to imitate trances, to overuse the arms and hands, to form processions, to carry someone in a procession, to play a scapegoat and his persecutors, to console a victim.* (GROTOWSKI in SCHECHNER; WOLFORD, 1997:6-7)

possibilidade do contato, ligada à possibilidade da recusa, dá origem a variações na conexão entre os atores/atuantes, na conexão com o espaço e no trabalho sobre si, de cada ator/atuante.

Segundo Motta Lima, a noção de contato emerge durante o processo de *O Príncipe Constante*, período marcado por forte autocrítica por parte de Grotowski acerca de procedimentos de trabalho anteriores. *Estar em contato significava, concomitantemente, perceber o outro e reagir intimamente de acordo com essa percepção.* (MOTTA LIMA, 2012:192) Nesse sentido, na descoberta da organicidade, diversas noções são retiradas de seu léxico, algumas são reelaboradas e outras são adicionadas, como é o caso dessa noção de contato.

Dentre as noções questionadas, entre 1965 e 1969 (e, eventualmente repensadas em períodos posteriores), a noção de técnica também pode fazer parte desta discussão. Naquele momento, Grotowski criticava de forma contundente essa noção, relacionando-a à artificialidade de um modo negativo, mecânico, de morte, num certo sentido de oposição à organicidade recém-descoberta. No texto *Resposta a Stanislavski* (1969), Grotowski acrescenta que *penso que só a técnica de criar a própria técnica é importante. Qualquer outra técnica ou método é estéril* (GROTOWSKI, 2001:20). Outro trecho do mesmo texto talvez possa explicitar suas insatisfações a respeito dessa noção

a técnica também pode servir como disfarce. Podemos dominar com o treinamento vários sistemas de capacidades, vários expedientes, podemos ser grandes mestres e hábeis malabaristas neste campo para mostrar a técnica mas não revelar a nós mesmos. Paradoxalmente, é preciso ultrapassar o diletantismo e a técnica. Diletantismo quer dizer falta de rigor. O rigor é o esforço para fugir da ilusão. Quando não somos sinceros, imaginando que estamos realizando o ato, fazemos apenas algo inarticulado e disforme. (GROTOWSKI, 2001:08)

Nesse sentido, a técnica poderia se tornar uma espécie de escudo para esconder a ausência do rigor. É uma crítica dura, mas segundo Motta Lima (2008:58-9), de 1975 a 1981 durante o chamado *Teatro das Fontes*<sup>64</sup>, ocorreu a recuperação de um sentido positivo para a noção de técnica mesmo que *essa técnica se diferenciasse em muito da que buscara no início dos anos ditos teatrais. Essa nova técnica estava totalmente relacionada à descoberta da organicidade, prática/conceito da segunda metade dos anos 1960 e que continua em operação até hoje.*

Na aula de 02 de junho Grotowski diferencia a imagem da forma e a forma em si e pode também falar acerca de suas hesitações em relação a técnica:

É muito importante, não importa, estamos falando da *linha orgânica* ou da *linha artificial*, em todos os domínios, existe uma diferença entre a imagem de uma forma e uma forma. A forma é sempre utilitária. O que ficou na ópera banal, com esse lenço, é a imagem da forma, que a cantora quando ela canta,

---

64 Teatro das Fontes foi a fase posterior ao Parateatro, na qual o interesse passou a ser a busca de técnicas tradicionais oriundas de diferentes culturas, e o trabalho sobre si passou a ter como base elementos técnicos de certas danças, cantos e ritos.

ela faz isso)<sup>65</sup>, (*Grotowski continua a fazer a sua demonstração (risos)* mas, não tem nenhuma utilidade porque a utilidade é pegar a respiração, inalação e apertar, sob o pretexto desse lenço, os músculos do ventre. Ah! Aí está a diferença entre a imagem e a forma, e a forma como utilidade. A gente cai facilmente na armadilha de tratar a imagem de uma forma como a própria forma. (GROTOWSKI, 2014:80)

O que Grotowski aponta é que, de algum modo, a imagem da cantora com o lenço teria se tornado mais importante do que a utilização verdadeira dele. Nesse exemplo, seria como uma técnica que se esvaziou, de algum modo, e tornou-se um gesto feito para os espectadores, como espécie de sinal de que a cantora está trabalhando. Como vimos anteriormente, Grotowski é bastante crítico sobre o foco final do ator/atuante estar no espectador e não em si, no sentido de realmente fazer a ação, de realizar um ato real.

Em alguns parágrafos anteriores, citamos o período de trabalho que gerou o último espetáculo do Teatro Laboratório, *Apocalypsis cum Figuris*. Foi exatamente por ele que Grotowski iniciou a aula de 23 de junho. Esse período foi importante para lidar com as descobertas realizadas em *O Príncipe Constante*, com autocríticas ao que havia sido feito até então, bem como o momento de descobrir outros modos de fazer, dentro da organicidade, que não fosse a repetição do trabalho em *O Príncipe Constante*.

No texto *Sobre a gênese de Apocalypsis (1984-85)*, Grotowski narra os processos desse período. Segundo ele

Começamos o trabalho com o roteiro de *Samuel Zborowski* de Slowacki, um roteiro preciso, pensado como um bom trampolim e com a plena consciência de que se tratava só de um trampolim, que no decorrer do trabalho seria possível abandonar. Aconteceram coisas diferentes, fizemos variados 'estudos'. Tudo isso era uma resposta ao desafio do roteiro. Era interessante, mas ao mesmo tempo, tanto para mim quanto para os atores era evidente que estávamos só prolongando a trilha conhecida, que aquele roteiro não era a semente nova. Era evidente também que, se no decorrer de alguns estudos se liberava algo semelhante a uma radiação, isso acontecia quando eles se afastavam do roteiro, do trampolim, do inteiro contexto de partida. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007:184)

Podemos entender que, inicialmente, havia uma ordenação maleável do que seria feito, que a proposta do roteiro era *um trampolim, que no decorrer do trabalho seria possível abandonar*. Assim, como era evidente que estávamos só prolongando a trilha conhecida Grotowski nos conta como os estudos foram utilizados para experimentação, já que neles se liberava algo. Na aula Grotowski exemplifica um desses estudos

Então, um dia, durante um tipo de improvisação, por acaso, eu vi que um dos meus colegas, Antek Jaholkowski, um dos meus

---

65 Nesse excerto, a técnica empregada no exemplo da cantora de ópera seria ter um lenço em mãos para ajudá-la a pressionar seu diafragma para contrair os músculos e, desse modo, colaborar com seu canto.

colegas, ele tinha alguma coisa. Eu não sabia o que era... mas, isso estava no comportamento: um tipo de comportamento, ao mesmo tempo muito sereno, e ao mesmo tempo temível... Paf! A luz da vida apareceu. E, eu me disse: 'Mas eu tenho que compreender o que é que ele faz'. Porque, provavelmente, se eu pergunto... Ele não vai ser ele mesmo se tiver que captar uma associação. O que é isso? Então, eu o observei, eu o empurrei: 'Sim, sim, continua, continua'. Ele fez alguma coisa, não muito clara, do ponto de vista da história, com os outros atores, mas, todo tempo tinha nele esse aspecto humano misterioso. Bom. Então, eu me disse: 'Sim, sim, mas eu conheço esse tipo de pessoa... Esse é um Pope... (Pope é um padre ortodoxo) Esse é um Pope... Sim, nitidamente, é um Pope'. Então, eu suspendi o ensaio e eu disse ao meu colega Antek: 'É preciso eliminar todos os cenários, tudo isso, que nós já preparamos, e precisa colocar uma longa mesa... E, você deve provocar os teus colegas, que não vão estar prevenidos, a chegar a um tipo de Santa Ceia... Como a Santa Ceia antes do martírio de Cristo... É preciso... mas... Você, você deve ser como um Pope ortodoxo, temível, e ao mesmo tempo mago, que vai nomear o Cristo.' Então, eu lhe disse que ele devia nomear como Cristo, Ryszard... Ryszard Cieślak... Bom, todo mundo estava excitado porque a situação era inesperada... e, Antek andou em volta dos outros longamente que se sentaram ao longo dessa mesa, como durante a Santa Ceia... Ele caminhou. Ele os olhou. Ele disse alguma coisa, mesmo não muito clara... E, de repente, ele disse: 'Você, você é o Cristo!' Ele disse. Mas, ele se enganou, e ele nomeou um outro. (risos) Então, o outro ficou, ele mesmo, extremamente agitado, porque isso era uma coisa inesperada. Mas, ele quis enfrentar bem a situação. E, ele começou a entrar, mas de uma maneira, como eu posso dizer, muito clerical, muito artificial, na sua função de Cristo... Quando Antek disse: 'Mas, não, não você!'. E, ele nominou, agora, Ryszard. Esta situação insuportável, ela criou uma tensão e um tipo de verdade... De repente, é como, do nada, apareceu uma Santa Ceia, que era uma Santa Ceia falsa. Mas, ao mesmo tempo, onde alguma coisa era verdadeira... O que era verdadeiro na realidade? O mais verdadeiro era Antek, como nominador, e mesmo com o seu erro... que depois, ainda, depois de muitos meses, de ensaios, ficou no espetáculo... este... este mal-entendido: 'Quem é o Cristo?' Então, assim, nós começamos, nós abandonamos o texto e a peça que nós tínhamos preparado. (GROTOWSKI, 2014:125-6)

A despeito de ser longo, o excerto tem a vantagem de permitir compreender o processo empreendido. Aqui temos uma proposta de improvisação que conduz a uma associação, por parte de Grotowski (não temos como saber pelo excerto se havia e qual seria a associação pessoal por parte do ator) de uma espécie de figura religiosa. A partir daí Grotowski suspendeu o ensaio e instruiu o ator a realizar algumas ações em relação a seus colegas, em uma situação específica, a santa ceia. É interessante porque, conforme ele vai

narrando esse momento, conseguimos visualizar alguns procedimentos e imaginar possíveis reações que se tornaram parte da estrutura do espetáculo, como o mal entendido sobre quem seria o Cristo.

De acordo com Cuesta e Slowiak (2013:48), a partir desse momento, o trabalho passou a ser sobre respostas pessoais dos atores aos temas dos evangelhos bíblicos e a diversas perguntas como *O que teria acontecido com Cristo, se ele se revelasse na atualidade? Literalmente. O que faríamos com ele? Como o enxergaríamos? Onde se revelaria? Seria percebido?* Todo o período anterior de cerca de um ano foi abandonado e, a partir dali, foram cerca de dois anos até a estreia de *Apocalypsis cum Figuris*. Segundo Grotowski

Esse bloco de trabalho que começou com a aparição de Antek como Pope, isso abriu um caminho, para um espetáculo sem uma peça inicial. Nunca nós tínhamos trabalhado dessa maneira... Eu sei que, hoje, muitos grupos trabalham dessa maneira, mas é preciso estar consciente que isso exige um tempo enorme, porque, muitos meses, já, vão ser consumidos pelo trabalho para encontrar uma estrutura. E, depois... E, então, nós chegamos a uma estrutura. Mas, esta estrutura, é preciso fazer mais densa, mais organizada, isso toma de novo muito tempo. Depois, tem a questão do trabalho sobre o papel. E isso, normalmente, toma de novo muito tempo. Mas, de qualquer maneira, nós fizemos esta experiência, e o espetáculo que apareceu, *Apocalypsis cum Figuris*, foi um dos mais importantes para a nossa atividade. (GROTOWSKI, 2014:127)

Ao abdicarem do que haviam construído em relação à peça *Samuel Zborowski*, segundo Grotowski, eles entram nesse novo terreno da construção de *um espetáculo sem uma peça inicial*, algo que não haviam feito até então. Por essa razão, o processo foi longo, com estrutura densa e intenso trabalho sobre o papel, e acabou se convertendo em uma passagem para o *Parateatro*. A premissa principal desse processo em *Apocalypsis cum Figuris* era de não falsear, não mentir e, numa acepção mais comum, não atuar tecnicamente, realizar de fato a ação, não uma imagem da ação.

Nesse sentido, segundo Olinto: *A necessidade de renunciar ao 'passado técnico' já teria se manifestado fortemente no processo de criação de Apocalypsis cum Figuris, última montagem do grupo antes da fase parateatral*. Diante a autora referindo-se ao início do parateatro acrescenta que *essa 'renúncia ao teatro', ao próprio passado, se tornou uma prerrogativa básica do trabalho, como uma espécie de 'passo seguinte' dentro da trajetória do Teatro Laboratório* (OLINTO, 2016:154).

Retornando à descrição realizada por Grotowski, a partir de uma associação pessoal dele, o longo processo foi se encadeando. Poderíamos nos perguntar de que modo os atores encontraram suas estruturas, associações e os impulsos, afinal, a busca naquele momento estava se dando sob a lente da organicidade.

O trabalho decorreu a partir de improvisações dos atores acerca das perguntas citadas, a respeito de uma suposta aparição do Cristo na época da pesquisa. Textos diversos foram trazidos e costurados e, a partir da relação deles com ações e associações de todos, inclusive

de Grotowski, aos poucos a estrutura foi se desenvolvendo<sup>66</sup>. Começaram a construir uma situação, uma história, na qual um grupo de pessoas estava reunido após uma festa, antes de o sol nascer, em um espaço, talvez, abandonado. Essas pessoas buscavam algo para fazer e viram um morador de rua, um tipo de mendigo, e convidaram-no a reunir-se com eles. Passaram, então, a impor a ele o papel de Cristo. Segundo Grotowski *gradualmente, isso se torna um tipo de realidade: ele começa a seguir todos os motivos evangélicos... tudo isso... ele começa a, realmente, se transformar* (GROTOWSKI, 2014:128).

Grotowski descreve que a partir desse jogo, os atores passaram a assumir personas bíblicas como Simão Pedro, João, Maria Madalena, entre outros. Há uma passagem, particularmente complexa, narrada por ele na aula, que pode clarificar alguns procedimentos realizados para a construção do espetáculo

Apareceu dentro da pesquisa dos esboços, das improvisações, dos estudos do jogo, apareceu um fragmento onde, digamos, o pretendo Cristo... ele tem um tipo de encontro amoroso com Maria Madalena... Mas... Isso é 'ok', não é necessariamente uma profanação... Isso pode ser uma blasfêmia, quer dizer, alguma coisa que renova... Mas, ao mesmo tempo, é preciso contar com alguém que vai ver isso: se ele vai ver apenas que Cristo faz amor com Maria Madalena... Maria Madalena, na Polônia... ele vai ficar tão obcecado, por isso, por essa festa desafiante de maneira clara, que ele não poderá, verdadeiramente, passar para um outro aspecto da coisa, muito mais profundo e oculto. Então... eu me disse: 'É preciso encontrar alguma coisa que faça alusão sem fazer a imagem...'. Eu tinha uma associação, isso estava num certo poema, onde se fala do ato amoroso, ou do amor, como em comparação com uma corrida de um cervo. (um animal com os dois chifres, na floresta) de um cervo na floresta. Bom, então, eu pedi a alguém que já tinha se tornado... porque como o mendigo se tornou, gradualmente, quase Cristo... os outros... as pessoas que dão a festa, pegaram certas funções, por exemplo, o Pope pegou uma função (*O Grande Inquisidor*) ele pegou uma função de Simão Pedro. Porque foi o primeiro Papa. E, o... E, tinha alguém que era João... tinha Maria Madalena... Gradualmente foi aparecendo... Bom... Então... João, ele começou a correr, com um ritmo de um tipo de... ele corria no lugar. Mas, ele corria de uma maneira quase monótona, mas, que chegava, de repente, a um tipo de ápice. E, depois, ele parava e de novo ele corria... diante dele, num outro lugar do espaço da cena... Tinha o suposto Cristo e Maria Madalena... Mas, eles não... eles fizeram alguma coisa juntos, que estava ligado à imagem de um arco e uma flecha... como atirar com o arco e flecha... um arco e uma flecha... uma flecha que parte... E, essa é toda a visão. É como esses que eram os impulsos de dentro... Ryszard que fazia o Cristo e Elizabeth que fazia... ou Rena, que fazia Maria Madalena... Os impulsos eram ligados a um encontro amoroso, a um encontro de... realização amorosa... Mas, como as formas,

---

66 Segundo Grotowski eles chegaram a ter mais de 20 horas de material que acabou sendo reduzido a 55 minutos, tempo de duração do espetáculo. (GROTOWSKI, 2014:127)

o que eles faziam, isso era... como se ela fosse uma flecha, e ele um arco. É tudo. Então, nós vimos: de um lado o cervo que corria... porque a associação era... ele fazia tão bem, meu colega que fazia João, essa maneira de correr... que isso, as pessoas, o espectador, captava que era um animal numa floresta... que corre... Do outro lado, tinha esse casal que fazia alguma coisa muito íntima e até muito estruturada, mas, onde, toda a ação amorosa real, estava oculta nos impulsos e não nas formas... Nas formas isso era: atirar com o arco... E, ainda... Eu me lembro de um momento, quando acontecia alguma coisa assim na vida... E... Como uma coisa íntima... Isso era num vilarejo... E, se escutou de longe: latido de cachorro. De vários cachorros. Então, eu me disse, bom... essa é a lembrança... Eu tenho que experimentar essa lembrança... então, em cada momento de clímax, de ápice... quando o cervo parava e o casal parava também... de longe, a gente podia ouvir as vozes dos outros atores que criavam como que uma acústica. Como uma sonoridade de diferentes latidos de cães, em algum lugar, longe... E, de novo, a corrida retomou... Assim, os espectadores, eu diria que a verdadeira consciência dos espectadores, ou o que nós podemos nomear o inconsciente... captou a cena... Isso era muito claro nas reações dos espectadores. Isso era muito claro. Eles captaram. Era uma cena na beira de um risco enorme, de uma blasfêmia incrível... Uma cena amorosa. Mas, o mental dos espectadores não foi incomodado... não foi... porque, bom, o que aconteceu não foi uma coisa literal. Então, enquanto isso acontecia, em aparência, pelo viés de uma metáfora visual, acústica, etc., isso era aceitável. (GROTOWSKI, 2014:128-130)

Salta aos olhos na descrição a questão das improvisações, dos impulsos, das associações, da necessidade de constituição de uma narrativa, da montagem, da partitura do ator e da partitura para o espectador. Era uma preocupação de Grotowski não gerar polêmica superficial em torno de uma suposta relação amorosa entre Cristo e Maria Madalena, que pudesse afastar o público de uma fruição mais profunda do espetáculo e também de não colocar a companhia em risco, frente à intensificação do autoritarismo que, como veremos, na Polônia colocava, lado a lado, cristãos e comunistas, quando se tratava de criticar o Teatro Laboratório. (FLASZEN, 2015:338-348)

Como vimos no capítulo anterior, Grotowski fala em diversos momentos das associações pessoais do diretor e os sons de fundo produzidos pelos outros atores, enquanto as cenas aconteciam, advém de uma dessas associações.

Essas são as duas estruturas completamente independentes, mas, para uma testemunha, já que tem como que uma ligação, no espaço, isso se torna um diálogo, mesmo se isso não é um diálogo: porque a montagem no espaço faz com que isso funcione como um diálogo. Com uma qualidade por dentro, misteriosa... (GROTOWSKI, 2014:136)

Nesse sentido, aparece também a questão do ritmo da cena, já que a variação na corrida se complementava com as pausas do casal e com o aumento e diminuição dos sons produzidos pelos outros atores. Assim captamos os diversos aspectos que compuseram a montagem, desde a disposição dos atores em cena, passando pela preocupação acerca da reação do espectador, associações, impulsos e partituras dos atores que foram, segundo a narrativa de Grotowski, delicada e metafóricamente estruturados, de modo a se fazerem compreensíveis, porém sem choques contra produtivos.

Os impulsos estão... que estão como que sob a pele, quase invisíveis... eram realistas. Mas, toda a imagem não era realista. É uma outra coisa... E, então, isso pode comunicar. Não. Mas, isso era: 'É preciso fazer isso de maneira muito delicada'... É alguma coisa que pode ferir várias pessoas. E, que, até de uma certa maneira, feriu a nós mesmos... É preciso fazer isso de uma maneira extremamente delicada. Chegar a alguma coisa que tem uma realidade poética e raízes reais... Então! De um lado é como a proposição de trabalho, se afastando da imagem realista, indo para uma outra coisa... Por outro lado... É também a montagem. Porque tem os diferentes pontos no espaço... esse casal... o cervo que corre... E, esse momento de parar... de clímax... E, tudo isso, depois da montagem, criou alguma coisa extremamente intensa. Que funcionou sem ser verídico demais... Frequentemente, é muito importante, poder contar uma história aos espectadores, porque se o espectador, na situação de um espetáculo, digamos, ordinário, ele não vê, ele não pode reconstruir que é uma história: 'Me contam isso' (...) E, então, ele se torna também, completamente, insensível, a uma vida real que se realiza diante dele... (GROTOWSKI, 2014:130)

Neste excerto, a necessidade de uma construção narrativa para o espectador aparece como um ponto importante. Segundo ele, quando o espectador olha para algo que ele reconhece, que é compreensível, ele se tranquiliza; e, então, pode estar *mais aberto a uma verdade oculta. Que aparece, ou da composição ou muito mais, da ação dos atores... O que ele olha é alguma coisa que ele aceita... até certo ponto, porque é compreensível* (GROTOWSKI, 2014:130).

Poderíamos entender a partir dessa passagem que há uma espécie de percurso, como se inicialmente fossem necessários elementos narrativos relacionáveis para o espectador, de modo que ele conseguisse se envolver com o espetáculo e, posteriormente, pudesse se envolver, mesmo sem esses elementos narrativos explicitados?

Podemos trabalhar como nós trabalhamos agora em Pontedera... Sem uma história. Mas, é muito mais difícil para alguém que é a testemunha disso (...) É preciso compreender que isso que os espectadores observam, não é a mesma coisa, necessariamente, que isso que o ator faz. (GROTOWSKI, 2014:131)

Esse aspecto da necessidade de compreensão por parte do espectador remete às palavras de Stanislavski: "acredito" / "não acredito"; "compreendo" / "não compreendo".



Como vimos, “acredito” / “não acredito”, segundo Grotowski, estariam ligadas à organicidade de uma ação real; enquanto “compreendo” / “não compreendo”, à composição dessa ação. Nesse sentido, ao mencionar no excerto acima *que isso que os espectadores observam, não é a mesma coisa, necessariamente, que isso que o ator faz*, Grotowski afirma que, para o ator, as ações podem estar conectadas a impulsos e associações pessoais específicos e, ao mesmo tempo, a forma dessas ações pode remeter a outra coisa. Como na cena de Cristo e Maria Madalena, na qual os atores trabalharam com impulsos acerca de uma relação amorosa, mas as formas que realizavam na partitura não aludiam a isso e sim a pessoas utilizando arco e flecha.

Há uma passagem da aula, na qual Grotowski relata que ministrou um workshop nos Estados Unidos e trabalhou com alguns atores sobre *Othelo* de Shakespeare. Ele narra que inicialmente dois atores prepararam a cena do assassinato de Desdêmona, apresentaram-na e, mesmo sendo bons atores, a cena foi banal. Então, ele pede aos atores para refazerem a cena, imaginando que Othelo e Desdêmona mantenham uma espécie de jogo amoroso, no qual Othelo finge ser violento, e Desdêmona finge ter medo. Ao rerepresentarem a cena, Grotowski se dirigiu aos outros participantes do workshop, que não sabiam da proposição que ele fez para os atores, pediu que comentassem e, segundo ele

todos acharam que isso tinha sido extremamente forte e que pela primeira vez eles viram que, realmente, o assassinato de Desdêmona por Othelo tinha acontecido. Vejam: o que eles representaram não foi o assassinato... Mas, eles representaram um tipo de... de um jogo excitante entre eles... Para os observadores, tinha alguma coisa como que oculta, misteriosa... por trás daquilo que eles viram. Porque na verdade eles viram realmente como na realização clássica, mesmo banal de Othelo (...) Mas, eles sentiram que por trás tinha alguma coisa revificante. Alguma coisa real, alguma coisa oculta. E, isso deu uma força enorme a esse fragmento...Então, vejam, sempre o que o ator faz pode não ser aquilo que o espectador observa. Mas, os espectadores devem receber o material para construir, para ele, um tipo de história que o mantém sereno... não inquieto no sentido de ‘eu não entendo’. Não. Tem alguma coisa para compreender. Mas, por trás, acontece alguma coisa que ele resente sem nem poder compreender (GROTOWSKI, 2014:132).

Esse aspecto de *alguma coisa como que oculta, misteriosa que deu uma força enorme a esse fragmento* é interessante. Poderíamos entender que seria o fato de o ator trabalhar sobre uma coisa no âmbito das associações, e essa coisa ser real, por ser associação pessoal, e, na partitura externa, realizar outra ação, o gerador desse mistério, pois existiriam os elementos que o espectador reconheceria, mas, de algum modo, há algo que eles sentem/percebem, mas não saberiam dizer o que seria.

Nesse sentido, Grotowski reitera que *é muito importante que o ator seja consciente do fato de que ele pode fazer, na aparência, uma coisa, e, realmente, uma outra coisa. E, que isso pode funcionar* (GROTOWSKI, 2014:137). Essa seria uma possibilidade de encaminhar o trabalho com os impulsos e as associações pessoais em diversas circunstâncias. Acerca disso, ele aponta algo como conselhos/sugestões para atores que trabalham, por exemplo, com um

diretor mais próximo do que ele entende por *inscenizador* e, desse modo, a compreensão da possibilidade de trabalhar algo na forma e, simultaneamente, algo diferente nos impulsos e associações.

então, esse tipo de diretor, lhe propõe fazer alguma coisa que é necessária para a imagem, digamos... para a composição de um fragmento. Mas, para o ator é totalmente falso, ele não sente isso de jeito nenhum... ele não acha nada de interessante nisso... então, ele tem dois caminhos: um ator que não é um grande artesão... ele vai se alterar com o diretor... isso vai criar conflitos, e, evidentemente, isso não vai chegar a nenhuma coisa verdadeira, finalmente. O ator que é um grande artesão, ele vai aceitar a forma exterior disso que o diretor pede, mas, no sentido dos seus impulsos, das suas associações e de tudo isso, ele vai seguir a linha que é orgânica para ele. Isso quer dizer, ele vai representar uma outra coisa por dentro. (GROTOWSKI, 2014:137)

Para atores com pouco tempo disponível para os ensaios ou com longos deslocamentos, Grotowski aponta possibilidades para trabalhar com os impulsos e as associações de modo a otimizar esse tempo

Também, os tempos de ensaios no teatro são cada vez mais curtos. E superficiais. O ator vai pegar um metrô, para chegar do lugar onde ele mora ao lugar onde ele trabalha, é uma hora ou quarenta e cinco minutos perdidos. Mas, tem certos atores, que quando estão, por exemplo, num metrô, eles se lembram de um fragmento do papel que eles estão trabalhando, que eles preparam... Já tem um esboço, talvez, da partitura do jogo... e, ao invés de fazer, eles não podem fazer, porque eles estão num lugar público, no metrô (isso pode ser também num bar, bom). No lugar de fazer uma reação, eles começam como a iniciação, sem ser ainda visível: é como em lugar de fazer isto (*Grotowski faz uma ação*)<sup>67</sup>, por exemplo, fazemos pequenas coisas que são quase invisíveis. (...) De qualquer maneira, você trabalha. E, isso mobiliza as associações, as lembranças, porque, o que a gente faz, isso mobiliza todos esses recursos. Mas, ao mesmo tempo, podemos ganhar, com esse tipo de trabalho, a descoberta: o que são os impulsos. Porque os impulsos, é alguma coisa (como eu disse a vocês várias vezes), é alguma coisa que está como que dentro do corpo. (GROTOWSKI, 2014:146)

Pudemos perceber, neste bloco das aulas de junho, que Grotowski buscou estabelecer seu entendimento acerca das linhas, artificial e orgânica, esmiuçando aspectos que denotam a importância com que ele as via, como as questões da montagem, as possibilidades do espectador/testemunha e do trabalho do ator/atuante em ambas. Ele também lançou mão de exemplos variados para explicitar as noções apresentadas, num esforço para ser compreendido pelos participantes. Grotowski continua buscando, no bloco seguinte das

---

67Marca da tradutora.

aulas de outubro, variados exemplos para discutir as noções apresentadas, mas nele Grotowski vai trazer novos elementos, em especial, relativos às pesquisas junto ao *Workcenter*.

### 3. A linha orgânica no teatro e no ritual e seus modos de fazer

Nas aulas de outubro percebemos que Grotowski volta-se para um compartilhamento de exemplos a partir de seus percursos, especialmente dentro da linha orgânica. Ele vai ainda aprofundar algumas noções tocadas em aulas anteriores, como a questão do trabalho com a energia, a questão do treinamento físico e psicofísico, as técnicas de *conjunctio*<sup>68</sup>, entre outras.

Nesse bloco de aulas, após delimitar no anterior seus entendimentos acerca da questão das linhas e o campo em que ele atua, Grotowski dá início à aula de 06 de outubro focando na pesquisa que estava em andamento naquele momento, o trabalho desenvolvido no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Ele exhibe o filme *Art is a Vehicle*<sup>69</sup>, dirigido por Mercedes Gregory<sup>70</sup>, no qual foi registrado o primeiro período de trabalho no *Workcenter*, por volta de 1990. Segundo ele, esse trabalho *Downstairs Action* foi desenvolvido *sobre os cantos antigos, é baseado sobre os impulsos orgânicos* (GROTOWSKI, 2014:156).

A partir do que vimos nas aulas até aqui, sabemos que esses são cantos oriundos de tradições, especialmente afro-caribenhas e principalmente, cantos do vodu haitiano. Podemos nos perguntar: como se realiza/realizou esse trabalho sobre os cantos? No texto *Cantem pode acontecer alguma coisa* (2013), Motta Lima tece uma análise acerca da pesquisa sobre os cantos realizada no *Workcenter*. Segundo a autora

é sobre outras percepções de si e do mundo – estariam separados? – que se trabalha a partir dos cantos e do cantar. Precisa-se ir além daqueles modos de perceber o mundo e/ou de perceber a si mesmo que impedem a experimentação de outros modos de subjetivação, que prendem/submetem o sujeito a certas formas mecânicas e estereotipadas de agir, sentir e pensar. Em Grotowski, trata-se de um trabalho sobre o alargamento – e não de uma alteração – da percepção, da consciência. (MOTTA LIMA, 2013:224-5)

Nesse sentido, podemos pensar na escolha de trabalhar esses cantos tradicionais, como ferramentas. De acordo com Mário Biagini (2013:179), em *Desejo sem objeto* (2007) *poderíamos dizer que o campo é o ser humano e que as ferramentas com as quais operamos nesse campo são os meios das artes performativas*. O canto foi, então, o instrumento escolhido para alargar a percepção de si/do mundo e permitir ao sujeito a construção desses novos modos de subjetivação a que a autora se refere no excerto acima, promovendo uma

---

68 No texto há duas grafias: *Coniunctio* e *Conjunctio*. Com i - a forma mais arcaica; com j, a mais recente. Ambas corretas e mesma significação. No capítulo 1, o termo aparece associado a *“oppositorum”* formando a expressão *“conjunctio oppositorum”* (p.29). Nesse caso tratava-se da junção de opostos (precisão e organicidade). Aqui o termo surge isolado, muitas vezes como sinônimo de união ióguica.

69 Infelizmente não encontramos o filme. Segundo a tradutora, é de uso exclusivo do *Workcenter*.

70 Mercedes Gregory (1936–1992), diretora e produtora de teatro e cinema. Além de *Art is a vehicle* também dirigiu/colaborou em outros dois documentários sobre o trabalho de Grotowski: *The Vigil* (1979) e *With Jerzy Grotowski: Nienadówka* (1980).

transformação na qualidade de habitar de um ser humano no mundo, entre outros seres humanos. Ela ocorre dentro, mas está em relação direta com o que acontece do lado de fora. O trabalho sobre os cantos e sobre Ações criadas em torno dos cantos como instrumentos pode permitir ao atuante encontrar o espaço para uma mudança de qualidade em sua presença: na percepção do mundo e de si mesmo no mundo. (BIAGINI, 2013:179)

Poderíamos compreender que o ato de cantar esses cantos realizaria conexão com os impulsos daquele que canta, e originaria as *Actions*<sup>71</sup>, estas que também se constituíam ferramentas performativas para trabalhar a *qualidade de habitar de um ser humano no mundo*? De acordo com Grotowski (2014:158), sim, mas são as possibilidades, as questões que vão orientar o desenvolvimento deste trabalho, pois *é como uma expedição para descobrir o terreno desconhecido. E, quando este terreno já foi descoberto, procuramos, um passo depois: o outro terreno a descobrir*. Assim, os modos de fazer é que vão conduzir a pesquisa, num rumo desconhecido, dentro do *Workcenter* naquele momento

Ali, é realmente o trabalho em torno do canto, e, o que podemos fazer com o canto? Baseados no corpo. Com os cantos da tradição? O que podemos fazer. Como podemos operar isso? Como com um tipo de instrumento para mudar de nível, digamos, da energia. Ou, talvez, da percepção. (GROTOWSKI, 2014:159)

Essas perguntas são interessantes, pois nos lançam questões acerca de seu entendimento de energia. Biagini (2013) referiu-se à presença, Motta Lima (2013) referiu-se à percepção, as quais Grotowski (2014) associa à energia. Aparentemente essas noções encontram-se nesse trabalho sobre os cantos e sobre as ações oriundas deles. Vamos investigar um pouco essas noções que se tangenciam.

De acordo com Grotowski (2014: 158), uma de suas motivações para realizar as pesquisas, desde a desenvolvida no Teatro Laboratório até a que ocorreu no *Workcenter*; e esse trabalho sobre os cantos e as ações era a jornada pelo desconhecido em busca de descobertas. Além disso, nessa primeira aula de outubro, ele cita outras motivações como *o problema quando eu era jovem, o problema da vitória... o problema de ser um bom guerreiro... o problema de ultrapassar todos os obstáculos (...) isso funcionou: isso me deu muita força* – mas, segundo ele, ainda não era o suficiente.

A outra motivação foi, eu me disse: ‘Bom, nas artes performativas, no teatro e nas outras coisas em torno, tem um trabalho com todo seu organismo, em aparência com o corpo, mas, na verdade com alguma coisa que está muito mais para dentro e em torno de nós...’. E, eu me disse: ‘Foi, finalmente, como no sentido nobre, nas *técnicas interiores*, que é alguma coisa que deve me dar uma experiência quase *ióguica*. Se utilizamos a palavra ioga, não no sentido de ginástica, mas, no

---

<sup>71</sup>Actions são elementos performativos que compõem as obras (opus) feitas no âmbito da Arte como veículo.

sentido de uma abordagem a uma percepção da realidade mais sutil'. (GROTOWSKI, 2014:158)

Havia, de algum modo, um olhar para a questão da técnica. Como vimos no capítulo anterior, essa noção passou por diversas perspectivas no trabalho de Grotowski; e, nessa aula ela emerge já retificada, não como algo exclusivo do corpo físico, mas como algo que pode aproximar-se de um entendimento de ioga, no sentido de união, de *uma abordagem a uma percepção da realidade mais sutil*. Em outro excerto, da aula de 20 de outubro, Grotowski (2014: 214) completa essa visão ao afirmar que

Quando a gente trabalha na direção, como agora no *Workcenter*, que não é a mesma direção do *Teatro Laboratório*, nos dois casos tem uma organicidade de base, mas a abordagem não é a mesma. Então, ali, a gente busca essa junção, essa *coniunctio* entre aquilo que está embaixo e aquilo que está no alto. (GROTOWSKI, 2014:214)

De acordo com o excerto podemos entender a acepção de ioga a que Grotowski se refere, nesse sentido de junção, de união, de *coniunctio entre aquilo que está embaixo e aquilo que está no alto*. De modo breve, no capítulo 2, discutimos a ideia de uma espécie de ioga e sua relação com a noção de verticalidade, que aqui é retomada.

Verticalidade pode tanto referir-se, enquanto sinônimo, a última fase das pesquisas de Grotowski, quanto, aparentemente, a um processo. De acordo com Grotowski em *Untitled Text* (1998)

Quando falo de arte como veículo, me refiro à verticalidade. Verticalidade - podemos ver esse fenômeno em categorias de energia: energias pesadas, mas orgânicas (ligadas às forças da vida, aos instintos, à sensualidade) e outras energias, mais sutis. A questão da verticalidade significa passar de um chamado nível grosseiro - em certo sentido, pode-se dizer um 'nível cotidiano' - para um nível de energia mais sutil ou mesmo para a conexão mais alta. Simplesmente indico a passagem, a direção. Lá, há outra passagem também: se alguém abordar a conexão mais alta - isto significa, se estamos falando em termos de energia, se alguém se aproxima da energia muito mais sutil - então também há a questão de descer, ao mesmo tempo trazendo essa coisa sutil para a realidade mais comum, que está ligada à densidade do corpo. Thomas Richards analisou sua percepção, sua experiência individual nesse tipo de processo e caracterizou-a como *inner action*<sup>72</sup> (ação interna). Com a verticalidade, o ponto não é renunciar a parte da nossa natureza - tudo deveria reter seu lugar natural: o corpo, o coração, a cabeça, algo que está 'sob nossos pés' e algo que está 'sobre a cabeça'. Tudo como uma linha vertical, e essa verticalidade deve ser tensa entre a organicidade e *the awareness*. *Awareness* significa a

---

<sup>72</sup> Optamos por manter alguns termos em Inglês, devido à possibilidade de se referirem a noções nomeadas por Grotowski nessa língua. Ver: FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007:235.

consciência que não está ligada à linguagem (a máquina para pensar), mas à Presença<sup>73</sup>. (GROTOWSKI, 1998:11)

Emergem desse excerto, alguns apontamentos interessantes. Ao colocar verticalidade como passagem da energia de um nível grosseiro a um nível sutil, e vice-versa, podemos nos perguntar: qual seria o entendimento dele de energia? No decorrer desse bloco de aulas ele vai apontar algumas possibilidades nesse sentido, embora não busque construir exatamente uma definição, ele vai se questionar sobre o uso do termo:

se podemos dizer a palavra energia. Nós não sabemos se é energia... será que é uma outra coisa? Mas, para fazer apenas as coisas mais fáceis, utilizamos esse termo que não quer dizer nada (...) quando falamos da energia na nossa civilização, pensamos, exatamente, somente, na energia vital (...) em biologia, nós chamamos (...) de tônus. Tônus: é ter muita força. Isso não é o que nos interessa. (GROTOWSKI, 2014:156)

Compreendendo tônus nesse sentido mais corriqueiro, como estado de excitabilidade do sistema nervoso que controla/influencia os músculos esqueléticos, sabemos que esse não seria o aspecto mais relevante na pesquisa de Grotowski. Seu entendimento de energia e, mais importante, de transformação de qualidade dessa energia, pode inclusive compreender a ideia de tônus, mas não somente, já que Grotowski se refere a um corpo íntegro que une corpo físico e o sutil, na busca de algo com e além desse corpo físico. Segundo ele

a vitalidade, ou isso que chamamos de energia, no sentido vital, é como eu digo: é uma coisa muito alegre. Especialmente, quando se é jovem, é extremamente importante. Mas, a vitalidade, ela enfraquece com a idade. A idade faz com que tenhamos menos, e menos vitalidade. Por outro lado, um outro gênero de força, de energia, ou de nível de percepção, podemos muito diferentemente falar disso, ele não se torna menos acessível com a idade, não... podemos até mesmo encontrar mais acesso numa idade avançada. (GROTOWSKI, 2014:156-157)

Neste trecho podemos entender a distinção que Grotowski faz das qualidades de energia. As vitais, que podemos aproximar da concepção de tônus e que ele associa à

---

73 Tradução nossa. No original: *When I speak of art as vehicle, I refer to verticality. Verticality – we can see this phenomenon in categories of energy: heavy but organic energies (linked to the forces of life, to instincts, to sensuality) and other energies, more subtle. The question of verticality means to pass from a so-called coarse level - in a certain sense one could say an "every day level" - to a level of energy more subtle or even toward the higher connection. I simply indicate the passage, the direction. There, there is another passage as well: if one approaches the higher connection – that means, if we are speaking in terms of energy, if one approaches the much more subtle energy – then there is also the question of descending, while at the same time bringing this subtle something into the more common reality, which is linked to the density of the body. Thomas Richards analyzed his perception, his individual experience of this kind of process, and he characterized it as inner action. With verticality the point is not to renounce part of our nature – all should retain its natural place: the body, the heart, the head, something that is "under our feet" and something that is "over the head." All like a vertical line, and this verticality should be held out between organicity and the awareness. Awareness means the consciousness which is not linked to language (the machine for thinking), but to Presence. (GROTOWSKI, 1998:11)*

juventude; e as sutis, que ele aponta serem mantidas a despeito do processo de envelhecimento e que seriam mais elevadas, mais altas, mais luminosas (não num sentido de julgamento de valor, mas associadas à noção de verticalidade e a possibilidade de trafegar entre ambas, vitais e sutis). Ciente da complexidade dessa proposição, Grotowski utiliza imagens, tanto nas aulas como em outros textos do período, como forma de facilitar o entendimento dos participantes e que nos fornecem pistas acerca da passagem entre essas diferentes qualidades de energia.

A primeira imagem está no texto *Da companhia teatral a arte como veículo* (1993) que aponta que a *arte como veículo é como um elevador bastante primitivo: é uma espécie de cesta puxada por uma corda com a qual o próprio atuante se eleva em direção a uma energia mais sutil, para então descer com ela até o corpo instintual. Essa é a objetividade do ritual*<sup>74</sup> (GROTOWSKI, 2012:140). Ele apresenta ainda uma segunda imagem nesse texto

Tudo isso pode ser comparado à escada de Jacó. A Bíblia fala da história de Jacó<sup>75</sup>, que adormeceu com sua cabeça sobre uma pedra e teve uma visão: ele viu, perpendicular ao chão uma grande escada, e percebeu as forças ou – se preferirem – os anjos, que subiam e desciam. Sim, é muito importante construir, na arte como veículo, uma escada de Jacó; mas para que essa escada funcione, cada degrau deve ser bem feito. (GROTOWSKI, 2012:141)

Ambas as imagens, o elevador primordial e a escada, caracterizam-se por um deslocamento vertical, modo pelo qual reitera esse aspecto e abre espaço para pensarmos acerca do simbolismo que envolve processos de ascendência e descendência. Na aula, Grotowski retoma a imagem da escada e aponta que a noção de verticalidade encontra lastro nas culturas orientais e ocidentais de diversos períodos, ao referir-se a ideias bastante difundidas como a existência de centros de energia no corpo, caso dos chacras indianos e dos símbolos presentes nos trabalhos de Gichtel<sup>76</sup>.

Essa é a questão dos centros de energia, ditos, centros de forças, no corpo. Existe uma percepção muito forte disso nas diferentes culturas. Na Europa, por exemplo, isso foi desenvolvido num tipo de ramificação herética de pesquisa interior. E, tem, por exemplo, os desenhos de Gichtel, do século XVIII, que fazem vários tipos de mapas, desses diferentes centros, ditos, de energia: densos, pesados, mas, vitais, até esses que são muito sutis, muito altos. Na Índia, é muito conhecido: são os chacras. Na China, no Taoísmo, etc., isso foi sempre trabalhado. Mas, isso é, de uma certa maneira, a influência da tradição hindu. Bom. Mas, até mesmo, quando a gente vê as pequenas figuras do período pré-colombiano, na América, especialmente no terreno do México, por exemplo, a gente vê as figuras onde os centros são assinalados nos corpos humanos. (GROTOWSKI, 2014:160)

---

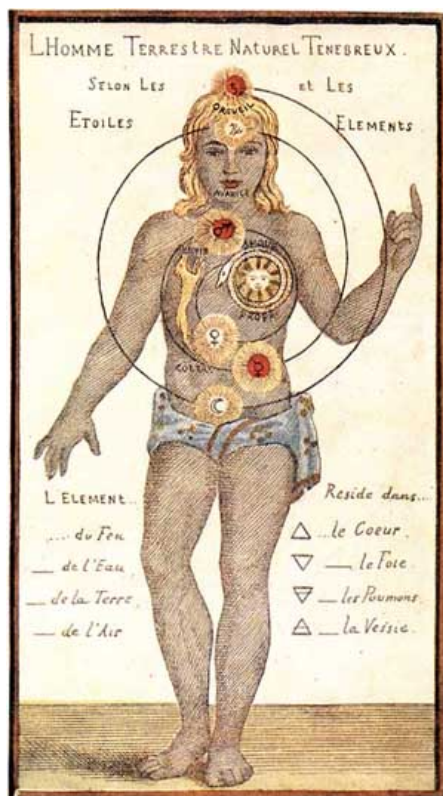
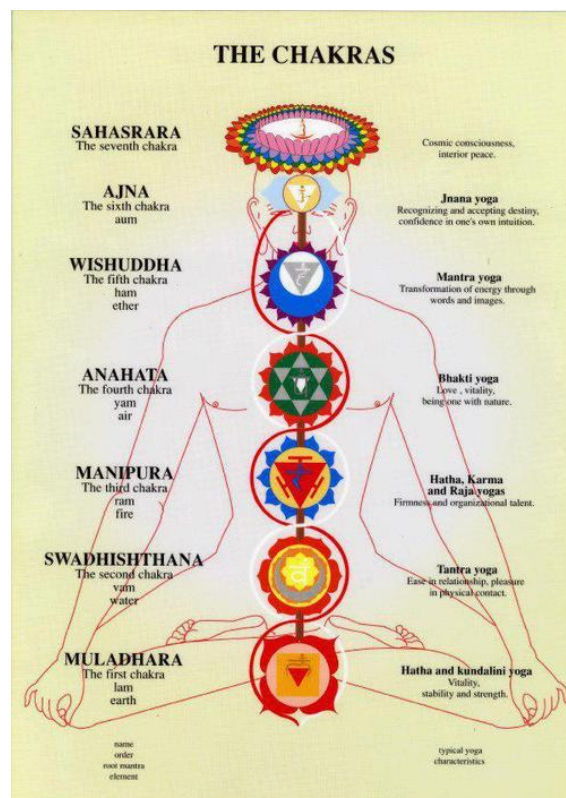
<sup>74</sup> O termo *Objetividade do ritual* também é utilizado, por vezes, como sinônimo de *Arte como veículo*, ou seja, como nome da última fase de pesquisas de Grotowski.

<sup>75</sup> Essa passagem encontra-se na Bíblia em Gênesis 28:12.

<sup>76</sup> Johann Gichtel (1638-1710), místico e religioso alemão.



Esses centros de energia no corpo, em diversas culturas, estariam dispostos ao longo da coluna vertebral. Ao mesmo tempo, é pelo interior dessa estrutura óssea que o sistema nervoso central organiza-se, do ponto de vista anatômico como uma linha vertical para unir cérebro e medula espinhal. Podemos pensar, reunindo excertos e imagens apresentados até aqui, na existência de um aspecto simbólico nessa concepção de verticalidade, através do qual a atuante busca ascender, alargando a percepção, em direção a essa consciência “awareness” que, como Grotowski afirmou, *significa a consciência que não está ligada à linguagem (a máquina para pensar), mas à Presença.*

Desenho de Gichtel<sup>77</sup>.Chakras indianos.<sup>78</sup>

Para concretizar a imagem desses centros de energia, Grotowski (2014:161) apresenta um exemplo: alguém dirige um carro e, sem aviso, uma criança passa correndo em frente ao veículo. Segundo ele, a pessoa que está ao volante *sente como se ele levasse um tapa no ventre: pak!* (Grotowski faz um barulho com as mãos contra o corpo, além do som com a voz) *O que é isso? Isso é o centro vital, que reage.*

Desse modo, ele remete à fisicalidade das reações humanas, algo que poderíamos relacionar com determinados lugares no corpo. *Fazemos muita especulação. Na Europa, por exemplo, nós buscamos: 'Será que não é ligado aos diferentes plexos e glândulas endócrinas?'* (GROTOWSKI, 2014:161) Mas essa especulação, por sua vez, poderia reforçar a visão antidogmática de Grotowski que afirma estar distante de querer propor um dogma em relação a esses centros de energia. Os mapas desses centros estão num lugar de possibilitar a amplificação dos recursos do atuante, não se discute a existência palpável deles ou não.

É uma cartografia, isso. Então, é a mesma coisa com esses centros de recursos, de forças. É a mesma coisa: tem as grandes diferenças, em diferentes tradições, que são, na verdade, os diferentes mapas. Por exemplo, na Europa, com Gichtel, esses centros são atravessados de maneira giratória. É como se tivesse uma subida, digamos, em volta, ou digamos, em círculo, ou, digamos, em espiral. Na tradição hindu é muito

77 Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theosophia\\_Practica\\_-\\_Gichtel.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theosophia_Practica_-_Gichtel.jpg)

78 Disponível em: <https://do-yoga.co.uk/2014/02/03/what-are-the-chakras/>

mais... extremamente vertical, simplesmente: tem um centro, outro centro, outro centro. (GROTOWSKI, 2014:162)

No texto *Da companhia teatral à arte como veículo*, Grotowski afirma que durante o período final do parateatro e todo o teatro das fontes, ele se deslocou dentro de uma horizontalidade porém, acabou se fixando nela *ao invés de levantar voo desse plano como se ele fosse uma pista de decolagem* (GROTOWSKI, 2012:136) Nesse sentido, a horizontalidade poderia limitar a verticalidade ao buscar trabalhar somente com o que Grotowski chamou de energias vitais. No entanto, na sequência da aula, Grotowski vai apontar que a opção pela verticalidade não exclui a horizontalidade.

tem um fácil mal-entendido quando se diz: então, se nós somos pela verticalidade, nós somos contra a horizontalidade. E, é como se colocar a pergunta: ‘Será que é preciso lavar os pés ou as mãos?’ (*risos*) Não, as duas coisas são importantes. A horizontalidade é todas as relações, por exemplo, a ação entre os parceiros (...) E, se não existe esta percepção horizontal, cada um se torna totalmente encerrado em si mesmo (...) Não, é necessária a relação horizontal: com os outros, com o espaço, com tudo. Mas, tem também esta verticalidade que para certas pessoas, não para todo mundo, mas, para certas pessoas, pode ser a mais fascinante. Sim. Esta é a palavra: fascinante. (GROTOWSKI, 2014:165)

No texto *Notas sobre a ‘Arte como Veículo’ e o Ofício Alquímico do Performer* (2013) Quilici (2013:167) discute possíveis aproximações desses elementos a princípios oriundos da alquimia. A relevância de estudar esses símbolos estaria no importante papel, para Grotowski, de uma experiência unificadora, cuja *imagem simbólica dirige-se inicialmente ao intelecto, mas mobiliza também ressonâncias afetivas e corporais*. Desse modo, o interesse explicitado por Grotowski na passagem, na transformação das energias do atuante de vitais para sutis, encontraria ecos na busca alquímica<sup>79</sup> pela transformação do chumbo, como algo mais grosseiro ou mundano; em ouro, como produto mais sofisticado e sutil. Assim, o percurso da transformação do si do atuante aludiria a uma

transformação dos metais pesados, densos e opacos na matéria luminosa e nobre (...)o homem é um microcosmos contendo em si os outros reinos da natureza. Nesse sentido, falar em ‘metais’ é referir-se também a qualidades presentes no homem. O homem pode experimentar tanto estados pesados e densos como estados de intensa luminosidade. Como filho do ‘Céu’ e da ‘Terra’ (imagem recorrente na alquimia) o ser humano contém em si possibilidades descendentes e ascendentes, o que constitui propriamente o seu eixo vertical. (QUILICI, 2013:167-8)

Essa aproximação entre a busca pela transformação dos metais na alquimia e a transformação das energias em Grotowski também pode iluminar um pouco o entendimento deste acerca da noção de energia. Nesse sentido alquímico, *falar em ‘metais’ é referir-se*

---

<sup>79</sup> Sobre essa aproximação ver: SCHINO, 2012:24-37

*também a qualidades presentes no homem já que este pode experimentar em si tanto estados pesados e densos como estados de intensa luminosidade.*

Ainda de acordo com Quilici (2013:168), podemos pensar em estado denso como *um tipo de tensão física, uma disposição afetiva e intelectual enrijecida ou perdida na dispersão*. Ou seja, de alguma maneira haveria bloqueios que impediriam a verticalidade e a *questão operativa que se coloca então, diz respeito ao saber-fazer, a techné, capaz de conduzir a passagem do ‘denso’ ao ‘sutil’* e, nesse sentido, a alquimia traria como solução o fazer como fonte de conhecimento, mesma proposta de Grotowski, consistindo em *operações ‘materiais’ (sobre os corpos) que são simultaneamente ‘espirituais’*. *O artista realiza operações concretas e, ao mesmo tempo, concentra-se sobre as modificações nos estados de ser.*

Como vimos, os cantos da tradição foram os instrumentos escolhidos por Grotowski para realizar essas operações concretas que também modificam os estados de ser. Ao agir nessa direção da verticalidade, a partir dos centros de energia em um espaço coletivo, o atuante desliza simultaneamente nesses eixos horizontalidade – verticalidade, num trabalho *como se tivesse um tipo de diferente tronco das nossas capacidades, de nossos recursos, e, os diferentes centros dentro e fora. Como em torno* (GROTOWSKI, 2014:161).

Outro tema relevante da aula de 06 de outubro é a relação entre motivação e temperamento dos atuantes, algo a que Grotowski já havia se referido em aulas anteriores. Como ele pontuou nos dois excertos acima, o mais fascinante para certas pessoas pode ser o trabalho na verticalidade, para outras não. Essa fascinação estaria relacionada ao temperamento do atuante, algo que o impele, instiga-o a realizar algo.

não se deve também, começar uma grande aventura de pesquisa artística e de pesquisa sobre o ser humano, em contradição com nossas predisposições. Pessoais. É preciso de uma certa maneira, estar de acordo com nossas predisposições (...) É preciso procurar, de maneira rigorosa e concentrada, num único ponto. Mas, procurar no domínio disso que é fascinante para nós. Senão isso não vai funcionar. Talvez, isso seja mais fácil de captar, se olharmos seu trabalho, seu *métier*, sua abordagem, como alguma coisa que pode dar sentido à vida. Uma parte desse sentido, é a vitória, eventualmente, é uma glória... é tudo isso...isso é verdade... mas, é uma parte, não é a totalidade. Tem alguma coisa outra que pode estar muito escondida, e, isso deve, de certa maneira, ser escondido, e, que pode nos motivar profundamente. (GROTOWSKI, 2014:163-166)

Ao reiterar que a busca do atuante deve ter relação estreita com predisposições pessoais, podemos pensar que existiria necessidade anterior de um conhecimento de si por parte desse atuante, de conhecer as próprias predisposições, as fascinações. Nesse sentido, ao optar, por uma linha de trabalho, artificial ou orgânica, por exemplo, o que ocorreria seria o aprofundamento de um processo sobre si, iniciado ainda antes da pesquisa e que se adensa a partir dela?

Nesse entendimento, para além da questão da “vitória” para o atuante, da sua “glória”, a própria motivação seria um mistério, numa acepção que indicaria não algo que não

devesse ser contado, mas algo que pela própria natureza seria indizível, inefável. Seria essa alguma coisa outra que pode estar muito escondida.

Podemos ter todos os sucessos, podemos ter todas as vitórias, mas ainda é necessário que exista algum caminho aberto, que exista uma espera, uma aspiração a alguma coisa que é mais válida. Ou, podemos dizer também, que fora de todos os aspectos necessários de vitórias, de sucesso, de tudo isso, ocorre a questão: ‘Será que isso que nós fazemos poderia nos conduzir a um tipo de felicidade?’ Sim. Me parece que isso deve nos conduzir a um tipo de felicidade porque, senão, todos os sucessos são passageiros: isso acontece... isso desaparece... tem alguma coisa que é... que falta, finalmente. Então, talvez, todas essas questões, de um aspecto, de uma técnica, digamos, interior, *ióguica* ou coisa assim, nas abordagens performativas, talvez seja simplesmente: ‘Será que não existe alguma coisa de muito mais delicado que é ligado a uma busca da felicidade?’(GROTOWSKI, 2014:166)

Então seria nessa busca pela felicidade e, ao mesmo tempo, nessa intersecção com seu temperamento inquieto que sente a “falta”, que “espera”, cuja motivação é um “mistério”, que está o real sentido do seu trabalho no *Workcenter*?

No excerto, Grotowski fala das técnicas interiores, ponto que é extremamente importante ao se estudar a aula de 13 de outubro, a qual ele inicia pelo aspecto de técnica e treinamento. Ele compreende a necessidade de certo tipo de treinamento que mantenha o corpo do ator/atuante disponível, mas não no período de preparação/ensaios, pois considera que pode ser um gasto desnecessário de tempo. Esse treinamento necessário *deve ser feito, muito mais, em maneira individual pelos atores. E, aí, por exemplo, para os atores jovens, eu diria que a melhor técnica de treinamento físico seria de fazer artes marciais* (GROTOWSKI, 2014:177). Essa escolha deve-se ao aspecto de combate intrínseco a elas, numa contraposição a exercícios que trabalhariam de modo exclusivo a concentração:

os atores adoram, frequentemente, dizer, fazer exercícios de concentração, isso quer dizer: nada! Não existe nenhum exercício que possa auxiliar a concentração, diretamente. Se você não está concentrado de fato, se é um combate, você perde o combate. (GROTOWSKI, 2014:177)

É interessante notar que, nesse ponto, o ideal para Grotowski seria a responsabilidade do ator/do atuante sobre o próprio condicionamento físico, de modo a ganhar tempo na sala de trabalho e, simultaneamente, manter mais duradouras as condições de trabalho.

Posteriormente, irá tecer críticas a quem coloca toda sua pesquisa como pertencente à corrente do Teatro Físico. Grotowski retoma a crítica, apontada no capítulo anterior, a grupos que se torturam com determinados exercícios físicos na crença de que eles desembocariam num ato criativo.

isso se torna apenas um tipo de satisfação, para si mesmo, de que se trabalha. Sem ver que o objetivo do trabalho é a criatividade, é construir o papel, é construir uma composição.

Tudo isso. É todo o campo das associações e das outras coisas. É muito mais complexo. Por outro lado, os exercícios, eles, primeiramente, eles retardam o processo de declínio com a idade, num tipo de inércia corporal. E, por outro lado, eles podem desbloquear certas possibilidades técnicas. (GROTOWSKI, 2014:178-9)

Assim, Grotowski reafirma que os treinamentos físicos têm importância, embora não garantam o ato criativo. No período inicial da trajetória, a Companhia trabalhou certos tipos de exercícios físicos para solucionar demandas específicas daquele momento, no início dos anos 1960, porém, de acordo com Grotowski (2014:179) *muito rapidamente, nós procuramos (...) as associações. Por exemplo, representar (...) com o lançamento da voz, que é direto como uma flecha ou é como um tipo de serpente no espaço, etc. E, mesmo as associações pessoais ou associações das imagens.*

Ele retoma a narrativa acerca do desenvolvimento, realizado por Rena Mirecka, de exercícios plásticos e fala sobre o treinamento desenvolvido por Cièsłak. Ao deparar com a necessidade de um trabalho que desbloqueasse o corpo de seus companheiros, Grotowski (2014:181-2) recorre, segundo ele, ao conhecimento autodidata de Hatha Yoga<sup>80</sup> e orienta a Cièsłak que comece uma pesquisa a partir desses princípios.

Evidentemente, eu estava consciente de que os exercícios de *hatha-yoga*, eles têm um objetivo muito, muito distante disso que é necessário para o ator. Eles são concentrados sobre a tendência de estabilizar o corpo e ralentar o processo vital (...) um tipo de ralentamento das funções do mental, da respiração, digamos, nossa ordem, de respiração, de batimentos do coração, por causa da respiração, e do mental: do processo de pensar. Por outro lado, o ator deve chegar, no mínimo, nesse tipo de trabalho que nós fazíamos, deve chegar a um tipo de dinamismo! Então, estava claro que era preciso transformar esses exercícios, esses tipos de posições de ioga, de *hatha-yoga*, transformar em uma coisa dinâmica.

Nesse trecho, Grotowski aponta que tornar as posturas dinâmicas foi uma das adaptações feitas de modo a construir um tipo de treinamento que, partindo das posições do Hatha Yoga *sempre com uma implicação da coluna vertebral, de dentro do corpo, etc.* pudesse funcionar com seus companheiros, para resolver as demandas daquele momento e do qual *Ryszard Cieślak se tornou um incrível instrutor nesse domínio e isso começou a evoluir* (GROTOWSKI, 2014:183).

De acordo com ele, o treinamento direcionado por Cièsłak baseou-se, preponderantemente, em variações das posturas invertidas com apoios de cabeça, em busca de ritmo dinâmico e fluidez das transições entre cada posição. Na aula, Grotowski exibe o trecho de um vídeo<sup>81</sup> que mostra Cièsłak trabalhando com os atores do *Odin Teatret* em 1971. Destaca a postura dele como condutor do treinamento que, como todo grande

<sup>80</sup>Hatha Yoga é a linha de ioga mais conhecida no ocidente. Baseia-se na prática de *asanas*, ou seja, de determinadas posições do corpo aliadas a técnicas de respiração e meditação, buscando o equilíbrio do praticante.

<sup>81</sup>Documentário *Training at Teatr-Laboratorium*, 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kNzESIKUQhw>

instrutor, fala muito pouco – estritamente o necessário. Grotowski (2014:187) descreve os princípios de sua proposta:

imediatamente tentar fazer (...) nada de preparar mentalmente... nada de contar que deve ter um efeito (...) A outra coisa é a fluidez... tudo acontece de maneira fluida... fluida... nada *staccato*. É orgânico: fluido... fluido... e, por outro lado... de não tentar forçar, como eu posso dizer, de maneira muscular. É, como... em lugar de... (o que é típico na educação moderna) pelo músculo, pelo esforço cego mesmo, por um tipo de manipulação, chegar. Não, não, é uma outra estrada. É uma outra estrada: pelo equilíbrio, pela fluidez: chegar.

Podemos entender que, nesse momento, o foco do trabalho já se colocava na organicidade, pois buscava ação, fluidez, transições (e não posições), uma psicofisicalidade e não uma fisicalidade. Grotowski (2014:187), então, questiona de forma contundente o que ele chamou de *lenda que é meu terrível companheiro*: a designação de sua pesquisa como pertencente ao Teatro Físico. De acordo com ele *é completamente absurdo! Nós nunca fizemos um teatro físico. Desde o início, para nós, o problema era que o corpo não colocasse obstáculo: é tudo*. Segundo definição de Lúcia Romano (2005:16), Teatro Físico se refere à ênfase na

materialidade do evento; *physical* poderia ser traduzido como ‘conectado ou relativo ao corpo’: correspondendo àquilo que pode ser sentido ou visto e que não existe apenas numa dimensão espiritual ou mental(...)uma ação sobre a fisicalidade, gerando uma certa disposição do corpo, em função de uma teatralidade específica.

Poderíamos pensar que, de certo modo, todo teatro pautado na relação ator – espectador seria teatro físico, pois envolveria a presença e os corpos dos componentes, ator e espectador. No entanto, na acepção dada pela autora a Teatro Físico, haveria uma espécie de destaque da fisicalidade, da corporeidade *em função de uma teatralidade específica*. A oposição por parte de Grotowski, em ser alocado nessa linha se daria, então, principalmente, por conta dessa definição. A despeito de ter um forte engajamento no aspecto físico, o objetivo final de sua pesquisa não estaria em sublinhar a corporeidade, mas em certo sentido, em transcendê-la, de modo que o corpo possuísse um treinamento para que não atrapalhasse o movimento orgânico em seus deslocamentos para além do corpo, para uma percepção outra, para uma espiritualidade (muito específica e laica).

Grotowski (2014:187-8) busca apontar falhas nessa atribuição, afirmando que

vocês podem ver essa leveza, essa fluidez, podemos dizer, esta não fisicalidade, na maneira quando Ryszard faz os exercícios: tem silêncio (...) então, depois, ele chega (e aí a gente vê isso quando ele faz ele mesmo) às associações pessoais. Ele faz, podemos dizer, as transições físicas, mas, com algumas lembranças do espaço, da sua vida, de contatos humanos, de tudo isso... E, isso fica transformado. E, ao mesmo tempo, ele não perde a capacidade técnica. É... isso, são as coisas

essenciais... e, desse ponto de vista, falar mesmo dos exercícios físicos, que isso é teatro físico, por exemplo, é totalmente absurdo! Essa lenda é absurda, como eu já disse, é o meu companheiro, sempre! Porque, no... por exemplo... eu li, um texto a respeito do trabalho do *Workcenter*: que no *Workcenter* trabalhamos sobre o corpo. Essa pessoa que escreveu nem sequer notou que trabalhamos sobre o canto! Não... trabalho sobre o corpo... é uma lenda eterna!

Torna-se nítido neste excerto o ponto sobre o qual Grotowski foi contrário à ideia de seu trabalho pertencer ao teatro físico, pois não seria exclusivamente físico, mas sim um trabalho de *conjunctio*, de junção, a partir dos cantos da tradição, entre o corpo e a transcendência. Tanto que ele retoma a discussão da ioga como técnica de *conjunctio*, ligada à transformação das energias e à verticalidade, para falar de sua formação e de seus interesses no que se refere à transculturalidade. É interessante notar como ele tece essa relação.

loga quer dizer junção (...) essa junção que foi buscada também na Europa, e tivemos também o termo, etimologicamente, extremamente próximo de ioga, era: *coniunctio*. *Coniunctio* é esse movimento: *schhh* (Grotowski faz um som de deslizamento<sup>82</sup>) (...) Então, eu mesmo eu me ocupava com as técnicas de que podemos dizer, as técnicas da junção. As técnicas de *coniunctio* (...) Desde a idade de nove anos, de maneira muito sistemática. Isso era ligado a todo o meu contexto, bastante paradoxal, da educação, que era completamente transcultural. De um lado era, pela natureza das coisas, cristã, por outro lado, como criança, eu entrei no conhecimento de certos textos, como o Zohar, da tradição judaica, texto importante. É como um tipo de educação desde a infância por causa de várias circunstâncias que fizeram com que... para mim não existiu a diferença entre aquilo que é, digamos, próprio e legítimo, do ponto de vista religioso, nacional, etc., etc., e, isso que é estrangeiro e distante. Não. Era sempre a questão: 'Isso funciona? Como saber como isso funciona?' E, que é preciso se concentrar por longos períodos sobre uma coisa para poder chegar a uma realização. Então, isso faz mesmo um tipo... com os anos de concentração, por exemplo, além da Polônia, o país que eu conheço mais é a Índia. E, por outro lado, é o Haiti. (...) Era necessário conhecer certas coisas ligadas a, digamos, ioga taoísta, etc., na China, por exemplo. Bom. Mas, para mim, tinha sempre a questão fundamental: é, de fazer essa *coniunctio*, não sobre a base de ralentamento e de imobilidade, mas, sobre a base de dinamismo e de fluxo dos impulsos vivos. É isso, provavelmente, é por essa razão... bom... quais eram as razões, é mais complexo, provavelmente, eu tinha dúvidas a respeito da minha própria organicidade, eu suponho. Por outro lado, isso estava ligado também a um certo aspecto que entrou, com os anos, na minha vida, quer dizer, o trabalho teatral. Em todo caso, eu procurei uma possibilidade de trabalhar sobre essa

---

82 Nota da tradutora.



escada de *coniunctio*, de junção, viva, vital, sutil, luminoso. De buscar isso através, ou em relação, com a não-passividade, como eu poderia dizer, isso não podia ser de maneira estática. Mas, em maneira dinâmica. (GROTOWSKI, 2014:184)

Esse longo excerto interessa por alinhar as principais discussões apresentadas por Grotowski nas duas primeiras aulas de outubro: a busca por técnicas de junção, pela transformação das energias; os deslocamentos e interações na horizontalidade e verticalidade, sua relação com e a partir da ioga, sua formação transcultural e os interesses por culturas diversas, o trabalho na/da organicidade. Essa aula de 13 de outubro encerra-se com um grande esforço por parte de Grotowski de esclarecer que tudo se trata apenas dos caminhos escolhidos por ele e seus companheiros, e não de uma resposta salvadora, única. Ele refuta, com a mesma veemência que adota em relação ao teatro físico, a ideia de que um caminho, uma possibilidade, seja melhor que outras e reforça que nesse campo de estudo existem múltiplas possibilidades e que várias delas são tão boas quanto à dele, e que as escolhas se darão em função dos temperamentos e interesses de cada pessoa

os cantos antigos em torno dos quais o trabalho do *Workcenter* concentra-se, não são somente eles que podem conduzir, não é somente esse tipo de canto, tem os cantos ligados a certas qualidades da, digamos, da energia que pertence a uma outra abordagem, a uma outra base evolutiva, cultural, alguma coisa assim. É... então. Ali, as opções é preciso fazer de acordo com a própria natureza. Somente, é preciso não esquecer que a opção é por um muito longo período, de pesquisa. A opção que é feita por um curto período, ela não resulta em nada. Não podemos mudar a opção de uma para outra. Podemos fazer um longo período de investigação para encontrar uma opção natural: para uma pessoa, para alguém, para um grupo, para uma investigação. (GROTOWSKI, 2014:190)

Podemos observar que, ao citar a transculturalidade, ele também indica o encadeamento para a aula seguinte, em que tudo que ele apresentou, até ali, encontra-se com o ritual, no caso com a tradição da Taranta do sul da Itália. A aula de 20 de outubro inicia-se com a exibição de um documentário<sup>83</sup> a respeito dessa tradição para os participantes.

Como tocamos – de modo breve no Capítulo 1 –, a tradição da Taranta remonta a uma espécie de ritual de cura para uma condição próxima à histeria, o tarantismo, que acometeria mulheres na região sul da Itália. A picada de uma tarântula desencadeava uma crise e o tratamento para atenuar a crise seria uma dança purificadora. As mulheres seriam mais propensas às picadas, porque as aranhas habitavam plantações de trigo que eram na maioria responsabilidade das mulheres. Existem registros dessa condição desde o período medieval.

Segundo Calvo (2016:04)

A picada da aranha configurava-se como horizonte mítico-simbólico que plasmava diferentes experiências de sofrimento

---

83 Documentário. *A terra do remorso* de Ernesto de Martino e Diego Carpitella. Trecho disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=kCoas6Z5r\\_w&t=936s](https://www.youtube.com/watch?v=kCoas6Z5r_w&t=936s).

nas linhas da síndrome tóxica da picada do *latrodectus tredecimguttatus* (uma das aranhas identificadas como tarântula): caída no chão, fraqueza, angústia, agitação psicomotora, dificuldade de ficar em pé, ofuscamento dos sentidos, dor de estômago e náusea, paralisia e dores musculares, exaltação dos desejos sexuais. Mesmo se o episódio inicial estivesse ligado a uma verdadeira picada pela aranha, o sistema cultural implicava a periódica manifestação dos sintomas no começo do verão, no aproximar-se da data da festa de São Paulo. Acreditava-se que as tarantatas<sup>84</sup> não se recuperassem até que a aranha responsável pela picada ou a sua descendência continuasse viva.

Para Grotowski, o modo de cura para a tarantata era um dos pontos mais importantes, pois era uma espécie de tratamento que envolvia as artes performativas, a música e a dança, ou, de acordo com Calvo (2016), rituais corêutico-musicais. Nesse sentido, interessava que toda a música e a dança fossem realizadas para curar a tarantata e não para os que observavam o ritual acontecer. De acordo com ele *é verdadeiramente interessante os tipos de participação: é uma atenção real sobre a moça, é feito para ela. Não é feito para, por exemplo, ter os aplausos. Será que é sempre sem testemunha? Não, não necessariamente.* (GROTOWSKI, 2014:203).

Podemos notar nesse ponto, novamente, uma referência de Grotowski a uma postura que ele acredita que o ator/atuante deve ter em relação a seu fazer e seu público, seja espectador ou testemunha, uma postura de fazer pelo ofício, pelos companheiros, por si frente aos espectadores e não para e em função de agradá-los. Essa atitude do ator/atuante continua a ser discutida por ele no decorrer da aula, até desdobrar-se e desembocar na noção de indução, que de acordo com Motta Lima (2012:XXXVI) relaciona-se com *um certo tipo de participação da testemunha, participação que podemos chamar de interior ou energética.*

Na raiz desse conceito está a ideia de deslocamento, de ação, de levar e trazer e, no campo da física, ela circunscreve um fenômeno de geração de corrente elétrica em um circuito fechado, a partir de perturbações de origem eletromagnética. Segundo Grotowski (2014:215)

Se o observador não está bloqueado no nível mental, por exemplo, qual é a história, o que tudo isso... porque isso pode bloquear... Então, ele pode como que acompanhar dentro dele mesmo, ele pode como que acompanhar... e, pode se apresentar o fenômeno que nós chamamos de fenômeno de *indução*. Que essa subida, disso que é, digamos, biológico ou de baixo, para isso que é, digamos, sutil, do alto. Que nessa passagem, começamos, esse que está presente, ele começa a sentir como que uma *indução*. Quer dizer... eu disse no outro dia: um fio elétrico na corrente, um outro fio que não está na corrente elétrica... e... se tem um tipo de onda, ondas elétricas numa corrente, na outra vão aparecer também. É o fenômeno da *indução*.

---

84 Tarantatas são as mulheres acometidas pela síndrome.

Nesse sentido, podemos entender que indução, para Grotowski refere-se a uma espécie de compartilhamento do atuante com a testemunha, como se, de alguma forma ela pudesse experimentar a transformação de suas energias ao testemunhar o trabalho realizado pelo atuante, numa *possível passagem de forças de um lado a outro, dos atuantes às testemunhas*. (MOTTA LIMA, 2012:382) Ainda de acordo com Motta Lima, Grotowski também evoca uma imagem de ressonância ao usar a capacidade de um violão que, ao ser tocado, por exemplo, emitindo uma nota Lá, provocar o ressoar de uma nota Lá em outro violão próximo, que não foi tocado por ninguém, pelo deslocamento das ondas sonoras do primeiro e pelas semelhanças estruturais contidas em ambos os instrumentos.

No texto *O homem interior e sua ação: Jerzy Grotowski e a herança de Adam Mickiewicz e do romantismo polonês* (2013) Kris Salata tece alguns apontamentos que podem colaborar com nossa compreensão a respeito da indução para Grotowski. De acordo com o autor, essa noção refere-se a um fenômeno que gera *um complexo processo interior na testemunha através do processo interior do performer, e a ideia radical do processo interior como uma obra de arte* (SALATA, 2013:52). Mas de que modo o processo interior de transformação das energias do atuante vai provocar esse processo na testemunha?

Salata (2013) relaciona esse processo com as pesquisas da neurociência<sup>85</sup> que identificaram os chamados neurônios espelho. Estes compõem um sistema neural específico localizado no lobo frontal, que se ativa quando um indivíduo realiza uma ação, mas também se ativa com a observação por parte desse sujeito de uma ação sendo realizada por outro indivíduo, ou seja, *eram ativados quando o animal realizava um movimento com uma finalidade específica (tipo apanhar uma uva passa com os dedos) também eram ativados quando o animal observava um outro indivíduo (macaco ou ser humano) realizando a mesma tarefa*. (GAWRYSZEWSKI; LAMEIRA; PEREIRA JR., 2006:124) Nesse sentido, podemos pensar que os neurônios espelho estariam envolvidos na ocorrência do processo de indução.

Thomas Richards, na entrevista *The edge-point of performance* (1995) vai apontar que

Este é o fenômeno da indução e pode também acontecer quando alguém está testemunhando a estrutura de atuação em que os atuantes estão se aproximando dessa 'ação interna', essa transformação de energia. Enquanto estão assistindo, as testemunhas podem começar a perceber dentro de si mesmos algo do que está acontecendo nos *doers* (...) 'Ah, ao performar, você estava cantando. E eu não sei o que aconteceu exatamente, mas era quase como um movimento dentro de mim - dentro do meu corpo? Eu estava sentado, assistindo.' Nós podemos ver, ah, houve indução. Mas não é o objetivo de nossa *opus* produzir indução. Se se tornou nosso objetivo, sinto que perderíamos imediatamente esse 'interior'<sup>86</sup>. (RICHARDS, 2008:33)

Podemos notar, pela descrição de Richards, que esta é muito próxima ao fenômeno apontado pelos pesquisadores citados. Portanto pode-se compreender relação aparentemente direta entre a noção de indução e o mecanismo de funcionamento dos

---

<sup>85</sup>Sobre as recentes articulações entre teatro e neurociência ver: CALVERT, 2014: 223 - 248.; CAMURRI, 2015:431-57.

neurônios espelho. De acordo com Edna Bertini, há ainda a questão da empatia que se desenvolveria a partir do funcionamento desse sistema neural, no reconhecimento do outro:

Não se trata de um processo dedutivo, mas da capacidade de compreensão imediata da experiência emocional do outro porque identificamos a mesma experiência em nós mesmos. Trata-se, portanto, de um processo de ressonância. Compreendemos a ação do outro de modo automático como se ele fosse nós mesmos, o que nos remete à afirmação de filósofos como Merleau Ponty: 'Nós compreendemos o outro porque temos dentro de nós a mesma experiência'. (BERTINI, 2017)

Nesse sentido, compreendemos que a “participação da testemunha”, como apontado por Motta Lima anteriormente, referir-se-ia a algo diferente de uma observação passiva. Essa participação da testemunha exigiria um engajamento a partir da empatia com o atuante, esta gerada pelo reconhecimento de uma experiência em comum, num fluxo alteridade e empatia. Ou seja, como no exemplo dos violões, a corda “Lá” do primeiro violão vibra produzindo uma onda sonora. Essa onda passa incólume pela corda “Dó”, corda “Ré”, mas ela carrega a vibração do “Lá”, que vai excitar a corda “Lá” do segundo violão que também possui esse potencial de vibração e é por isso que esta corda “Lá” vibra, mas não às outras.

Segundo Grotowski (2014:215)

Será que, nesse caso, ele é testemunha no sentido, como nós falamos em certos períodos no *Teatro Laboratório*? Como no caso: o ato é real, a testemunha é real. Como no exemplo desse monge budista que se incendiou? Não, é um outro tipo de testemunha. Não podemos dizer... é talvez um visitante, talvez um observador. Mas, não é isso. Observador é como alguma coisa que não se engaja necessariamente, que é muito mais técnica, isso pode também existir. Mas... Sim. Então, é testemunha, mas num outro sentido. Alguma coisa nele testemunha um processo similar, de uma ação similar. Dentro. Não de maneira exteriorizada. Mas, isso aparece. É ainda uma outra relação.

Grotowski ainda vai propor aos participantes que observem no documentário como se comportam a moça tarantata e uma velha senhora que a auxilia, em relação as suas corporeidades. De acordo com ele, em alguns momentos a jovem deitada no chão bombeia emoções dando um aspecto dramático para a dança de cura. No entanto, ao se postar na vertical, Grotowski chama a atenção para a constituição mais precisa de um trabalho orgânico, cujo interesse passa a ser, exclusivamente curar-se, e desse modo o corpo acaba se

---

86Tradução nossa. No original: *This is the phenomenon of induction, and it can so happen when someone is witnessing the performing structure in which the doers are approaching this 'inner action,' this transformation of energy. As they're watching, witnesses might begin to perceive inside themselves something of what is happening in the doers (...)' Ah, when performing, you were singing. And I don't know what exactly happened, but it was almost like a movement inside me – inside my body? I was just sitting, watching.' We can see, ah, there was induction. But it's not the objective of our performing opus to produce induction. If it became our objective, I feel we would immediately lose this something 'inner.'* (RICHARDS, 2008:33)

aproximando das corporeidades da velha senhora. *Ali, se coloca, por exemplo, a questão da relação entre isso que é o processo por dentro, que nos leva, e o corpo. O corpo deve não colocar obstáculos a esse processo. Por isso eu sempre estive interessado pelas abordagens orgânicas* (GROTOWSKI, 2014:218-9).

A essa atenção à precisão corêutico-musical, focada na busca da salvação da jovem, Grotowski chamou de segundo horizonte. Ainda que outros observassem, ainda que existisse nesse ritual um apelo espetacular, o segundo horizonte constitui-se na precisão, no fazer bem-feito, de todos os envolvidos: a jovem, a idosa, os músicos e os observadores, todos engajados em cumprir sua parte com excelência para que a moça pudesse se curar. *Por 'segundo horizonte' deve-se realizar a tarefa técnica, e criativa, se podemos dizer, estética, se podemos dizer. Artística simplesmente. Ela deve ser verdadeiramente realizada de maneira precisa, com os detalhes. Senão, nada pode funcionar* (GROTOWSKI, 2014:218). Podemos notar que a questão da artesanaria cresce em relevância ao ser nomeada como segundo horizonte, nesse ponto.

Na continuidade dessa última aula de outubro, Grotowski traz uma história de Martin Buber<sup>87</sup> e sua relação com um cavalo na infância, como uma metáfora para a relação entre o processo interior e a disponibilidade do corpo físico. Segundo ele, havia estabelecida uma relação entre um ser humano e um cavalo, na qual Buber levava alimento, brincava com o animal; e, em dado momento, ocorre uma transformação, quando Buber passa a se identificar, de alguma maneira, com o cavalo. Essa identificação desequilibra sua percepção acerca dessa relação. Para Grotowski *podemos dizer, interior e o corpo. É necessário um equilíbrio, uma relação. Mas, é como uma compreensão entre esse que cavalga o cavalo e seu cavalo. Mas, são de qualquer jeito dois seres. Não é o mesmo ser. São dois seres* (GROTOWSKI, 2014:219).

Seria importante, segundo ele, uma espécie de abandonar-se ao trabalho com a energia, deixá-la fluir, não buscar manipulá-la.

é preciso como que deixar o cavalo andar: fazer sua coisa (...) entre esse processo e o corpo, é necessária uma compreensão. Uma cooperação. Uma abordagem quase de alegria de cooperar. Mas, não é identificação. É isso que esquecemos muito frequentemente. Nos dizemos: ou, dirigimos o corpo como uma marionete, e então nos tornamos inválidos, como muitos atores nas suas ações como inválidos, porque é tudo manipulado, ou, isso se torna narcísico porque nos identificamos. E, isso é uma outra coisa. É como se tivessem negócios do corpo, os sons, de ter sua alegria, sua liberdade, suas possibilidades... tem sobre esta base, uma outra partida que é cavalgar para o alto, podemos dizer, subir e descer. Isso não é identificação. É muito mais profundo como relação, entre o corpo e o processo. Muito mais profundo do que a identificação. (GROTOWSKI, 2014:220)

Nesse sentido, haveria uma referência à história do pássaro que olha e o pássaro que observa? Grotowski não retorna a esse exemplo, mas aponta outros dois. Ele conta que trouxe, durante o período do Teatro das Fontes, um baul indiano para trabalhar os toques

---

<sup>87</sup>Martin Buber (1878-1965) foi um filósofo, teólogo e pedagogo alemão e israelita.

em atabaques com seu grupo de pesquisa. Os participantes entravam em contato com o instrumento de modo desordenado e, segundo ele, não deixavam que o instrumento cantasse. Na última tentativa, quando todos estavam conscientes de que haviam falhado ao tentarem tocar o instrumento, eles o tocam sem intenção de vitória, abandonam-se e finalmente funciona. Para Grotowski isso se associa ao princípio taoísta do *Wu Wei*

A ação de não fazer. Ali eles já renunciaram a combater ativamente esta possibilidade. Então, eles deixaram, na verdade, o atabaque fazer sua tarefa. É como na técnica do arco e flecha. De enviar uma flecha, na técnica japonesa: é preciso chegar a um momento onde não sou eu que envio uma flecha. É a flecha que parte, por si mesma: é o mesmo fenômeno. O mental já não procura uma vitória. Não tem aplicação voluntária e mecânica para fazer alguma coisa... e, de repente, isso se faz. Isso se faz. Não sou eu (eu faço), isso se faz. E, assim, nesse último dia, isso se fez: os atabaques cantaram. (GROTOWSKI, 2014:222-3)

Grotowski encerra a aula de vinte de outubro, momento em que alinhava a questão do segundo horizonte e o abandonar-se ao processo; e, assim, retorna ao ritual da Taranta e afirma que *mesmo aceitando que somos aceitos (...) tem um outro horizonte pelo qual fazemos... e, ali começa como que um outro nível da abordagem, podemos dizer, artístico e não artístico: que ultrapassa a arte. Alguma outra coisa está aberta.* (GROTOWSKI, 2014:225) O interessante desse trecho é pensarmos nessa alguma outra coisa, nessa aproximação que ele faz por intermédio do ritual, da arte e da vida encaminhando a temática central do próximo bloco de aulas: sua formação e suas pátrias-mãe, Polônia e Índia.

#### 4. Trânsitos da organicidade nos caminhos da arte e da vida

Nesse último bloco, percebemos uma narrativa mais pessoal por parte de Grotowski, já que ele passa a falar acerca de experiências pessoais em relação as suas “pátrias-mãe” (Polônia e Índia) e em como essas culturas o despertaram e encaminharam seus interesses e suas buscas. Sabemos que havia no planejamento inicial mais uma aula nesse bloco, na qual ele falaria do Haiti, mas devido a seu estado de saúde, infelizmente, a aula não ocorreu.

A partir de experiências compartilhadas e relações pessoais levantadas por Grotowski nessas aulas, focaremos nossos esforços em compreender como ele encontra e mergulha na organicidade e de que modo vislumbra suas motivações para tanto, no entrelaçamento dos seus campos de pesquisa.

Grotowski inicia a aula de 12 de janeiro de 1998, exibindo o filme curta metragem *Souvenir de Kalwaria* (1958)<sup>88</sup>. O documentário registra peregrinos e atores representando a paixão de Cristo no santuário da cidade de *Kalwaria Zebrzydowska*<sup>89</sup>. Segundo ele, o que chamou a atenção ao ver esse documentário, pela primeira vez, foi a constatação de algo como um fanatismo dentro do catolicismo polonês<sup>90</sup> e, também, a forma como o filme foi feito, para retratar essa característica em seus 14 minutos de duração.

Grotowski ressalta que é possível perceber, tanto em determinados rituais, como nos presentes no filme, uma relação entre sagrado e profano – um espaço destinado a práticas religiosas, mas que também comporta atividades mercadológicas como a venda de souvenirs, algo evidente no próprio título do filme. Essa coexistência de sagrado e profano não seria algo exclusivo da cultura polonesa, mas estaria presente também em outras culturas. Grotowski exemplifica: se alguém quer encontrar, na cultura islâmica, o túmulo de um homem tido como santo, especialmente no ramo do sufismo, deve procurar o mercado, pois devido à santidade do homem, acredita-se que traria boa sorte instalar o comércio próximo a ele; por isso, mercados vão surgir ao redor dos túmulos desses homens santos. O conflito se refere a um aspecto amplo do jogo entre sagrado e profano.

Neste ponto Grotowski vai se perguntar

Será que este aspecto de alguma coisa que poderia facilmente se tornar integrista, ou que se torna integrista... será que este aspecto para mim desapareceu? Não. Isso quer dizer, meu velho conflito entre a Igreja, como organização religiosa, e isso que ela estimula em certos lugares e a história dos Evangelhos... esse conflito se prolongou: ele não desapareceu. Mas, esse aspecto fanático foi absolutamente secundário para mim (agora quando eu vi). (GROTOWSKI, 2014:231)

Ou seja, na exibição do filme durante a aula, a questão do fanatismo religioso remeteu ao conflito da Igreja, como organização religiosa, com religiosidade intensa popular polonesa em certos lugares. Também lhe trouxe à memória a experiência na infância, quando era

---

<sup>88</sup> Filme dirigido por [Jerzy Hoffman](#), [Edward Skórzewski](#). Infelizmente não conseguimos acesso ao filme.

<sup>89</sup> Conjunto arquitetônico/paisagístico de características maneiristas e importante espaço de peregrinação do catolicismo polonês, tendo sido reconhecido como patrimônio mundial pela UNESCO. Site oficial do santuário: <http://kalwaria.eu/>

<sup>90</sup> A Polônia é um dos países mais católicos do mundo com mais de 90% da população nessa crença.

impedido pelos padres de ler por conta própria os *Evangelhos*. Um conflito que, segundo ele, se prolongou até a fase adulta, a ponto de ele ponderar: *será que é sempre, mesmo se eu saio, eu pego, eu trabalho fora, eu sou cidadão de um outro país... tem sempre este tronco polonês que através da distância é reativado* (GROTOWSKI, 2014:231).

Após mais de 15 anos fora da Polônia, Grotowski perguntava-se o que ficara, o que resistia da Polônia nele. Nessa aula, ele parece tentar buscar respostas para essa pergunta.

Grotowski chama atenção quanto aos peregrinos que se encaminham para essa emulação do calvário cristão. Eles participam desse ritual e com poucos recursos vão se mantendo ali, dormindo no chão de maneira simples. Cada peregrino tem sua motivação para estar ali, e todos formam um corpo coletivo que alimenta a tradição daquele povo específico. De acordo com Grotowski (2014:232), existiria uma intersecção nesse conjunto indivíduo-coletivo

É isso: esse é o caso onde um mito pessoal se cruza com um mito tribal. Eu disse um pouco de maneira metafórica, a palavra 'mito', isso não quer dizer que é falso. A palavra 'tribal', quer dizer, tribal dos poloneses... Mas, tem o ponto onde as duas coisas se cruzam. E ali, isso se torna forte.

Grotowski aponta que, nessa tradição, há algo que seria o mito tribal, o ritual de peregrinação e representação da paixão de Cristo que, de certa maneira, permeia e unifica a cultura polonesa; e o mito pessoal se relacionaria à construção simbólica e de experiências de cada indivíduo frente à tradição. Grotowski (2014:232-3) passa a relatar exemplos desse tipo de diálogo em sua trajetória:

durante a guerra, eu me encontrei num vilarejo<sup>91</sup> (...) Onde tinha uma igreja que me parecia muito grande na época(...)E, tinha uma estátua de Jesus crucificado que era muito naturalista. Então, isso me dava a impressão de que é a dimensão real do homem, e... era tão naturalista na forma, na cor... que quando alguém chegava para beijar os pés e as pernas, isso era como beijar não uma escultura, mas um ser humano, na cruz. O que me marcou muito nessa época(...) Eram, normalmente, as mulheres de uma certa idade, mas não, necessariamente, velhas. Que tinham tido uma grande perda na vida: a perda humana. Isso quer dizer, os maridos assassinados, os filhos mortos (...) Então, quando elas beijam as pernas dessa figura muito naturalista... isso era como se elas beijassem seus próximos que tinham desaparecido de maneira, ou muito precoce; ou, o mais frequente, trágica. E, ao mesmo tempo, elas se unificavam com o sofrimento daquele que era como seus filhos, como seus pais, como seus maridos... Isso era uma reflexão que eu tinha naquela idade... o que está claro é que não se trata de uma coisa cerimonial, nem um pouco. Se trata de alguma coisa pessoal.

---

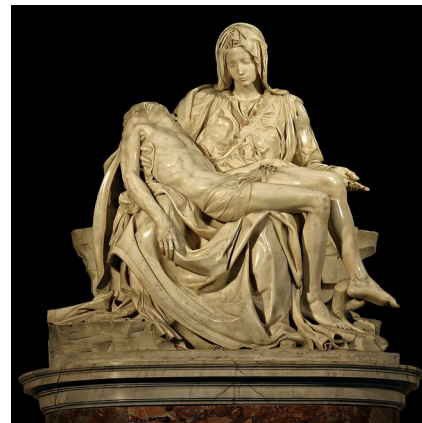
91 Grotowski se refere em várias oportunidades ao vilarejo no qual passou a infância, Nienadovka, e chegou mesmo a realizar um retorno ao local no filme *With Jerzy Grotowski Nienadovka* (1980).



Nesse excerto temos, então, essa relação entre algo que é, de alguma maneira, compartilhado socialmente (a figura de Jesus crucificado) e a construção pessoal de quem o beija. Na leitura de Grotowski, o fato de serem mulheres que perderam figuras masculinas na guerra construiria uma camada associativa. Não seria só o beijo no Cristo religioso, mas também no filho morto. Outra associação possível seria dessa imagem de infância narrada por Grotowski, de uma mãe beijando a imagem de Jesus como se fosse seu filho morto com a imagem no espetáculo *O Príncipe Constante* no qual o príncipe morto é recolhido por uma figura que remete à *Pietà*<sup>92</sup>, mas, haveria no espetáculo um componente erotizado nessa associação.



**Cena de *O Príncipe Constante*. Imagem retirada do livro *Em busca de um teatro pobre*.**



***Pietà* de Michelângelo.**

Grotowski narra novamente sua experiência com os evangelhos na infância como mais uma intersecção entre o que ele chamou de mito tribal e mito pessoal

nessa época, quando nesse vilarejo (...) isso era proibido, pela Igreja, de ler os *Evangelhos*, sozinho. Deveria sempre ter um padre para interpretar, etc. E, eu quis... então, eu pedi ao velho padre que dava a aula de religião, na escola, eu pedi... Eu notei certas contradições. Eu disse para ele. E, eu pedi para ler, que eu queria ler. Então, um grande escândalo e um grande conflito. Finalmente, eu saí da escola, muito revoltado, e, como posso dizer, esse foi o início do meu conflito com a Igreja com a instituição religiosa: a *Instituição*. Então, eu saí, mas chegou outro padre, que era jovem (...)E, ele colocou no meu bolso um pequeno livro: era os *Evangelhos*. E, ele disse: 'O velho', quer dizer seu chefe, o velho padre 'não deve, jamais, saber disso. Você deve ler em conspiração'. Então, eu cheguei ao lugar onde eu morava e eu encontrei um lugar o mais seguro, era acima de um curral para os porcos. Eu botei uma escada. Eu fui lá para cima. Eu puxei a escada. Tinha o barulho dos porcos embaixo, como se eles falassem... E, eu vi por um pequeno buraco, ali, (esse casebre era feito de madeira) e, tinha certos buracos em certas tábuas. Então, através deles tinha a luz do sol que

---

92 *Pietà* é tema da arte sacra que remete à imagem de Maria segurando Jesus em seus braços após a crucificação. Dentre as mais famosas destacam-se a escultura feita por Michelangelo e a pintura de Van Gogh.

entrava. Eu podia ver pelos pequenos buracos os... algumas casas, próximas. E, no horizonte, uma pequena, pequena montanha com duas árvores. Não três: duas. Então, eu comecei a ler. Eu comecei a ler... eu não acho que eu li na totalidade, nem na ordem. Mas, eu pulei, eu suponho. Eu comecei a ler. E, isso era para mim a história de alguém... não um Herói Divino... um herói humano. Humano. Talvez supra humano no sentido de mais do que humano. Talvez, humano com alguma coisa a mais, mas, nitidamente humano. E, isso foi projetado sobre o lugar (...)A pequena montanha se tornou: Gólgota. E, isso não foi como um tipo de aparição de uma figura religiosa, nem um pouco. Isso foi uma aparição de alguém corajoso. Trágico certamente. Corajoso, desafiante. Alguém que não tem medo de não mentir. E, alguém que se solidariza com as pessoas espoliadas. Alguma coisa assim. (...) É muito importante ler esse tipo de texto em conspiração. Porque, nesse caso, não é uma obrigação institucional, mas captamos fragmentos que verdadeiramente trazem alguma coisa. (GROTOWSKI, 2014:233-234)

O interessante nesse longo excerto é perceber como essa experiência se tornou parte de Grotowski, sob diversos aspectos. Na atração por temáticas metafísicas e religiosas, nas alterações de percepção que podem ocorrer a partir do contato com esse tipo de experiência, nos questionamentos acerca de instituições que vão ser criticadas, incluindo aí o teatro e, de certo ponto de vista metodológico, quando aponta a importância da leitura em “conspiração”, como possibilidade de abordagem de algum texto estabelecido ou construído<sup>93</sup>.

Pela força das circunstâncias, esta história dos *Evangelhos* se tornou meu mito pessoal, muito mais que (como habitualmente em certos meios na Polônia) um mito tribal. Mas, foi o momento quando isso se cruzou, como, para mim se cruzaram esses dois mitos, se cruzaram com essas mulheres que perderam, de maneira trágica, alguém próximo, e, que elas, de maneira muito especial, muito especial, beijaram essas pernas, da figura: isso, evidentemente, isso foi por... isso foi pelo Cristo, como uma figura do mito tribal, mas foi também um mito pessoal. Misturado por dentro. De maneira obscura. (GROTOWSKI, 2014:234)

Grotowski vai retomar o processo de construção de *Apocalypsis cum Figuris* (1969) como exemplo desses cruzamentos entre os mitos tribais e pessoais, buscando os pontos nos quais ocorrem. Primeiro ele apresenta a cena em que o Inocente/Obscuro papel de Cièslak, após ser colocado como o novo Cristo pelos outros integrantes do espetáculo que zombavam dele, ouve de Simão Pedro/Grande Inquisidor uma passagem de *Irmãos Karamazov* de Dostoiévski, que explica o motivo pelo qual será preso e queimado:

Porque ele propôs a coisa inumana. Ele propôs a relação de um tipo de amor impossível, que coloca as pessoas numa profunda

---

93 Esse parece ter sido o caso das montagens de *Os Antepassados*, de *O Príncipe Constante*, de *Apocalypsis cum Figuris* e muitas outras, até mesmo nas *Actions*, já no *Workcenter*.

desordem interna... E, nós (quer dizer a Igreja), nós pegamos a responsabilidade por essas pessoas. Você procurou a liberdade para eles. O que os fez sofrer. E, nós, pegamos a liberdade: eles não têm mais liberdade. Eles estão muito mais felizes. (GROTOWSKI, 2014:235-236)

Nesse exemplo, Grotowski explicita o embate entre os mitos pessoal e tribal exatamente na crítica que o texto faz à instituição da igreja como ceifadora da liberdade de seus crentes. Seria ela que mataria esse novo Cristo, não mais o povo como na Bíblia. Outro exemplo dessa intersecção foi colocado na aula de 20 de outubro quando, ao falar do processo de construção de *Akrópolis*, Grotowski reforça que, como poloneses, esse embate se dava não só para os atores como também em relação ao público

Qual pode ter sido a relação em *Akropolis*? Que se passa no campo de concentração em *Auschwitz*, mesmo se o texto era clássico, de outra época. Isso é ainda outra história, isso é ainda outra relação. Toda esta... a memória da coisa estava ainda muito fresca (...) Em todo o espaço de ação, entre os espectadores, os atores que estavam em situação de prisioneiros, eles construíam com os tubos de ferro, como os prolongamentos do crematório. Eles construíam essa realidade, com os ritmos e cada... mesmo os movimentos dos passos: tudo era como um tipo de música, não harmônica e assim mesmo, harmônica. Ali, isso não era um esforço de criar uma imagem de prisioneiro nobre, não, porque a realidade é diferente. A realidade... é como minha mãe repetia que em situação de desastre, não são... não é verdade que é o bem que aparece. Era necessário evitar, com todo esforço, representar, de maneira realista, os prisioneiros. (GROTOWSKI, 2014:212-3)

Aqui o mito tribal seria o texto de Wyspianski, bastante conhecido pelos poloneses, e as feridas deles em relação aos campos de concentração da segunda guerra que, na montagem do Teatro Laboratório, torna-se o local de ação do espetáculo. Ou seja, um texto oriundo do romantismo polonês *clássico, de outra época* que contribuiu, de algum modo, para a unificação cultural do povo polonês e a situação da guerra que, assim, os unificou pela dor, sendo *necessário evitar, com todo esforço, representar, de maneira realista, os prisioneiros*.

Então, tudo era como que formalizado: os movimentos, os passos, as palavras que eram quase... o texto, quase levado ao nível das encantações. Podemos dizer que tudo era, em aparência, quase artificial. Porque é como uma falta de pudor, é como alguma coisa de horrível do ator que representa um perseguido do campo. É impossível. Não é a mesma situação que se encontra... e, ao mesmo tempo, cada coisa foi preenchida de dentro por um processo associativo: vivo. Tudo era orgânico, ao mesmo tempo, nessa estrutura artificial. O espectador se tornou, mais e mais, rodeado por esses tubos, esses objetos metálicos, tudo isso. Cada um se tornou, durante a ação, mais e mais isolado. E, sem se dar conta, ele começou a entrar dentro dessa realidade: demoníaca. Mas, dessa

realidade demoníaca, foram os sonhos que saíram. Os sonhos no sentido... os sonhos diurnos: a nostalgia de alguma coisa, a memória, as lembranças, como se os personagens quisessem reencontrar um pedaço de vida humana: de qualquer coisa humana. Nessa situação impossível. Mesmo se isso era como que absurdo, como o sonho do casamento em que a mulher é um tubo. As coisas muito extremas que apareceram. Mas, ali, já, a reação... a relação com o espectador, isso, era como uma vibração profundamente emotiva. (GROTOWSKI, 2014:213)

Podemos entender que, de acordo com Grotowski, o aspecto artificial foi enfatizado conforme se buscava distanciar os atores e o público, num modo de representar o horror em que tocavam? De certa forma, se essas lembranças do período da guerra ainda eram recentes nos espectadores, também o seriam para os atores/para o diretor e se justificaria o procedimento de enfatizar a artificialidade com o objetivo de distanciar, pois o material com que estavam trabalhando era hediondo, *alguma coisa de horrível*.

Nesse cruzamento dos mitos, de algum modo, a ação dos atores em cena, ao construírem o crematório apartando segmentos do público uns dos outros, emularia o processo de isolamento do mundo que os que viveram nesses campos sofreram. Pelo horror dessas ações, traziam à tona a humanidade das *personas* evocadas. E, dessa *realidade demoníaca*, foram sonhos (não pesadelos) que saíram, o que Grotowski chamou de *sonhos diurnos: a nostalgia de alguma coisa, a memória, as lembranças, como se os personagens quisessem reencontrar um pedaço de vida humana: de qualquer coisa humana. Nessa situação impossível*. Enquanto os prisioneiros construíam seu futuro crematório, fantasiavam e jogavam com os canos do cenário como se fossem noivas.

Grotowski passa a falar acerca da sobreposição desse texto clássico (em “conspiração”) às associações do coletivo para a construção do espetáculo, segundo ele

na peça de Wyspianski: *Akropolis*, tem o... toda a coisa acontece na catedral de Cracóvia, num momento de ressurreição, na festa da ressurreição. Então, as tapeçarias e as figuras que estão lá, elas ganham vida e eles reconstróem a história antiga grega e a história da *Bíblia*. As histórias da *Bíblia*. Para nós tudo levou à história judia. Tinha a parte grega no espetáculo, mas, o modo de fazer, um tipo mesmo de tom, era profundamente judeu: judeu polonês. E, as histórias da *Bíblia* eram por natureza judias. E isso... isso não era como uma proposição intelectual, isso era como dar um passo para: O quê que era? O quê que era realmente *Auschwitz*? Sem se identificar porque nós não tínhamos o direito de nos identificar. Qual é nossa possibilidade de sonhar? De ter nostalgias? Que podem se encarnar nessa realidade criada no espetáculo. No final do espetáculo, tem a ressurreição. E, ali são os prisioneiros que seguram um cadáver: isso é a figura, um tipo de *puppet*, de boneco: arruinado. E esse cadáver eles levam, diante deles, com o canto da esperança. É Cristo e é Apolo, ao mesmo tempo, em Wyspianski. É o grande aguardado: é o Messias. E, ali eles entram no crematório. Mas, o crematório era também, não uma imagem realista: era uma caixa. Uma

caixa onde eles entram. Onde eles entram... e depois tem o último fragmento do texto que diz: 'Eles entraram. Eles entraram dentro. E o que resta é a fumaça'. Tudo isso entre o real e o não real. Entre artificial e orgânico. Toda a linha interior orgânica. Toda a linha exterior composta. Até os barulhos de construção, de passos, dos tamancos: tudo isso organizado. Transformado numa música. Mas, não é uma música da beleza. Então ali, de novo, tem ainda outra relação com o espectador. (GROTOWSKI, 2014:213-4)

E foi nessa música, que não é *uma música da beleza*, mas de horror, que mitos pessoais e tribais se fundiram. Essa passagem narra bem o processo de fusão entre essas percepções individuais e coletivas daquele momento e permite-nos ver uma fresta do que foi feito, do ponto de vista de Grotowski mais de 30 anos depois. Essa narrativa também nos instiga uma questão: como se deu essa intersecção entre o mito pessoal e o mito tribal do ponto de vista político? Vejamos, então, o que Grotowski teceu, ao longo de todas as aulas, acerca desse aspecto.

Um comentário bastante comum em relação a Grotowski é o fato dele ser, aparentemente, apolítico, algo inclusive afirmado por ele em alguns momentos, como citado no texto de Robert Findlay *Grotowski's Laboratory Theatre: Dissolution and Diáspora* (1986):

Aqueles que se lembram das frequentes negativas de Grotowski durante as décadas de 1960 e 1970 de que seu trabalho era político - na verdade, ele chamou de 'apolítico' - podem se surpreender com o que ele diz hoje. 'Eu tinha que dizer que não era político para ser político. O Príncipe Constante, por exemplo, foi um trabalho muito político' (de uma discussão em Nova York, 30 de agosto de 1984)<sup>94</sup>. (FINDLAY in SCHECHNER; WOLFORD, 1997:22)

Podemos considerar o contexto dos 40 anos de sua pesquisa, os lugares nos quais viveu e as temáticas, presentes em seus trabalhos, para tentar compreensão mais ampla dessa questão.

Na década de 1960, a Polônia pertencia à cortina de ferro, estava sob a influência direta da URSS, e revezavam-se períodos mais liberais e outros de escalada do autoritarismo. Grotowski (2014:110-2) ao falar de *O Príncipe Constante* (1965), na aula de 16 de junho, aponta

É preciso compreender bem que todas as coisas que nós fizemos foram extremamente desafiadoras. Dentro da realidade polonesa da época. Isso era contra todas as regras do teatro convencional... então, o meio teatral normal era muito contra nós. Realmente. Isso era como se nós tivéssemos quebrado todas as regras do jogo (...) Por outro lado, enquanto que isso era contra as regras do jogo da doutrina oficial do

---

94 No original: *Those who recall Grotowski's frequente denials during 1960s and 1970s that his work was political – indeed, he called it 'apolitical' – may be surprised by what he says today. 'I had to say I was not political in order to be political. The Constant Prince, for example, was a very political work' (from a discussion in New York, 30 August 1984). (FINDLAY in SCHECHNER, 1997:22)*

Estado, isso era quase insuportável para os oficiais. Por outro lado, isso era uma heresia para a Igreja. Para a Igreja isso era chocante de uma maneira incrível, e tudo isso era como ser atacado de três pontos: o meio tradicional teatral, a doutrina oficial do Estado e a Igreja. Dos três lados um tipo de ponto de ataque. O que, dentro da nossa situação psicológica, nos ajudou, porque era necessária uma grande solidariedade dentro do grupo para enfrentar esse tipo de situação (...) Tinham coisas chocantes para os poloneses... E, eu me disse: 'Então, chocantes para nós, para nós como poloneses. E, chocantes para mim como um polonês!' Será que isso abre algumas portas que estavam fechadas? Será que isso nos libera de algumas mentiras que nós acreditamos como tribo? Será que isso abre outra perspectiva? (...) Isso era como um tipo de viagem para a quebra do nosso próprio condicionamento limitante para descobrir onde nós somos hipócritas? Onde nós estamos, onde nós estamos representando nossa história tribal para salvar as nossas caras? E onde tem a verdadeira situação humana que podemos descobrir? É dessa coisa que existia entre meus colegas e eu, entre um dos colegas e o outro colega. Com todas as motivações associativas da vida pessoal, das lembranças, que cada um mobilizava para poder representar. E, com esse enorme território para enfrentar nossas tradições, tanto tribais, podemos dizer, quanto religiosas, quanto metafísicas... e, nessa situação, ainda uma pressão política em torno. É alguma coisa que se desembaraçava, que era extremamente forte, e que foi, na verdade, favorável a isso que nesse filme<sup>95</sup> eu chamo de *axialidade*.

Nesse excerto, Grotowski ressalta que ele e a Companhia estavam numa encruzilhada, pois eram pressionados pela classe teatral, pelo governo e pela igreja. Além de tudo, como poloneses e integrantes dessa tribo, seus espetáculos também reverberavam neles, de algum modo atravessando valores, sistemas de crenças e perspectivas acerca da realidade, como já apontamos. Nesse sentido, também a questão judia era ponto importante e vinha sofrendo oscilações na política e na opinião pública polonesa, entre o período de realização de *Akrópolis* (1962) e fins da década. Durante a construção de *Apocalypsis cum Figuris* (1966-1969) o recrudescimento do antissemitismo na Polônia era alarmante e, segundo Flaszén (2015:338)

o antissemitismo quase se tornou a ideologia oficial, e, no interior do partido comunista, uma facção da polícia secreta tomou o poder. Os chamados 'Eventos de Março' de 1968 foram o auge do processo. O movimento estudantil liberal, apoiado por palestrantes, intelectuais e escritores que defendiam a liberdade artística foi esmagado<sup>96</sup>.

Como diretor literário da Companhia e crítico de cultura ativo no período, Flaszén sofria ataques em veículos da imprensa de modo cada vez mais frequente, passando a se

95 Ele se refere ao filme já citado de Mariane Ahrne (ver capítulo 1 nota 18).

96 Sobre esse ponto ver mais em FLASZÉN, 2015:338-348.

sentir pressionado a abandonar o grupo, para evitar prejuízos para todos, pois pessoas não judias que colaboravam com eles não eram vistas com bons olhos. Grotowski recusou, pois desprezava ferozmente os antissemitas, e Flaszzen pontua que *como um clássico intelectual polonês de tradições progressistas, ele teria considerado minha demissão uma mancha indelével em sua honra* (FLASZEN, 2015:344).

Além disso, Grotowski também estava atento aos movimentos da censura estatal. Durante esse período temia ser preso a qualquer momento. Ao antever a prisão, ele havia pedido a Barba, numa carta de agosto de 1969, que lhe comprasse *aquele remédio (sonífero) sugerindo* que lhe fosse enviado, enquanto estivesse em turnê fora da Polônia (BARBA, 2006:179). Grotowski também teria dito a Flaszzen que estava com medo de ser preso e que, caso isso ocorresse, ele consideraria até mesmo o suicídio. Confirma o pedido feito a Barba para lhe comprar e enviar cianureto, um veneno poderoso (FLASZEN, 2015:344).

O contexto político da Polônia tinha se tornado particularmente plúmbeo depois da participação polonesa da invasão da Tchecoslováquia em 1968 e da violenta campanha 'anti-sionista' (na verdade anti-semítica) que tinha provocado a fuga ao exterior dos poucos judeus que sobraram na Polônia depois do extermínio na Segunda Guerra Mundial (...) Tinha (Grotowski) medo de ser preso, e que o cárcere, e talvez a violência física, não lhe permitissem conservar a própria dignidade até o fim. (BARBA, 2006:179-nota 10)

A situação se resolve naquele 1969, pois Grotowski, de acordo com Flaszzen, teria feito ameaças ao *governo de desencadear um escândalo mundial se eles mexessem comigo. Na verdade, havia anos que tínhamos alguns amigos influentes no Ocidente, prontos para organizar protestos públicos em nossa defesa se fosse preciso* (FLASZEN, 2015:345). É interessante que, tanto Flaszzen quanto Barba, narram em seus livros diversos estratagemas desenvolvidos e utilizados por Grotowski, visando a garantir a existência da Companhia (que era fomentada pelo governo), a liberdade criativa (a despeito de tudo ter que ser aprovado previamente pela censura) e a integridade física de todos.

A alteração do nome da Companhia em 1962 de *Teatr 13 Rzędów* (Teatro das 13 fileiras) para *Teatr Laboratorium 13 Rzędów* (Teatro Laboratório das 13 fileiras) seria, de acordo com Barba, uma dessas estratégias de alargamento da pouca liberdade de que gozavam

Em janeiro de 1962, o Ministério da Cultura polonês tinha enviado a todos os teatros um formulário onde, entre outras coisas, deveriam indicar o gênero teatral praticado: dramático, musical, para crianças, marionetes, de ópera, de laboratório, etc. Grotowski indicou esta última denominação, visto que as outras não se adequavam ao *13 Rzędów*. Mas imediatamente se deu conta do valor do termo: permitia justificar a busca, no sentido artesanal, daquilo que era 'essencial' no teatro, a longa duração do processo de trabalho na preparação de um espetáculo e o número reduzido de espectadores. Além disso, o termo fazia referência a um precedente histórico, aos Laboratórios de Stanislavski, o artista modelo para o teatro

soviético; e, assim, queira ou não queira, para o inteiro bloco socialista. (BARBA, 2006:38-9)

Desse modo, o termo laboratório cumpriria papel de relaxador de certas pressões por produtividade que viessem do governo, além de remeter a Stanislavski e a uma espécie de ciência teatral. Segundo Osinski (2012), Grotowski opta pelo termo laboratório por três motivos. Primeiro, teriam sido razões pragmáticas, pois havia muitas esferas governamentais acima da Companhia, como Ministério da Cultura, autoridades regionais, censores, que exigiam planejamentos de longo prazo, com diversas cobranças – inclusive aspectos característicos de um teatro convencional – que pouco interessavam à companhia.<sup>97</sup> O termo laboratório, na prática, *significava que a instituição estava livre dessas obrigações e dava oportunidade à liberdade criativa* (OSIŃSKI in SCHINO, 2012:129-30). O segundo motivo seria uma tentativa de pensar o teatro, de forma menos anacrônica, em relação às artes e à própria vida. O anacrônico aqui se oporia ao orgânico. E a terceira razão remeteria às predisposições pessoais, indagações que sempre foram muitas e variadas.

Além da mudança de nome, outra estratégia, visando à manutenção da Companhia, será a publicação de artigos acerca do Teatro Laboratório em revistas especializadas, bem como a publicação de livros, a realização de turnês internacionais, a fim de criar interesse e burburinho em relação ao grupo, para resguardá-lo de ataques dentro da Polônia. Barba desempenhou papel importante nessa estratégia. Sem ser cidadão polonês, tinha permissões para viagens, o que lhe possibilitava desempenhar papel central nessa divulgação. Dessa forma, conseguiria despertar, em pessoas importantes do meio cultural e teatral ao redor do mundo, o interesse pelas pesquisas de Grotowski. Olinto (2018:16) cita como exemplo um episódio ocorrido em 1963

Barba chegou a *roubar* um ônibus para levar um grupo de críticos, jornalistas e diretores de vários países que estavam em Varsóvia para um congresso internacional – o *X Congresso do ITI, International Theatre Institute* – para que assistissem a uma apresentação de *Dr. Faustus*, do *Teatro Laboratório*, na cidade de Lodz, justamente porque o grupo não havia sido convidado para esse evento internacional. Alguns desses críticos, levados até Lodz por Barba – R. Temkine, M. Denis, M. Julien e outros –, impressionados com a apresentação, começaram a escrever críticas e matérias de jornal sobre o trabalho de Grotowski e seus atores (Barba, 1999 e Seymour, 1963). A partir dessa divulgação em âmbito internacional, conquistada graças a essas iniciativas astuciosas da dupla Barba - Grotowski, mas também evidentemente por mérito artístico, o grupo recebeu, posteriormente, muitos convites para temporadas em vários países do mundo, ganhando inclusive prêmio.

Graças a essas estratégias e a fama advinda delas, a Companhia pôde garantir a manutenção do trabalho, mesmo sob críticas do público leigo, da classe teatral e de autoridades políticas e religiosas. De acordo com Olinto (2018:17) essa visibilidade, dentro e fora da Polônia, promoveu um *fortalecimento da imagem do grupo perante as instâncias*

---

<sup>97</sup> Exigiam de oito a doze novas performances (no mínimo, uma delas um drama russo ou soviético ou uma peça de um dos países do bloco comunista dependendo da escolha das tendências políticas correntes), (...) pelo menos, seis apresentações por semana. (OSIŃSKI in SCHINO, 2012:129-130)



*governamentais de controle, garantindo sua manutenção (...) bem como o aumento dos subsídios e (...) uma diminuição concreta da possibilidade de fechamento do Teatro Laboratório.*

Na continuidade da aula de 12 de janeiro, ao abordar o processo de *Apocalypsis cum Figuris*, Grotowski narra a estratégia que utilizaram para atender às pressões externas de estrear um espetáculo e como driblaram uma possível proibição da peça. Ciente da vinda do censor, Grotowski convidou também outras pessoas influentes, porém amigas, para acompanharem a apresentação. Acreditou que, desse modo, poderia influenciar a opinião do censor. Além disso, ele tinha de entregar o texto ao censor, e um delegado deveria verificar as edições feitas do texto. Segundo ele

Aí eu já era muito, muito competente como trapaceiro com a censura. Então, eu fiz o texto, a montagem, sem dar o nome dos personagens: 'Um, Dois, Três, Quatro' isso se tornou um texto totalmente absurdo. *(risos)* Mas, então, não perigoso (...) Mesmo se nós sentíamos que a coisa ainda não estava pronta, ela ainda estava confusa em certos momentos. Então, ele não pôde realmente ver o que acontecia.' E, ao mesmo tempo, eu disse para os meus colegas para pronunciar certos fragmentos de uma maneira tão falha, na pronúncia... ou, de fazer as ações de uma maneira tão não-clara... Que o censor não pudesse compreender nada. E, esse foi o caso. *(risos)* Ele compreendeu que era uma maluquice total, uma bobagem... Foi todo o escândalo que apareceu depois, quando a verdadeira versão foi feita. Sim, sim, mas... Era importante na estratégia, que isso fosse na véspera de nossa longa turnê no exterior. Então, em todo caso, o censor não teve o tempo mesmo de discutir a coisa. Ele veio e no dia seguinte nós desaparecemos por alguns meses... *(risos)* Depois, nós voltamos e essa é a data oficial que ficou nas crônicas. Mas, isso não foi a verdadeira estreia. A verdadeira estreia foi um ano mais tarde quando isso tinha sido, ainda, profundamente reelaborado com muitas coisas diferentes. (...)A coisa foi um grande escândalo no meio oficial do regime, e no meio oficial da Igreja... Agora, foi publicado depois da queda do regime precedente na Polônia, foi publicado, agora, o conteúdo, o estenograma de negociação entre o governo polonês da época e os representantes da Igreja Católica. Normalmente, eles tinham diferentes pontos de vista a respeito de diferentes coisas. Mas, num ponto eles estavam de acordo: que era preciso acabar com o *Teatro Laboratório*. *(risos)* (GROTOWSKI, 2014:249-50)

Os atravessamentos entre arte e política<sup>98</sup> não se restringem ao que discutimos aqui. Podemos pensar, por exemplo, na decisão de não produzir mais espetáculos a partir da década de 70 e como essa decisão poderia ser vista como um reforço do aspecto laboratorial da Companhia, bem como um questionamento sobre o teatro e uma recusa a tratá-lo como produto – mercadoria. Podemos dizer que há uma dimensão política importante nas intersecções entre seus trabalhos e suas referências e mitos pessoais e tribais, que

---

98 Sobre isso ver: OLINTO, 2018:04-30.

compreende toda sua pesquisa, toda sua trajetória, ainda que de forma sutil. Como nosso recorte refere-se às aulas, vamos nos ater ao que Grotowski fala nelas, mas é importante não perder de vista que existe essa dimensão no seu percurso.

Grotowski vai comentar que após iniciar o processo com o texto *Samuel Zborowski* e passar a trabalhar sobre os Evangelhos, sua experiência de lê-los em “conspiração” na infância retornou, como proposta de trabalho na Companhia.

A situação de ler os *Evangelhos* e de pensar, de fazer alguma coisa em torno... no *Teatro Laboratório*... Isso foi também, um contexto de conspiração porque de um lado, para a Igreja, era horrível o que nós poderíamos fazer, por outro lado, para o regime, que já estava, extremamente, inquieto conosco, isso era como ideologia, como filosofia, como um tipo de mística, também um desafio... enorme. (GROTOWSKI, 2014:240)

Após crises dentro desse processo, a companhia chega mesmo a realizar algumas apresentações dos Evangelhos por demandas externas do governo. Insatisfeito, Grotowski decide recomeçar, e foi nesse momento, após uma improvisação dos atores, que ele reencontra outra memória

Quando eu tinha, mais ou menos, vinte e dois anos, vinte e três... Eu fiquei impressionado com texto do *Grande Inquisidor*: por quê? Isso não é humano. Naquela época, isso foi na época das batalhas políticas anti-stalinistas, onde eu estava profundamente implicado... Eu, eu... esta história nessa época, na minha memória, foi a história de alguma coisa que se tornou sua contradição. É como *O Grande Inquisidor*, com sua imagem da Igreja, é o oposto disso que Jesus propôs. E, é no seu nome... Esta história de *O Grande Inquisidor* foi publicada em um jornal de jovens anti-stalinistas. E, ela teve uma função política, quer dizer, uma doutrina que se torna a contradição dela mesma. (GROTOWSKI, 2014:240-241)

No excerto, Grotowski explicita um momento da década de 50 em que era politicamente engajado. Nele o personagem *O Grande Inquisidor* representava conexão com o período anti-stalinista na Polônia, um questionamento do regime e, anos depois, no final da década seguinte, esse personagem e seu texto foram reativados.

Outra passagem narrada por Grotowski (2014:245), muito interessante, é acerca de uma cena do personagem Inocente/Escuro. Em certa altura, surgiram elementos nas cenas em que o Inocente expulsa comerciantes do local e isso remeteu, para Grotowski, à passagem na qual Jesus expulsa os comerciantes do templo<sup>99</sup>. Naquele período, havia falta de carne na Polônia, e os atores que representavam os comerciantes gritavam coisas como: *Eu quero vender carne fresca* ou *A velha mãe: eu quero vender!* – frases fortes para aquele momento.

Após o estabelecimento dessa cena, começaram a pensar qual texto caberia e se adaptaria a ela. Escolheram trechos de um texto de T.S.Elliot<sup>100</sup>, cuja associação forte era

---

99 Esta passagem se encontra em Mateus 21:12-13; Marcos 11:15-19; Lucas 19:45-46; João 2:13-25.

com uma figura meio maluca, meio sacra. Grotowski vai utilizar uma palavra russa para designar seu sentido com exatidão: *jurodivij*, algo como *louco de deus*.

é alguma coisa que eu herdei de Dostoiévski: é *Jurodivij*. Está na cultura russa. Existe uma noção de *Jurodivij* que é bizarra... que é bizarra... que é, ao mesmo tempo, um santo e ao mesmo tempo um doido... Que é sempre um personagem muito próximo de um idiota (...) É a palavra russa para dizer isso: é *Jurodivij* (...) Podemos dizer, é *Innocent*, em francês. Mas, não é esta palavra... É *Simpleton*, em inglês (...) é *Ciemny*, mas é obscuro no sentido, ao mesmo tempo, perturbador, perigoso e até sagrado. É isso. Então, em polonês usamos a palavra *Ciemny*. (GROTOWSKI, 2014:247)

Essa figura – de alguém santo e louco ao mesmo tempo – aparece também em algumas religiões podendo ser, geralmente, pessoas que a partir de uma revelação optam por abandonar posses materiais, a forma de vida que levavam e põem-se a servir os pobres, buscar o isolamento do mundo para se colocarem em estados de adoração e contemplação. Nessa descrição encontram-se nomes importantes da mística religiosa como o próprio Jesus (referência da cena), São Francisco de Assis, Santa Teresa D'ávila e Santa Clara no cristianismo, os bauls de bengala, Ramakrishna<sup>101</sup>, Sri Ramana Maharshi no hinduísmo, entre outros em variados ramos religiosos<sup>102</sup>.

A revelação, alegadamente divina pela qual passam, poderia fazê-los perceber o quanto a hipocrisia e a mentira seriam perniciosas para a humanidade; e, por isso, assumiriam atitudes provocativas e radicais, como expulsar comerciantes de um local sagrado, desnudar-se em praça pública, ir cuidar de leprosos, tecer críticas às instituições religiosas ou abandonar uma vida confortável e isolar-se em meditação nas montanhas. Nesse sentido, a busca pela sinceridade, pelo não fingimento e os estratégias políticos para manter a Companhia *espalhando a palavra*<sup>103</sup>, num certo sentido, foram pontos a que Grotowski se referiu ao longo das aulas e que encontram ecos nas biografias dessas figuras.

Grotowski encerra essa aula e reafirma seu interesse nas técnicas de *coniunctio* e como elas podem se apresentar e ser formuladas, a partir da reativação do mito pessoal e de seus

---

100 T.S.Elliot (1888-1965), poeta, dramaturgo e crítico literário dos Estados Unidos. Não temos o nome do texto.

101 Ramakrishna (1836-1886) foi um dos mais importantes líderes religiosos hindus da Índia. Reverenciado por milhões como um mensageiro de Deus.

102 A figura parece se relacionar ao mito pessoal de Grotowski, quando ele se refere à forma como leu os Evangelhos na infância: Cristo aparecia como uma figura supra-humana em qualidades e defeitos, como o santo que é, ao mesmo tempo, um louco.

103 No livro, Flaszzen relaciona a Companhia, em diversos momentos, com ordens religiosas, de espaços monásticos a tribos no deserto e *ashrams*. Segundo ele: *De todo modo, para mim, Grotowski sempre teve algo de padre. Bem, na realidade ele foi uma espécie de padre que se ordenou sozinho e fundou sua própria congregação... Ele edificou sua igreja... Será que fui um de seus apóstolos? Qual deles? Metáforas do Evangelho – sem falar dos motivos religiosos dos espetáculos – circulavam em nosso meio. Posso dizê-lo abertamente: ele não gostava do clero. E ainda assim... Sou tentado por essa fantasia biográfica: Grotowski lembrava-se de que certa vez na infância um padre catequista o atingiu na cabeça... O menino ferido foi abandonado na igreja, e ele mesmo se tornou um padre catequista... Melhor do que aquele da escola. Com a própria instituição e com um lugar de adoração. Com apresentações nas quais se consumava um sacrifício... Grotowski – um padre alternativo. Fundador de uma igreja alternativa – no período de estigagem metafísica na Europa e Polônia. (FLASZZEN, 2015:305-6)*

cruzamentos com o mito tribal. *É esta ativação que faz com que a gente comece a ver, como é profundo e longínquo (...) no sentido de uma outra vida... são certas raízes das imagens, das associações. Não é de ideias. É alguma coisa de muito mais... Não é também a doutrina.* (GROTOWSKI, 2014:251)

Na última aula, ocorrida em 26 de janeiro de 1998, Grotowski retoma uma figura citada no final da aula anterior, Sri Ramana Maharshi, um *jurodivij*, e sua profunda relação com ele e com a cultura hindu. Ele se põe a narrar em detalhes a biografia de Ramana, nascido numa família abastada da Índia, em fins do século XIX que, em determinado momento da adolescência, teve profunda experiência em relação à morte. A partir disso, abandonou a vida que levava e dirigiu-se ao monte Arunachala, passou por diversos *ashrams* e viveu um longo período na montanha, até criar o próprio espaço de devoção aos pés do monte sagrado<sup>104</sup>.

Grotowski destaca alguns pontos dos ensinamentos de Ramana que o atravessaram de forma significativa e, talvez os mais importantes, sejam os questionamentos em torno da noção de “eu”:

Ele formulou muito nitidamente, ele disse: ‘Quem sou eu?’ É uma única coisa que é preciso seguir. Não pensar: ‘Quem sou eu?’ Não é pensar... Não é fazer reflexões a respeito disso... Mas, como que procurar em si mesmo, de onde chega esta impressão: Eu. É como se a gente pudesse ir para trás. Ir para trás até o ponto, até uma fonte, onde esta noção do Eu aparece. Mas, ali onde isso aparece: um passo além, isso não existe. Tem alguma coisa que certamente não é Eu, e que ele não quis definir: isso era tudo. (GROTOWSKI, 2014:263)

Nesse excerto, podemos perceber que o objetivo da pergunta “quem sou eu?” não está na racionalização de uma resposta, mas em uma procura prática através da ação concreta. Retoma a discussão de “eu-eu” que vimos no texto *Performer*; em que podemos compreender a ideia de um eu e de uma “impressão: eu”, ou seja, um “eu” que age e um “eu” que observa. Nesse sentido duplo, “quem sou eu?” não poderia ser respondido exclusivamente pelo intelecto, mas pela ação concreta. A questão poderia ser encarada como um processo que visaria à unificação desses “eus”, através do desfazimento de ambos utilizando as técnicas de *coniunctio*?

Grotowski pergunta-se como Maharshi, isolado nas montanhas, foi aos poucos adquirindo importância na região, necessitando inclusive criar o próprio *ashram*, devido ao aumento de pessoas que passaram a acompanhá-lo. Para ele, um fenômeno explicável através da noção de indução:

Porque esse foi o caso do mais forte fenômeno de *indução*, o que eu chamo de *indução*: que as pessoas que estavam em volta dele, não longe, quando ele entrava nessa viagem até a fonte do Eu, onde já o Eu desaparece, elas entravam através de um tipo de ressonância, também. Elas não sabiam o que fazer com isso, depois. Elas queriam falar disso. Mas, ele não queria falar disso. Mas, a experiência estava ali. Isso foi uma

---

104 Mais informações sobre a vida de Sri Ramana podem ser encontradas no livro *Em busca de Índia secreta* de Paul Brunton e no site <https://www.sriramanamaharshi.org/>

experiência tão intensa, que, muitas dessas pessoas foram capazes de ficar anos a seu lado (...) sua presença, quando ele entrou no seu processo interior, ela emanou alguma coisa que, pela *indução*, abordou a experiência, ou digamos, resultou em experiência similar (não mesmo, provavelmente, da mesma intensidade) para as pessoas que estavam em volta. (GROTOWSKI, 2014:264-5)

Como vimos no Capítulo 3, o fenômeno da indução para Grotowski não seria um objetivo em si, mas sim algo que acontece, quando ocorre na verticalidade o trabalho sobre o trânsito das energias (de vitais a sutis); e, num certo sentido, transborda para o outro. E é nessa direção que Grotowski aloca o processo interior ou o trabalho sobre as energias, feito por Ramana, pois sua *presença, quando ele entrou no seu processo interior, ela emanou alguma coisa que, pela indução, abordou a experiência, ou digamos, resultou em experiência similar* para as pessoas que o orbitavam, conduzidas a entrar em seus processos interiores.

Com Ramana ficou claro que ele tinha esta capacidade. E, é fascinante porque ele não tinha nenhum suporte: ele não tinha cantos para fazer isso, ele não tinha elementos, ações. Nada. É apenas um tipo de imobilidade, na qual ele entrava, a cada vez que ele entrava nessa viagem. E, isso, uma radiação. Será que essa radiação é alguma coisa de objetiva ou será que é uma influência psicológica? Tudo isso: nós podemos discutir. É apenas: o fenômeno estava ali. (GROTOWSKI, 2014:266)

É interessante observar que Grotowski parte dos elementos que ele encontrou para trabalhar no processo interior, os cantos e as ações e pergunta-se como Ramana não tinha elementos para suporte. Fica bastante claro que a pergunta de Ramana “quem sou eu?” tornou-se de alguma forma uma questão guia para Grotowski, que passa a buscar elementos que pudessem dar suporte a essa busca.

Nesse ponto da aula, Grotowski fala sobre a experiência de ler, na infância, o livro de Paul Brunton, *Em busca da Índia secreta* (1934). De acordo com ele, sua mãe trouxe esse livro mais ou menos no mesmo período em que ele tinha lido os Evangelhos, e o impacto dessa experiência foi tão forte que resultou uma febre. A partir daí Grotowski teria começado a tentar imitar as experiências de Ramana descritas no livro: passou a criar os próprios rituais, a própria viagem interior. Enquanto a experiência com os Evangelhos se conectaria à sua *raiz mítica polonesa*, o livro de Brunton fez emergir a *raiz mítica hindu*. (GROTOWSKI, 2014:268). Segundo ele

E, por que essa reação tão forte? Certamente, eu suponho, que eu me sentia, fisicamente, muito mais fraco que as outras crianças. E, que eu procurava alguma coisa consistente. Um tipo de base, de suporte, paradoxalmente podemos dizer que eu tinha uma necessidade de um ego forte. De um Eu forte... Mas, era também que eu tinha encontrado certas experiências, certas... Eu fazia certas coisas que eram bizarras, e que eu queria que ninguém soubesse, porque iam pensar que eu era doido... Como um tipo de cerimônia em torno de uma árvore e tudo isso... Então, de repente, com esse livro eu entendi: ‘Não! Tem também essa possibilidade! Tem essa possibilidade, é... de

se interessar por alguma coisa diferente do que, normalmente, as pessoas se interessam, e de encontrar um sentido consistente nisso'. Eu pensei que isso era... por um lado, isso era como um suporte psicanalítico. Paradoxal: ego. Mas, por outro lado, isso era que a minha bizarrice não estava excluída da ordem do mundo. (GROTOWSKI, 2014:268)

De alguma forma, a partir do contato com esses dois livros, Grotowski parece conseguir ver-se como *parte do todo*, após compreender que outros modos de existência eram possíveis, que sua *bizarrice não estava excluída da ordem do mundo*, algo aparentemente problemático para ele que *precisava de um ego forte*. É interessante no trecho, o exercício de autoanálise que Grotowski faz, como se de algum modo estivesse tentando compreender a si e a sua narrativa junto aos participantes das aulas.

Grotowski também irá se referir a outra figura do livro de Brunton, um mestre sufi eremita que havia feito um voto de silêncio, embora tenha cedido às investidas por escrito do autor e respondido algumas de suas perguntas filosóficas. Para Grotowski havia nas respostas do mestre Sufi uma grande similaridade em relação aos apontamentos de Ramana:

o que eu sei, é que todo o pensamento, todos os mecanismos, o fluxo, o rio dos pensamentos, que estão, no fundo, ligados à noção de Eu, de separação, de diferença... de Eu (...) Podemos comparar com uma carroça puxada por um boi num túnel escuro: quanto mais a gente avança com isso, mais escuro fica. O que é preciso fazer, e que podemos fazer, é: virar o boi, a carroça, e sair do túnel. Quando a gente vira e vai na direção de onde viemos... tudo se torna luminoso. Mais e mais luminoso. É uma única coisa que eu posso te dizer. (GROTOWSKI, 2014:265-6)

Nessa citação temos novamente a questão do eu. Para responder 'quem sou eu?', emerge a ideia de buscar as fontes desse eu, de retornar ao começo, virar a carroça e voltar *na direção de onde viemos*. Essa imagem da carroça pode nos remeter a um mergulho investigativo no si, em busca de suas fontes de modo prático, não exclusivamente mental. Mas o que seria esse começo? No texto *Teatro das Fontes* (1978) Grotowski aponta que seria, de certa maneira, como voltar a uma posição de criança, não no sentido de infantilizar-se, mas sim de abastecer-se, de algum modo, de uma estrutura mental mais disponível às descobertas, com mais plasticidade. Segundo ele

Quando eu falo sobre o retorno ao estado da criança, eu tenho no fundo da minha mente alguma memória indefinível: mergulhando no mundo cheio de cores, sons, o mundo deslumbrante, desconhecido, incrível, o mundo no qual somos carregados por curiosidade, por encantamento, experiência do misterioso, do segredo. Estamos flutuando, então, no fluxo da realidade, mas nosso movimento, mesmo cheio de energia, é de fato um repouso. Nós nos esquecemos desse estado ao longo de anos domando nosso corpo e nossa mente. É necessário refazer essa criança hipotética e esses 'êxtases' de que, há muito tempo, 'abdicamos', como disse Baudelaire, se

bem me lembro. É algo tangível, orgânico, primitivo<sup>105</sup>  
(GROTOWSKI, 1978:23-4)

Podemos entender que, para Grotowski, seria esse retorno às fontes que possibilitaria um *coniunctio*, uma união entre os “eus”, *flutuando então no fluxo da realidade, mas nosso movimento, mesmo cheio de energia, é de fato um repouso?*

É importante apontar que, no texto *Da companhia teatral a arte como veículo*, Grotowski aponta uma limitação no trabalho dentro do Teatro das Fontes (período em que o excerto acima foi escrito): o trabalho exclusivo no plano horizontal. Plano este que estaria ligado a experiências e percepções instintivas, corpóreas e que, como vimos no Capítulo 3, seria um plano relevante, mas que deve ser utilizado para alçar-se à verticalidade.

Nunca rompi com a sede que motivou o Teatro das Fontes. E, no entanto, a arte como veículo não está orientada ao longo do mesmo eixo - o trabalho procura passar, consciente e deliberadamente, acima do plano horizontal com suas forças vitais, e essa passagem se tornou o objeto principal: a ‘verticalidade’. (GROTOWSKI, 2012:136)

Outro ponto interessante dessa aula se dá em relação a certo tipo de aspecto ético. A forma como Grotowski destaca a postura de Ramana e de Jesus sugere uma espécie de rigor afetuoso e abrangente em possibilidades e não em dogmas herméticos como única via, pois *existem várias abordagens, e que, no momento que nos tornamos dogmáticos sobre a exclusividade de uma única abordagem, matamos, nós estamos matando essa abordagem.* (GROTOWSKI, 2014:269) Então, se esses saberes não devem gerar dogmas, o que os une? O fazer. Grotowski destaca muito nos Evangelhos e na história de Ramana o fazer concreto e não a elucubração do que seria ou não a abordagem, mas a realização de uma abordagem.

Vimos em capítulos anteriores que, antes de tudo, Grotowski buscou essa mesma postura de fazer concretamente, em todo o seu percurso, e nessa aula parece apontar de onde esse olhar acerca da realização surge: de suas experiências com a história de Ramana Maharshi e de Jesus nos Evangelhos. Nesse sentido, podemos ver uma linha ética, uma linha de comportamento comum às narrativas de Ramana, de Jesus e a de Grotowski sobre si: existe ofício/missão, há abordagem desse ofício/missão e o realizar/fazer essa abordagem. Sempre, primeiro o fazer.

Acerca da escolha da abordagem, Grotowski afirma que para ele não seria escolha, mas que *isso cai sobre o homem. Nós somos como que condenados a uma abordagem. Então, como falar disso sem criar uma doutrina? É preciso, simplesmente, em certos casos, dizer como aconteceu na minha vida, na minha vida nesse caso* (GROTOWSKI, 2014:269). Podemos pensar que essa *condenação* a uma abordagem relaciona-se ao temperamento e ao contexto em que atuante se encontra. Nesse sentido, seria possível conviver com outras abordagens,

---

105 Tradução nossa. No original: *When I talk about return to the state of the child, I have in the background of my mind some indefinable memory: plunging into the world full of colors, sounds, the dazzling world, unknown, amazing, the world in which we are carried by curiosity, by enchantment, experience of the mysterious, of the secret. We are drifting then in the stream of reality, but our movement, even full of energy, is in point of fact a repose. We forgot about this state through the years of taming our body and with it our mind. It is necessary to refind this hypothetical child and this ‘ecstasies’ which, long ago, we ‘abdicated’, as Baudelaire said, if I well remember. It is something tangible, organic, primal.* (GROTOWSKI, 1978:23-4)

sem arrogar-se uma correta, mas sim compreendendo que os processos que as geraram não são os mesmos em todos os atuantes.

Grotowski alinhava, desse modo, a questão do caminho certo, exclusivo, já discutido por ele em outras aulas, pois podem até existir procedimentos, mas não um método exclusivo/correto. Ele acrescenta que a forte influência das tradições hindus para ele, na questão das técnicas interiores, seria esse pragmatismo. *Tem uma frase: Podemos também pela fé em Deus. Isso quer dizer: buscamos um processo que traga um resultado experimental. Não é a doutrina que decide, mas o pragmatismo* (GROTOWSKI, 2014:274).

Grotowski prossegue a aula com uma série de excertos de vídeos sobre Ramana e outras figuras importantes da Índia e de diversas partes do mundo. Em determinado vídeo, faz questão de destacar a montanha sagrada, o monte Arunachala. Quando termina a apresentação dos vídeos, faz três falas finais. Optamos por transcrevê-las na íntegra, devido a sua importância e contundência.

A primeira, que é uma síntese desta última aula:

a proposição de Ramana, isso é de ver aonde começa a sensação do Eu. E como recuar, com isso, até onde isso começou. A proposição do sufi islâmico, era, uma outra maneira de pensar, habitual e ligada a um rio do mental que está em torno do sentimento do Eu. É como uma carroça puxada por um boi que entra mais e mais num túnel escuro: ele propõe reverter a direção do boi com a carroça. E vocês vão se aproximar disso que é luminoso, quer dizer, ele propôs ir até isso de onde você veio. Essa foi a sua proposição. (GROTOWSKI, 2014:279)

Na segunda evoca Mestre Eckhart<sup>106</sup>, afirmando a necessidade de ler um texto dele na totalidade, texto esse cujos trechos já foram citados anteriormente por Grotowski em *Performer*:

Entre o homem interior e o homem exterior existe a mesma diferença infinita que entre o céu e a terra. Quando eu estava na minha primeira causa, eu não tinha Deus, eu era minha própria causa. Ali, ninguém me perguntava para onde eu tendia nem o que eu fazia; não tinha ninguém para me interrogar. Aquilo que eu queria, eu era e aquilo que eu era eu queria; eu era livre de Deus e de todas as coisas. Assim que eu saí (flutuando) todas as criaturas falavam de Deus. Se me perguntavam: Irmão Eckhart, quando vós saístes de casa? -Eu sentia que não fazia mais de um instante. Eu era eu mesmo, eu me queria a mim mesmo e me conhecia a mim mesmo, para fazer o homem (que aqui embaixo eu sou). É por isso que eu sou não-nato, e segundo a minha forma não-nata eu não posso morrer. Aquilo que eu sou segundo a minha nascença morrerá e se aniquilará, porque isso é devolvido ao tempo e vai apodrecer com o tempo. Mas no meu nascimento nasceram também todas as criaturas. Todas experimentam a necessidade

---

106 Mestre Eckhart (1260-1328), frade dominicano, reconhecido por sua obra como teólogo, filósofo e por seu misticismo. É considerado um dos grandes símbolos do espírito intelectual da Idade Média.



de se elevar da sua vida à sua essência. Quando eu volto, esta travessia é muito mais nobre que minha saída. Nesta travessia eu estou acima de todas as criaturas, nem Deus, nem criatura; mas eu sou aquilo que eu era, aquilo que eu devo continuar sendo agora e para sempre. Quando eu chego lá, ninguém me pergunta de onde eu venho, nem onde estive. Lá sou aquilo que eu era, eu não cresço nem diminuo, porque lá eu sou uma causa imóvel, que faz mover todas as coisas. (GROTOWSKI, 2014:279-80)

Grotowski lê, a seguir, um texto de trabalho do *Workcenter*, um excerto judaico-cristão traduzido do Copta para o Francês:

Diga-nos: - Mas nosso fim será como? - Vocês descobriram então o começo, e vocês buscam o fim? Mas, no lugar em que está o começo, ali será o fim. Ali. Feliz daquele que se mantém de pé no começo, ele conhecerá o fim e não sentirá o gosto da morte. (GROTOWSKI, 2014:281)

Por fim comenta os excertos que lera:

Então, é preciso [não] esquecer que nisso que eu disse a vocês, eu apresentei um tipo de mito pessoal... É... E, evidentemente, as categorias nas quais eu falei, não são as categorias universais. Por exemplo: essa viagem para o Lugar original, original, o começo, não importa... esse processo, em certos... para certas pessoas e para certas tradições, isso poderia não ser vertical... isso poderia se concentrar em torno de um centro. Como no Zen, como com Theresa D'Ávila: 'A Fortaleza Interior'. É... isso poderia ser visto diferentemente, a topografia, é uma topografia que é aberta à diferentes sistemas de topografias... Na Índia, eu diria que é muito mais não-vertical. É muito mais ligado a pesquisa disso que é central, mesmo se tem também as tradições onde a verticalidade aparece... Eu suponho que a maneira de pensar, a maneira de formular, em forma de verticalidade, uma categoria de verticalidade, é, em mim, a influência da cultura europeia, eu suponho, para mim é natural. Mas, podemos formular completamente de outra maneira e com outra topografia. Sim, é isso que eu queria dizer a vocês. (GROTOWSKI, 2014:281)

Encerrada essa aula, que veio a ser última, podemos perceber uma preocupação de Grotowski com seu legado, e torna-se ainda mais nítida sua preocupação com as origens e o esforço contínuo de seu trabalho sobre si. Como já citamos, essa não estava programada para ser a última de suas aulas no Collège de France, a derradeira seria sobre o Haiti. Infelizmente seu estado de saúde não permitiu que ela ocorresse. Mesmo sem essa aula, temos aqui um registro significativo de um Grotowski que viveu, elaborou, planejou e compartilhou seu trabalho, sua pesquisa e sua despedida.

## Considerações Finais

Ao concluir esta etapa do trabalho, acerca das aulas de Grotowski no Collège de France, fica para mim a nítida sensação de uma despedida. Como pudemos ver, o polonês construiu uma análise, aula a aula, de todas as diversas fases pelas quais passou em sua jornada de pesquisa, indo e voltando no tempo, revisando, retificando e reencontrando suas questões, noções e alterações de percurso. E, talvez, o mais importante: programando o que permaneceria de tudo isso.

Segundo Schechner, no artigo *Exoduction* (1997:01) as aparições públicas de Grotowski *têm sido por um quarto de século ou mais: aparições, bem controladas, com doses cuidadosamente calibradas de sabedoria e evasão, insight e repetição*<sup>107</sup>. De fato, desde o projeto de curso até a derradeira aula, fica explícito o alto grau de preparação dos temas, de apresentação das ideias e de articulação do andamento e encadeamento de cada noção com a próxima. Um nível extenso de controle acerca de todo o processo. É um fato conhecido que Grotowski revisava diversas vezes seus textos e as traduções deles, para controlar as ideias que seriam vinculadas a ele.

No texto *Da companhia teatral a arte como veículo* (1993), Grotowski tece uma análise acerca de seus períodos de trabalho e, parece-me, uma espécie de anteprojeto de pesquisa para o que virá a ser proposto no programa do curso no Collège de France, já que o desenho das ideias apresentadas e o olhar em retrospecto a respeito das pesquisas, conecta ambos. Nesse texto, Grotowski apresenta a imagem de uma cadeia, dentro das artes performativas, composta por elos

No teatro temos um elo que é visível – o espetáculo – e outro, que é quase invisível: os ensaios. Os ensaios não são apenas uma preparação para a estreia, são, para o ator, um terreno de descobertas, sobre ele mesmo, suas possibilidades, suas chances de ultrapassar os próprios limites. (GROTOWSKI, 2012:133)

Nesse sentido, dentro de seu percurso, os elos que se estabeleceram corresponderam aos períodos: arte como apresentação – parateatro – teatro das fontes – arte como veículo. Como pôde ser visto no decorrer deste trabalho, Grotowski diz na aula inaugural<sup>108</sup> e reitera ao longo do curso, que ele objetivou com as aulas, alinhar todos os seus interesses e seus elos.

O polonês também menciona no texto de 1993 que, de algum modo, há uma comunicação entre as extremidades da cadeia, arte como apresentação e arte como veículo. Um dos textos do famoso livro *Em busca de um teatro pobre* (1968) é uma entrevista de Barba com Grotowski, realizada em 1964, chamada *O novo testamento do teatro*. Nessa entrevista são estabelecidas as bases de seu teatro naquele momento e, na resposta à primeira pergunta, ele aponta que *não trabalhamos como o artista ou o cientista, mas antes como o sapateiro, que procura o lugar exato no sapato para bater o prego*. (GROTOWSKI, 1992:23-4)

---

<sup>107</sup> Tradução nossa. No original: *His public appearances are largely just that, and have been for a quarter of century or more: apparitions, well controlled, with carefully calibrated doses of wisdom and evasion, insight and repetition.* (SCHECHNER, 1997:01)

<sup>108</sup> p.14

Grotowski fala desse aspecto artesanal de seu trabalho na aula inaugural de um modo bastante semelhante. Isso significa, então, que seu pensamento não mudou entre 1964 e 1997? Não, isso demonstra que a questão da artesanaria sempre foi um aspecto de grande relevância em sua pesquisa e em sua ética de trabalho. Posto que o corpo do ator/atuante é o espaço através do qual ele trabalha em sua matéria prima, nesse trabalho artesanal: os comportamentos humanos metacotidianos.

No decorrer das aulas, é perceptível que elas versam, de modo teórico, acerca de uma prática relativa ao corpo, o corpo (e suas dimensões além físicas) são o assunto principal. Ele vai estabelecer conceitos (linha orgânica, linha artificial e afins) que se configuram como instrumentos para o conhecimento dos objetos, como ocorre em toda ciência, mas aqui, o objeto é o corpo íntegro em suas dimensões. Segundo ele: *a arte como veículo põe em prática questões ligadas ao ofício enquanto tal, legítimas nas duas extremidades da cadeia das performing arts; questões ligadas ao artesanato.* (GROTOWSKI, 2012:150)

Salta aos olhos também o título dado à entrevista, *O novo testamento do teatro*. Apesar do aspecto de zombaria com o novo testamento bíblico, a temática religiosa permanece presente. Há também a ideia de testamento, como algo que se deixa para outras pessoas após a morte. Nesse sentido, todo o processo das aulas no Collège de France adquire o mesmo significado, de legado. São os elos da cadeia se comunicando: se, em 1964, era um testamento para o teatro; em 1997, escreve-se um testamento que abrange o teatro, o ritual e as imbricações possíveis entre eles, a partir do trabalho dos atuantes sobre si.

A preocupação com seu legado é tal, que ela emerge com recorrência em outros materiais em seus últimos anos de trabalho. No texto já mencionado de 1993, Grotowski narra que

Pouco tempo atrás alguém me perguntou: ‘Você quer que o Centro de Grotowski desapareça após sua morte?’ Respondi ‘não’ simplesmente porque respondi à *intenção* da pergunta. Pareceu-me que a intenção era: ‘Você quer criar um Sistema que se interrompa no ponto em que sua investigação se interrompeu, e que depois venha a ser ensinado?’ Eu respondi ‘não’ a isso. Mas tenho que admitir que se a intenção tivesse sido: ‘Você quer que essa tradição, que num certo lugar e num certo momento você reabriu, quer então que essa *investigação* sobre a arte como veículo seja continuada por alguém?’ Eu não teria sido capaz de responder com a palavra ‘não’.  
(GROTOWSKI, 2012:149)

A aversão de Grotowski está em relação a um legado que se paralisa, é sistematizado e passa a ser reproduzido de modo estanque, sem transformações, no ponto em que ele parou. Não é que ele defenda uma busca de algo *novo pelo novo*, mas seu entendimento de legado é de algo que se desenvolva, que seja vivo, que seja orgânico. Nesse sentido, compreendo a alteração do nome *do Workcenter of Jerzy Grotowski* para *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* em 1996. A Thomas Richards (e, de certa forma, a Mario Biagini) foi atribuída a herança, o legado e a responsabilidade de manter a pesquisa no campo da arte como veículo viva e em desenvolvimento.

Grotowski indica isso no prefácio do livro de Richards<sup>109</sup>, *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas* (1993)

A natureza do meu trabalho com Thomas Richards tem o caráter da ‘transmissão’; transmitir a ele aquilo que alcancei na minha vida: o aspecto *interior* do trabalho. Eu utilizo a palavra ‘transmissão’ no sentido tradicional – durante um período de aprendizagem, através de esforços e tentativas, o aprendiz conquista o conhecimento, prático e preciso, de outra pessoa, seu *teacher* (...) no início desse trabalho ele era *doer* (aquele que age: o atuante), e eu o guiava de fora. Com o passar do tempo, como suas qualidades amadureciam, pedi que deixasse de ser apenas um *doer* e que também dirigisse o trabalho. Foi nesse momento que Thomas Richards se tornou o líder de um dos dois grupos do Workcenter, passando a conduzir o trabalho prático cotidiano (...) continuei o trabalho individual com ele. E esse processo continua ainda hoje. Sendo assim, minha relação de trabalho com Thomas Richards (durante os três primeiros anos descritos neste livro, e durante os cinco anos seguintes dedicados à arte como veículo) é uma relação de ‘transmissão’. (GROTOWSKI, 2012:XII)

Em entrevista concedida a Jean-Pierre Thibaudat<sup>110</sup>, *O que restará depois de mim* (1995), Grotowski afirma que

Há também o que os tibetanos dizem: é necessário exceder seu mestre em um quinto, em vinte por cento, caso contrário a tradição se deteriorará. Para mim, a questão da transmissão é fundamental hoje. O livro de Thomas Richards indica isso. E no trabalho que fazemos ao redor dos cantos antigos, Thomas está no caminho certo para me superar em vinte por cento. O que permanecerá depois de mim, não pode ser da ordem da imitação, mas da superação. Da mesma forma, não imitei Stanislavski, mas procurei o que é possível depois. Uma busca não pode ser limitada a uma vida. É o negócio de várias gerações<sup>111</sup>. (1995)

Nessa mesma entrevista, ao ser perguntado se não tinha medo de que a continuidade de seu trabalho fosse malconduzida, Grotowski afirma que a transmissão ocorre quando ocorre e que *querer controlá-la, mesmo do túmulo, é querer prolongar artificialmente a própria vida. Eu vou morrer fisicamente e ... não. Pessoas inteligentes como Khrishnamurti sucumbiram a essa fraqueza no final de suas vidas.* (1995) Ainda assim, o curso do Collège de

---

109 Este livro teve o texto já citado, *Da companhia teatral a arte como veículo*, como apêndice.

110 Disponível em: [http://next.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha\\_137676](http://next.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676)

111 Tradução nossa. No original: *Il y a aussi ce que disent les Tibétains: il faut dépasser son maître d'un cinquième, de vingt pour cent sinon la tradition se détériore. Pour moi, la question de la transmission est aujourd'hui fondamentale. Le livre de Thomas Richards indique cela. Et dans le travail que nous menons autour des chants très anciens, Thomas est sur le bon chemin pour me dépasser de vingt pour cent. Ce qui restera après moi, ne peut pas être de l'ordre de l'imitation mais du dépassement. De même, je n'ai pas imité Stanislavski mais j'ai cherché ce qui est possible après. Une recherche ne peut pas se limiter à une seule vie. C'est l'affaire de plusieurs générations.* (1995)

France parece conter uma espécie de tentativa de definição da jornada e do que ele realizou, algo como “biografia autorizada” da pesquisa e dos rumos que apontavam para a continuidade do trabalho no *Workcenter*.

Essa sensação se reforça ao lermos, no início do texto *Untitled text* (1998)

De acordo com o desejo de Jerzy Grotowski, este texto é publicado postumamente. É possível que o fim da minha vida se aproxime. Antes de tudo, gostaria de retificar uma informação que leva a uma falsa compreensão do trabalho do *Workcenter* de Jerzy Grotowski e Thomas Richards<sup>112</sup>. (GROTOWSKI, 1999:II)

Ou seja, seu último e póstumo texto, traz a preocupação de retificar algum possível entendimento equivocado a respeito de seu trabalho junto ao *Workcenter* e completar alguma informação faltante. Haveria um impulso de, em algum sentido, se projetar além-túmulo?

Talvez. No entanto, de acordo com Osinski,

Grotowski não deu consentimento para a publicação de suas palestras, aceitando apenas sua gravação e distribuição em cassetes de áudio. Na primavera de 2001, mais de dois anos após sua morte, apareceu na série *Collection Collège de France - O livro que fala* seis lições: a inaugural, as três de outubro de 1997 e as duas de janeiro de 1998, enquanto faltam as três lições de junho de 1997. Esses cassetes são publicados e vendidos pela administração da instituição parisiense com o aviso de que ‘segundo desejo do autor, essas gravações não podem ser transcritas e publicadas como texto’. Deve-se acrescentar que as lições de Grotowski também foram registradas por alguns ouvintes. Graças a eles, foi possível completar as gravações do *Collège de France* com as lições de junho de 1997<sup>113</sup>. (OSINSKI, 2011: 465-6)

Assim, o fato de a divulgação e o trabalho sobre esse material não terem sido planejados e autorizados por Grotowski, pode explicar a dificuldade enfrentada para encontrar materiais de análise e de apoio, já que não foram encontrados estudos produzidos a partir desse material. Por isso também, nesta dissertação, a busca consistiu em conhecer e

---

112 Tradução nossa. No original: *According to the wish of Jerzy Grotowski this text is published posthumously. It is possible that the end of my life approaches. I should like first of all to rectify an information which leads to a false understanding of the work of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.* (GROTOWSKI, 1999:II)

113 Tradução nossa. No original: *Grotowski non diede il consenso per la pubblicazione delle sue lezioni, accettando unicamente la loro registrazione e diffusione su cassette audio. Nella primavera del 2001, oltre due anni dopo la sua morte, apparvero nella serie Collection Collège de France. Le livre qui parle sei lezioni: quella inaugurale, tre dell'ottobre 1997 e due del gennaio 1998, mentre mancano le tre lezioni del giugno 1997. Queste audiocassette sono pubblicizzate e vendute dall'amministrazione dell'istituzione parigina con l'avvertenza che 'secondo il volere dell'autore queste registrazioni non possono essere trascritte e pubblicate in forma di testo'. Va aggiunto che le lezioni di Grotowski vennero registrate anche da alcuni ascoltatori. Grazie a loro è stato possibile completare le registrazioni del Collège de France con li lezioni del giugno 1997.* (OSINSKI, 2011: 465-6)

analisar essas aulas ocorridas no período de março de 1997 a janeiro de 1998. Ocasões que marcaram por terem sido as últimas aparições públicas do mestre polonês.

Como apontado, esta pesquisa possuiu desde o seu início, um forte caráter exploratório, em virtude da dificuldade de contato com esse material. A recente tradução para o português foi o que permitiu ampliar o acesso a mais pesquisadores de Grotowski, eu inclusive.

Pessoalmente, este processo constituiu-se numa tentativa de ampliar a compreensão acerca do trabalho de Grotowski e de seus companheiros, no que tange às noções desenvolvidas e praticadas por eles, bem como dar a conhecer certos aspectos da pesquisa grotowskiana que, geralmente, são negligenciados em razão da manutenção de um mito bastante explorado e pouco aprofundado.

Um grande desafio com o qual deparei foi a natureza desse material. Como citado, as aulas foram registradas em áudio e, posteriormente, transcritas em francês e traduzidas para o português por Celina Sodré. Essa pesquisadora optou por ser bastante fiel em sua tradução ao que foi dito, por isso carregou bastante o acento da oralidade no material – elemento complicador do processo de pesquisa.

Outro desafio foi compreender o percurso dessas aulas e o modo como elas foram estruturadas por Grotowski. Desse esforço, surgiu a percepção de eixos ou blocos de aulas, em que a aula inaugural é uma espécie de mapa conceitual/temático do que seria abordado por Grotowski nas aulas seguintes, respectivamente, em junho e outubro (1997) e em janeiro (1998).

Desse modo, é possível notar que há algumas limitações neste trabalho, por tratar-se de uma primeira e livre exploração de material denso, robusto e, por enquanto, incompleto, já que as sessões de perguntas e respostas não o constituíram. De qualquer maneira, é absolutamente excitante a oportunidade e o processo de tatear esse material e dar a ver as possibilidades advindas dele. Poder conhecer essas aulas, que equivalem a considerações finais de um Grotowski em luta contra o tempo para inventariar pesquisas, alinhavá-las à própria história e estabelecer seu legado é um deleite.

A despeito do nome dado a esta seção da pesquisa ser *Considerações finais*, creio ter aqui o extremo oposto: *Considerações iniciais*.

Diversas questões foram emergindo e povoam meu pensamento, a saber: Como transcorreu o processo de candidatura e a criação da cadeira de Antropologia Teatral? Houve negociação, indicação, entrega de um projeto de curso, aprovação, criação da cadeira de Antropologia Teatral e efetivação do curso, mas de que modo esses eventos se deram? O que há nos arquivos do Collège de France e do *Workcenter* acerca desse processo? Qual era a programação da última aula? Sabemos que seria sobre o Haiti e isso é tudo. Existiriam, vinte anos depois, rascunhos do que viria a ser essa aula? Seria possível ter acesso às sessões de perguntas feitas pelos participantes e às respostas de Grotowski? Quais teriam sido os impeditivos para a publicação dessas aulas imediatamente? Não foram, de fato, realizados outros estudos em outros países a respeito dessas aulas? E como seus herdeiros veem essas aulas e o período em que ocorreram?

Além dessas, afloram diversas outras perguntas a respeito das noções mencionadas no decorrer do material, que mal consigo formular, devido à proximidade na qual me encontro no momento. Como disse, vejo-me num lugar de considerações iniciais, na verdade. Como se estivesse apenas começando a me aproximar de tudo isso.

As duas extremidades da cadeia (a arte como apresentação e a arte como veículo) devem existir: uma visível – pública – e a outra quase invisível. Por que eu digo 'quase'? Porque se ela estivesse completamente escondida, não poderia dar vida às influências anônimas. Por isso ela deve permanecer invisível, mas *não completamente*. (GROTOWSKI, 2012:151)

## Referências Bibliográficas

ATTISANI, Antonio. O Século de Jerzy Grotowski. In: Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, jan./abr. 2013. p.20-38.

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

BARBA, Eugênio. Terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_; SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

BAUMRIN, Seth. Ketmanship in Opole: Jerzy Grotowski and The Price of Artistic Freedom. TDR: The Drama Review, New York, New York University Press, v. 53, n. 4, 2009. p.49-77.

BERTINI, Edna. Neurônios espelho e empatia. In: Jornal da Puc/sp. Disponível em: <http://j.pucsp.br/artigo/neuronios-espelho-e-empatia>. Acesso em 08.mar.2018.

BIAGINI, Mário. Desejo sem Objeto. In: Rev. Bras. Estud. Presença, V.3, nº1, jan./abr. 2013. p. 176-97.

BRECHT, Bertolt. Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa. In: Estudos sobre o teatro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005. p.75-88.

BROOK, Peter. Avec Grotowski. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

CALVERT, Dorys. Teatro e Neurociência: o despertar de um novo diálogo entre arte e ciência. In: Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, V. 4, nº2, maio/ago. 2014. p.223-48.

CALVO, Daniela. De Terapia corêutico-musical a grande festival: transformações do Tarantismo no sul da Itália. In: Anais do Seminário dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ (SAPPGAS). 2016.

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

\_\_\_\_\_; MARTINS, Janaína. Cantos rituais da tradição na prática do performer: Jerzy Grotowski, Maud Robart e Thomas Richards. In: Urdimento, V.1, nº22, julho 2014. p.53-62.

CAMURRI Nicola; ZECCA, Christian. Energia da Presença, a Meta Principal do Treinamento do Ator. In: Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, nº 2, maio/ago. 2015. p.431-57.

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



EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

FERREIRA, Melissa da Silva. Grotowski e a memória social da Polônia. In: Urdimento, V.1, nº14, junho 2010. p.117-30.

FINDLAY, Robert. Grotowski's Laboratory Theatre: Dissolution and Diáspora. In: SCHECHNER, Richard; WOLDFORD, Lisa (Org.) The Grotowski Sourcebook. London and New York: Routledge, 1997. p.1-45. (e-book)

FLASZEN, Ludwik. De mistério a mistério: algumas observações de abertura. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. O teatro laboratório de Jerzy Grotowski:1959 – 1969. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc, 2007. p.17-32.

\_\_\_\_\_. Grotowski & Companhia: origens e legado. São Paulo: É Realizações, 2015.

\_\_\_\_\_; POLLASTRELLI, Carla (org.). O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2007.

GAWRYSZEWSKI; LAMEIRA; PEREIRA JR. Neurônios espelho. In: Psicologia USP, V. 17, nº4, 2006, p.123-33.

GROTOWSKI, Jerzy. A Possibilidade do Teatro. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959 – 1969. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc, 2007. p.48-74.

\_\_\_\_\_. Da companhia teatral à arte como veículo. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. O teatro laboratório de Jerzy Grotowski:1959 – 1969. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc, 2007. p.226-43.

\_\_\_\_\_. Da companhia teatral à arte como veículo. In: RICHARDS, Thomas. Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.129-51.

\_\_\_\_\_. Em busca de um teatro pobre. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1992.

\_\_\_\_\_. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959 – 1969. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc, 2007. p.163-80.

\_\_\_\_\_. Farewell speech to the pupils. (tradução para o inglês de Kris Salata) In: TDR – The Drama Review, V.52, Summer, 2008. p. 18-30.

\_\_\_\_\_. O diretor como espectador da profissão. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959 – 1969. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc, 2007. p.212-25.

\_\_\_\_\_. O novo testamento do teatro. In: GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1992.

\_\_\_\_\_. Performer. (tradução de Patrícia Furtado de Mendonça) In: eRevista Performatus, Inhumas, ano 3, nº 14, jul. 2015.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: RICHARDS, Thomas. Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. XI-XIII.

\_\_\_\_\_. 1995 - Projet d'Enseignement et de Recherches – Anthropologie Théâtrale. Projeto apresentado para candidatura de Grotowski ao Collège de France. Arquivo de Mario Biagini. Cedido à pesquisadora Tatiana Motta Lima. Traduzido por Laila Garin com fins exclusivamente didáticos.

\_\_\_\_\_. Resposta a Stanislavski. (tradução de Ricardo Gomes) In: Revista Folhetim, nº 9, jan/abr, 2001. p.3 -21.

\_\_\_\_\_. Sobre a gênese de Apocalypsis. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959 – 1969. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc, 2007. p.181-95.

\_\_\_\_\_. Theatre of sources. (Teatro das fontes) In: SCHECHNER, Richard; WOLDFORD, Lisa (Org.) The Grotowski Sourcebook. London and New York: Routledge, 1997. (e-book)

\_\_\_\_\_. Tu es le fils de quelq'um (Você é filho de alguém). In: SCHECHNER, Richard; WOLDFORD, Lisa (Org.) The Grotowski Sourcebook. London and New York: Routledge, 1997. (e-book)

\_\_\_\_\_. Untitled Text by Jerzy Grotowski. In: TDR (1988-), V.43, nº2, Summer, 1999. p.11-12.

ICLE, Gilberto. Pedagogia teatral como cuidado de si. São Paulo: HUCITEC, 2010.

KACZMAREK, Olga; KOLANKIEWICZ, Leszek. Grotowski in a maze of haitian narration. In: TDR – The Drama Review, V. 56, nº3, Fall, 2012. p.131-40.

MOTTA LIMA, Tatiana. A arte como veículo. In: Ilinx - Revista do Lume, V.1, nº1, 2012. p.77-88.

\_\_\_\_\_. “Cantem, pode acontecer alguma coisa”: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. In: R. bras. est. pres., V.3, nº1, jan./abr. 2013. p.220-40.

\_\_\_\_\_. Conter o incontível apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski. In: Sala Preta, V.5, 2005. p.47-67.

\_\_\_\_\_. Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski. In: Sala Preta, V.9, 2009. p.159-70.

\_\_\_\_\_. Les Mots Pratiqués: Relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. 2008. Tese (Doutorado em Letras e Artes) –

Centro de Letras e Artes (CLA), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.

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

OKAMOTO, Eduardo. O ator montador. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes (IAR), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas.

OLINTO, Lidia. A Precisão Psicofísica: um estudo comparativo entre os espetáculos Akropolis, O Príncipe Constante e Apocalypsis cum Figuris de Jerzy Grotowski sob a ótica do binômio reprodutibilidade-espontaneidade. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Instituto de Artes (IAR), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas.

\_\_\_\_\_. Conjunctio Oppositorum e o Parateatro de Jerzy Grotowski e Companhia. 2016. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes (IAR), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas.

\_\_\_\_\_; VIEIRA, Brisa. A perspectiva transcultural dos conceitos de linha orgânica e linha artificial de Jerzy Grotowski. In: Anais do Simpósio de Reflexões Cênicas Contemporâneas, LUME/Unicamp, 2016.

\_\_\_\_\_; ALMEIDA, Karina. Grotowski e a política. In: Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 1, jan./mar. 2018. p.4-30.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. Eisenstein ultrateatral. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OSIŃSKI, Zbigniew. Grotowski al College de France: tradizione e memoria. Roma: Bulzoni Editore, 2011. p.455-81.

\_\_\_\_\_. Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. In: SCHINO, Mirella. Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.129-44.

PLÁ, Daniel Reis. Tornar-se Filho de Alguém: reflexões sobre organon, técnica e tradição em Grotowski. In: R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, jan./abr. 2013. p. 144-163.

PICON-VALLIN, Beatrice. Reflexões sobre a biomecânica de Meyerhold. In: A arte do teatro: entre tradição e vanguarda - Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2013b. p.64-80.

\_\_\_\_\_. Stanislávski e Meyerhold: Solidão e revolta. In: Folhetim nº30, 2013a. p.6-33.

PINTO, Luciano Matricardi de Freitas. “O Performer” de Grotowski. Ritual, Tradição e Subjetividade. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Centro de Letras e Artes (CLA), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.

QUILICI, Cassiano Sydow. Notas sobre a “Arte como Veículo” e o Ofício Alquímico do Performer. In: Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, jan./abr. 2013. p. 164-75.

\_\_\_\_\_. O Treinamento do Ator/Performer: Repensando o “Trabalho Sobre Si” a Partir de Diálogos Interculturais. In: Urdimento, V.2, nº19, novembro 2012. p.15-21.

RANGEL, Rodrigo. Pequeno panorama histórico do teatro polonês como base para uma herança artística ampla. In: R.Cient./FAP, Curitiba, v.8, jul./dez 2011. p.115-131.

RICHARDS, Thomas. Heart of Practice: within the workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. New York: Routledge, 2008. (e-book)

\_\_\_\_\_. Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SABINO, T. M. R. C. L. Espiritualidade e Ritual em Propostas Teatrais de Jerzy Grotowsky. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes (IA), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), São Paulo.

SALATA, Kris. O homem interior e sua ação: Jerzy Grotowski e a herança de Adam Mickiewicz e do romantismo polonês. In: Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, jan./abr. 2013. p.39-70.

SCHECHNER, Richard. Exoduction. In: SCHECHNER, Richard; WOLDFORD, Lisa (Org.) The Grotowski Sourcebook. London and New York: Routledge, 1997. p.1-100. (e-book)

\_\_\_\_\_; WOLDFORD, Lisa (Org.) The Grotowski Sourcebook. London and New York: Routledge, 1997. (e-book)

SCHINO, Mirella. Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SENNETT, Richard. O Artífice. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SODRÉ, Celina. Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos. 2014. Tese (Doutorado em Letras e Artes) – Centro de Letras e Artes (CLA), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.

TOPORKOV, Vassili. Stanislavski ensaia – memórias. São Paulo: É Realizações, 2016.

### **Periódicos**

- Cuadernos de Picadero. Presencia de Jerzy Grotowski. Cuaderno nº5 – Instituto Nacional del Teatro – Marzo 2005.

- Dossiê Grotowski. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, V.3, nº 1, jan./abr. 2013.

- Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia – ano 3 – nº11-12, México, janeiro de 1993.