

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Instituto de Arte e Comunicação Social

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Ursula Bahiense

A ARTE COMO VEÍCULO E A “CULTURA DE SI”: a dimensão ética e  
espiritual do trabalho do ator/*performer*

Niterói

2014

**URSULA MIRANDA BAHIENSE DE LYRA**

A ARTE COMO VEÍCULO E A “CULTURA DE SI”: a  
dimensão ética e espiritual no trabalho do ator/*performer*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal  
Fluminense para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos.

**Orientação:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Martha de Mello Ribeiro

Niterói

2014

## FOLHA DE APROVAÇÃO

ÚRSULA BAHIENSE

A ARTE COMO VEÍCULO E A “CULTURA DE SI”: a dimensão ética e espiritual no trabalho do ator/*performer*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos.

**Orientação:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Martha de Mello Ribeiro

### BANCA EXAMINADORA

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Martha de Mello Ribeiro**  
**(Presidente e Orientadora)**

Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - Universidade Federal Fluminense – UFF

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Andrea Copeliovitch**  
**(Membro interno)**

Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - Universidade Federal Fluminense – UFF

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Tania Alice Caplain Feix**  
**(Membro externo)**

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

*Aos meus pais, Verônica e Márcio,  
e à amada mestra Renée Simon.*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pela confiança, amor, afeto e suporte em minha jornada.

Aos meus irmãos Marcinho e Dudu, pelo amor, força e incentivo.

A Elisabeth da Silva e família, por todo amor, suporte e carinho.

A Joana, Bebeto, Carla e Fernanda, pela acolhida afetuosa, carinho e cuidado.

Às minhas amigas e irmãs Silvia e Marina e às suas (minhas também) queridas e amadas famílias.

Às amadas famílias, Savino Varela e Simon Thompson.

Ao meu padrinho, Carlos Alberto Parizzi.

A Lúcia Bensiman, por cuidar tão bem de mim.

Aos queridos professores Andrea Copeliovitch, Tatiana Motta Lima, Tania Rivera, Tania Alice e Luís Guilherme Vergara, pelas imensas contribuições a esta pesquisa.

A Celina Sodré, Thomas Richards e Mario Biagini, pelos ensinamentos e generosidade.

Aos meus colegas e professores do PPGCA.

Aos meus alunos, pelo carinho, aprendizado e por compartilharem comigo da minha primeira experiência docente, tão rica e feliz.

A Martha Ribeiro, pela amizade e confiança, e por criar todas as condições necessárias para que a minha pesquisa se desenvolvesse da melhor maneira possível.

A todos os amigos pirandellianos, meus companheiros de jornada, "arteiros e artistas, irmãos nos ideais", por compartilharem comigo desta experiência de entrega, dedicação, crescimento e trabalho.

Em especial, a Jalles Pires, por ter sido meu alicerce nos momentos mais difíceis, pela amizade, companheirismo, amor e cuidado.

## EPÍGRAFE

*Talvez sejamos acidentes nas correntes de todas as coisas. Porém, me atrevo a pensar que em cada momento se esconde uma possibilidade, um ato que pode nos abrir como se abre uma porta – em cada campo de atividade humana, de relação, ali onde a cavidade é vislumbrada, a falta. O que resta então ao perceber essa ausência? Se consigo suportar essa descoberta impossível, o instante de lucidez se transforma em um desejo – de ser? Podemos dizer impiedosamente para nós mesmos que seres humanos são acidentes, com certeza. Todavia, mesmo nesse caso, como pertencer um ao outro? Como pertencer à vida? Apesar da cavidade. Para além da cavidade.*

Mario Biagini

## RESUMO

O presente trabalho procura desenvolver algumas reflexões advindas do processo de construção e formação artística do ator/*performer*, tendo como elemento central a última fase das investigações artísticas empreendidas por Jerzy Grotowski: a “Arte como Veículo”. Objetiva, ainda, a partir do pensamento de Michel Foucault, considerar o trabalho do ator sobre si mesmo como uma espécie de cuidado de si.

Palavras-Chave: Arte como Veículo, Cuidado de si, Jerzy Grotowski.

## ABSTRACT

This work seeks to develop some reflections arising from the construction and artistic training of the actor/performer procedure taking as a central element the last phase of artistic investigations undertaken by Jerzy Grotowski: the “Art as Vehicle”. It also aims from Michel Foucault, consider the actor's work on himself as a kind of self care.

Key Words: Art as a Vehicle, Self Care, Jerzy Grotowski

## **SUMÁRIO**

### **APRESENTAÇÃO**

### **INTRODUÇÃO**

#### **1. O CORAÇÃO DA TRADIÇÃO – O CAMINHO PARA A TERCEIRA VIA**

##### 1.1 A HERANÇA DE ADAM MICKIEWICZ E DO ROMANTISMO POLONÊS

##### 1.2 A ARTE COMO VEÍCULO E A “CULTURA DE SI”

##### 1.3 ESCULPINDO O ESPAÇO

#### **2. O “CUIDADO DE SI” – A VIDA ENQUANTO OBRA DE ARTE**

##### 2.1 ARTE E VIDA

##### 2.2 O ATO DE CONFISSÃO E A *PARRESÍA* NO JOGO DO ATOR

#### **3. A EXPERIÊNCIA NO ESPAÇO DE PESQUISA SOBRE O ATOR**

##### 3.1 PRIMEIRO CONTATO PESSOAL COM O TRABALHO DO *WORKCENTER*

##### 3.2 CONFORMAÇÕES ATRAVÉS DO CORPO: O CORPO, O “CUIDADO DE SI” E A EXPERIÊNCIA PELA VIA NEGATIVA

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

#### **5 REFERÊNCIAS**

## APRESENTAÇÃO:

O impulso inicial para a minha pesquisa se deu em 2010 durante as aulas ministradas pela professora Celina Sodré no terceiro semestre do Curso de Formação de Atores da Casa das Artes de Laranjeiras. Nessa mesma época, passei a frequentar as reuniões semanais do então chamado “Grupão”, grupo de estudos permanente destinado à pesquisa de todo o trabalho desenvolvido por Grotowski, também coordenado pela Celina, no Instituto do Ator. Foi o meu primeiro contato com o magnífico trabalho desenvolvido por Grotowski.

Por que, então, Grotowski e por que o último período do seu percurso artístico? O meu interesse pela dimensão ética e espiritual do trabalho do ator não é recente. Foi durante a minha formação em Dança na Escola Brasileira de Artes, sob a direção de Renée Simon, que pude vislumbrar a importância de se desenvolver um trabalho sobre si a partir de uma pesquisa pessoal utilizando como ferramenta os recursos e elementos presentes no processo de formação artística tanto do ator quanto do bailarino-intérprete. A concepção a respeito do cuidado e do trabalho sobre si, a edificação de uma nova forma de estar no mundo na qual não existe separação entre a arte e a vida, onde a ética e a estética caminham juntas, foi a maior herança que Renée pôde nos deixar.

Durante o tempo em que trabalhei com Renée, sentia que cada toque seu era um carinho na alma. Percebia que cada bloqueio físico (ou mesmo psíquico) que conseguíamos desfazer, cada limite que conseguíamos transcender na nossa auto-pesquisa era uma porta aberta para uma nova consciência e um outro nível de percepção. Essa riqueza era conquistada e vislumbrada a cada aula, com a sua orientação, cuidado e auxílio, que eram, para mim, sagrados.

Em 08 de abril de 2012, o professor Pierre Crapez, do Departamento de Artes da Universidade Federal Fluminense, dedicou um artigo no jornal “*O Fluminense*”, por ocasião do falecimento da nossa mestre Renée Simon, e descreveu com muita sensibilidade o trabalho que era desenvolvido por ela não só com os bailarinos-intérpretes mas com toda e qualquer pessoa que estivesse disposta a trilhar este caminho:

Cultivava um chão fértil para a dança; inúmeros bailarinos hoje trazem em sua vida o sopro que a animava. Era o ser que Renée mirava e, pelo movimento, o refinamento.

Uma gramática precisa, segundo os seus seguidores, que almejava os níveis profundos da consciência (...)<sup>1</sup>.

A percepção do valor de um trabalho como este tornou-se ainda mais evidente para mim durante os meus anos de graduação na Faculdade de Direito. À minha frustração diante da ineficiência do sistema jurídico do nosso país, aliava-se a convicção de que somente um trabalho direcionado para o desenvolvimento interior do homem, para sua dimensão ética, elaborado de “forma pessoal, consciente e livre”<sup>2</sup> era, com o perdão da palavra, a única esperança.

Encontrei em Grotowski, sobretudo na última fase de sua investigação, preceitos e princípios de trabalho muito semelhantes aos fundamentos que se fazem presentes na formação dos alunos da Escola Brasileira de Artes, onde os ensaios constituíam, também, mais um caminho de investigação, de aprimoramento, de aventura, de encontro e de descobertas. Renée Simon era terminantemente contra a obrigação de se fazer espetáculos de final de ano como muitas escolas de ballet comumente procuram realizar. O trabalho na Companhia Franco-Brasileira de Dança era conduzido de forma permanente e contínua, independente da criação de espetáculos ou coreografias para eventuais participações em festivais. O trabalho da companhia apenas era intensificado quando Renée concordava em participar de tais eventos. Rejeitava, inclusive, todos aqueles alunos que buscavam, através da dança, apenas esculpir os seus corpos ou empreender uma espécie de busca narcisista, enamorando-se de si mesmos. Inúmeras pessoas deixaram de ingressar ou mesmo abandonaram a ESBA por conta destes motivos.

O trabalho conduzido em sua escola possuía uma finalidade outra e tinha um alcance terapêutico, social, político, estético, pedagógico e mesmo espiritual. Procurava em suas aulas transmitir a concepção de que o “ser humano é um projeto infinito”<sup>3</sup>, que está em permanente devir, constituindo o seu próprio ser, e que aquilo que é aparentemente impossível num dado momento pode se tornar possível, aos poucos, na medida em que perseveramos e nos dispomos a transcender as nossas próprias limitações. E, assim, ampliávamos o domínio de nossos corpos, de cada movimento e exercíamos o “direito imprescindível de retomada de nós mesmos”<sup>4</sup>. Através do

---

<sup>1</sup> CRAPEZ, Pierre. À Querida Bailarina Renée Simon. **O Fluminense**, Niterói, em 08 de abril de 2012.

<sup>2</sup> ROERICH, Helena. **Nova Era Comunidade**. Tradução Dr. Jaime Trieiger – 2ª Edição, 2004 – Niterói: Fundação Cultural Avatar, 1991.

<sup>3</sup> Termo emprestado do teólogo brasileiro, escritor e professor universitário Leonardo Boff, em seu livro **Tempo de Transcendência**.

<sup>4</sup> GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

aprendizado da linguagem artística e corporal, íamos constituindo a nós mesmos, ampliando a nossa consciência para um outro nível de compreensão.

#### INTRODUÇÃO:

O ato de criação estética, ou seja, a invenção de novas finalidades, a concepção e a realização de novas formas de vida, é o modelo de ato político no sentido mais nobre do termo, ou seja, ato revolucionário de desprendimento das rotinas da ordem estabelecida, de seus “valores” e de suas rígidas hierarquias, esforço para conceber um novo projeto de civilização e os meios de realizá-lo em nome desse critério único: instituir uma economia, um sistema político, e uma cultura que criem as condições nas quais cada homem possa vir a tornar-se um homem, isto é, um criador, um poeta<sup>5</sup>.

Jerzy Grotowski, um dos mais renomados diretores teatrais do século passado, dedicou os últimos anos de sua vida à consagração da arte teatral enquanto veículo que nos permite empreender uma busca espiritual, uma ferramenta de análise pessoal, possibilitando aos indivíduos o acesso a outro nível de compreensão, a partir do desenvolvimento de suas potencialidades artísticas, numa relação mais direta com a sua própria vida.

A expressão busca espiritual pode causar um certo estranhamento em se tratando de uma pesquisa acadêmica, uma vez que o tema espiritualidade é visto com uma certa desconfiança dentro da academia. No entanto, ao utilizar esta expressão, refiro-me a um trabalho voltado ao desenvolvimento interior do homem, ao aprimoramento de suas potencialidades humanas e afetivas, ao amadurecimento de seu entendimento, à expansão da sua consciência.

Peter Brook, também um dos mais respeitados diretores da nossa época, amigo íntimo de Grotowski, discorre sobre o emprego deste termo ao se referir à última fase da pesquisa conduzida por Grotowski, intitulada pelo próprio Brook como “*arte como veículo*”:

Desde o momento que começamos a explorar as possibilidades do homem, quer queira ou não, quer se tenha medo do que isto representa ou não, é preciso se colocar francamente diante do fato de que esta pesquisa é uma pesquisa espiritual; [...] Eu quero dizer “espiritual” no sentido de que, indo em direção à interioridade do homem, passamos do conhecido ao desconhecido, e que, na medida em que o trabalho dos grupos sucessivos de Grotowski, graças a sua evolução pessoal, se tornou mais essencial, os pontos interiores que foram tocados se tornaram cada vez mais inevitáveis, mais distantes de todas as definições comuns. Então podemos dizer que, numa outra época que não a nossa, este trabalho teria sido como a evolução natural de uma grande tradição espiritual. Porque as grandes tradições espirituais em toda a história da humanidade tiveram sempre necessidade de formas. [...] Nas grandes tradições, vimos, por exemplo, os monges que, procurando uma

---

<sup>5</sup>GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 182.

base sólida para sua busca interior, faziam cerâmica, ou então aqueles *que encontravam como veículo a música*. Me parece que hoje nós estamos diante de uma coisa que existiu em outra época mas que foi esquecida há séculos e séculos, e o fato de que, em meio aos veículos que permitem ao homem acesso a um outro nível e utilizar com mais precisão sua função no universo, existe este meio de compreensão que é a arte dramática em todas as suas formas<sup>6</sup>.

Tatiana Motta Lima, em seu ensaio “*Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade*” (2010), ao se reportar às noções de “sagrado” e “espiritual” no percurso das investigações artísticas de Grotowski, aponta que estes conceitos também foram objeto de inúmeros questionamentos e revisões. Grotowski admitiu que a vida interior do homem havia se tornado o principal objeto de investigação em seu teatro: “Nós colocamos os espectadores diante da seguinte questão: Se Deus existe, então, ele cuida da nossa vida espiritual, mas, e se ele não existe?”<sup>7</sup>. Neste sentido, no dizer da professora Tatiana Motta Lima, a “vida espiritual do homem, sua alma, o conhecimento que pode ter de si mesmo é, para Grotowski, ‘affair’ do próprio homem”<sup>8</sup>.

A partir das leituras de seus textos, é possível notar que para Grotowski esta busca sempre foi patente, concreta, conforme apontado por Zbigniew Osinski, considerado por Franco Ruffini como um dos mais notáveis exegetas da obra de Grotowski<sup>9</sup>. No entanto, como o próprio Peter Brook nos revela, uma pesquisa como esta, pela sua especificidade, pureza e magnitude, precisava ser protegida. Por esta razão, Grotowski admite ter evitado utilizar o termo “espiritual” para se desvencilhar das amarras do Estado e da Igreja polonesa como também para preservar o caráter universal do seu trabalho, tornando possível que ele fosse desenvolvido por colaboradores herdeiros das mais diversas culturas, crenças e etnias:

Eu trabalhava e trabalho ainda com pessoas de horizontes filosóficos e religiosos muito diferentes; o que eu fazia devia ser ao mesmo tempo compreensível a todos e ao mesmo tempo não reduzido a uma única visão daquilo que existe. É também por isso que evito a palavra ‘espiritual’ e falo em ‘energia’: isso não pertence a igreja alguma, a seita alguma, a ideologia alguma. É um fenômeno que todos podem experimentar<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup>Transcrição da conferência de Peter Brook, em francês, em março de 1987 em Florença, traduzida para o português pela professora Celina Sodré.

<sup>7</sup>Citação retirada do filme “A Postcard from Opole”, de 1963.

<sup>8</sup>MOTTA LIMA, Tatiana. **Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade**. Comunicação apresentada no IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

<sup>9</sup>OSINSKI, Zbigniew. **Grotowski e a gnose**. Tradução do italiano para o português, de Martha de Mello Ribeiro.

<sup>10</sup>GROTOWSKI, Jerzy. **O que restará depois de mim**. In: Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Brochura distribuída no evento homônimo produzido pelo SESC-SP em setembro/outubro de 1996.

Assim, diante da amplitude deste tema, procurarei abordar a questão do “sagrado” e do “espiritual” em Grotowski à luz da definição de teatro sagrado elaborada por Peter Brook: “Um teatro sagrado não somente apresenta o invisível, mas oferece também as condições que fazem com que a sua percepção se torne possível”<sup>11</sup>. A professora Tatiana Motta Lima, em seu artigo “‘‘Cantem, pode acontecer alguma coisa’’: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*” salienta que:

a questão da espiritualidade foi, para Grotowski, uma questão terrena e corpórea. Era no emaranhado da existência, da nossa intimidade, das relações, que ele via tanto o aprisionamento, a mortificação e a mecanização da vida, quanto a possibilidade de criação e a potência de transformação<sup>12</sup>.

É, portanto, a partir destes apontamentos direcionaremos a nossa pesquisa.

O estudo do preceito filosófico moral *epiméleia heautoû* (“*O cuidado de si*”)<sup>13</sup> e das técnicas de existência, entendidas como “práticas de liberdade”<sup>14</sup>, retomado por Michel Foucault da Antiguidade greco-romana, oferece também uma grande contribuição à minha pesquisa no que diz respeito à inter-relação dos temas “arte” e “vida” no último período do percurso artístico de Grotowski. A questão do “trabalho sobre si”, termo apresentado por Stanislavski em seu livro “*El trabajo del actor sobre si mismo*”, que Grotowski incorporou à sua terminologia, será examinado aqui como uma espécie de “elaboração ascética de si”, como nos propõe Foucault no texto “*O que são as luzes?*”<sup>15</sup>, ao reconhecer no dandismo um exemplo significativo daquilo que ele compreende como uma invenção de si com o propósito de fazer da própria existência uma obra de arte pessoal.

Diante do exposto, minha pesquisa constitui uma tentativa de procurar compreender de que modo se dá esta transformação subjetiva que pode ser vivenciada a partir do processo de formação artística do ator/*performer* e de que maneira as práticas atorais associadas a este processo podem ser atualizadas, aplicadas, adaptadas a

---

<sup>11</sup> BROOK, [1966] *apud* Bonfitto: 2009, p. 197-198.

<sup>12</sup>MOTTA LIMA, Tatiana – “**Cantem, pode acontecer alguma coisa**”: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 220-240, jan./abr. 2013. p, 221. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em: 2/05/2013.

<sup>13</sup>FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.18.

<sup>14</sup>FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: Ditos & Escritos V - **Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p.235.

<sup>15</sup>FOUCAULT, Michel. Manoel Barros da Motta (Org.). **Ética, Sexualidade e Política**. Tradução Elisa Monteiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, v.2, p. 335-351.

condições de trabalho diversas, em um outro contexto, sem que a sua essência – a ideia do trabalho do ator sobre si mesmo - seja necessariamente perdida. Procurarei ressaltar importantes aspectos pertinentes à relação entre estas práticas e procedimentos relacionados ao sistema de atuação grotowskiano e as técnicas de si - examinadas por Foucault nos últimos anos de sua vida, ao explorar o tema da estética da existência - que designam um conjunto de práticas de subjetivação as quais possibilitam aos indivíduos realizarem um movimento de conversão capaz de promover em seu ser uma espécie de modificação ética por meio de determinadas operações sobre seus modos de ser, sobre suas almas, sobre seus corpos.

Antonio Attisani, em sua obra *“Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”*, refere-se à hermenêutica grotowskiana e chama atenção para três aspectos fundamentais que precisam ser considerados ao se abordar o universo e a obra grotowskianas: a interpretação da vida e obra de Grotowski, a leitura e a compreensão de seus textos e suas traduções e a compreensão do “modo grotowskiano de confrontar a questão teatral”<sup>16</sup> de seu tempo. Os dois primeiros aspectos aos quais me referi não serão abordados nesta dissertação e já foram extensamente investigados por renomados pesquisadores como a Profa. Dra. Tatiana Motta Lima em seu livro *“Palavras Praticadas”*, Lisa Wolford e Richards Schechner, em *“The Grotowski Sourcebook”*. Nesse sentido, dedico-me a buscar compreender como Grotowski procurou confrontar a questão teatral do seu tempo, a fim de empreender uma reflexão e trazer à discussão de que forma a sua “metodologia”, os procedimentos por ele utilizados permitem ao ator empreender um processo de individuação, no dizer de Jung, de amadurecimento e aperfeiçoamento pessoal.

Marco De Marinis, em seu livro *“En busca del actor y del espectador”*, propõe três diferentes perspectivas para a investigação das mais diversas experiências teatrais: o olhar daquele que *vê o teatro*, que para o autor, também é uma forma de fazê-lo, assistindo-o, estudando-o, analisando-o criticamente, reconstruindo o seu contexto histórico; a concepção daquele que *faz-teatro*, que constitui a experiência prática direta; e a compreensão a partir do *ver-fazer teatro*, que está relacionada à experiência prática indireta concebida através do acompanhamento do trabalho dos atores em processo, seja nos ensaios, nas improvisações, no treinamento e nas demonstrações.

---

<sup>16</sup>ATTISANI, Antonio. **Un teatro apocrifo**. Milão: Edizioni Medusa, 2006, p. 72.

Dentro da minha proposta de experiência prática, procurarei assumir um duplo olhar: a partir da *experiência prática direta* - através da participação nos workshops ministrados pelo Workcenter, nos meses de abril e maio de 2013, a princípio – e da *experiência prática indireta*, pelo acompanhamento do processo de trabalho dos alunos do curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense na disciplina que ministrei junto ao Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea, no segundo semestre do ano de 2013.

A escolha do título e o emprego do termo “cultura de si” foram inspirados a partir da releitura do texto do Osinski, “*Grotowski e a Gnose*”, no qual Grotowski situa o trabalho dos atores do Teatro Laboratório no âmbito de uma espécie de “cultura de si” que é compreendida, nesta pesquisa, como uma intensificação das relações que o sujeito estabelece consigo próprio e “das formas nas quais se é chamado a se tomar a si próprio como objeto de conhecimento e campo de ação para transformar-se, corrigir-se, purificar-se, e promover a própria salvação”<sup>17</sup>, como afirma Foucault.

A construção do referencial teórico será feita, principalmente, a partir de incursões no campo da arte e filosofia, colocando em discussão a construção da subjetividade e a sua relação com o processo artístico, bem como as ligações entre os dispositivos do “cuidado de si” e a “*parresía*” e o trabalho desenvolvido por Jerzy Grotowski.

No primeiro capítulo, nos debruçaremos sobre a arte como veículo, última fase da vida e investigação empreendida por Jerzy Grotowski e os seus desdobramentos até os dias atuais, procurando compreender as condições sociais, estéticas e culturais que inspiraram e nortearam a sua pesquisa.

O segundo capítulo é dedicado à compreensão do preceito filosófico-moral *epiméleia heautoû* (“*O cuidado de si*”). Procuraremos, aqui, nos aprofundar no entrelaçamento e reintegração entre arte e vida, articulando as investigações empreendidas por Lygia Clark e Jerzy Grotowski. Trazemos à discussão o tema do “cuidado de si” e “da *parresía*”, conferindo a este último dispositivo o lugar de “uma prática performática do dizer verdadeiro”.

O último capítulo foi construído a partir de reflexões advindas da minha experiência como atriz e *performer* no âmbito do Projeto de Pesquisa Pirandello

---

<sup>17</sup> FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque: revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. p, 48.

Contemporâneo, assim como, das investigações oriundas da disciplina “Conformações Através do Corpo” ministrada por mim e pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Martha Ribeiro.

## 1. O CORAÇÃO DA TRADIÇÃO – O CAMINHO PARA A TERCEIRA VIA

No texto “*Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*” (1989), Grotowski dividiu o seu percurso artístico em quatro períodos distintos: o teatro dos espetáculos (a arte como representação), o parateatro (teatro da participação), o Teatro das Fontes (investigação das antigas técnicas tradicionais ocidentais e orientais) e a arte como veículo (ou artes rituais), período no qual nos debruçamos nesta pesquisa.

Zbigniew Osinski, em seu ensaio “*Il ‘Laboratório’ di Jerzy Grotowski*” assinala que mesmo em sua fase teatral, na qual se dedicava à criação de espetáculos, Grotowski considerava o processo - os exercícios, o trabalho sobre si, ligado à pesquisa, à descoberta, à tentativa de trilhar novos percursos, caminhos não conhecidos - como elemento mais importante de seu trabalho. O conceito “laboratório”, para Osinski, remete a dois pressupostos elementares: primeiro, de que se tratava de uma pesquisa conduzida sistematicamente em um dado campo de atuação; segundo, a necessidade de se estabelecer e preservar as condições necessárias que permitissem que uma investigação deste caráter fosse empreendida.

Em seus apontamentos, Osinski nos explica que a ideia de um teatro laboratório, voltado para pesquisa, dedicado à formação e ao processo de construção artística do ator, desvinculado da obrigação de se produzir e fabricar espetáculos, tão cara a Grotowski, havia sido concebida e posta em prática no início do século XX por artistas como Stanislavski e Meyerhold – o primeiro studio teatral foi fundado em 1905 por iniciativa de Stanislavki e passou a ser dirigido por Vsevold Meyerhold. Interessante notar que a razão principal que impulsionou ambos artistas a fundar o Studio foi a “convicção da necessidade de trilhar um novo caminho no teatro e pelo teatro”<sup>18</sup>.

*Reduta*<sup>19</sup> foi o primeiro laboratório teatral polonês, fundado com o intuito de se investigar e construir um método próprio, polonês, sobre o trabalho do ator e imprimir uma faceta polaca no teatro. Um aspecto fundamental pertinente ao método pedagógico

---

<sup>18</sup>OSINSKI, Zbigniew. Il ‘Laboratório’ di Jerzy Grotowski. In: DEGLER, Janusz & ZIÓLKOWSKI, Grzegorz (Org.). 2005. **Essere um uomo totale: autori polacchi su Grotowski**. L’ultimo decennio, p.171.

<sup>19</sup> Fundado em Varsóvia, em 1919, por Juliusz Osterwa (1885-1948) e Mieczyslaw Limanowski (1876-1948).

desta instituição que eu considero importante ressaltar é o valor atribuído à formação dos atores não no sentido hermético do termo, no que diz respeito à preparação para os espetáculos, e sim na sua formação e constituição enquanto cidadãos, sujeitos ativos e engajados socialmente, comprometidos com as necessidades de seu tempo e de sua comunidade.

A respeito da importância e do mérito de *Reduta*:

É um fato que o nascimento de um teatro como este na Polônia tivesse um significado decisivo. A estreita aderência do ideal profissional ao ético liberou um inesperado patrimônio de energia, resultando em fenômenos tão relevantes, como o espírito colaborativo, ainda desconhecido no teatro polaco, capaz de unir atores experientes [...] a adeptos debutantes. Ou como o fanatismo do trabalho que durava até 18 horas por dia. Mas, sobretudo, a pureza revelada nos melhores espetáculos de Reduta. [...] A conquista mais duradoura de Reduta foi provavelmente o seu elevado *éthos*<sup>20</sup>.

Foi dentro deste contexto que Grotowski iniciou suas atividades artísticas no *Circolo Studentesco Universitario alla Scuola Statale di Teatro di Cracovia*. Segundo o mencionado autor, Grotowski foi estudante e, mais tarde, assistente desta escola.

Grotowski é, portanto, no dizer de Osinski, herdeiro e sucessor desta tradição que prima pela fundação e estabelecimento do laboratório teatral, o qual busca o desenvolvimento de um trabalho sobre a arte do ator que emerge a partir do experimento, de caráter investigativo e sistemático, que constitui, ao mesmo tempo, uma espécie de sacerdócio, voltado para o processo de amadurecimento do ator, seu desenvolvimento interior, seu aprimoramento pessoal. Este tipo de trabalho exige uma total dedicação daqueles que nele estão envolvidos e constitui uma espécie de artesanaria, um sagrado ofício, um *sacrificius*. Na origem etimológica deste termo, a palavra sacrifício consiste no sagrado fazer, uma forma de tornar sagrado um ato.

Em seu artigo “*O Que Foi?*” (1970), Grotowski nos fala sobre a gênese do Teatro Laboratório, fundado com o intuito de constituir um espaço de investigação cênica, um centro de pesquisa e de experiências compartilhadas. Foi definido também como um lugar de encontro, de descobertas pessoais, um espaço para estar em relação com o outro desarmado, desvelado, nu:

Em princípio era um teatro. Depois era um laboratório. Agora é um lugar em que eu tenho a esperança de ser fiel a mim mesmo. É um lugar em que eu espero que cada um dos meus companheiros possa ser fiel a si mesmo. É um lugar em que o ato, os testemunhos dados pelo ser humano serão concretos e

---

<sup>20</sup> OSINSKI, Zbigniew. Il ‘Laboratório’ di Jerzy Grotowski. In: DEGLER, Janusz & ZIÓLKOWSKI, Grzegorz (Org.). 2005. **Essere um uomo totale: autori polacchi su Grotowski**. L’ultimo decennio, p.175. Tradução livre de Martha Ribeiro.

corpóreos. Onde não se pesquisa alguma ginástica artística, alguma surpresa acrobática, nem o training. Onde ninguém quer dominar o gesto para exprimir algo. Onde se quer ser descoberto, desvelado, nu; sincero com o corpo e com o sangue, com a inteira natureza do homem, com tudo aquilo que podem chamar como quiserem: intelecto, alma, psique, memória e coisas semelhantes. Mas sempre tangivelmente, por isso digo: de maneira corpórea, porque tangível. É o encontro, ir ao encontro, ser desarmado, não ter medo um do outro, em nada. Eis o que eu gostaria que fosse o Teatro Laboratório. E não é essencial que se chame de Laboratório, não é essencial se em geral for chamado de teatro. Um tal lugar é necessário. Se o teatro não existisse, encontraríamos um outro pretexto<sup>21</sup>.

A arte dramática para Grotowski é, portanto, um pretexto que permite ao ator consagrar-se a aspirações mais elevadas, primando pela recusa às máscaras sociais, buscando a realização daquilo que Grotowski nomeou “*ato total*” que, em sua concepção, constitui uma ação completa, qual seja, a união física e espiritual do ator. Um teatro assim concebido nos oferece aquilo que não mais encontramos na vida cotidiana. Grotowski nos diz que: “Representamos tão completamente na vida que, para fazer teatro, bastaria cessar a representação”<sup>22</sup>.

O ator cênico teria pois em seu ministério não só a preocupação de alcançar uma essência teatral, mas também a de revelar uma pobreza quase mística, quer dizer, despida dos falsos caracteres do mundo, ainda que considerados indispensáveis à sobrevivência pessoal ou à convivência social<sup>23</sup>.

Tatiana Motta Lima, em sua tese de Doutorado “*Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*”, nos explica que foi a partir dos ensaios para o espetáculo Dr. Fausto que as investigações e pesquisas do Teatro Laboratório - que antes se dedicavam ao relacionamento entre os atores e a plateia - se debruçaram com maior ênfase sobre os desdobramentos dos processos atorais associados à noção de autopenetração, caracterizada por uma profunda investigação interior empreendida pelos atores, unida à autorrevelação e à confissão pessoal.

Foi em razão da especificidade do trabalho realizado com Ryszard Cieslak, considerado um dos principais atores do teatro laboratório, em *O Príncipe Constante* (1965), que Grotowski pôde vislumbrar a possibilidade de transformar tal experiência em uma investigação metodológica para o trabalho do ator, voltada para a formação, o

---

<sup>21</sup>GROTOWSKI, Jerzy. **O Que Foi?**; POLLASTRELLI, Carla Pollastrelli (Org.). Tradução Benenice Raulino. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 210.

<sup>22</sup>SANTOS MIRANDA, Danilo. O Mundo, o Palco e a Inversão dos Papéis; POLLASTRELLI, Carla Pollastrelli (Org.). Tradução Benenice Raulino. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 9.

<sup>23</sup>Idem, p. 10.

amadurecimento e desenvolvimento interior do ator, enquanto ser humano, para além das fronteiras do Teatro Laboratório:

Se fizermos uma fotografia do T.L.<sup>24</sup> e de Grotowski - seus textos e práticas - nos primeiros tempos pós Pc<sup>25</sup>, vamos nos deparar exatamente com a construção de um teatro de 'perfil metodológico'; um teatro que era, principalmente, um Estúdio, que viajava ministrando workshops, que se mostrava interessado em investigar a 'natureza do processo do ator'. Alguns dos textos escritos no período enfatizavam exatamente essa vertente metodológica, construída a partir de uma via negativa<sup>26</sup>.

Osinski, em seu ensaio “*Grotowski e a gnose*” relaciona o percurso do processo de construção artística realizado por Grotowski e por Ryszard Cieslak para a montagem do espetáculo *O Príncipe Constante* ao processo de individuação, como conceituado por Carl Gustav Jung. Oferece-nos, a respeito desta questão, o testemunho de Ryszard Cieslak, que assim descreveu o desdobramento do seu trabalho realizado em *O Príncipe Constante*, que redefiniu a sua posição enquanto homem e enquanto artista diante do processo teatral:

O ponto de virada decisivo [me] aconteceu no momento em que Grotowski, iniciando o trabalho sobre Príncipe Constante, me propôs inesperadamente o papel de Fernando. Teve início o período do trabalho mais fascinante. Não é suficiente considerá-lo segundo categorias estritamente artísticas: é um trabalho que provocou uma transformação fundamental em toda a minha psique, me transformou não apenas como ator, mas como homem. Foi um duplo processo: o crescimento do ator se unia ao crescimento pessoal. O papel se envolvia, se plasmava do mesmo modo no qual se plasmava a minha relação pessoal com os acontecimentos, com o ambiente, com o mundo. Este tipo de processo não se limitou unicamente à minha pessoa, mas aos outros (de nós). Lampejos da ideia de base que tem Grotowski em relação à função do teatro, em relação à função do ator<sup>27</sup>.

No livro *Avec Grotowski*, encontramos uma transcrição do relato de Peter Brook em homenagem a Ryszard Cieslak em 09 de dezembro de 1990, no programa “*Segredo do Ator*”, organizado pela *Academie Expérimentale des théâtres à l'Odéon-Théâtre de l'Europe*, que nos dá a ver a potência e a importância desta experiência:

Nós vimos aqui as imagens da época em que, graças a um corpo magnífico, extraordinariamente trabalhado, Ryszard realizava em *O Príncipe constante* a expressão de um sofrimento e acessava aquilo que Grotowski chama de martírio. Nós sentimos então que ele testemunhava em nome de toda uma

---

<sup>24</sup> Abreviação utilizada pela Profa. Dra. Tatiana Motta Lima, e sua tese de Doutorado, para designar Teatro Laboratório.

<sup>25</sup> Abreviação utilizada pela Profa. Dra. Tatiana Motta Lima, e sua tese de Doutorado, para designar o espetáculo *O Príncipe Constante*.

<sup>26</sup> MOTTA LIMA, Tatiana. **Les Mots Pratiqés**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. 260p. Tese (Doutorado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

<sup>27</sup> CIESLAK, Ryszard. In OSINSKI, Zbigniew: **Grotowski e a gnose**. Tradução do italiano por Martha Ribeiro.

corrente de mártires. Nós ouvimos aqui ele sendo comparado a Van Gogh, comparação estranha e inesperada para um ator, mas compreensível desde que vejamos a que ponto ele pagou e aceitou ser rasgado para poder se liberar inteiramente para a sua criação. Uma vez ultrapassada esta etapa dolorosa de trabalho, a gente descobria em Ryszard um ser animado por um elã formidável que o impulsionava a saltar para um outro mundo, feliz<sup>28</sup>.

Grotowski considerou este trabalho realizado em parceria com Cieslak como uma espécie de simbiose, um “nascimento duplo e compartilhado”, uma comunhão entre dois homens, construída através da mais estreita confiança e entrega absoluta, que se estabeleceu para além da relação profissional ator-diretor:

Por que eu acho que ele era um ator tão bom quanto, em outro campo da arte, Van Gogh, por exemplo? Porque ele sabia como encontrar a conexão entre o dom e o rigor. [...] Mas havia algo misterioso por trás desse rigor que sempre surgia em conexão com a confiança. Era o dom, o dom de si – nesse sentido, o dom. Mas atenção! Não era um dom para o público, que nós dois juntos considerávamos um putanismo! Não. Era o dom para algo muito mais elevado, que nos ultrapassa, que está acima de nós e que também, poderíamos dizer, era o dom para o seu trabalho, ou era o dom para o nosso trabalho, o dom para nós dois. [...]

E mesmo durante meses e anos de trabalho preparatório, mesmo quando estávamos sozinhos nesse trabalho, sem os outros membros do grupo, ninguém podia dizer que aquilo era uma improvisação. Era um retorno aos impulsos mais sutis da experiência vivida, não simplesmente para recriá-la, mas para voar rumo a essa prece impossível. Mas sim, todos os pequenos impulsos e tudo aquilo que Stanislávski teria chamado de ações físicas (ainda que, na interpretação dele, estivessem mais ligadas a outro contexto, aquele do jogo social, e aqui não tinha nada a ver com isso), ainda que tudo fosse como reencontrado, o verdadeiro segredo era sair do lugar do medo, da recusa de si mesmo, sair dali, para entrar num grande espaço livre onde não se pode ter medo nenhum e nem esconder nada<sup>29</sup>.

Os desdobramentos do trabalho desenvolvido por Grotowski e Cieslak para o espetáculo *Príncipe Constante* constituíram, assim, um marco nas pesquisas do Teatro Laboratório a ponto de alterar o percurso de suas investigações associadas aos processos atoriais e à metodologia do ator. A singularidade deste espetáculo colocou o trabalho do ator num limiar entre a representação e uma experiência transcendente e transgressora, capaz de romper não apenas com as estruturas vigentes do teatro convencional, mas, ousamos dizer, com as normas e convenções de toda uma sociedade. No dizer de Grotowski, Cieslak não mais interpretava. Encontrava-se, pois, próximo daquela experiência que ele descreveu como um “*ato real*”.

---

<sup>28</sup>BROOK, Peter. **Avec Grotowski**. Tradução Celina Sodré e Raphael Andrade. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011, p. 48.

<sup>29</sup> RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução do inglês Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 16-17.



Thomas Richards, um dos principais colaboradores de Grotowski e um dos herdeiros de seu legado, nos explica em seu livro “*Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*” - no qual ele rememora toda sua trajetória de trabalho ao lado de Grotowski e nos oferece um importante relato dos últimos anos das investigações conduzidas por ele – a diferença elementar na abordagem do método das ações físicas empreendidas por Grotowski e Stanislávski. Segundo ele, Stanislávski utilizava o “método das ações físicas” como um meio para se reproduzir uma construção realista da vida no palco, em cena. Ao passo que, para Grotowski, as ações físicas constituíam o caminho, uma via para se chegar a uma coisa outra, dotada de um potencial de descoberta íntima e pessoal. Tratava-se de ir a fundo ao mais íntimo de si mesmo e encontrar aquilo que é desconhecido, estranho em nós, mas ao mesmo tempo, familiar: “Para ambos, tanto Stanislávski como Grotowski, as ações físicas eram um meio, mas seus fins eram diferentes”<sup>30</sup>.

A este respeito, Biagini, em seu artigo “*Encontro na Universidade de Roma ‘La Sapienza’ ou Sobre o Cultivo das Cebolas*”, salienta:

(...) No contexto dramático (no sentido etimológico da palavra, no agir), o ator deve estar ativo para fora, em relação. O ator deve estar presente em relação a seu parceiro, seja ele real ou imaginário. A vida do ator deveria fluir para fora – escutar, ver, perceber. Stanislavski se deu conta de que, ao tentar manipular suas emoções, os atores estavam bombeando estados emocionais,

---

<sup>30</sup> Idem, p. 89.

eles estavam violentando seus processos psicológicos, e, conseqüentemente, eles não poderiam ser verdadeiros no palco. Grotowski tinha um exemplo perfeito: “[...] nós não queremos amar alguém, mas amamos. Ou o contrário: nós queremos verdadeiramente amar alguém, mas não conseguimos. Emoções são independentes de nossa vontade”.

Stanislavski percebeu que aquilo em que um ator podia trabalhar era aquilo que ele faz. Aquilo que o ator faz não é algo puramente físico. É algo que envolve a totalidade de si mesmo: sua carne, mas, também, seus pensamentos, seus desejos e seus medos, e, além disso, sua vontade, suas intenções, quem está à sua volta, quem habita seus pensamentos e memórias ou mesmo suas esperanças – sua vida, em suma.

Por outro lado, não podemos pensar nas intenções como se estivessem separadas da direção da mobilização corporal (*in-tensão*, tender para algo ou alguém) (Richards, 1995, p. 96); elas são como o ponto de contato entre um mundo impalpável e outro palpável. Uma ponte entre o que eu desejo e o que eu faço. (...) Se eu conseguir, como ator, direcionar minha presença física na sua direção, reorientar minha *in-tensão*, dirigir minha percepção e meus pensamentos para você, então aí, talvez, algo mais do meu mundo interior possa estar envolvido no que estou fazendo aqui, em meu diálogo com você<sup>31</sup>.

Richards declara que, durante os anos de trabalho em que esteve junto a Grotowski, não se tratava de buscar “o personagem nem o não personagem”. Cita, como exemplo, uma breve passagem do texto “*Performer*”, que exponho a seguir:

Um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma corporalidade à qual você está ligado por uma forte relação ancestral. Então não se está nem na personagem nem na não personagem. A partir dos detalhes, é possível descobrir em si mesmo uma outra pessoa – o avô, a mãe. Uma fotografia, a recordação das rugas, o eco diante de uma cor da voz permite reconstruir uma corporalidade. Primeiro a corporalidade de alguém conhecido, e depois, mais e mais distante, a corporalidade de um desconhecido, do antepassado [...] Esse é um fenômeno de reminiscência, como se alguém se lembrasse do *Performer* do ritual primário. Cada vez que descobro alguma coisa, tenho a sensação de que é algo que recordo. As descobertas estão atrás de nós e é preciso fazer uma viagem de volta para alcançá-las. [...] <sup>32</sup>

Osisnki aponta, ainda, no já mencionado ensaio “*Grotowski e a gnose*”, uma nova dimensão do trabalho desenvolvido por Grotowski. Em 1975, oito anos após a estreia de seu último espetáculo, o próprio Grotowski descreve a mudança de rumo de suas investigações:

Aquilo que parecia o interesse na arte do ator, se revelou ser [...] a pesquisa de um *partner* - do Outro - de alguém que naqueles anos, aliás, no momento

---

<sup>31</sup> BIAGINI, Mario. **Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 287-332, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. p. 299. Acesso em 26/3/2014.

<sup>32</sup> RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução do inglês Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 89.

da ação, no momento do trabalho, se definiu com as palavras que usamos para definir Deus. Isto é, eu então pensei no *filho do homem*<sup>33</sup>.

Neste mesmo ensaio, Osinski assinala que existia em Grotowski o desejo de realizar uma certa concepção do homem.

Eis o essencial, o centro de tudo: o irmão. Onde encontramos a “semelhança de Deus”, o dom e o homem; mas também o irmão da terra, irmão dos sentidos, irmão do sol, irmão do tocar, irmão da Via Láctea, irmão da relva, irmão do rio. O homem assim como é, inteiro, que não se esconde; e que vive, ou seja, não é um qualquer. A carne e o sangue são o irmão, é justamente aqui que existe “Deus”; é o pé nu e a pele nua na qual está o irmão. É também o dia santo, ser no dia santo, ser o dia santo. Tudo isso é inseparável do encontro. Real, completo, onde o homem não mente para si mesmo e é completo em si mesmo. Onde não existe mais o medo, a vergonha de si que gera a mentira e o se esconder, e que está atenta em si mesma [...]. Neste encontro o homem não se esconde e não se impõe. Se deixa tocar e não impõe a sua presença. Vai ao encontro e não teme os olhos de outros, está inteiro. É como se dissesse para si: eu sei, logo eu sou; e também: eu nasci para que tu possas nascer, para que **tu te transformes**; não tema, eu vou com você<sup>34</sup>.

Em sua fase parateatral, Grotowski abandona os termos “ator”, “diretor”, “espectador” e “teatro”. Esta terminologia deixa de lhe ser útil, uma vez que, no dizer de Osinski, “deixavam de definir a realidade que agora lhe interessava como artista”<sup>35</sup>:

Existem palavras que estão mortas, mesmo que ainda as utilizemos. Algumas estão mortas não porque agora é necessário substituí-las com outras, mas porque está morto aquilo que essas significavam. Pelo menos é assim para muitos de nós. [...] Mas então, o que é necessário? O que é vivo? A aventura e o encontro, mas não um qualquer[...]<sup>36</sup>.

Pode-se inferir, ainda, que o espírito da contracultura - que marcou época na juventude dos anos 60 -70 – tenha exercido um importante papel na transição das investigações de Grotowski para o campo parateatral. Havia em Grotowski uma necessidade de dar um novo sentido à vida, confrontar as demandas do real de uma outra maneira no sentido de despertar a sociedade em relação à apreciação dos valores: “uma necessidade de rejeitar a força, de rejeitar os valores reinantes e de procurar outros valores sobre os quais pudéssemos construir uma vida sem mentira”<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup>GROTOWSKI, Jerzy. In OSINSKI, Zbigniew: **Grotowski e a gnose**. Tradução do italiano por Martha Ribeiro. Tradução do italiano Martha de Mello Riberiro.

<sup>34</sup> Idem.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup>GROTOWSKI, Jerzy. In: MOTTA LIMA, Tatiana: **Les Mots Pratiqués**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. 212p. Tese (Doutorado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

A contracultura constituiu um grande movimento revolucionário, liderado pela geração de jovens nascida no pós-guerra, que floresceu no Estados Unidos e se internacionalizou ao longo da década de 1960. Fruto do esgotamento dos modelos e padrões políticos e socioculturais, caracterizou-se pela contestação e transgressão ao poder político - instituído nos moldes do sistema capitalista, da sociedade industrial e do “socialismo real”<sup>38</sup> - e aos valores sociais vigentes na época, nas suas mais diversas manifestações:

Os movimentos contraculturais, que irromperam com força nos Estados Unidos, direcionaram suas formas de expressão para a política, as artes (na poesia, na música, no cinema, nas artes plásticas), a educação, as relações intersubjetivas (na família, no amor, no sexo, na comunidade) e para o cotidiano como contestação aos efeitos produzidos pela sociedade industrial avançada, pela “tecnocracia”. Na sua forma “organizacional” mais desenvolvida, caracterizada pelos processos de racionalização em grande escala, pela eficiência, pela modernização, pelo planejamento, a sociedade norte-americana (a que melhor realizou esse modelo), instaurando a era da “engenharia social”, ampliava a administração para além do núcleo econômico-industrial. O modo de vida, o lazer, a educação, a política, a cultura como um todo tornavam-se administráveis e administrados<sup>39</sup>.

A pesquisadora Irene Cardoso problematiza a noção de “experiência de revolta” instaurada por este movimento, assinalando que inúmeros questionamentos nele presentes constituíram uma retomada e recontextualização de temas que já estavam em pauta ao longo do século XX e que se intensificaram após a desestruturação política, cultural e ética provocada pelos desdobramentos da Segunda Guerra Mundial.

[...] A experiência de revolta [...] é, antes de tudo, um movimento de questionamento de limites estabelecidos, negando, reinterpretando e projetando valores. Nesses termos, pode ser considerada um movimento de “desidentificação permanente”, de revolta contra as identidades, e de afirmação de outros limites (valores). A revolta não se confundiria nem com a negação absoluta (a revolta absoluta), como já foi dito, o que levaria a uma abolição de limites a partir de uma “liberdade ilimitada do desejo” (de um “gozo pleno”), nem propriamente com a revolução que, ao pautar-se pelas ideologias do consentimento unânime, trairia suas origens revoltadas. A experiência de revolta não pode estar desprovida, ainda, de memória, que permitiria a criação de uma tensão permanente, necessária ao exame dos acontecimentos na história, entre o que seria revolta e o que seria traição da revolta” – a petrificação de um consenso ou a inexistência de qualquer referência à lei, a algum limite, ambas situações que podem estar na raiz das sociedades autoritárias e mesmo totalitárias<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> CARDOSO, Irene. **A geração dos anos de 1960 - o peso de uma herança**. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 2. P. 94. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n2/a05v17n2.pdf>  
Acesso em 05/04/2014.

<sup>39</sup> Idem. p, 98.

<sup>40</sup> Idem. p, 99.

Suely Rolnik coloca o movimento contracultural no patamar da negação do “princípio identitário”<sup>41</sup> que norteou “a construção da subjetividade sob o regime exclusivo da representação”<sup>42</sup>. Nas palavras de Rolnik,

A situação que mobiliza tais movimentos, na arte e na vida social, é a crise de uma certa cartografia da existência humana, cuja falência começa a se fazer sentir já no final do século XIX e se intensifica cada vez mais ao longo do século XX – a cartografia do sujeito da razão consolidado no iluminismo<sup>43</sup>.

De acordo com os apontamentos da pesquisadora, no Brasil, o espírito do movimento da contracultura inspirou o surgimento do Movimento Tropicalista. Contestador e vanguardista, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, o tropicalismo revolucionou os padrões estéticos, musicais e culturais vigentes em plena ditadura militar. No âmbito das artes plásticas e do teatro, o tropicalismo exerceu influência sobre as obras de Hélio Oiticica (como na escultura *Tropicália*, 1965) e do diretor José Celso Martinez Correia, na encenação da peça “*O Rei da Vela*” (1967).

Dentro desta perspectiva, a atriz e pesquisadora Tuini dos Santos Bitencourt, em sua dissertação de mestrado “*O Príncipe Constante de Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowski: Transgressão e Processos de Construção como possibilidades do político na arte*”, observa que a “saída” de Grotowski do teatro para o campo das atividades parateatrais representava um passo para a realização de seus antigos anseios mais íntimos e pessoais, segundo as palavras do próprio Grotowski, em seu texto “*Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*” (1989), e constituiu

um transbordar, em que o diálogo com a estrutura do espetáculo (...) era naquele momento como um engessamento que impedia o prosseguimento de suas pesquisas no **sentido da transformação e ascensão do humano**<sup>44</sup>.  
(Grifo nosso)

Em seu texto “*Performer*” (1987), Grotowski aponta um caminho, indica o percurso trilhado por ele nos últimos anos de sua pesquisa. Ele se autodenomina um “*teacher of Performer*”, um mestre capaz de transmitir um conhecimento muito particular, um conhecimento obtido apenas através da ação, da própria experiência

---

<sup>41</sup> ROLNIK, Suely. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark**. In: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. p. 3. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>> Acesso em: 04/04/2014.

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> Idem. p. 2.

<sup>44</sup> SANTOS BITENCOURT, Tuini. **O Príncipe Constante de Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowski: Transgressão e Processos de Construção como possibilidades do político na arte**. 15p. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

daquele que a executa. Descreve, portanto, o *Performer* não como um ator, não como um homem que representa um outro, mas como um “homem de ação” que, de forma semelhante aos *vratyas* da Índia, se põe “no caminho para conquistar o conhecimento”. O *Performer* é, em suas palavras, “um estado do ser”:

(...) Ele é o dançarino, o padre, o guerreiro: ele está fora dos gêneros estéticos. O ritual é performance, uma ação consumada, um ato. O ritual degenerado é espetáculo. Eu não quero descobrir alguma coisa de novo mas alguma coisa de esquecido. Uma coisa tão antiga que todas as distinções entre gêneros estéticos não são mais válidas.

Eu sou *teacher of Performer*. Eu falo no singular. *Teacher* é alguém por quem passa o ensinamento; (...) O homem de conhecimento, podemos pensá-lo em relação a Castañeda se amamos a sua coloração romântica. Eu prefiro pensar em Pierre de Combas. Ou mesmo em *Don Juan* descrito por Nietzsche: um rebelde que deve conquistar o conhecimento; mesmo se ele não é maldito pelos outros, ele se sente diferente, como um outsider. Na tradição hindu se fala dos *vratias* (as hordas rebeldes). Um *vratia* é alguém que está no caminho para conquistar o conhecimento. O homem de conhecimento dispõe do *doing*, do fazer e não de ideias ou de teorias. O que faz pelo aprendiz o verdadeiro teacher? Ele diz: faça isso. O aprendiz luta para compreender, para reduzir o desconhecido a conhecido, para evitar o fazer. Pelo fato mesmo de querer compreender ele resiste. Ele pode compreender somente se ele faz. Ele faz ou não. O conhecimento é uma questão de fazer<sup>45</sup>.

A respeito da profundidade deste tipo de trabalho, Georges Banu faz importante ressalva que considero necessário frisar para evitar qualquer tipo de mal-entendido a respeito das pesquisas empreendidas por Grotowski e da terminologia por ele adotada:

Grotowski fala aqui da sua mais alta intenção. Identificar “o *Performer*” com os estagiários do “*Centro di Lavoro*” seria um abuso. Se trata antes do ápice, daquele caso de aprendizagem que, em toda a atividade do “*teacher of Performer*” não aparece a não ser raras vezes<sup>46</sup>.

## 1.1 A HERANÇA DE ADAM MICKIEWICZ E DO ROMANTISMO POLONÊS

O patrimônio artístico é sempre resultado de uma combinação de circunstâncias culturais e escolha individual. O Romantismo polonês – que Grotowski abraçou tanto como contexto cultural quanto como escolha consciente – pode ajudar a compreender o fio condutor do seu trabalho, que se originou em Stanislavski e Meyerhold na cena teatral e amadureceu como uma performance sem público do homem interior<sup>47</sup>.

Gostaríamos de dar um papel de destaque às circunstâncias socioculturais que estiveram presentes nos anos de investigação empreendida por Jerzy Grotowski.

---

<sup>45</sup>GROTOWSKI, Jerzy. **Performer**. Tradução do italiano feita pela professora Celina Sodré.

<sup>46</sup>Idem.

<sup>47</sup> SALATA, Kris. **O Homem Interior e sua Ação: Jerzy Grotowski e a herança de Adam Mickiewicz e do romantismo polonês** R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 39-70, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> . p, 42. Acesso em 25/03/2014.

Kris Salata, em seu artigo “*O Homem Interior e sua Ação: Jerzy Grotowski e a herança de Adam Mickiewicz e do romantismo polonês*” (2012), contextualiza a pesquisa desenvolvida por Grotowski, inclusive sua última fase denominada “Arte como Veículo” e o trabalho atual desenvolvido por Thomas Richards e Mario Biagini, dentro do espírito romântico polonês, traçando um paralelo sobre a trajetória artística e pessoal desses dois grandes ícones da cultura polonesa, Adam Mickiewicz e Jerzy Grotowski.

Afirma que, no campo do teatro, a pesquisa de Grotowski pode ser compreendida (como ele próprio admitia) como uma perpetuação do legado stanislavskiano, assim como do *Teatr Reduta*, de Osterwa e Limanowski. Por outro lado, acentua Salata, no que tange às aspirações artísticas, filosóficas, culturais e até mesmo espirituais, a pesquisa desenvolvida por Grotowski assume ligações estreitas com a tradição do Romantismo Polonês:

Em uma conferência dedicada a Grotowski em Milão, na Itália, em 1979, o crítico literário progressista Konstanty Puzyna referiu-se ao drama romântico como um ritual de iniciação: “[...] neste entendimento, a iniciação significa sujeitar alguém às tentativas de intensificação do choque cognitivo, através do qual se cruza as barreiras e entra-se em outra dimensão na qual a verdade é percebida diretamente com todo o ser” (Dziewulska, 2005, p. 51). Em sua fala na conferência, **Grotowski enfatizou o espírito do Romantismo presente em uma ação individual ousada: “[...] o que é uma atitude romântica? Na Polônia ela é a resposta de uma pessoa à vida e à história”** (Dziewulska, 2005, p. 51)<sup>48</sup>.

Salata considera que ambos os artistas dedicaram suas próprias vidas a um propósito ao qual a arte serviu apenas como um instrumento. Segundo ele, Grotowski se empenhou em realizar através da arte uma certa imagem de homem, como mencionado anteriormente, ambição esta, compartilhada por Mickiewicz, de quem adotou o termo “homem total”. Salienta, ainda, que Grotowski, ao conduzir o rumo de suas investigações para o domínio do teatro interior estava estreitamente alinhado aos fundamentos do espírito romântico: “Nas mãos de Grotowski, em especial, os trabalhos dos românticos parecem ser uma busca por uma totalidade que a humanidade negligenciou através da negação de seu inconsciente enterrado nas suas raízes culturais primitivas”<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Idem. p. 46. (grifo nosso)

<sup>49</sup> Idem. p. 44.

Salata explica que o movimento romântico polonês procurava instaurar uma visão de mundo que primava pela arte poética em detrimento das outras manifestações artísticas e almejava sobrepujar até mesmo a religião. De acordo com o espírito romântico polonês, mesclavam-se conceitos como o liberalismo, o catolicismo, o paganismo e o misticismo com a intenção de estruturar uma política capaz de preservar a identidade nacional e restabelecer a soberania do Estado. O poeta romântico polonês assumia, assim, uma faceta de “padre e vidente – um guru” cuja missão era sublevar os poloneses à busca e elevação espiritual e, conseqüentemente, à independência nacional.

A respeito dos anseios políticos e espirituais defendidos por Mickiewicz e da especificidade do patriotismo e da tradição política polonesa, que é sustentada na literatura romântica, dentro da qual Adam Mickiewicz destaca-se como um dos seus maiores representantes, Salata pontua: “Ele acreditava que o trabalho de um indivíduo sobre si mesmo servia à causa da nação polonesa, um passo em direção ao resgate de sua autonomia”<sup>50</sup>.

O Romantismo polonês também sustentou uma crença messiânica no papel da Polônia nos assuntos do mundo. Um mártir escolhido por Deus, um Cristo para todas as nações, a perda da soberania da Polônia serviu como o sacrifício necessário à salvação do mundo. É difícil dizer o quanto essa atitude ajudou a preservar a esperança das gerações de poloneses que viveram sob a repressão de governos estrangeiros; no entanto, a partir do século XIX, até os dias de hoje, o patriotismo polonês mantém uma ambição quase irracional. Podemos encontrar traços de messianismo em algumas leituras do surgimento do movimento Solidariedade em 1980, a eleição do Papa polonês, a lei marcial de 1981, a abolição pacífica do governo pró-soviético em 1989 ou, mais recentemente, na adesão da Polônia à coalizão anti-Iraque liderada pelos EUA e formada por quatro países<sup>51</sup>.

Mickiewicz, assim como Grotowski, rompeu com o seu meio e afastou-se de sua atividade, do seu fazer poético, no auge de sua carreira artística, em favor da dedicação a um trabalho interior. Os exercícios espirituais nos quais se empenhava tinham bases fundadas no misticismo Europeu Ocidental e possuíam uma forte ligação com os ensinamentos do Mestre Eckhart, cujos escritos exerceram profunda influência nas aspirações de Grotowski sobretudo nos seus últimos anos, afirma Salata. Em seu texto “*Performer*” podemos encontrar uma passagem na qual Grotowski cita o renomado Mestre: “[...] entre o homem interior e o homem exterior há a mesma infinita diferença

---

<sup>50</sup> Idem. P. 45.

<sup>51</sup> Idem.

que existe entre o céu e a terra”<sup>52</sup>. No dizer de Salata, é esta concepção de homem interior que Grotowski persegue e, ao fazê-la, coloca-se na mesma linhagem tradicional a qual pertencem Mickiewicz, Towiansk e Mestre Eckheart:

O afastamento de Mickiewicz da escrita poética para dedicar-se a falar e fazer – uma decisão que revela o dilema de muitos escritores com motivação política – deve ser visto como uma busca pela palavra encarnada e pela palavra-ação que afeta o mundo e tem o poder de modificá-lo. O silêncio poético de Mickiewicz foi resultado de um novo modo de ver a ação e as palavras, cuja performance telúrica resulta em uma revelação espiritual no ouvinte. Esse era o uso que fazia das palavras nas suas palestras no *Collège de France*<sup>53</sup>.

Segundo Salata, Ludwick Flaszen, colaborador de Grotowski, ao considerar a influência do espírito romântico polonês no teatro, atesta o seu caráter contemporâneo e o glorifica “como uma fonte de inspiração e desafio a nível individual” justamente por fomentar uma espécie de “inquietação criativa”. A busca empreendida pelo Teatro Laboratório daquilo que Flaszen denomina de “psique-arcaica” – “a totalidade do homem em harmonia com o mundo natural e sobrenatural” - assim como a consagração dos “ritos cheios de bruxaria e blasfêmia”, a busca por resgatar os aspectos arcaicos do teatro e a ideia de que ele, por sua natureza, está imbuído de magia, possuem suas raízes na tradição romântica e na cultura polonesa:

(...) afirmou que muita coisa de valor surgiu, no palco pós-romântico polonês, a partir do espírito de rebelião, escárnio, ironia, raiva, blasfêmia e transgressão – justamente as características da consciência romântica. Até mesmo os modernistas, incluindo Witkiewicz e Gombrowicz, estavam reagindo de acordo com a revolta romântica. Ao contrário da maior parte da literatura polonesa convencional, Flaszen vê o Romantismo como um fenômeno profundamente contemporâneo, precisamente porque ele acolhe a inquietação. De acordo com Flaszen, toda a vanguarda polonesa tinha bases profundamente românticas, mesmo quando se colocava contra o Romantismo, e acrescenta: “[...] inventar o Romantismo como uma nobre tradição é traição; montar um altar para um herege, civilizar um ‘excêntrico desleixado’” (Dziewulska, 2005, p. 49)<sup>54</sup>.

Segundo Salata, Mickiewicz subestimou o potencial dos dramaturgos e da própria instituição teatral em sua capacidade de dar vida aos aspectos da poesia dramática no palco. A este respeito, o pesquisador nos deixa entrever que a resposta dos encenadores do século XX provavelmente surpreenderia o renomado poeta:

---

<sup>52</sup> GROTOWSKI, Jerzy. **Performer**. Tradução do italiano feita pela professora Celina Sodré.

<sup>53</sup> SALATA, Kris. **O Homem Interior e sua Ação: Jerzy Grotowski e a herança de Adam Mickiewicz e do romantismo polonês** R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 39-70, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. p. 57. Acesso em 25/03/2014.

<sup>54</sup> Idem. p. 45.

Desde a restauração do estado polonês, em 1918, os dramas de Mickiewicz foram levados para o palco como um tesouro nacional, porém o teatro moderno e modernista buscou material em outros lugares. Com suas montagens de Mickiewicz, Słowacki e Wyspiański, na década de 1960, Grotowski trouxe o Romantismo à moda novamente. **O teatro que respondeu às necessidades dos textos dramáticos de Mickiewicz, o fez tratando-os como inspiração e como irmãos de armas** e, assim, mais como um elemento do trabalho autônomo no palco do que como um tesouro literário que usava o palco. Em outras palavras, **quando o drama romântico polonês finalmente encontrou o seu teatro, ele era um teatro de diretor e não de poeta.**

**A transformação que permitiu ao teatro encenar o não-encenável aconteceu longe do mainstream e fora do conceito de ator-personagem. Para que o discurso poético atingisse o fazer, como Mickiewicz desejava, ele precisava ser falado por um fazedor, um ator, um performer, buscando por seu si-mesmo**<sup>55</sup>.

Salata nos conta que, em palestra realizada no *Collège de France*, Mickiewicz afirmou o valor do teatro enquanto “força social e política em potencial”. Compartilhou com seus ouvintes a ideia de um teatro enraizado na mescla das tradições pagãs e do misticismo cristão, capaz de retomar da igreja e da religião o seu “potencial comunal”, sua capacidade de promover um compartilhamento simbólico bem como o seu “status” de intermediário na conexão homem-Deus:

Ele então criticou a dependência a cenários e avanços técnicos nas montagens como um sinal do declínio do drama, e elogiou Shakespeare por encenar as suas peças “sem cenários ou máquinas” (Mickiewicz, 1955, p. 123). Podemos interpretar esse sentimento como um precursor de duas ideias que, mais tarde, tornaram-se de importância fundamental nas primeiras montagens de Grotowski: o teatro pobre e o repensar do espaço teatral<sup>56</sup>.

Mickiewicz pregou o ideal de um teatro que pudesse impactar o espectador a ponto de promover e vivificar um processo orgânico interior através daquilo que ele chamou de “ações”, propondo um direcionamento no ofício da arte do ator muito próximo à condução das pesquisas desenvolvidas por Grotowski sobretudo no campo da “Arte como Veículo”, no que diz respeito às noções de “ação interior” e “indução”, nas quais nos aprofundaremos mais adiante: “A profundidade da arte está no processo interno do artista e sua recepção só seria possível através de uma relação não mediada, como aquela entre o Homem e a Natureza, e entre o Homem e Deus”<sup>57</sup>.

Concluiu a palestra, no dizer de Salata, enaltecendo a arte teatral como: “a mais plena realização da poesia”, na qual a “poesia torna-se um ato [fazer] na direção dos

---

<sup>55</sup> Idem, p. 55. (grifos nossos)

<sup>56</sup> Idem, p. 54.

<sup>57</sup> Idem, p. 48.

espectadores”, em que a palavra torna-se uma ação” (Mickiewicz, 1955, p. 116-117)<sup>58</sup>. A partir destes apontamentos e de acordo com os desdobramentos da presente pesquisa, poderemos dimensionar o quanto as investigações conduzidas por Grotowski se aproximaram do teatro idealizado por Mickiewicz no século XIX.

Neste contexto, Salata acrescenta e propõe o desafio:

A esta formulação, Nietzsche adicionaria que para que a palavra seja uma ação nós devemos percebê-la como um clarão de luz ou como uma fogueira – não como a causa, e nem como o potencial, mas como a própria ação sem sujeito (Nietzsche, 2000)<sup>59</sup>.

Salata sugere que a leitura do aclamado poema dramático “*Os Antepassados*” – mais especificamente o monólogo “*A Grande Improvisação*” (Mickiewicz, 1955), no qual o personagem Konrad, poeta-profeta, herói incompreendido, se sacrifica em prol da sobrevivência de sua nação e ousa travar uma luta contra o seu próprio Deus - associada à palestra de Mickiewicz no *Collège de France* sobre o teatro - poderia ter inspirado Grotowski a conceber um teatro estritamente ligado às aspirações artaudianas, sem jamais ter tido contato com os escritos de Artaud.

O referido pesquisador iguala Grotowski a um poeta-herói romântico ao encarnar em sua obra o espírito messiânico polonês, enfatizando que o emprego do termo “pobre” em um dos seus mais conhecidos livros constituiu um equívoco, maculando toda a essência e simbologia que a palavra “*Ubogi*” carrega em seu significado. Mais do que uma rejeição a uma instituição teatral consagrada ao “glamour” e às “mega-produções”, o livro “*Em Busca de um Teatro Pobre*” (“*Teatr Ubogi*”) é um convite ao teatro como um espaço de encontro e de compartilhamento simbólico:

Em polonês, Teatro Pobre é Teatr Ubogi. A palavra escolhida não foi biedny, que significa pobreza, mas ubogi, que é uma palavra mais antiga, associada mais ao ascetismo do que à falta de dinheiro, ao escasso, ao enfadonho, ao inferior ou digno de pena. Esse vocabulário, em uma sociedade capitalista, faz com que pobre soe pouco atraente, impróprio. Ao invés disso, pobre significa cheio de graça, modesto, despretenso, humilde, ascético. Nenhuma dessas opções é precisa o suficiente para revelar o real significado de ubogi, uma palavra que na cultura polonesa evoca o status social de Jesus em seu nascimento, abrigado em um celeiro<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Idem. p, 54

<sup>59</sup> Idem.

<sup>60</sup> Idem, p. 63

Por fim, reafirma a presença do espírito romântico polonês na continuidade do trabalho desenvolvido por Thomas Richards e Mario Biagini, ressaltando a importância dos aspectos interiores do trabalho em consonância com a tradição romântica, como a manutenção de um “trabalho sobre si mesmos” e a dedicação a uma “cultura de si”.

Os herdeiros de Grotowski, Richards e Biagini, podem também ser vistos como românticos poloneses, não porque eles próprios assim o dizem, mas através da herança cultural de seu professor, e por causa de seu idealismo inflexível e radical insistência em continuar trabalhando rigorosamente com o mínimo de recursos disponíveis, um orçamento realmente apertado, ou, às vezes, sem nada. Eles trabalham sobre si mesmos como atores, pensadores e pesquisadores, e compartilham seu conhecimento com comunidades artísticas de todo o mundo. Seu status, semelhante ao de exilados e *modus operandi* de peregrinos, lembra o do Teatro Laboratório, ou o dos cantores Bauls de Bengala, ou o Reduta, de Osterwa e Limanowski, e continua a ser algo único no mundo do teatro hoje<sup>61</sup>.

Em conferência realizada na Universidade de Roma, ao ser questionado sobre a responsabilidade de ter sido instituído como um dos principais herdeiros do legado de Grotowski, Biagini de forma bastante singela, peculiar e irreverente, responde de tal forma que não nos deixa dúvidas do quanto o espírito romântico polonês se encontra profundamente impresso nas raízes do trabalho desenvolvido atualmente pelo *Workcenter* e seus colaboradores assim como em suas próprias vidas. Como afirmou Salata, o ascetismo, indispensável à natureza deste trabalho, a perseverança no desenvolvimento do trabalho sobre si, utilizando a arte como um meio para o desenvolvimento e aprimoramento individual, e a necessidade de “responder com a própria vida” às questões impostas pelo seu próprio momento histórico, seu próprio presente, constituem traços do Romantismo Polonês perpetuados em suas composições artísticas e pesquisas:

**Mas será que existe uma responsabilidade para consigo mesmo, para com sua própria vida, para com seu próprio destino?** Nesse sentido, cada um de nós pode descobrir que é responsável por si mesmo, que está em débito com alguém ou algo e, por esse motivo, perguntar-se a si próprio, não em relação ao que foi dado por outros, mas em relação àquilo que nasceu consigo, àquilo que lhe é único; seu nome secreto, seu dom, seu talento, aquilo que pode se manifestar e crescer em você e apenas em você. O que posso dizer é que aquilo que Grotowski transmitiu para Thomas Richards – o aspecto interior do trabalho – é tangível, palpável, vive em Thomas e em seu trabalho sobre si mesmo e com os outros membros do grupo, como uma integridade em ação, nunca possuída de uma vez por todas, mas sempre tenazmente redescoberta. E, ao mesmo tempo, como um fio de conhecimento prático, não uma soma de truques aplicáveis e soluções, **mas um fazer vivo que se adapta e se molda ao redor das possibilidades e necessidades da pesquisa.**

---

<sup>61</sup> Idem. p, 61.

[...] Uma herança, no sentido comum, implica uma transferência de propriedade. Entretanto, o que importa não é tanto o que pertence a você ou o que foi dado a você, **mas sim aquilo ao qual você pertence. Uma aspiração, uma tentação à liberdade**<sup>62</sup>.

## 1.2 A ARTE COMO VEÍCULO E A “CULTURA DE SI”

Grotowski, ao falar sobre o nosso trabalho atual, muitas vezes se referia a alguma semelhança com a tradição dos Bauls, que ainda sobrevive em Bengala. (...) Ele disse que há algum tempo (em sua história, ele nos contava a respeito de quatro gerações, porque ele conheceu quatro gerações de Bauls) havia uma tradição na Índia de cantores/*performers*. E esses cantores/*performers* entoavam cantos que eram muito antigos ou ligados a uma tradição muito antiga. Com esses cantos, eles realizaram um trabalho sobre si relacionado a algo “interior”. Periodicamente, eles se isolavam, alguns jovens e seus professores. Os jovens aprendiam a técnica dos cantos, relacionada a um tipo de yoga, transmitida por essa pessoa mais experiente, mais velha. Eles trabalhavam desta forma fechada e isolada durante meses com o seu professor. E, então, os Bauls iam de aldeia em aldeia, em dois ou três, ou mais deles juntos. Quando eles chegavam em uma vila, eles procuravam uma praça e começavam a cantar. Um grupo de camponeses se reunia ao redor deles, e os Bauls faziam algo semelhante a uma performance, mas não é como se eles estivessem fazendo teatro. Eles realizavam algumas ações precisas com esses cantos, adquiriram alguma maneira de se relacionar com eles que alcançava um nível artístico elevado. Mas, o que eles estavam fazendo, realmente, estava relacionado ao trabalho com o professor, a este algo “interior”. Então, eles encontraram uma maneira de viajar, de ir a uma aldeia, e de fazer algo como uma performance que era, na realidade, uma continuação de seu trabalho sobre si mesmos<sup>63</sup>.

Debruçaremos agora sobre o estudo e compreensão do processo criativo envolvido na “Arte como Veículo” e os caminhos de evolução e motivação da pesquisa atual desenvolvida no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

O *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*<sup>64</sup> constitui um centro de trabalho e pesquisa, fundado em 1986, em Pontedera, voltado inicialmente para investigação e transmissão das “conclusões práticas, técnicas, metodológicas, criativas ligadas ao trabalho que Grotowski desenvolveu no curso de quase três décadas”<sup>65</sup>. Neste local, Grotowski deu início à última fase de seu percurso artístico. Atualmente, o *Workcenter* é integrado por 18 artistas, provenientes de dez países, divididos em duas equipes de trabalho e linhas de investigação distintas, sobre as quais falaremos mais

---

<sup>62</sup> BIAGINI, Mario - Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 287-332, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> p, 291. Acesso em 26/03/2014. (grifo nosso)

<sup>63</sup> RICHARDS, Thomas. **Heart of Practice: within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**, 2008, pp. 28-29. Tradução nossa.

<sup>64</sup> Foi aqui no Brasil, no ano de 1996, que Grotowski incluiu o nome de Thomas Richards ao título do *Workcenter*, consagrando-o como depositário da essência de suas pesquisas.

<sup>65</sup> Roberto Bacci, 1986. **Um trabalho necessário**. Tradução do italiano de Celina Sodré.

adiante: o *Focused Reasearch Team in Art as a Vehicle*, dirigido por Thomas Richards e o *Open Program*, dirigido por Mario Biagini.

Zbigniew Osinski em seu ensaio “*Grotowski e a Gnose*” considera que a pesquisa conduzida por Grotowski ao longo de quarenta anos pode ser analisada através de dois ângulos distintos: a visão evolutiva (uma perspectiva cronológica, seguindo o desdobramento de cada uma de suas distintas fases) e a involutiva (um “olhar para trás”, uma retrospectiva de todo seu percurso artístico). Pondera que, dentro desta compreensão, alguns aspectos mal interpretados, como a sua rejeição à instituição teatral e o conseqüente alargamento de suas fronteiras, podem ser facilmente esclarecidos; assim como é possível vislumbrar, dentro da perspectiva involutiva, sementes da pesquisa atualmente desenvolvida no âmbito da “Arte como Veículo” à época do período do Teatro Laboratório: “Para nós, do Teatro Laboratório, o trabalho sobre si deve ter necessariamente um caráter orgânico, a ação deve emergir através da existência viva. O trabalho sobre si mesmo pode ser a prática da cultura de si”<sup>66</sup>.

Visto por esta perspectiva, Osinski afirma que na totalidade da pesquisa desenvolvida por Grotowski e perpetuada pelos seus herdeiros “Está claro a aspiração em realizar uma certa visão do homem”<sup>67</sup>. Analisando o artigo de Attisani “*O Século de Jerzy Grotowski*” (2012), podemos perceber que ambos pesquisadores compartilham da opinião de que Jerzy Grotowski tornou-se um dos artistas do século XX engajados no caminho para a “terceira via” utilizando como ferramenta a prática teatral. Entendemos, aqui, a noção de “terceira via”, conforme o dizer de Attisani, como “um terceiro caminho entre o integralismo materialista e o integralismo espiritual, cuja contraposição arrisca precipitar a noção mesma de humano em um abismo sem fundo”<sup>68</sup>.

Peter Brook afirma, no livro “*Avec Grotowski*” que “um modo de vida é um caminho em direção à vida”<sup>69</sup>. E era desta forma que a atuação e a arte teatral era compreendida por Grotowski. A atuação não tinha, pois, um fim em si, ela era um meio para se alcançar uma coisa outra, que instaurava, ao mesmo tempo, um modo de vida.

---

<sup>66</sup>GROTOWSKI, Jerzy. **Teatr Laboratorium po dwudziestu latish. Hipoteza robocza (II Teatr Laboratorium vent’anni dopo. Un’ipotesi di lavoro)**. “Polityka”. n. 4, 26 gennaio 1980. In: OSINSKI, Zbigniew. **Grotowski e a gnose**. Tradução do italiano Martha de Mello Ribeiro.

<sup>67</sup> OSINSKI, Zbigniew. **Grotowski e a gnose**. Tradução do italiano Martha de Mello Ribeiro.

<sup>68</sup> ATTISANI, Antonio. **O Século de Jerzy Grotowski**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 20-38, jan./abr. 2013. p. 24, Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 30/03/2014.

<sup>69</sup>BROOK, Peter. **Avec Grotowski**. Tradução Celina Sodré e Raphael Andrade. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011, p. 48.

Mario Biagini, Diretor Associado do *Workcenter*, em seu artigo “*Desejo sem Objeto*”, consolida esta perspectiva ao afirmar que o campo de investigação desenvolvido no *Workcenter* é o ser humano, o homem e a sua própria vida. Neste sentido, as artes performativas são as ferramentas e instrumentos com as quais eles “operam” neste âmbito:

A pesquisa desenvolvida no *Workcenter* tem sido chamada de uma nova tradição. O trabalho está enraizado em elementos performativos concretos e fundamentais. É legítimo identificar essa assim chamada nova tradição com os elementos básicos do trabalho teatral? De um ponto de vista muito específico, podemos responder afirmativamente. Podemos tratar os elementos de um trabalho diário, qualquer que seja ele, em constante relação com o que queremos que nasça e cresça dentro de nós, com o que queremos fazer com nossa vida. Qualquer práxis humana pode ser o fundamento de um trabalho sobre a vida. Não falo metaforicamente, quero dizer trabalho sobre vida no sentido literal: a própria vida, um material como a madeira para o carpinteiro ou as sementes e as plantas para o jardineiro. Mas, em nome de quê há que se trabalhar sobre a própria vida? Onde está a necessidade? A vida já não é uma riqueza plena e perfeita, um presente, uma abundância? Às vezes, porém, sente-se que a vida é opaca, densa, em outras que ela é linda, luminosa, cheia de dons e surpresas e, mesmo assim, sentimos que toda essa riqueza esconde uma possibilidade ainda maior, um botão esperando abrir-se para uma outra perfeição. Em ambos os casos, é como se a própria vida estivesse implorando para ser vivida em uma outra intensidade<sup>70</sup>.

Em seu texto “*Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*” (1989), Grotowski nos oferece alguns *insights* específicos sobre as investigações, os fundamentos, a essência e o coração de seu trabalho na última fase de sua pesquisa, realizada no *Workcenter*, em Pontedera. Ele assinala que havia, naquele momento, dois polos de trabalho distintos: um, dedicado à formação contínua no campo das ações físicas, do *training* (exercícios plásticos e físicos para atores), da apreensão dos textos e cantos tradicionais oriundos dos rituais de linhagem haitiana, africana e afro-caribenha; o segundo polo era voltado às investigações no âmbito das “artes rituais”, pertinentes àquilo que ele chamava de “objetividade do ritual” ou, como o próprio Brook nomeou, “arte como veículo”.

Segundo Grotowski, o âmbito das *performing arts* é formado por uma longa cadeia em cujas extremidades encontramos de um lado, a arte dos espetáculos, e do outro, a arte como veículo. A diferença primordial entre estes dois elos é, no dizer de Grotowski, a sede da percepção da montagem. Na arte como representação, a sede da montagem se encontra no olhar do espectador e é o papel do diretor procurar enquadrar o espetáculo dentro desta perspectiva. No caso da arte como veículo, a sede da

---

<sup>70</sup> BIAGINI, Mario. *Desejo sem Objeto*. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. p. 178. Acesso em 25/03/2014.

montagem está na percepção dos atuantes e a repercussão, o impacto promovido sobre eles, constitui o objetivo primordial.

Sob o aspecto artístico, a arte como veículo assemelha-se às *performing arts* ao fazer uso de elementos como os cantos rituais das tradições antigas, a dança, os impulsos, certos motivos textuais. Grotowski sublinha que o termo ritual, no curso da sua pesquisa, assume uma conotação distinta do senso comum. Trata-se, pois, daquilo que constitui o ritual em sua objetividade: a utilização dos elementos e instrumentos de trabalho sobre “o corpo, o coração e a cabeça dos atuantes”<sup>71</sup>. Não se trata, portanto, neste caso, de nenhuma cerimônia específica, muito menos uma festa. O ritual está associado à noção de verticalidade – ascensão a estágios de consciência cada vez mais sutis, por parte dos atuantes, tornando possível uma abertura na matéria humana para que níveis energéticos mais refinados possam fluir:

A arte como veículo é como um elevador muito primitivo: é uma espécie de cesto puxado por uma corda, com a ajuda do qual o atuante se eleva rumo a uma energia mais sutil, para descer *com ela* até o corpo instintual. Essa é a *objetividade* do ritual<sup>72</sup>.

Em parceria com seus colaboradores, Grotowski elaborou uma estrutura performática denominada *Action*. Este trabalho não foi criado, em princípio, com o intuito de ser destinado aos espectadores, embora Grotowski tenha admitido que a presença de algumas testemunhas fosse necessária, mas jamais imprescindível. A construção da *Action* exigiu dos colaboradores de Grotowski a dedicação de no mínimo oito horas diárias de trabalho sobre si mesmos, seis dias por semana, na criação de suas estruturas individuais altamente precisas e “elaboradas nos detalhes”, trabalhadas por anos a fio ao lado de outros elementos-base como os cantos iniciáticos oriundos da tradição africana, modelos arcaicos de movimento e elementos textuais tão antigos cuja origem não foi possível precisar (GROTOWSKI, 1989).

Em seu livro “*Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*”, Richards nos dá a ver através de entrevistas realizadas com artistas, pesquisadores, especialistas na pesquisa desenvolvida por Grotowski, como a Profa. Dra. Tatiana Motta Lima e o pesquisador Kris Salata, os aspectos interiores que fundamentaram as investigações do *Workcenter* nas últimas décadas.

---

<sup>71</sup> GROTOWSKI, Jerzy. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo; POLLASTRELLI, Carla (Org.). Tradução Berenice Raulino. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 232.

<sup>72</sup> Idem. p, 234.

Richards acentua que ao longo das últimas décadas em que trabalharam com Grotowski, inúmeras estruturas performáticas foram criadas com intuito de que os aprendizes pudessem adquirir o domínio ofício do ator no campo das artes performativas. Era ainda a intenção de Grotowski poder transmitir a uma única pessoa aquilo que ele considerava como o aspecto interior do trabalho, como pontuou Mario Biagini em seu artigo “*Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas*” (2012):

[...] Quando se mudou para a Itália e fundou o Workcenter, Grotowski já sabia que não teria muito tempo de vida. Ele sabia que a pesquisa realizada no Workcenter representava, sem dúvida nenhuma, a fase final de seu trabalho e de sua vida (Grotowski, 1995b, p. 133).

Do meu ponto de vista, um ponto de vista pessoal, mas, sem dúvida alguma, de primeira mão, a pesquisa dos anos finais de Grotowski estava centrada precisamente no desenvolvimento do potencial (não exclusivamente no sentido artístico) inerente à relação professor/aprendiz entre ele mesmo e Thomas Richards. Uma relação criativa entre um velho e um jovem que não se encaixava em modelos pré-existentes, mas na qual, entretanto, se pode reconhecer um antigo paradigma humano de serviço, de uma dádiva de um para o outro e para algo maior, como um tributo à vida. Vê-los juntos nos momentos altos do trabalho e também nas pequenas coisas da vida diária não era como ver a um pai com seu filho: nada havia de competitivo, nenhuma das inevitáveis projeções implícitas no jogo das relações entre pai e filho. Eles eram mais como um avô e seu neto, cercados por uma seriedade que não tinha nada de pesada em si mesma, repleta de jogo e de responsabilidade mútua<sup>73</sup>.

De acordo com a terminologia por eles utilizada, o termo “Action” (com letra maiúscula e sem itálico) é utilizado para indicar a totalidade de uma estrutura performática. No nosso entender, trata-se de um gênero criado por eles para especificar a natureza do trabalho e da pesquisa que é desenvolvida pelo *Workcenter* no âmbito das artes performativas. Já o termo *Action* (em itálico e com a letra maiúscula) é o título de uma de suas composições. Neste mesmo seguimento, foram desenvolvidas outras estruturas performáticas, ou composições, como “*Downstairs Action*”, elaborada em 1990 e documentada no filme dirigido por Mercedes Gregory, assim como “*Main Action*”, desenvolvida entre outubro de 1985 e junho de 1986, em Irvine, e “*Action in Aya Irini*” (2003), filmada na igreja de Aya Irini em Istambul por um grupo cinematográfico dirigido por Jacques Vetter. Este último documentário foi transmitido

---

<sup>73</sup> BIAGINI, Mario. **Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 287-332, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> p, 290. Acesso em 26/03/2014.

durante a ocupação do *Workcenter* no Sesc Consolação, em São Paulo, em maio de 2013, seguido de uma discussão com a presença de Thomas Richards e Mario Biagini, Diretor Artístico e Associado do *Workcenter*, respectivamente.

Richards faz questão de sublinhar, ainda, que a palavra “action” com letra minúscula, é utilizada em sua terminologia para referir-se às ações físicas inerentes ao comportamento humano, assim como as ações físicas análogas à terminologia stanislavskiana. Richard, assim como Grotowski o fazia, exige uma análise e um emprego bastante cuidadoso dos termos que utilizam ao explicar os aspectos pertinentes aos fundamentos do trabalho por eles desenvolvido.

Em entrevista com a falecida artista-pesquisadora e Profa. Lisa Wolford, intitulada “*The Edge-Point of Performance*”, concedida em Pontedera em agosto de 1995 e inicialmente publicada em 1997, Richards explica que o trabalho desenvolvido naquele momento – e como poderemos verificar adiante, essencialmente, ainda o é - era orientado não apenas para o aprendizado dos cantos tradicionais oriundos da linhagem haitiana e afro-caribenha, mas também, para a elaboração de estruturas performativas baseadas em linhas de ação-reação inspiradas em pequenos traços do comportamento humano, cuja composição primava pela riqueza e precisão de detalhes em pontos específicos para dar forma e estrutura ao fluxo dos impulsos orgânicos, como, por exemplo, a busca de contato entre os atuantes, a exatidão no tempo – ritmo na entoação dos cantos tradicionais e na movimentação corporal, a busca por atender à necessidade de dar vida ao texto e à palavra, o desenvolvimento da habilidade para repetir com exatidão esta mesma estrutura performática quantas vezes necessário for. Tratava-se, pois, da utilização de elementos e ferramentas específicas do ofício do ator voltadas sobretudo para um processo de ação interior empreendida pelos atuantes relacionada a uma espécie de transmutação de energia, que pode dar lugar, também, ao chamado fenômeno da indução<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Termo da Física, adotado por Grotowski, para explicar de que maneira o impacto e a ressonância promovida pelos cantos repercutem em algumas testemunhas que assistem às suas composições. Trata-se de um fenômeno através do qual se estabelece uma distribuição de cargas elétricas num corpo eletricamente neutro, por influência de outras cargas próximas a ele.

O desenvolvimento do trabalho é orientado de forma que simultaneamente à linha performativa baseada na estruturação de formas precisas - para a livre circulação dos impulsos e processos orgânicos vitais executados pelo performer - seja incorporado um processo de ação interior que pode ser percebido pelo atuante no momento em que se dá vazão a um fenômeno de transformação e refinamento de energia. Constitui um processo de verticalidade, como explicado por Grotowski em seu texto “*Da Companhia teatral à Arte como Veículo*” (1989), que ocorre na medida em que a percepção do atuante torna-se cada vez mais receptiva à predominância de energias mais sutis:

Verticalidade – o fenômeno é de ordem energética: energias pesadas, mais orgânicas (ligadas às forças da vida, aos instintos, à sensualidade) e outras energias, mais sutis.

A questão da verticalidade significa passar de um nível assim chamado grosseiro – em certo sentido poderíamos dizer “cotidiano” – para um nível energético mais sutil ou mesmo em direção à *higher connection*<sup>75</sup>.

Em seu já mencionado artigo “*Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas*”, Mario Biagini lança luz sobre o processo criativo de suas composições, esclarecendo o emprego dos termos “partitura física”, “fluxo associativo”, “ação interior” e as suas respectivas inter-relações, no contexto prático:

Quando uma estrutura é vivida plenamente, com todas as motivações pessoais e íntimas, aí então passa a ser impossível distinguir entre a partitura física e o fluxo associativo. Em nosso trabalho (eu me refiro aqui à maneira como *Action* foi criada e, também, ao seu aprofundamento e desenvolvimento, que continuam até hoje), quando estruturamos um fragmento de ação de modo que sejamos capazes de repeti-lo e aprofundá-lo, geralmente, e nem mesmo na fase inicial, nós não separamos um aspecto formal de um aspecto interno: nós estruturamos quase exclusivamente intenções, associações, impulsos. No modo pelo qual nós normalmente trabalhamos em um fragmento, portanto, não há um recipiente distinguível de um conteúdo, como um tipo de estrutura externa fantasmagórica animada por uma substância interna ainda mais fantasmagórica. Trata-se de estruturar linhas de ações (de intenções, reações, relações e contatos), as quais muitas vezes estão intimamente entrelaçadas com uma linha de intenção conectada àquilo que Thomas chama de ação interior. Atenção: o trabalho não é algo disforme, amorfo, casual, de modo algum. Existe, paradoxalmente, um aspecto de composição extremamente rigoroso, mas a evidência formal aparece apenas como a consequência de um processo. A partitura é a linha de intenções e contatos. Não existe independentemente dessa<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*; POLLASTRELLI, Carla (Org.). Tradução Berenice Raulino. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 235.

<sup>76</sup> BIAGINI, Mario. **Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 287-332, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> p. 302. Acesso em 26/03/2014.

A respeito do fenômeno da indução, do processo de ação interior desenvolvido pelos atuantes e sobre a utilização do termo “transmutação energética”, Richards sublinha, parafraseando Grotowski em seu discurso no *Collège de France*,

(...) No entanto, gostaria de salientar como Grotowski fez em suas palestras no *Collège de France*, que este termo, que tantos de nós têm usado de vez em quando, pode não ser perfeitamente cabível. Pode-se entender com isso que, na medida em que a ação interior está ocorrendo, um percentual de qualidade da energia simplesmente desapareça enquanto se transforma em outra. Pelo contrário, conforme a ação interior vai se desdobrando, (...) as diferentes qualidades de energia mantêm-se presentes, de algum modo, em um menor ou maior grau (pelo menos na minha percepção como atuante ocorre desta forma). Na ação interior, as diferentes qualidades se unem para criar um fluxo interno que se desenrola, suporta e sustenta o contato com mais e mais qualidades de energia sutis.<sup>77</sup>

O fenômeno da indução constitui um outro aspecto que diz respeito à possível eficácia e à qualidade do trabalho que está sendo executado, que pode ou não ser percebido pelas testemunhas que presenciam o atuante no processo da “ação interior” e consequente transformação de energia que está sendo efetuado:

Pode ocorrer o fenômeno de indução, para utilizar o termo de Grotowski, com aqueles que estão testemunhando o atuante no processo da “ação interior”. Se você tem um fio elétrico, com uma corrente que flui através dele, e tenta aproximá-lo de um outro fio neutro, os vestígios desta corrente elétrica podem aparecer no segundo fio. Este é o fenômeno de indução, e também pode acontecer quando alguém está testemunhando a realização de uma estrutura em que os atuantes estão alcançando esta “ação interior”, esta transformação de energia<sup>78</sup>.

A respeito da recepção intersubjetiva das composições performáticas, do possível estabelecimento de um encontro entre o atuante e as testemunhas, e dos desdobramentos do fenômeno da indução, Kris Salata, no referido artigo “*O Homem Interior e sua Ação: Jerzy Grotowski e a herança de Adam Mickiewicz e do romantismo polonês*” (2012), nos informa:

---

<sup>77</sup> RICHARDS, Thomas. **Heart of Practice: within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**, 2008, pp. 140-141.

<sup>78</sup> Idem, p. 12.

Avanços recentes nas neurociências, principalmente a descoberta dos neurônios-espelho, dão confirmação científica aos relatos intuitivos do performer. O fato de que a recepção intersubjetiva faça parte de nossos cérebros e sistemas cognitivos (Iacoboni, 2008; Ramachandran; Blakeslee, 1998) teve e continuará tendo consequências na teoria da performance. Esse novo campo pode despertar um maior interesse acadêmico em projetos como os do *Workcenter*, que dependem da interação empática entre performers e testemunhas. Talvez a fenomenologia também venha a receber explicações novas e mais perspicazes para termos como ser-para ou ser-com. Mickiewicz, entretanto, que rejeitava o ponto de vista científico, teria considerado essa potencial legitimidade muito irônica.

Apesar da teoria complexa e de longo alcance das neurociências, a indução, entretanto, ainda é uma maneira útil de se pensar a relação entre o performer visivelmente ativo e a testemunha aparentemente passiva – um pensamento que apenas estabelece a possibilidade de um encontro, mas não leva a um. Esse ainda é o domínio do performer<sup>79</sup>.

Para um maior esclarecimento a respeito da eficácia da ação interior empreendida pelos atuantes, dentro de uma estrutura performática, faz-se mister compreender a noção dos termos conceituais “*organon*” e “*yantra*”, bem como a relação estabelecida por Grotowski entre técnica e tradição nos últimos anos de sua investigação.

O pesquisador Daniel Plá, em seu artigo “*Tornar-se Filho de alguém: reflexões sobre organon, técnica e tradição em Grotowski*”, sustenta que a relação estabelecida por Grotowski entre tradição e técnica assume uma abordagem intercultural nas últimas décadas de sua pesquisa, estando voltada à investigação das diferentes práticas que pudessem ser universalmente utilizadas, consideradas como potenciais ferramentas no aprimoramento e expansão das possibilidades artísticas e de expressão corporal, bem como no desenvolvimento da qualidade de presença:

Ao longo do tempo, diferentes pesquisadores tentaram estabelecer em suas práticas um diálogo com rituais e formas espetaculares provenientes de contextos culturais diversos dos seus, buscando, através de uma abordagem intercultural, princípios e procedimentos que os auxiliassem na definição de metodologias que orientassem seu trabalho artístico-pedagógico. Muitos dos fazeres orientados por esta abordagem objetivam encontrar, nas diferentes práticas culturais, indicações precisas, metodologias ou técnicas eficazes para o ator do Ocidente, concentrando-se no corpo como base comum e focando-se naquilo que é universal – a técnica das técnicas.

---

<sup>79</sup> SALATA, Kris. **O Homem Interior e sua Ação: Jerzy Grotowski e a herança de Adam Mickiewicz e do romantismo polonês**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 39-70, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> . p, 60. Acesso em 25/03/2014.

A técnica é abordada nesse viés enquanto um como fazer ou um saber fazer, e o corpo é o lugar no qual é possível ultrapassar a cultura. A técnica das técnicas reside no espaço que se estende para além do comportamento social, ou seja, que ultrapassa o padrão cotidiano de comportamento. Seus fundamentos são os princípios que regem a fisiologia do ator: procedimentos ligados ao corpo do artista, e, por isso, universais<sup>80</sup>.

Segundo o referido pesquisador, é a partir deste vínculo estabelecido de forma muito cuidadosa e particular com as diferentes técnicas e práticas oriundas de diversas linhagens culturais que Grotowski se apropria e desenvolve, dentro do seu contexto de investigação artística os termos “*organon*” e “*yantra*”:

Partindo de sua relação com práticas tradicionais ligadas de modo especial à Ásia e África, Grotowski traz contribuições importantes para pensar a técnica no contexto teatral contemporâneo. Entretanto, 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.

Grotowski, ainda que mantenha um distanciamento necessário para a investigação, aproxima-se das tradições por ele estudadas não apenas no nível exterior, mas reconhecendo e assumindo alguns de seus pontos de vista. Desse modo, estabeleceu ao longo dos anos um vínculo particular com as tradições por ele investigadas, deixando-se contaminar pelo outro. Isso não significa uma conversão, o ato de tornar-se o outro, mas representa a consideração da concepção de mundo dos praticantes originais para identificar princípios e procedimentos mais gerais<sup>81</sup>.

Nesse sentido, a definição do termo “*organon*” nos remete à ideia de um trabalho fundado na objetividade e eficácia. A noção de eficácia é compreendida, aqui, a partir de uma ação executada no momento presente (*hic et nunc*), com objetivos específicos e determinados. Diz respeito, ainda, ao posicionamento do atuante diante daquilo que ele faz, da relação de interdependência entre o indivíduo e o instrumento por ele utilizado:

---

<sup>80</sup> PLÁ, Daniel Reis. **Tornar-se Filho de Alguém: reflexões sobre *organon*, técnica e tradição em Grotowski**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 144-163, jan./abr. 2013, p. 146. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em 24/03/2014.

<sup>81</sup> Idem, p. 147.

Assim, pode-se falar de eficácia como sinônimo de objetividade, ou seja, de algo que produz um resultado concreto, que não se vincula somente ao plano simbólico, embora não o exclua. Os instrumentos são esses mecanismos eficazes que podem ser utilizados pelo ator de modo a afetar tanto o receptor da obra quanto o próprio artista. Grotowski alerta ainda que o *organon* não é algo que se presta ao comércio artístico ou a algum tipo de utilização rápida visando a construir um espetáculo. Não se trata de um truque ou de uma habilidade que se adquire. Sua ação decorre com o tempo e envolve um processo de desenvolvimento do praticante como indivíduo. Assim, um *organon*, apesar de englobar as questões ligadas à produção artística ou à formação profissional, ultrapassa-as, apontando para o trabalho do indivíduo sobre si mesmo e para um processo de transformação ontológica<sup>82</sup>.

Segundo Plá, o termo “*organon*” e “*yantra*” surgiram a partir da necessidade de se resgatar elementos como a noção de estrutura e disciplina, que haviam sido relegadas por Grotowski em sua fase parateatral:

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<sup>83</sup>.

O termo “*yantra*” é utilizado como sinônimo do termo “*organon*”; sua etimologia está relacionada à tradição hindu e seu significado e utilização está vinculado, no contexto da pesquisa elaborada por Grotowski, às qualidades e forças de uma deidade ou força espiritual. Sua utilização e abordagem técnica está direcionada à produção de sentidos e aos efeitos que podem ser produzidos na mente e no corpo dos atuantes. Não se trata de uma apropriação instrumental que perpassa o intelecto ou a mente discursiva do indivíduo que a utiliza. No dizer de Plá:

[...] é possível entender o *organon*, ou instrumento, como um mapa que orienta o processo de utilização da ação, o qual parte da densidade do corpo em direção à luminosidade ou transparência da consciência. O instrumento em questão é um tipo de ação que, ao ser executada, interfere de maneira objetiva no corpo do ator, mas também nos aspectos subjetivos do indivíduo que age. Trata-se, pois, de uma estrutura que ao ser utilizada guia o corpo para resultados precisos, de maneira vertical.

O trabalho a partir de um *organon* flexibiliza a fronteira entre arte e vida, produzindo mudanças objetivas nos sujeitos. Mesmo que possuindo um alto nível de formalismo ou constituindo-se de um conjunto de símbolos específicos, a ação do *organon* não é unicamente estética ou vinculada à produção de um discurso. Ela produz transformações nos modos de percepção da realidade dos praticantes. Nesse sentido, pode-se falar da noção de eficácia no trabalho de Grotowski<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Idem, p. 150.

<sup>83</sup> Idem, p. 148.

<sup>84</sup> Idem, p. 149.

Retomando a noção de ação interior, terminologia criada pelo próprio Thomas Richards, podemos compreendê-la, portanto, a partir do seu discurso, como um processo de transformação e refinamento de energias que se dá no nível de percepção dos atuantes. Richards assinala, procurando evitar um emprego equivocado deste termo no contexto de seu trabalho, que diz respeito não à quantidade, mas à qualidade da mesma.

Desta maneira, Richards aponta que os cantos haitianos, africanos e afro-caribenhos constituem importantes ferramentas que possibilitam este fenômeno de transmutação energética. Ele nos explica que, a partir do momento em que o atuante começa a entoar os cantos, com a melodia e o tempo-ritmo precisos, ele pode se tornar um canal através do qual as vibrações sonoras começam a atuar em seu organismo.

Passamos agora à percepção que Biagini compartilha e destrincha ao analisar o processo interior que é vivificado através dos cantos vibratórios, seu impacto e recepção:

[...] vejamos: uma pessoa está cantando e ela canta de modo vivo, descobrindo a cada momento como procurar pelo canto, como segui-lo. O corpo busca, em impulsos, junto com a mente, junto com o coração. A pessoa procura sem auto-observação (que é um caminho direto para a pseudoemoção). De repente, ocorre um deslocamento: agora, é como se o próprio canto estivesse procurando pela pessoa. [...].

Agora já se torna difícil distinguir entre canto e processo. Sim, o canto, nutrido pelo processo, torna-se um caminho, o caminho para casa, procurando por essa centelha escondida na pessoa. Se você observá-la, verá que, enquanto ela canta, um intenso processo psicofísico atravessa-a, o qual pode assumir muitas formas e articular-se em um fluxo ininterrupto de impulsos. Olhando, você não consegue distinguir onde um impulso termina e o próximo começa. Porém, tudo é claro e evidente, nada é caótico, nada é gratuito. Para você, como observador, isso desperta inúmeras associações. Parece-lhe que muitas pessoas – ou distintas profundidades dentro da mesma pessoa – estão sutilmente subindo à superfície, uma após outra. Às vezes, de fora, você pode perceber que a pessoa está passando por uma experiência emocional fortíssima, mas você também sente outra coisa, que não há identificação, nem o agarrar-se à emoção. Aqui, não há pseudoemoções, a pessoa sabe o que está fazendo e o que aparece é antes uma força que leva e transporta e que necessita de um canal solidamente construído. Exatamente porque se trata de uma força, os elementos estruturais têm de ser rigorosos, articulados, incorporados; sobretudo as intenções, evidentemente. Mas, a própria canção é um elemento estrutural. A melodia é precisa, afinada, o ritmo é preciso, a letra é precisa<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> BIAGINI, Mario. **Desejo sem Objeto** R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. p. 191. Acesso em 25/03/2014.

Outro aspecto interior do trabalho relacionado à estrutura rigorosa e precisa que cumpre frisar é a necessidade de se respeitar, seguir e disponibilizar todo o seu ser à liderança do canto. São regras bastante específicas e fundamentais para que o processo de ação interior e o contato orgânico entre os atuantes possa ser efetivamente estabelecido, de tal forma que, no que tange às ações interiores, “The process that flows in your partner also flows in you, as if there’s no difference”<sup>86</sup>. No dizer de Biagini:

Além dessa, outra categoria de elementos estruturais é o que podemos chamar de regras do jogo. Por exemplo: um de nós conduz a canção e os outros seguem; o líder não improvisa, nem a melodia nem a letra da música, e sim trabalha dentro de uma estrutura precisa. Aqueles que estão seguindo têm de ajustar-se a micro oscilações de tempo-ritmo e constantemente modular a afinação seguindo o líder. O que significa que devem cantar mais suavemente do que ele. Eles precisam permanecer conscientes em relação ao que está acontecendo e estar prontos para reagir. E reagir de um modo que auxilie e não perturbe. Há muitas regras para o jogo e todas elas incluem todas as coisas que não se deve fazer. Nas Ações, é possível observar um tipo tradicional de movimento, um modo específico de caminhar que alguém poderia considerar como uma dança, mesmo que isso fosse enganoso no contexto do nosso trabalho. Nós a chamamos de uma caminhada ou, pelo seu nome haitiano, yanvalou.

A forma é específica, uma forma-em-movimento, extremamente orgânica, que pode levar anos para que se adquira a mestria. Pode-se aprendê-la como uma forma e então trabalhar procurando por sua função<sup>87</sup>.

O *Yanvalou* constitui uma caminhada, uma “forma-movimento” estruturada, de origem haitiana, que é utilizada como uma ferramenta que possibilita o desenvolvimento de um trabalho interior através de “um fluxo orgânico” que mobiliza todo o corpo do atuante. Comparada a certas formas de orações repetidas sucessivas vezes, foi considerada por Grotowski como um “mantra para corpo”: “Pode-se aprendê-la como uma forma e então trabalhar procurando por sua função”<sup>88</sup>.

Importa frisar que o valor e a importância deste trabalho consiste não apenas no impacto que estas composições podem promover nos próprios atuantes mas, também, no seu potencial de transformação subjetiva, ou daquilo que podemos chamar de sua própria presença. A noção de presença é tomada aqui, neste contexto, conforme o dizer de Mario Biagini:

---

<sup>86</sup> RICHARDS, Thomas. **Heart of Practice: within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**, 2008, p.133.

<sup>87</sup> BIAGINI, Mario. **Desejo sem Objeto** R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. p. 191. Acesso em 25/03/2014.

<sup>88</sup> Idem. p, 192.

No Workcenter, a arte é o veículo de um trabalho sobre si mesmo: o itinerário é o de uma possível transformação pessoal. Transformação não no sentido teatral (como, por exemplo, a do ator que transforma seu comportamento no comportamento do personagem); antes, a transformação na qualidade de habitar de um ser humano no mundo, entre outros seres humanos. 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**<sup>89</sup>.

Mario Biagini no já mencionado artigo “*Desejo sem objeto*” empreende uma análise bastante íntima e pessoal a respeito de sua trajetória no workcenter, sua relação pessoal com Grotowski, suas motivações e propõe indagações fundamentais que permeiam os aspectos interiores do trabalho, de uma certa forma, desmistificando-os. Questionamentos sobre a legitimidade de se nomear o atual trabalho como uma nova tradição, a problematização da relação entre ofício, técnica e competência profissional e a necessidade de se realizar um trabalho sobre si mesmo e obrar a própria vida se fazem presentes nessa reflexão. Afirma que a arte não é o único caminho através do qual um trabalho de transformação concreta e pessoal possa ser efetuado e, invertendo o ângulo de visão, sabiamente conclui: “Porque, fechando o círculo e trocando novamente de perspectiva, o veículo não é a arte, mas a vida mesma”<sup>90</sup>.

De todo o modo, Biagini insiste em seu posicionamento de que a vida precisa e implora para ser “posta em cena” e, para que isto efetivamente aconteça ou se torne possível, faz-se mister uma estrutura fortemente consolidada. Para exemplificar esta sua proposição, Biagini traça um paralelo entre o trabalho desenvolvido no *Workcenter* e em um Monastério, onde todos os atos da vida cotidiana e rotineira são estritamente organizados dentro de um sistema de regras possibilitando, por esta razão, que um trabalho sobre si seja empreendido.

---

<sup>89</sup> Idem. p, 179. (grifo nosso)

<sup>90</sup> Idem. p, 180.

Biagini, lança luz a respeito da investigação metódica à qual se dedicam, muitas vezes trabalhando por anos a fio num mesmo ponto específico, na busca daquilo que denominam como “o fazer vivo, repetido em ciclos temporais de distintas amplitudes (desde a modalidade repetitiva, cíclica dos cantos vibratórios, até o trabalhar em ciclos de vários anos sobre a mesma obra)”<sup>91</sup>. Este trabalho minucioso diz respeito a um trabalho de repetição que não constitui em absoluto uma mera repetição de formas, pelo contrário, é realizada uma exploração com bases objetivas, um experimento, através do qual as camadas mais profundas deste empreendimento vão sendo desveladas e o processo, a cada etapa, vivificado, possibilitando novas descobertas. Nesse sentido, cada experimento realizado serve de fundamento e base para as investigações e criações artísticas por vir, como ele relata no processo de criação das composições “*One Breath Left*” e “*Dies Irae*”:

Consideremos *One breath left*: cada versão foi o estágio posterior de desenvolvimento de um estágio anterior, tanto do ponto de vista do trabalho do ator quanto do da dramaturgia. Nosso próximo passo na fase completamente nova do projeto *The Bridge: Developing Theatre Arts*, isto é, *Dies Irae*, também estava voltado para um maior desenvolvimento, que se articulou na criação de um evento teatral inteiramente distinto de seu ponto de partida. O salto de *One breath left* para *Dies Irae* foi motivado pelo fato de que *One breath left* havia atingido um nível muito complexo de composição, mas não continha em si mesmo a verdadeira semente de um desenvolvimento interno. Querendo continuar aquele trabalho, tivemos então que encontrar o meio de explodir a dramaturgia existente. Entretanto, não foi uma mudança brusca e inesperada. O desenvolvimento já estava no ar, já flutuava ao redor do trabalho há bastante tempo. Sentimos que havia algo desconhecido querendo revelar-se<sup>92</sup>.

Mario Biagini faz uma importante distinção sobre o processo criativo, estruturação e desenvolvimento presentes nas composições “*One Breath Left*”, no projeto “*The Bridge*” e na “*Action*”:

Imaginem, como se fosse um jogo, num monastério (digo “imaginem” porque não sei se algo semelhante realmente existe), em um país distante e misterioso, no qual os monges fazem, todos os dias, danças que são sua oração, seu trabalho. Imaginem que essas danças não são vistas pelas pessoas do povoado. Imaginem também que duas ou três vezes por ano, no pátio externo do templo, no seu umbral, os monges executam outras danças, que as pessoas do povoado vêm assistir, e que contêm certos elementos daquilo que é feito dentro do monastério, atrás da porta. Para nós, o projeto *The Bridge* é similar a esse sonho, a essa imaginação.

---

<sup>91</sup> Idem. p, 181.

<sup>92</sup> Idem. p, 182-183.

*One breath left* é, claramente, uma estrutura teatral. Em um espetáculo, o diretor tem a possibilidade de criar uma montagem direcionada a vocês que assistem e, através dessa montagem, ele captura sua atenção e lhes conta algo. Essa é uma das possíveis diferenças entre *Action*, que pertence ao campo da arte como veículo, e um espetáculo teatral. Em um espetáculo, a montagem está normalmente voltada para a criação de uma certa história ou um certo tipo de percepção no espectador, enquanto que, em *Action*, a montagem está voltada para abrir a possibilidade de um certo tipo de experiência dentro das pessoas que fazem. A estrutura de *One breath left* leva em consideração aquele que assiste, de um modo semelhante àquilo que é feito em um espetáculo, e, nesse ponto, é muito diferente da estrutura de *Action*<sup>93</sup>.

A respeito dos questionamentos que ainda se apresentam no que tange à continuidade e à eficácia do trabalho após o falecimento de Grotowski, Biagini assinala que a transição havia sido minuciosamente preparada e a autonomia de trabalho de que eles já dispunham, a “renúncia a uma posição de estabilidade”, assim como a compreensão de que não interessava a eles a cristalização de suas investigações dentro de um sistema metodológico fechado, contribuíram para a manutenção e perpetuação dos princípios e filosofia de trabalho que respaldam os desdobramentos dos caminhos artísticos que eles perseguem atualmente e que traçam por eles mesmos. Segundo Biagini, Grotowski rejeitava toda e qualquer identificação com o mestre, ou professor. Incitava-os a identificar-se e familiarizar-se com o ensinamento:

Não houve grande mudança no trabalho após sua morte. Grotowski tinha preparado essa transição longamente. Cada dia daqueles anos foi um passo em direção à sua ausência. Ele não gastou o tempo que tinha ensinando um sistema de regras a serem respeitadas por certo tempo ou um conjunto de princípios. Cada vez que caíamos na armadilha de transformar algo que ele havia dito numa regra universal, ele nos sacudia desse conforto, que não tinha absolutamente nada que ver com o que ele estava tentando indicar: um caminho para a autonomia. Ele também indicou que não havia caminhos abertos naquela terra e que não havia mesmo uma única estrada. A cada dia, uma caçada. A cada dia, você tem que descobrir em si mesmo o inimigo e o aliado<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> BIAGINI, Mario. **Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 287-332, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. p. 306. Acesso em 26/03/2014.

<sup>94</sup> BIAGINI, Mario. **Desejo sem Objeto**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. p. 186. Acesso em 25/03/2014.

Biagini faz ainda uma consideração a respeito da apropriação dos cantos tradicionais por determinados grupos artísticos que acreditam que através deles algo de vivo possa emergir. Ressalta que a busca por estas fontes antigas, sejam elas textos, danças ou cânticos, pode ser inócua uma vez que a verdadeira fonte somos nós mesmos. Como mantê-la, como encontrá-la ou vivificá-la diz respeito a uma busca íntima a ser empreendida por cada um de nós, de acordo com a relação que estabelecemos com o outro (ele, assim como Grotowski, o considera como irmão) e com a nossa própria vida: “Daquele período arriscado, cheio de surpresas, recordo a estranha sensação de que Grotowski mostrava-me a rota para reconhecer meu irmão, um irmão nunca encontrado, mas sempre procurado; a rota para perceber e reconhecer, abrir meus olhos”<sup>95</sup>.

Desta forma, Biagini nos oferece um genuíno relato de como foi a sua primeira aproximação com os cantos tradicionais no início das investigações e como esta inter-relação é estabelecida nos dias de hoje:

Recordo-me de um período de trabalho, mais ou menos um ano depois de começar a trabalhar no Workcenter, durante o qual eu tive a impressão (sem dúvida uma impressão completamente pessoal, uma associação, como se diz) de que certos cantos, especialmente os cantos nos quais trabalhávamos com mais profundidade eram seres vivos, como pessoas. Era uma coisa ligada a primeira infância. Aí um canto era um homem, outro uma mulher, outro um cachorro grande e faminto. E cada uma delas parecia um pouquinho diferente a cada dia, exatamente como uma pessoa, e sem que se mudasse a melodia. Havia toda uma série de coisas que eu achava que não devia fazer aos cantos porque eles ficariam – como dizer – de algum modo, irritados comigo. Se ela se irritar comigo, quando eu chamá-la, ela não virá. E talvez ela fique rancorosa por alguns dias ou por semanas. Entende? Não se tratava da criação de um bizarro sistema de crenças, era parte de um processo de descoberta, apoiado por associações pessoais e subjetivas, relacionadas à experiência da infância. Não se transformou em um hábito, em algum tipo de superstição. Era uma estação do trabalho, uma estação pessoal. Aquele canto era como uma mulher com quem se poderia casar: ah, você poderia casar com um canto e ser fiel a ele, ou traí-lo. Com o tempo tudo isso mudou e, ainda assim, de algum modo, permanece aí. Sei que, a cada momento, tenho a opção de permanecer fiel àquela alegria ou de traí-la, em relação à minha consciência. Tenho que saber o que faço. De novo: é realmente o canto o que importa? Sim, aquele canto preciso. Mas, é realmente o canto que importa? **Não, o canto mesmo não tem importância. Se ele encontrar um espaço dentro de você que não estiver obstruído, um espaço no qual alguma coisa possa crescer e nutrir o trabalho a ser feito, aí sim ele é importante**<sup>96</sup>.

Sobre a aproximação dos cantos vibratórios tradicionais, explica:

---

<sup>95</sup> BIAGINI, Mario. **Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 287-332, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. p, 291. Acesso em 26/03/2014.

<sup>96</sup> BIAGINI, Mario. **Desejo sem Objeto**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. p, 189. Acesso em 25/03/2014. (grifo nosso)

Quando alguém que tem experiência no trabalho que fazemos começa a cantar, podemos dizer que ele chama o canto. Esse chamado é específico, isto é, é uma ação em si mesma. Está relacionado a uma intenção, àquilo que ele quer fazer. E, portanto, a uma eficácia que é possível, mas ainda assim não é buscada. Não a eficácia, mas o canto tem de ser procurado enquanto se canta, pois o canto não pode trabalhar por si mesmo. Tem de haver uma investigação ativa levando você de um impulso a outro. A pessoa se aproxima do canto – cuja melodia e ritmo são sempre precisos – não como se ligasse uma máquina: eu aperto o botão, e então: ah, funciona! Mesmo com uma máquina, para ser honesto, você nunca pode estar completamente seguro, mas digamos que você pode razoavelmente esperar que a máquina comece a fazer o seu trabalho. Com os cantos a coisa é bem diferente. Digamos que Helene está ali na sala de trás, onde nós fizemos nossa pausa; estamos todos esperando por ela para recomeçar. Alguém chama: Helene! (isto é uma ação, não é?). Talvez ela escute e venha, talvez ela não ouça. Talvez ela ouça, mas não queira vir. Claro que a aproximação ao canto não é exatamente como chamar Helene na outra sala, mas podemos dizer que a pessoa que entoia o canto chama, realmente como se estivesse chamando alguém. Não é uma questão de procurar sentir-se vivo. Para sentir-se vivo, podemos fazer uma festa ou coisa parecida. Aqui, poderíamos dizer, em uma linguagem muito pessoal que, com o canto, convoca-se a própria vida e, conseqüentemente, a minha vida, a sua vida, como se perguntássemos a essa substância delicada, mas palpável: por favor, levante-se e brilhe. Como quer que eu cante? E você, companheiro: estou indo, você vem comigo?<sup>97</sup>

Biagini admite que o processo orgânico desenvolvido pelo atuante comporta alguns riscos como o de ser, por exemplo, “engolido” ou “esmagado” por ele. Assegura que a presença de elementos como uma estrutura rigorosa e precisa (da qual os cantos vibratórios com sua melodia, ritmo e palavras e o contato estabelecido entre os atuantes também fazem parte), de certa forma, impedem que este fenômeno aconteça:

Fui perguntado se existe, no nosso trabalho, o risco de submergir-se em um processo poderoso, ser esmagado por ele. O risco existe, mas ele é contido pela presença da estrutura. Desde os estágios iniciais, elementos rigorosamente estruturados estão presentes e, com o tempo, as estruturas nas quais trabalhamos tornam-se extremamente detalhadas. Se, por cinco anos, você trabalha, entre outras coisas, de modo consciente em um fragmento que tem a duração de quatro minutos, sua estrutura torna-se mais detalhada a cada dia. A estrutura está ali para que você possa repetir o que fez, aproximar-se de novo e novamente de certa experiência, não para reproduzi-la, mas para vivê-la de modo renovado a cada dia. Através da repetição, a experiência pode se aprofundar, os limites do conhecido dissolvem-se e se recompõe um passo adiante em um território que é desconhecido para você. Você tem uma estrutura para que possa aventurar-se nessas regiões inexploradas sem ter que pisar no vazio. Você reencontra esse potencial a cada dia e, desse reencontro, uma intimidade segura pode nascer. É como se um fragmento de uma linha de ação se tornasse seu amigo. Você se aproxima dele a cada dia, tentando re-despertar em você mesmo a consciência em ação do fato que você não o conhece. Disso pode nascer uma relação profunda entre o que você faz e quem você é<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> Idem. p, 188.

<sup>98</sup> Idem. p, 308.

No início de seu artigo “*O Homem Interior e sua Ação: Jerzy Grotowski e a herança de Adam Mickiewicz e do romantismo polonês*” (2012), Kris Salata cita uma passagem de Nietzsche: “Não existe ser por trás do fazer, do realizar, do devir; o atuante é meramente uma ficção acrescentada à ação. A ação é tudo”<sup>99</sup>.

Tal passagem nos leva a refletir sobre o coração desta prática que nos remete a um trabalho interior que problematiza e possibilita uma transformação ontológica do próprio sujeito. Trata-se de um ato de criação, um fazer no qual o atuante põe em obra o si mesmo, a sua própria vida, fazendo-se questão. Segundo Biagini, Grotowski nos convoca a atuar num campo que nos é desconhecido – nós mesmos – e trilhar com seriedade por este caminho de encontros, descobertas, possibilidades, riscos, aventuras e dificuldades, que pode constituir, ainda, como no dizer de Nietzsche, uma “ação sem sujeito”, no qual “A pessoa é um canal. O indivíduo com suas idiossincrasias e sua biografia não se dissolveu, não desapareceu, está antes a serviço de algo”<sup>100</sup>:

Aquele senhor polonês nos lançou um desafio: “Cantem. Pode acontecer alguma coisa?”. Através dele e desses cantos, descobrimos uma possibilidade? Talvez, uma bem pequena. Algo, através do trabalho com esses cantos, pode acontecer. É como se, repentinamente, aquela luz, aquelas cores daquela manhã, você as vê novamente. Eu, ninguém – uma jaula que se abre por um momento. Nesse momento, algo funciona novamente e de novo: “Veja, é um milagre. O mundo é leve, e eu sou parte de tudo isso”. E, então, talvez um pouco mais alto: “**Este mundo é um milagre. Eu, quem?**” E, então, termina, e, às vezes, permanece em você e com você como uma ressonância. E não é que você esteja melhor do que antes; você apenas tentou voltar para casa<sup>101</sup>.

Na pesquisa atual desenvolvida pelos herdeiros de Grotowski e diretores do *Workcenter*, Thomas Richards e Mario Biagini direcionam suas linhas de pesquisa e atividades separadamente, seguindo caminhos artísticos aparentemente diversos, no sentido de aprimorar e inovar as investigações conduzidas ao longo das últimas duas décadas, buscando unir “o conhecimento de si a uma poética do mundo de hoje”<sup>102</sup>:

Atualmente, Richards e Biagini desenvolvem, ambos, sua própria atividade, em duas áreas, no entanto, seguindo cada um sua própria direção. Simplificando, somos tentados a dizer que Richards se concentra na arte como veículo e sobre o processo; enquanto Biagini parece estar mais

---

<sup>99</sup> NIETZSCHE, [2000], apud SALATA: 2013, p. 40.

<sup>100</sup> BIAGINI, Mario. **Desejo sem Objeto**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. p, 192. Acesso em 25/03/2014.

<sup>101</sup> BIAGINI, Mario. **Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 287-332, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> p, 319. Acesso em 26/03/2014. (grifo nosso)

<sup>102</sup> ATTISANI, Antonio. **O Século de Jerzy Grotowski**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 20-38, jan./abr. 2013. p, 30, Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 30/03/2014.

orientado para a composição de obras performativas que se movam ao encontro com os espectadores. Isso é correto, mas não totalmente exato. Mais exato seria reconhecer que Biagini privilegia um procedimento informal, ou seja, a composição de formas e a sua montagem, enquanto Richards tende preferencialmente para a conquista e a expressão do polo interior e mais secreto dos fenômenos inter-humanos. São dois modos complementares de conectar vida e formas<sup>103</sup>.

O *Focused Reaserch Team in Art as a Vehicle*, dirigido por Thomas Richards, desenvolve, desde 2008, uma pesquisa voltada para o aprendizado dos aspectos interiores do trabalho através do ato de criação artística fundado nos cantos vibratórios da tradição africana e afro-caribenha, seguimentos textuais oriundos das mais diversas origens – das tradições antigas do Ocidente ao Oriente até a apropriação de alguns textos contemporâneos. O foco de atenção está direcionado ao aprimoramento das competências profissionais e artísticas dos membros de sua equipe, que se desenvolve em linha paralela ao aprimoramento e desenvolvimento individual dos mesmos. Importa, neste trabalho, a intensificação das experiências humanas e cognitivas advindas das investigações e experimentações elaboradas no ato de composição das estruturas performáticas e no desenvolvimento de suas competências de modo a corresponder ao grau de excelência, precisão e organicidade exigidos neste campo de atividade e pesquisa.

O *Open Program*, como o próprio nome sugere, dirigido por Mario Biagini, se encontra num momento de alargamento e expansão das fronteiras de suas investigações. Sua proposta de trabalho vem sendo difundida e reconhecida internacionalmente através de três obras específicas: *Electric Party Songs*, *Not a History Bones* e *I Am America*.

A atual equipe desenvolve, em conjunto, seguimentos de trabalho e pesquisa variados, dedicados aos cantos vibratórios tradicionais provenientes do Sul dos Estados Unidos, associados à exploração e composição das partituras física e vocal; suas investigações e inovações artísticas são voltadas, ainda, ao estudo de textos contemporâneos e à composição de cantos e linhas estruturadas de ações físicas inspiradas nestes mesmos textos, sobretudo na obra poética de Allen Guinsberg - ícone do movimento contracultural que irrompeu nos Estados Unidos -, que é utilizada como ferramenta performativa e de contato orgânico:

Uma linha contígua de investigação concentra-se nos cantos do Sul dos Estados Unidos, no impacto de suas específicas qualidades rítmicas e melódicas e de suas potencialidades como catalisadores de interações. O

---

<sup>103</sup> Idem. p, 26.

resultado é um trabalho de redescoberta da origem dramática e política da criação poética, significativamente interligado a uma investigação das raízes antigas da música contemporânea ocidental (blues, jazz, rock, pop). Tal investigação baseou-se intimamente na necessidade e na possibilidade de um movimento coletivo que visava iluminar – através de uma estrutura de ações reconhecida como evento teatral – aquilo que de essencial esconde-se na nossa natureza de seres sociais e sencientes<sup>104</sup>.

A respeito das motivações que impulsionam a continuidade do trabalho, a sua prática diária e sobre o seu valor intrínseco, Biagini acentua:

Com o tempo, com o trabalho, você pode perceber que a motivação está dentro do ato em si, e dentro da ressonância que o ato cria em você. A razão, o motivo, não está em outro lugar, mas no próprio fazer. Ou, melhor: o outro lugar procura brilhar através de uma prática – de um fazer – que acontece aqui, agora<sup>105</sup>.

É em torno do tema da sexualidade que Foucault designa a “cultura de si” como um fenômeno de intensificação das relações de si para consigo, através do qual os indivíduos eram convocados a ocuparem-se de si mesmos por meio de um exercício permanente de cuidados sobre os seus corpos, sobre suas almas. Fundamentado no preceito filosófico moral *epiméleia heautoû* (“*O cuidado de si*”), este movimento revestiu-se num conjunto de práticas e procedimentos que assumiram, mais tarde, os contornos de uma verdadeira prática social, difundida entre as classes mais favorecidas da sociedade helenística e romana:

Pode-se caracterizar brevemente essa “cultura de si” pelo fato de que a arte da existência – a *techne tou biou* sob as suas diferentes formas – nela se encontra dominada pelo princípio segundo o qual é preciso “ter cuidados consigo”; é esse princípio do cuidado de si que fundamenta a sua necessidade, comanda o seu desenvolvimento e organiza a sua prática<sup>106</sup>.

Como veremos no próximo capítulo, é no âmbito do “cuidado de si” que Foucault irá situar o tema da estética da existência, da vida como obra de arte, compreendida como uma “elaboração ascética de si”, realizada pela aplicação de um conjunto de práticas de subjetivação através das quais o sujeito “volta a si mesmo” com intuito de “formar-se”, “transformar-se”, “purificar-se”<sup>107</sup> e lapidar o seu próprio *éthos*, constituindo-se como um sujeito autônomo e livre. Segundo Foucault,

---

<sup>104</sup> Idem. p. 32.

<sup>105</sup> BIAGINI, Mario. **Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 287-332, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> p, 296. Acesso em 26/03/2014.

<sup>106</sup> FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque: revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. p, 50.

<sup>107</sup> Idem. p, 52.

É, sem dúvida, em Epicteto que se marca a mais alta elaboração filosófica desse tema. O ser humano é definido nos *Diálogos*, como o ser a quem foi confiado o cuidado de si (...). Coroando por essa razão tudo o que já nos foi dado pela natureza, Zeus nos deu a possibilidade e o dever de nos ocuparmos conosco. É na medida em que é livre e racional – e livre de ser racional – que o homem é na natureza o ser que foi encarregado do cuidado de si próprio.

O deus não nos talhou como fez Fídias com sua Atenas de mármore, que estende para sempre a mão em que pousou a vitória imóvel com as asas abertas. Zeus “não somente te criou como, também, além disso, confiou-te e entregou-te somente a ti”. O cuidado de si, para Epicteto, é um privilégio-dever, um dom-obrigação que nos assegura a liberdade obrigando-nos a tornar-nos nós próprios como objeto de toda a nossa aplicação<sup>108</sup>.

É nesse sentido que procuramos introduzir a noção de “cultura de si” para compreender e analisar a dimensão ética e espiritual do trabalho do ator/ *performer*/ atuante no campo da Arte como Veículo.

### 1.3 ESCULPINDO O ESPAÇO

A pesquisa e todo o trabalho de Grotowski giraram em torno do homem. Seus atores eram tanto sujeitos quanto objetos de seu próprio trabalho. Seu corpo e sua vida eram ao mesmo tempo obra e ferramenta, instrumento, material de trabalho. É preciso enfatizar que a palavra obra é compreendida, aqui, mais no seu sentido artesanal do que artístico, considerando a ética preconizada por Grotowski e, muito antes dele, por Stanislavski como uma escolha pessoal de existência, que exige a constituição de um permanente trabalho sobre si mesmo através de práticas e exercícios específicos que requerem disciplina, rigor e regularidade.

O trabalho artístico desenvolvido pelos atores do Teatro Laboratório era simultaneamente um ato de confissão pessoal e um ato de conhecimento. Foi a partir dos ensaios para o espetáculo *Dr. Fausto* que as investigações e pesquisas do Teatro Laboratório – que antes se dedicavam ao relacionamento entre os atores e a plateia - se debruçaram com maior ênfase sobre os desdobramentos do processo de autopenetração, caracterizado por uma profunda investigação interior empreendida pelos atores, associada à autorrevelação e à confissão pessoal.

Segundo a professora Tatiana Motta Lima, a autopenetração – também chamada técnica de penetração psíquica ou técnica espiritual do ator - constitui um profundo processo de investigação pessoal, semelhante à autoanálise, através do qual os atores do Teatro Laboratório deveriam explorar as regiões mais íntimas e recônditas de sua psique:

---

<sup>108</sup>Idem.

A autopenetração é apresentada inúmeras vezes como um processo análogo ao de análise, de autoanálise ou de uma terapia psicanalítica. Buscava-se aceder às (ou penetrar nas) zonas psíquicas mais desconhecidas, íntimas, reclusas e, sobretudo, dolorosas e bloqueadas de cada ator.

Buscava-se o núcleo mais secreto da nossa personalidade, a verdade sobre nossa ânima. Era exatamente a esse processo que Grotowski inicialmente se referia quando falava em revelação, em retirada de máscaras, em verdade sobre si mesmo, em desnudamento.

Contidos no conceito de autopenetração aparecem imagens ao mesmo tempo de dor e de violência. O ator agredia a si mesmo, formulava interrogações angustiantes, penetrava no que havia nele de mais tenebroso, violentava os centros nevrálgicos da sua psique, vivia uma sucessão de feridas íntimas. Falava-se ainda em violação do organismo vivo, em exposição levada a um excesso ultrajante e em sacrifício e exposição da parte íntima de nossa personalidade.

Por outro lado, o processo também era apresentado como um processo de libertação e cura<sup>109</sup>.

Não apenas em cena, mas durante todo o processo de construção artística, podemos considerar que eles procuravam “repor em jogo o pior”, constituindo-se como sujeitos, se reiventando, experimentando novas possibilidades de ser. Faziam operar, obrar os elementos de sua própria vida, suas próprias questões, indo além de seus próprios horizontes pessoais, dando espaço e fazendo nascer um outro sujeito, um outro homem.

Grotowski trabalhava com os seus atores no que ele denominava via negativa, uma ferramenta determinante no processo de formação dos atores grotowskianos. Diz ele:

Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades. Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo – tudo isso sem o menor traço de egoísmo ou de auto-satisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo. Esta é uma técnica de “transe” e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de “transiluminação”<sup>110</sup>.

Em seu texto “*Em busca de um teatro pobre*” (1965), Grotowski salienta que este processo requer um estado necessário da mente, caracterizado por uma “disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual ‘queremos fazer aquilo’, mas ‘desistimos de fazê-lo’”<sup>111</sup> e que, por sua vez, não é voluntário. São necessários

---

<sup>109</sup>MOTTA LIMA, Tatiana. **Les Mots Pratiqués**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. 112p. Tese (Doutorado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

<sup>110</sup>GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 1965, p. 14.

<sup>111</sup>Idem, p. 15.

anos de treinamento e exercícios que possibilitam dar início a este processo. Grotowski comenta, inclusive, que àquela época seus atores ainda estavam começando a desbravar este caminho, no sentido de tornar este processo evidente.

Trata-se, pois, de uma espécie de atenção muito particular que, para o olhar leigo, pode ser confundida com a noção de transe. É importante frisar que, mesmo nas investigações empreendidas por Grotowski, este termo chegou a ser utilizado em sua terminologia e sofreu inúmeras transformações ao longo da sua trajetória artística, conforme assinala Tatiana Motta Lima em sua tese já citada:

A noção de *transe* sofreu modificações na obra de Grotowski. Ela se caracterizou, antes de tudo, por uma certa direção que Grotowski quis dar, a partir de 1962, ao trabalho atoral. Deve ser vista mais como uma investigação - que colocou sob teste inúmeros procedimentos, mesmo antagônicos entre si - do que como uma categoria fechada. Os procedimentos se modificaram ao longo do tempo, modificando, assim, a própria noção de *transe*. [...]

Apenas, em 1982, no final do Teatro das Fontes, Grotowski voltou a falar em transe, mas já havia, então, uma outra percepção do fenômeno. A noção de transe utilizada em 1982 estava vinculada tanto à organicidade – termo que Grotowski forjou principalmente a partir de Pc e que apresentou em encontros e palestras do final dos anos 60 -, quanto a um tipo de atenção e de consciência que não apareciam tão claramente nos textos dessa primeira metade da década de 1960. Importante também lembrar que, quando, em 1982, Grotowski se referia a transe, ele já tinha entrado em contato direto com inúmeros rituais, no Haiti, na Índia, no México, etc, coisa que não acontecera, salvo engano, nos anos 60.<sup>112</sup>

Peter Brook trabalha com uma perspectiva semelhante na pesquisa com seus atores. Utiliza para este mesmo processo uma outra terminologia: a noção de espaço vazio, termo inspirado nas tradições religiosas do oriente tais como o zen-budismo e o taoísmo, como veremos adiante. Segundo ele, para que um trabalho de qualidade possa emergir durante o processo de criação artística de seus atores, um espaço vazio precisa ser criado. Brook, nesse caso, descreve o termo espaço vazio como um “estado de prontidão que é experienciado pelo ator, desde que seu corpo esteja treinado para isto”<sup>113</sup>. Não se trata, portanto, de um espaço de atuação desprovido de elementos cenográficos e sim de uma disponibilidade tal por parte do ator que possibilita que algo de significativo possa emergir: “Quando o instrumento do ator, seu corpo, é afinado

---

<sup>112</sup>MOTTA LIMA, Tatiana. **Les Mots Pratiqués**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. 97p. Tese (Doutorado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

<sup>113</sup> BONFITTO, Matteo. **Cinética do Invisível**, 2009, p. 178.

pelos exercícios, as inúteis tensões e hábitos desaparecem. Ele está agora pronto para as possibilidades ilimitadas deste vazio”<sup>114</sup>.

Podemos ver, deste modo, que o trabalho empreendido por Brook também não está relacionado a uma coleção de habilidades, não se busca o virtuosismo. Constitui, pelo contrário, um processo em que os atores desconstroem as suas próprias habilidades, seus artificios, renunciam aos seus próprios clichês, recusam-se a trilhar caminhos já conhecidos. Trata-se de uma espécie de não-ação, uma imobilidade suspensiva, que nos coloca, pois, diante do risco e do medo de nos perdermos de nós mesmos, que nos coloca diante daquilo que não nos é familiar, daquilo que está em nós, mas que desconhecemos.

Matteo Bonfitto, em seu livro “*Cinética do Invisível*” assinala que a noção de vazio transpõe o conceito budista segundo o qual todas as coisas são vazias. Dentro desta perspectiva, a noção de vazio elimina a concepção segundo a qual sujeito e objeto constituem duas instâncias distintas, ao considerar que ambas são vazias, permanecem unidas no vazio. O pesquisador defende que é possível, por meio de práticas de subjetivação específicas, como a prática da meditação utilizada no budismo, por exemplo, ter uma clara percepção desta dupla dimensão do sujeito: o Eu-como-sujeito e o Eu-como-objeto, de tal forma que “o primeiro se torna uma espécie de espectador do segundo, e o segundo é visto como uma construção temporária de atividades”<sup>115</sup>.

No parágrafo intitulado O Eu-Eu, no texto o *Performer*, Grotowski evoca a semelhante imagem desta dupla dimensão que constitui o homem:

Podemos ler nos textos antigos: Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que olha. Um morrerá, um viverá. Embriagados de estar dentro do tempo, preocupados em bicar, nós esquecemos de fazer viver a parte de nós mesmos que olha. Existe então o perigo de se existir somente dentro do tempo e nulamente fora do tempo. Se sentir olhado pela outra parte de si mesmo, esta que está como que fora do tempo, dá uma outra dimensão. Existe um Eu-Eu. O segundo Eu é quase virtual; não está em nós o olhar dos outros, nem o julgamento, é como um olhar imóvel: presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas e é tudo. O processo de cada um pode se completar somente no contexto desta presença imóvel. Eu-Eu: na experiência a dupla não aparece separada, mas como plena, única<sup>116</sup>.

Podemos observar, então, que Grotowski trabalha com esta possibilidade de se transpor, através do trabalho sobre si, esta disjunção entre corpo-sujeito, esta dualidade dilacerante que está presente em sua constituição. No budismo, segundo Bonfitto, “o ser

---

<sup>114</sup>BROOK, Peter. *The Open Door*, p. 24.

<sup>115</sup>Idem, p.180.

<sup>116</sup>GROTOWSKI, Jerzy. *Performer*. Tradução do italiano feita pela professora Celina Sodré.

individual é considerado em seu tornar-se, um vir-a-ser, como algo que acontece, como um evento ou um processo”. Portanto, nas práticas atorais empreendidas pelos atores de Brook e de Grotowski, como também nas práticas budistas, “o ser humano, o sujeito, é considerado em seu devir, ele está envolvido em um processo de contínua elaboração, construção”<sup>117</sup>.

Importante ressaltar que Brook considerava o vazio como um estado de consciência favorável à geração de infinitas possibilidades. A conquista deste estado constitui a condição primeira para a emergência de um ator vivo. Partindo deste pressuposto, a concepção do treinamento enquanto *poiesis*, bem como a busca pelos estados de percepção que possibilitam a constituição da fluidez durante a atuação, nortearam a exploração desta noção de vazio, no caso de Brook, e da via negativa, associada a uma espécie de atenção plena por parte do ator, segundo a terminologia de Grotowski, no decorrer das diferentes práticas pertinentes ao processo de construção artística dos seus atores.

Bonfitto defende que, a partir destes processos, não apenas os objetos como também qualquer material podem assumir diferentes significados. Como resultado, ator e material, sujeito e objeto, tiveram suas fronteiras dissolvidas. Através dessas interações, o ator e o material se transformaram mutuamente. Importante salientar que, neste momento, o corpo passa a ser encarado como um artifício, torna-se matéria para construção de formas artísticas.

José Gil, em seu livro “*O Movimento Total*” (2001), assinala que para os pintores chineses de formação taoísta a noção de vazio também é considerada como a fonte de onde emergem todas as formas, “é o que dá a ver a forma” e, por esta razão, toca justamente nos próprios fundamentos da arte, por se tratar da origem e constituição de todas as formas artísticas. Ele nos explica que a noção de vazio apresenta duas conotações diversas: o “Vazio Mediano”, “que escande o espaço entre as formas, as cores e as superfícies”<sup>118</sup> e o “Grande Vazio” também chamado “vazio primordial”, que está para além do plano das formas dadas e que se manifesta através das energias que dele emanam:

O Grande Vazio habita a tigela Sung já não como espaço oco limitado pela cerâmica, mas suportando-o por inteiro, atravessando-o, envolvendo-o e apresentando-o. Engendra a energia e liga-se ao infinito [...].

---

<sup>117</sup>BONFITTO, Matteo. *Cinética do Invisível*, 2009, p. 191.

<sup>118</sup>GIL, José. *O Movimento Total*, 2001, p. 17.

[...] aquém do Grande Vazio não há nada, a não ser, fora da sua esfera e como estranhas a ele, todas as espécies de forças, de energias diversas, musculares, nervosas, físicas e psíquicas. O Vazio absorve-as e, a fim de as filtrar, de as transformar, de as alterar, faz o vazio dentro e em redor [...].<sup>119</sup>

Assim como os atores de Brook e Grotowski, José Gil assinala que os bailarinos igualmente procuram trabalhar fora da sua zona de conforto, buscando não só desconstruir a sua atitude natural, seus comportamentos e hábitos cotidianos, mas também desarticular e segmentar os membros, órgãos e os próprios movimentos do corpo, procurando “criar condições que lhe permitirão tratar o corpo como material artístico”<sup>120</sup>. Desta forma, nos processos de transformação do peso em gravidade, Gil afirma que os bailarinos remontam à experiência vivida em suas infâncias, ao reproduzirem a mesma situação de instabilidade, na transição entre o engatinhar e o estar de pé. Trata-se, no entanto, de uma instabilidade do “sistema-corpo” que os leva a transpor as suas limitações e possibilidades naturais de equilíbrio, buscando um equilíbrio superior, sustentado por aquilo que ele chama de *consciência do movimento*. Reconstruído o sistema de equilíbrio superior, o “sistema corpo” transforma-se numa caixa de ressonância, numa espécie de amplificador através do qual os movimentos mais sutis, que atravessam os órgãos, possam ser refletidos em escalas macroscópicas.

Nesse sentido, Gil não admite a separação entre “corpo” e “espírito” uma vez que, para ele, os ínfimos movimentos produzidos pela consciência só podem ser vistos em razão da sua manifestação física em escala macroscópica:

[...] o visível, tal como o invisível (microscópico, mas “material”) adquirem uma outra textura ontológica, a de *imagens* (ou de energia psíquica). Neste sentido, a diferença entre “matéria” e “imagem” resume-se a uma questão de escala: a consciência-imagem “existe dentro” do corpo na medida em que pertence ao sistema-corpo, que vai do macroscópico ao infinito microscópico. O primeiro compreende o corpo próprio e seus órgãos, o segundo a consciência e as imagens. O equilíbrio do bailarino é virtual não por derivar da acção da consciência sobre o corpo, como o efeito de uma causa física, mas porque essa acção pertence à presença do corpo no próprio momento em que se manifesta. A atualização do virtual é um agir<sup>121</sup>.

Segundo José Gil, a consciência do movimento constitui o elemento fundamental que torna os corpos mais leves de tal forma que o equilíbrio não é mais mecânico, físico, mas “virtual”, constituído por um sistema de tensões provocado pela atuação de forças e pesos equivalentes. Referindo-se à concepção de corpo virtual apresentada por Suzanne Langer, Gil nos explica que é o corpo “virtual” que dança e, ao

---

<sup>119</sup>Idem

<sup>120</sup>Ibidem, p. 24.

<sup>121</sup>Idem, p. 27.

mesmo tempo, é atualizado, encarnado e desmaterializado pelo corpo de “carne e músculos”:

[...] Se o corpo pode negar o mundo e a representação de si sem se autodestruir, é porque na sua auto-representação alguma coisa lhe escapa.

[...]Alguns coisas se retêm aquém da imagem atualizada do corpo: alguma coisa que não é da ordem apenas dos movimentos atuais, mas também dos movimentos virtuais, que não é representado nem representável uma vez que se situa na zona cega da interferência.

Aquilo que se retém desencadeia também a imagem expressiva ou mimética. É o corpo virtual<sup>122</sup>.

O “Grande Vazio” permeia o movimento dançado no momento em que a consciência “desposa totalmente o corpo”, deixando este de ser apreendido como um mero objeto físico no espaço. A noção de esvaziamento e preenchimento do movimento está, portanto, relacionada, no dizer de Gil, à desconstrução e à constituição de uma nova linguagem que dão origem à implantação do chamado plano de imanência no qual as ações do corpo não estão dissociadas do pensamento. O processo de desconstrução permite que um espaço vazio seja criado e, a partir dele, novas conexões, novas articulações de pensamento-ação e gesto passam a ser estabelecidas: “o que se move como corpo regressa como movimento de pensamento”, assinala José Gil ao parafrasear Deleuze. Tanto a energia quanto o movimento fluem e circulam de uma outra maneira em direção à formação de um corpo virtual ou um “corpo sem órgãos”, como nos diria Artaud.

Segundo Cassiano Quilici, em seu livro “*Teatro e Ritual*”, a noção do “corpo sem órgãos” preconizada por Artaud está associada à criação de “espaços para a vida” e à necessidade de “despovoamento” do seu espaço interior:

A construção do corpo sem órgãos implicaria, portanto, em lidar com essas representações sedimentadas e cristalizadas das nossas experiências primeiras, das sensações, dos afetos, dos impulsos, dos desejos. Significa também viver o corpo como uma realidade só parcialmente conhecida, ainda não estabilizada e mapeada. Experimentar o corpo como um espaço onde possam circular intensidades ainda não nomeadas<sup>123</sup>.

Quilici afirma que a conexão com este corpo sem órgãos fica prejudicada na medida em que ele problematiza a concepção de um “eu único” e “solidamente constituído”. Consequentemente, a construção ficcional do “eu” passa a ter seus rígidos contornos relativizados.

---

<sup>122</sup>Idem, p. 54.

<sup>123</sup>QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume, 2004. p, 200.

Tatiana Motta Lima investiga como a noção de corpo foi se transformando ao longo da trajetória artística de Grotowski. Inicialmente, o corpo era entendido como um elemento impeditivo, bloqueador do processo de autopenetração psíquica e dos impulsos interiores. No dizer da professora Tatiana Motta Lima, era visto como um aspecto grosseiro do homem que necessitava ser subjugado, purificado e santificado através de uma espécie de autoexposição impiedosa por parte do ator, cruel, como definida por Artaud anos antes em seu livro “*O Teatro e seu Duplo*”.

Nós analisávamos a prostituição como uma espécie de esconderijo, uma vergonha que evitava se expor. Enquanto nos expomos, nós na verdade nos encobrimos, para nos tornarmos atrativos aos olhos dos outros. Mas, a purificação origina-se em não esconder nada, levando alguém a exceder seus limites, de modo que cada reação e impulso é levada até o final. Assim, o pecado original do ator era excelentemente abordado. Prostituição se transforma em santidade. Este era nosso *approche*, nossa maneira de pensar. Era dualístico, prostituição em santidade. Maniqueísta<sup>124</sup>.

Foi em decorrência dos desdobramentos da experiência advinda do processo de construção artística de Ryszard Cieslak - um dos principais atores do Teatro Laboratório, para o espetáculo “*O Príncipe Constante*” - que o corpo passou a ter um “novo estatuto”.

O conceito *ato total* foi criado por Grotowski justamente para definir esta experiência singular. Tatiana Motta Lima sublinha que este conceito suscita uma série de ideias e processos e corresponde a uma tentativa de “dar positividade à corporalidade, e de associar aquilo que era visto como físico – biológico, instintivo – com o que era visto como pertencente ao campo espiritual”. Tratava-se, segundo a pesquisadora, de uma experiência não dual, capaz de eliminar o conflito existente entre conceitos paradoxais como “corpo e alma”, “intelecto e sentimentos”, “prazeres fisiológicos e aspirações espirituais”:

Eu exijo do ator um certo ato que traz em si uma atitude com relação ao mundo. Em uma única reação o ator deve sucessivamente descobrir todas as camadas de sua personalidade, começando pela camada biológica e instintiva, para chegar, passando pelo pensamento e pela consciência, a um ápice onde tudo se converte em um todo...<sup>125</sup>

Procurando esclarecer a relação entre a experiência de Cieslak e a escolha pelo termo *ato total*, Tatiana Motta Lima aponta uma citação de Tadeusz Burzynski - crítico polonês, retirada do filme “*The Total Actor*” - que considero importante ressaltar aqui

---

<sup>124</sup> FLASZEN, [1978] apud MOTTA LIMA: 2008, p. 171.

<sup>125</sup> GROTOWSKI, [1967] apud Burzynski & Ossinski: 1979, p. 56.

para melhor compreendermos, a seguir, de que forma é possível “corporeizar o espaço”, ou seja, dar ao corpo prolongamentos no espaço:

Era muito difícil para mim falar isso, mesmo nomear isso dessa maneira: 'que Cieslak esculpia o espaço com sua voz'. Ele era sua voz, ele estava completo nela. De qualquer jeito, Grotowski estava usando esse termo então: 'Ato total'. Pessoas como eu e Kerela, os críticos, estávamos perdidos quando confrontados com isso. Nós estávamos procurando por termos metafóricos como: 'um ator inspirado', 'um ator em estado de graça'...<sup>126</sup>.

A ideia de “esculpir o espaço com a voz”, ser a própria voz e estar imerso nela nos remete ao conceito “espaço do corpo” elaborado por José Gil. Para este filósofo, tanto o bailarino quanto o ator, ao compor os seus movimentos e preencher a cena com seus afetos, energias, impulsos e forças, criam um novo espaço - o espaço do corpo: “Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele [...]”<sup>127</sup>. Nesse sentido, o corpo comunga e se abre ao espaço, de tal forma que o espaço exterior é preenchido com uma “textura” semelhante à do corpo. Este último, por sua vez, torna-se, ele mesmo, espaço.

Como nos explica Gil, não se trata de um espaço criado apenas por desportistas ou artistas. Ele constitui uma espécie de realidade criada a partir do investimento afetivo de todo e qualquer corpo, resultante do desdobramento do espaço interior do corpo para o exterior. Uma das funções relacionadas ao espaço do corpo é justamente dar sustentação à potência narcisista do bailarino ou mesmo do ator, que é inerente à exposição de todo o corpo no espaço: “ver é ser visto. O corpo transporta consigo esta reversibilidade do vidente e do visível, quer haja efetivamente ou não um outro corpo no campo visual. Por isso Merleau - Ponty falava de um “narcisismo de visão”<sup>128</sup>.

A relação narcísica com o próprio corpo permite que inúmeros pontos exteriores-interiores de contemplação sejam projetados no espaço, no espaço corpo, sublinha Gil, uma vez que nem o espaço objetivo, neutro, ou mesmo o espaço interior do bailarino, favorecem este fenômeno. O espaço interior, por ele mesmo, não oferece a distância necessária para contemplação:

Não há imagem visual ou cinestésica única do corpo dançante: mas uma multiplicidade de imagens virtuais que o movimento produz, e que marcam outros tantos *pontos de contemplação* a partir dos quais o corpo se percebe.

---

<sup>126</sup> Filme “The Total Actor”.

<sup>127</sup> GIL, José. **Movimento Total**, 2001, p. 57.

<sup>128</sup> Idem.

[...] Paradoxalmente, a posição narcísica do bailarino não exige um “eu”, mas um outro corpo (pelo menos) que se desprende do corpo visível e dança com ele. Graças ao espaço do corpo, o bailarino, enquanto dança cria *duplos ou múltiplos* virtuais do seu corpo que garantem um ponto de vista estável sobre o movimento [...]<sup>129</sup>.

A dimensão da profundidade criada e escavada pelo espaço corpo distingue-se radicalmente da noção de profundidade do espaço objetivo: “Há um infinito próprio do gesto dançado que só o espaço corpo pode engendrar”<sup>130</sup>. Este corpo capaz de “ser no espaço e de devir no espaço”, que se reverte do interior para o exterior, transformando este último em espaço corpo, “que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos”, “que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida”, constitui, portanto, um *corpo paradoxal*.

As práticas exploradas tanto pelos atores de Brook quanto de Grotowski exigem destes um intenso trabalho sobre si mesmos. Eles procuram empreender uma pesquisa que os leve para além de seu ponto de vista pessoal, além do que lhes é familiar, todo o processo envolve uma série de desafios. A potência de alteridade de todo este processo subjaz justamente aí, na possibilidade de trabalhar o desconhecido. Segundo Brook, quando trilhamos caminhos já conhecidos, corremos o risco de reproduzir algo que não mais está vivo. Sua aura está, portanto, perdida.

Interessava a Grotowski tudo aquilo que está para além da forma. Brook, ao desenvolver uma pesquisa muito próxima à do seu caro amigo, esclarece:

o ensinamento religioso afirma que o visível-invisível não pode ser visto automaticamente – ele pode ser visto somente sob certas condições. E essas condições podem envolver certos estados ou graus de entendimento. Em qualquer caso, a compreensão da visibilidade do invisível requer um trabalho que dura a vida toda. A arte sagrada é útil para isso e, assim, chegamos à definição de teatro sagrado. Um teatro sagrado não somente apresenta o invisível, mas oferece também as condições que fazem com que a sua percepção se torne possível<sup>131</sup>.

O invisível adquire um estatuto “material”; trata-se daquilo que Gil nomeia “infinito microscópico”, que está associado ao não-representável e manifesta-se por meio de imagens advindas da própria consciência ou da energia psíquica. A escala que se estende do visível macroscópico ao invisível (infinito microscópico) opõe, de um lado, o corpo e seus órgãos e, numa outra extremidade, a manifestação dos impulsos,

---

<sup>129</sup> Idem, pp. 62-63.

<sup>130</sup> Idem, p. 65.

<sup>131</sup> BROOK, [1966] apud Bonfitto: 2009, p.197-198.

forças não nomeadas e da energia psíquica que, segundo José Gil, adquirem uma certa materialidade ao assumir a “textura de imagens”.

Nesse sentido, o invisível para Grotowski, como também para Brook, está associado aos processos vivenciados pelo ator, os quais, muitas vezes, não podem ser reduzidos a signos e só podem ser experimentados a partir da constituição do chamado corpo paradoxal. Este último está, desta forma, relacionado à livre manifestação dos impulsos internos e energias que envolvem, atravessam o corpo, criam um nova realidade e tocam o infinito.

## 2. O “CUIDADO DE SI” - A VIDA ENQUANTO OBRA DE ARTE

Michel Foucault dedicou os últimos anos da sua vida ao estudo do preceito filosófico moral *epiméleia heautoû* (“*O cuidado de si*”) e das técnicas de existência presentes na Antiguidade greco-romana procurando, através do exame da filosofia antiga, propor uma nova maneira de se pensar as relações entre o sujeito e a verdade.

Segundo Foucault, as técnicas de si designam um conjunto de práticas de subjetivação que possibilitam aos indivíduos realizarem um movimento de conversão capaz de promover em seu ser uma espécie de modificação ética por meio de determinadas operações sobre seus modos de ser, sobre suas almas, sobre seus corpos.

Em seus estudos anteriores, Foucault debruçou-se sobre a problemática das relações entre o sujeito, os jogos de verdade e as suas implicações na relação para consigo mesmo na constituição da experiência, através do exame das práticas coercitivas – no que diz respeito à constituição do sujeito louco e do criminoso (*História da Loucura e Vigiar e Punir*) – e das projeções teóricas ou científicas; Foucault investigava a emergência do sujeito a partir do exame das ciências da linguagem, da vida e das riquezas (*As Palavras e as Coisas*). Dentro desta perspectiva, o sujeito era concebido como um produto passivo dos sistemas de saber e de poder que, através dos seus dispositivos, impunham ao indivíduo uma identidade taxativa, predeterminada.

Em uma entrevista intitulada “*Uma Estética da Existência*”, publicada no “*Le Monde*”, em julho de 1984, Foucault propõe a noção da própria vida como obra de arte pessoal diante do processo de decadência da moral cristã, entendida como a mera obediência a um código de normas. Em seus últimos anos, situa o sujeito em sua constituição histórica e aponta para a sua dimensão ética. O pensador nos apresenta uma nova concepção de sujeito, que não mais se constitui única e exclusivamente por meio de práticas de assujeitamento, mas que é capaz de se autoconstituir através de uma

ádua elaboração de si mesmo. Justificando a mudança de perspectiva de seu projeto teórico, esclarece ele:

Penso que há aí a possibilidade de elaborar uma história daquilo que fizemos e que seja ao mesmo tempo uma análise daquilo que somos; uma análise teórica que tenha um sentido político – quero dizer, uma análise que tenha um sentido para o que queremos aceitar, recusar, mudar em nós mesmos em nossa atualidade. Trata-se, em suma, de partir em busca de uma filosofia crítica: uma filosofia que não determina as condições e os limites de um conhecimento do objeto, mas as condições e as possibilidades indefinidas de transformação do sujeito<sup>132</sup>.

É em torno do tema da hermenêutica de si que Michel Foucault irá abordar a noção do “cuidado de si” (“*epiméleia heautoû*”), princípio fundamental que permeou a cultura helenística e romana, em toda a sua riqueza e multiplicidade. O termo “*epiméleia heautoû*” designa uma ação, uma atitude filosófica, como diz Foucault, de cuidar de si mesmo, de ocupar-se consigo, preocupar-se consigo, que compreende um domínio de práticas complexas e regradas rigorosamente formuladas.

Michel Foucault chama atenção para o fato de este preceito filosófico ter sido obscurecido ao longo do tempo pela conhecida prescrição délfica do “*gnôthi seautón*” (“conhece-te a ti mesmo”). Assinala que a noção do “conhece-te a ti mesmo” estava vinculada ao princípio do “cuidado de si” por uma relação de subordinação. Constituía, pois, um dos procedimentos para a aplicação deste princípio geral.

Nesta análise, Foucault aponta que o personagem de Sócrates se apresenta como mestre do “cuidado de si”, como aquele que irá incitar e interpelar seus concidadãos a ocuparem-se consigo mesmos.

Ao longo do tempo, outras significações foram dadas à noção da “*epiméleia heautoû*” que passou a designar, também, uma certa atitude diante da vida, diante do outro, diante do mundo; uma certa forma de atenção, uma mudança de perspectiva capaz de converter o olhar do sujeito para si mesmo, uma certa vigilância sobre suas atitudes e pensamentos; a atuação de um conjunto de procedimentos exercidos sobre si mesmo que permitissem ao sujeito uma transformação ética, que promovessem em sua vida a apreensão de certos valores estéticos, constituindo-a como um obra de arte.

---

<sup>132</sup>FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 475.

A professora Rosa Maria Dias, em seu artigo “*Nietzsche e Foucault – A vida como obra de arte*”<sup>133</sup> (2008), traça um paralelo entre os discursos destes dois pensadores acerca do tema da estética da existência. A autora procura destacar a inter-relação entre arte e vida presente tanto na concepção de Nietzsche quanto na de Foucault na formulação de novos modos de existência, na elaboração de outras possibilidades de vida, propondo novas formas de se pensar a construção da subjetividade. Afirma:

Assim, para Nietzsche, esse tornar-se o que se é não é uma volta ao eu verdadeiro, nem o desmascaramento dos obstáculos fictícios que entravam a cultura do eu. O “eu” é uma criação, uma construção, um cultivo de si permanente.

Para ousar ser um si mesmo é preciso antes de tudo de uma tarefa: dar estilo ao próprio caráter, acomodando os vários aspectos de sua própria natureza, inclusive as fraquezas, colocando-as em uma totalidade aprazível de acordo com um plano artístico.

Nessa tarefa de se tornar sem cessar o que se é, de ser mestre e escultor de si mesmo para enfrentar o sofrimento do mundo sem Deus, as técnicas do artista e principalmente as do poeta e do romancista podem ser de grande valia, já que elas mostram como é possível escrever para nós um novo papel, um outro personagem com novo caráter<sup>134</sup>.

Com relação a este mesmo artigo, é preciso destacar que a professora Rosa Maria Dias sublinha que a questão do cuidado de si e da estética da existência são apresentados por Foucault como um mecanismo de resistência ao poder político e às relações e jogos de poder que procuram instaurar estados de dominação em suas linhas de atuação, como foi o caso do fascismo e do stalinismo, ressaltando que a transformação ética de si mesmo implica necessariamente numa transformação do mundo.

No texto “*O que são as Luzes?*” (1984)<sup>135</sup>, Michel Foucault sustenta a hipótese de que Kant, ao responder à pergunta “*Was ist Aufklärung?*” (“O que é o Iluminismo?”) está na realidade questionando o que é a modernidade e procurando demonstrar que o papel da filosofia deve corresponder à necessidade de se compreender a constituição do sujeito em sua determinação histórica.

---

<sup>133</sup>DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e Foucault – a vida como obra de arte*. IN: Kangussu, I. O cômico e o Trágico. Rio: Editora 7 Letra.

<sup>134</sup> Idem, p. 49.

<sup>135</sup>FOUCAULT, Michel. *O Que São as Luzes?*. In: Ditos e Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Editora Forense Universitária, 2005, p. 335.

De maneira muito distinta dos demais pensadores que procuraram interrogar-se sobre seu próprio presente, Kant introduz a questão da “*Aufklärung*”<sup>136</sup> de uma forma negativa, caracterizando-a como uma espécie de “saída” ou “solução”.

A “*Aufklärung*” é concebida como o desdobramento de um processo de emancipação, compreendido como a passagem de um estado de menoridade em que a humanidade se encontra, caracterizado pelo estado de sujeição, para um estado em que os indivíduos sejam capazes de fazer pleno uso de sua razão e de seu próprio entendimento, sem a direção ou a tutela de outrem. Trata-se, pois, de uma convocatória na qual os homens são interpelados a assumir a sua culpa e a responsabilidade pelo seu estado de sujeição e a engajarem-se neste processo de emancipação, buscando amadurecer seu próprio entendimento, até atingirem uma razão esclarecida.

É importante destacar que no momento em que Kant nos propõe esta tarefa “*Aude saper*”, “tenha a audácia de fazer uso da sua própria razão”, ele apresenta em sua reflexão uma concepção de sujeito já emancipado cujo ideal de autonomia, liberdade e independência já se encontram realizados.

A noção de um sujeito emancipado é proposta como um ideal, um modelo a ser perseguido e a emancipação do homem, nesse sentido, passa a pressupor a necessidade de um processo de subjetivação, através do qual cada indivíduo deverá operar uma transformação em si mesmo para poder sair do seu estado de menoridade.

Foucault exprime este pensamento da seguinte maneira:

Portanto, é preciso considerar que a *Aufklärung* é ao mesmo tempo um processo do qual os homens fazem parte coletivamente e um ato de coragem a realizar pessoalmente. Eles são simultaneamente elementos e agentes do mesmo processo. Podem ser seus atores à medida que fazem parte dele: e ele se produz à medida que os homens decidem ser seus atores voluntários<sup>137</sup>.

E, logo adiante, suscita a seguinte questão:

[...] E, nesse caso, é preciso conceber que a *Aufklärung* é uma mudança histórica que atinge a vida política e social de todos os homens sobre a superfície da Terra. Ou se deve entender que se trata de uma mudança que afeta o que constitui a humanidade do ser humano?<sup>138</sup>

Referindo-se ao texto de Kant, Foucault procura mostrar que a “*Aufklärung*” não deve ser concebida exclusivamente como o desdobramento de um processo a ser

---

<sup>136</sup>Embora a tradição filosófica de língua portuguesa tenha utilizado os termos ‘Iluminismo’ ou ‘Esclarecimento’ na tradução do conceito alemão *Aufklärung*, optamos por manter o termo utilizado por Foucault.

<sup>137</sup>FOUCAULT, Michel. **O Que São as Luzes?** In: Ditos e Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Editora Forense Universitária, 2005, p. 338.

<sup>138</sup>Idem

empreendido pelos indivíduos e que atinge a toda humanidade. Ressalta que Kant, ao propor uma visão crítica da autonomia e ao enfatizar a necessidade de se estabelecer os limites e as possibilidades do uso adequado da razão, procura mostrar que as condições para que o homem atinja a sua maioridade assume contornos éticos, políticos, sociais e até mesmo espirituais.

Para que este processo se desenvolva, Kant considera necessário estabelecer as distinções entre o uso público e o uso privado da razão. Em outras palavras, segundo Foucault, importa considerar o que decorre da obediência e o que decorre do uso adequado da razão.

Vista desta perspectiva, a “*Aufklärung*” precisa ser pensada a partir da dimensão política que ela mesma suscita ao problematizar a relação entre o indivíduo e o poder, entre o sujeito e a organização política e social legalmente instituída, com as regras e funcionalidades por ela estabelecidas. Para Foucault, a questão que é levantada é justamente como conciliar a liberdade do sujeito e as estruturas do poder.

Segundo Foucault, a importância histórica deste texto aparentemente circunstancial se dá na medida em que Kant traça um esboço daquilo que Foucault irá caracterizar como “atitude de modernidade”. Portanto, o ideal de subjetividade preconizado por Kant coincide, no dizer de Foucault, com esta maneira de sentir, de pensar, de se conduzir, que forma um certo conjunto, análogo àquilo que os gregos chamavam de “*éthos*”.

Com relação a este texto de Kant sobre a “*Aufklärung*” e as Críticas, Foucault assinala que esta reflexão constitui um trabalho filosófico determinante na medida em que Kant procura apresentar uma nova maneira de se pensar o presente, buscando redefinir o papel da filosofia, apontando a necessidade de pensar o que é a atualidade e de que forma a filosofia pode contribuir, com o seu trabalho, para o atendimento das necessidades e demandas do presente. E é na figura de Baudelaire, especialmente em sua obra “*O Pintor da Vida Moderna*” que Foucault irá encontrar o mais significativo modelo deste movimento, deste modo de agir que “permite apreender o que há de ‘heroico’ no momento presente”<sup>139</sup>:

[...] Para a atitude de modernidade, o alto valor do presente é indissociável da obstinação de imaginar, imaginá-lo de modo diferente do que ele não é, e transformá-lo não o destruindo, mas captando-o no que ele é. A modernidade baudelaireana é confrontada com a prática de uma liberdade que, simultaneamente, respeita esse real e o viola.

---

<sup>139</sup>Idem, p.342

No entanto, para Baudelaire, a modernidade não é simplesmente uma forma de relação que é preciso estabelecer consigo mesmo. A atitude voluntária de modernidade está ligada a um ascetismo indispensável. Ser moderno não é aceitar a si mesmo tal como se é no fluxo dos momentos que passam; é tomar a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura: é o que Baudelaire chama, de acordo com o vocabulário da época, de 'dandismo'<sup>140</sup>.

Foucault chama atenção para o fato de que a “elaboração ascética de si”, chamada por ele de “heroificação irônica do presente”, personificada na figura do *dândi* só é possível, no dizer de Baudelaire, na arte:

O homem moderno, para Baudelaire, não é aquele que parte para descobrir a si mesmo, seus segredos, sua verdade escondida; ele é aquele que busca inventar-se a si mesmo. Essa modernidade não liberta o homem em seu ser próprio; ela lhe impõe a tarefa de elaborar a si mesmo<sup>141</sup>.

Foucault procura problematizar as relações entre a constituição de nós mesmos como sujeitos historicamente determinados e a constituição de um sujeito autônomo, no âmbito da “*Aufklärung*”. Propõe uma nova maneira de nos vincularmos a este acontecimento histórico não pela fidelidade à sua doutrina, mas pela reafirmação de uma “atitude crítica permanente de nosso ser histórico”<sup>142</sup>. Dentro desta perspectiva, a estética da existência entendida como arte de viver pressupõe uma ética, ou seja, modo de agir, uma certa atitude diante da vida que procura romper com as estruturas sociais, econômicas e políticas que nos são impostas. Não se trata, pois, de um processo de subjetivação no qual o indivíduo procura se constituir e elaborar a si mesmo isolado do mundo, fechado em si mesmo, em sua própria solidão. A relação de si para consigo mesmo perpassa e está necessariamente vinculada às relações de si com o Outro que, para Foucault, constitui uma instância indefinida, cujo estatuto é variável, mas que permanece ao mesmo tempo como um personagem vago, nebuloso - que se apresenta sob diversos aspectos e perfis – e como um parceiro indispensável.

Buscando lançar luz sobre a ética do cuidado de si como prática de liberdade, Foucault procura enfatizar as diversas formas de subjetivação que estão presentes na atualidade. E é no âmbito da relação de si para consigo mesmo que, afirma Foucault, o indivíduo poderá se autoconstituir enquanto sujeito moral de suas próprias ações.

---

<sup>140</sup>Idem, p. 344.

<sup>141</sup>Idem.

<sup>142</sup>FOUCAULT, Michel. **O Que São as Luzes?** In: Ditos e Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Editora Forense Universitária, 2005, p. 345.

É exatamente neste ponto que incide a necessidade de emancipação do homem preconizada por Kant. O processo de subjetivação empreendido pelo indivíduo pressupõe o amadurecimento do seu próprio entendimento, a constituição de uma razão esclarecida, através da qual ele se tornará capaz de servir-se de si mesmo, independentemente da crença na existência de seres transcendentais ou mesmo nos postulados religiosos de esperança, virtude e justiça que colocam o destino do homem nas mãos de fatores extrínsecos ao uso do seu próprio entendimento, ao seu poder de decisão ou à sua própria vontade.

O professor e pesquisador Cassiano Sydow Quilici, em seu artigo “*Notas sobre a Arte como Veículo*” e o *Ofício Alquímico do Performer*” (2012), empreende uma interessante comparação entre o trabalho de artesanato do performer com o ofício alquímico ressaltando que em ambos os processos busca-se o refinamento e a transmutação de energias, assim como a ascensão do sujeito para estados elevados de percepção e consciência, ao associar as noções de “horizontalidade” e “verticalidade” aos princípios alquímicos. Considera a imagem do “elevador primordial”<sup>143</sup> mencionada por Grotowski em seu texto “*Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*” como a representação “do trânsito vertical entre diferentes níveis de percepção e consciência”<sup>144</sup>:

A ideia do “grosseiro” e do “sutil” é central na simbólica alquímica. O caminho da transformação do “chumbo” no “ouro” alude justamente à transformação dos metais pesados, densos e opacos na matéria luminosa e nobre. No pensamento analógico que preside a alquimia, 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<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> “Quando falo da imagem do elevador primordial e da arte como veículo me refiro à verticalidade. Verticalidade – o fenômeno é de ordem energética: 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 nível assim chamado grosseiro – em certo sentido poderíamos dizer “cotidiano” – para um nível energético mais sutil ou mesmo em direção a higher connection. Neste ponto, dizer mais não seria certo, indico simplesmente a passagem, a direção. Aqui, há também uma outra passagem: se se aproxima da energia muito mais sutil – coloca-se também a questão de descer trazendo de novo essa coisa sutil dentro da realidade comum, ligada à “densidade” do corpo”. (GROTOWSKI, 1989, p. 235)

<sup>144</sup> QUILICI, Cassiano Sydow. **Notas sobre a “Arte como Veículo” e o Ofício Alquímico do Performer**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 164-175, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. p. 167. Acesso em 17/12/2013.

<sup>145</sup> QUILICI, Cassiano Sydow. **Notas sobre a “Arte como Veículo” e o Ofício Alquímico do Performer**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 164-175, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. p. 167. Acesso em 17/12/2013.

Importa ressaltar, no presente artigo, que Quilici, ao considerar o pensamento do filósofo Bourriaud (2011) - análogo ao de Foucault -, afirma que tanto dentro do campo das artes cênicas como no âmbito das artes visuais e da performance podemos claramente vislumbrar todo um movimento em direção a um deslizamento entre as concepções de “arte” e “vida”, no qual as composições e obras artísticas se encontram plenamente infundidas pela presença das práticas existenciais de seus respectivos artistas: “Para Bourriaud (2011), a ideia da arte como um campo em que se exercitam estratégias de “reinvenção de si” está no próprio cerne da “modernidade”, período este que se estenderia até os dias de hoje”<sup>146</sup>.

No que diz respeito à “estética da existência” e à ideia da “reinvenção de si” associadas à abordagem e apropriação de determinadas práticas artísticas com intuito de se promover um intenso trabalho sobre si mesmo e uma possível “transformação ontológica do sujeito”, em torno da “Arte como Veículo”, Quilici assevera que o processo criativo, dentro desta perspectiva, detém o potencial transformador não só de uma dada realidade social, mas do próprio mundo, traçando uma linha de pensamento próxima àquela defendida pela professora Rosa Maria Dias:

Pretende-se que a potência dos processos criativos seja direcionada para algum tipo de transformação do próprio artista, tornando-se ao mesmo tempo uma forma de intervenção no mundo público.

O ensaísta francês reconhece também que a tarefa de se reinventar o sentido da atividade artística na nossa época apoia-se, muitas vezes, em referências pré-modernas. A figura do “alquimista”, por exemplo, seria uma espécie de “arquetipo subterrâneo”, inspirador de diversos projetos artísticos recentes. No caso do teatro podem ser constatadas referências explícitas ao tema por parte de artistas capitais, como August Strindberg e Antonin Artaud. Especialmente neste último, a alquimia aparece como uma analogia privilegiada para o trabalho teatral: “[...] entre o princípio do teatro e o da alquimia há uma misteriosa identidade de essência” (Artaud, 1999, p. 49)<sup>147</sup>.

Em outro artigo intitulado “O treinamento do ator/*performer* e a ‘inquietude de si’” Quilici também situa o trabalho de Antonin Artaud e Marina Abramovic no contexto da problematização do sujeito. Propõe uma reflexão das propostas poéticas desses artistas em cotejo com o pensamento filosófico helenístico-

---

<sup>146</sup> Idem, p, 165.

<sup>147</sup> Idem, p, 166.

romano estudado por Foucault no cerne da “cultura de si”, apontando as possibilidades de se pensar a arte “enquanto campo de transformações ontológicas”<sup>148</sup>.

Muitos elementos aqui levantados no trabalho desses artistas podem ser aproximados de preocupações presentes nas tradições espirituais e filosóficas do Ocidente. Refiro-me especialmente às idéias de “inquietação de si” e do “ocupar-se de si”, que, segundo Foucault, foram fundamentais nas culturas grega, helenista e romana. Elas indicam um movimento de ruptura com o modo de existência mediano, constituindo-se como via de acesso a uma experiência transfiguradora do sujeito. Tudo principia com o despertar de um desassossego em relação à nossa condição ordinária. O homem descobre que para realizar-se plenamente como tal é necessário um tipo especial de “trabalho”, que não possui nenhuma relação com as ocupações voltadas à aquisição de prestígio, fortuna e asseguramento de si no mundo. Nenhuma dessas ocupações poderia lidar convenientemente com a “inquietação de si”.

Só através de um redirecionamento dos esforços do sujeito em direção a si próprio é que se poderia trabalhar com essa inquietação. No contexto grego, mesmo a atividade pública, para ser plenamente desempenhada, exigiria o “ocupar-se de si” como sua pré-condição. É a qualidade do “Eros”, ou seja, dos vínculos e ligações que o homem mantém com os outros e com o mundo que deve ser transformada através deste trabalho sobre si mesmo<sup>149</sup>.

Para Quilici, o que está em jogo é a vida dos artistas em toda a sua amplitude. O treinamento e as técnicas exploradas por ambos os artistas são também utilizados para a realização efetiva de um intenso trabalho sobre si mesmos. Segundo ele, as técnicas utilizadas por Abramovic em seu treinamento pessoal possuem inspiração nas práticas ascéticas oriundas de diferentes tradições ou constituem uma reinvenção das mesmas elaborada pela própria artista. Essas práticas de treinamento são consideradas pelo pesquisador como instrumentos que propiciam uma intensificação das relações de si para consigo que reverberam durante a realização da performance: “pode-se dizer que ambos propõem poéticas de “transformação de si”. Como ponto de partida, rejeitam o teatro enquanto processo de ficcionalização e de construção de um mundo imaginário”<sup>150</sup>.

Em seu ensaio “*Variações sobre a crueldade*” Kunichi Uno afirma que a forma com a qual Antonin Artaud se apropriou do seu sofrimento e de sua doença, transformando-a em objeto de investigação e trabalho sobre si mesmo foi fundamental para o seu processo de criação e experiências vivida:

---

<sup>148</sup> QUILICI, Cassiano Sydow. **O treinamento do ator/performer e a “inquietação de si”**. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Cassiano%20Sydow%20Quilici%20-%20O%20treinamento%20do%20ator-performer%20e%20a%20inquietação%20de%20si.pdf>. Acesso em: 22/04/2014. p. 1.

<sup>149</sup> Idem. p. 4.

<sup>150</sup> Idem. p. 1

O sofrimento em Artaud é um verdadeiro trabalho de transformação do pensamento. Quem pensa? Quem sofre deste estado impossível e absurdo por pensar? Sou eu ou meu espírito ou meu corpo ou meus nervos que sofrem? A crueldade é um questionamento de tudo isso e, acima de tudo, a indicação do colapso do que seria um sujeito do pensamento<sup>151</sup>.

Segundo o pensador, a crueldade, em Artaud, está para além do campo do pensamento. Ela se manifesta, também, como um movimento de resistência a tudo que condiciona, manipula, aprisiona e limita o sujeito, sejam as instituições socialmente organizadas, as doutrinas, as crenças religiosas, as ciências e até mesmo a forma como os indivíduos se relacionam com a sua própria sexualidade.

Importa, no âmago da crueldade, esvaziar, redescobrir, reinventar e esculpir um novo corpo, aberto ao atravessamento dos fluxos vitais, conexões e agenciamentos, e fazê-lo vibrar e transcender os seus limites “orgânicos, social e historicamente organizados”<sup>152</sup>: “o corpo em sua crueldade não encerra todas as questões da vida, de estar nas fronteiras, mas se abre à virtualidade de uma comunicação aberta e densa ao máximo”.

É no domínio da vida humana que a crueldade se efetua e opera em Artaud, possibilitando o nascimento de um novo sujeito:

Mas, por uma absoluta necessidade, a crueldade não podia ficar somente no plano teatral. Durante o período de internação, mais conhecido por suas cartas e seus cadernos de Rodez, e depois durante sua última estada em Paris, a crueldade continua a trabalhar o corpo e a alma de Artaud. Ele mesmo não para de trabalhar a crueldade. Sim, ele continua a trabalhar, apesar da crise do espírito, ele continua a inventar e a reinventar um trabalho singular não só resistente à crise, mas também trabalhando e investigando esta própria crise. E todo esse trabalho é para redescobrir e refazer o corpo, e é praticado pela escrita tanto quanto pelo desenho. A escrita é, muitas vezes, lançada em um jogo puramente sonoro, uma espécie de glossolalia. As palavras, os traços que realizam os desenhos, os gritos que surgem entre as palavras como estranhas linhas de fuga deixando a língua, tudo isso se encaminha em busca de um corpo: um corpo verdadeiro em sua exata realidade, seu dinamismo puro, sua vitalidade nua. Um dia ele nomeia este corpo como corpo sem órgãos. Assim, todos os pensamentos, todas as experiências, mesmo o delírio, operam como um imenso trabalho singular, sem descanso, para realizar este corpo. O próprio Artaud articula de uma maneira fulminante o que é este trabalho. Faz-se seu corpo por si mesmo, com a mão<sup>153</sup>.

## 2.1 ARTE E VIDA

---

<sup>151</sup> UNO, Kunichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Trad. Christine Greiner. 1ed. São Paulo: n-1 Edições, 2012. p, 36.

<sup>152</sup> Idem. p, 40.

<sup>153</sup> Idem.

Mario Biagini, no referido artigo “*Desejo sem Objeto* (2012)”, afirma que “Qualquer *práxis* humana pode ser o fundamento de um trabalho sobre a vida”<sup>154</sup>. Neste sentido, gostaríamos de destacar o trabalho realizado pela artista plástica Lygia Clark cuja obra, na segunda fase de sua trajetória artística, foi compreendida como uma prática, um fazer, dedicada à orientação, experimentação, fomento, criação e concepção de novos modos de existência:

A artista brasileira, na segunda fase de seu percurso criador, rompe com as fronteiras da escultura para dedicar-se à investigação do corpo. Clark, neste momento já consagrada internacionalmente, passa a denominar-se “não artista”: recusa escolas e suas classificações reductivas, radicaliza as experiências sensoriais do fruidor e desdobra as fronteiras de compreensão da obra de arte, agregando-lhe características terapêuticas<sup>155</sup>.

No artigo “*Lygia Clark: Um Olhar Estético Sobre a Comunicação*”, a pesquisadora Beatriz Morgado de Queiroz estabelece uma rica reflexão sobre a obra da artista plástica Lygia Clark em articulação com o “processo relacional e estético da comunicação”<sup>156</sup>.

Tendo como fundamento teórico para o início de sua discussão o pensamento dos filósofos René Berger e Félix Guattari, Queiroz destaca a concepção da comunicação como “manifestação da presença comum”, “um fenômeno pelo qual os seres não apenas comunicam, mas também se sentem em instância de se comunicar”<sup>157</sup>. A autora procura destacar o papel da comunicação como um “fenômeno complexo e vivo” e o seu possível potencial afirmativo de produção de “singularidades” e “diferenças”: “O conceito de comunicação se abre ao “invisível”, passando a considerar o que se esconde no “entre”, localizando-se nos espaços das relações, em processo contínuo construtor da dinâmica cultural”<sup>158</sup>.

Para isto, introduz em sua reflexão os conceitos de “micropolítica” e “produção de subjetividade”, elaborados por Guattari:

---

<sup>154</sup> BIAGINI, Mario. *Desejo sem Objeto*. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. p. 178. Acesso em 25/03/2014.

<sup>155</sup> POTY, Vanja. Revista Performatus. *O Treinamento do Ator como “Cuidado de si” a partir da Obra de Lygia Clark*. Ano 1 | Nº 2 | Jan 2013. p. 1. Disponível em: <http://performatus.net/ator-lygia-clark/>. Acesso em: 02/04/2014.

<sup>156</sup> QUEIROZ, Beatriz Morgado. *Lygia Clark: Um Olhar Estético Sobre a Comunicação*. R. Contemporânea. N11. 2008.2. p, 148. Disponível em: [http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_11/contemporanea\\_n11\\_148\\_lygia.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_11/contemporanea_n11_148_lygia.pdf). Acesso em: 03/04/2014.

<sup>157</sup> BERGER, [1996] apud QUEIROZ: 2008, p. 149.

<sup>158</sup> QUEIROZ, Beatriz Morgado. *Lygia Clark: Um Olhar Estético Sobre a Comunicação*. R. Contemporânea. N11. 2008.2. p, 150. Disponível em: [http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_11/contemporanea\\_n11\\_148\\_lygia.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_11/contemporanea_n11_148_lygia.pdf). Acesso em: 02/04/2014.

Nesse sentido, é utilizado o conceito de “micropolítica” desenvolvido por Félix Guattari, (GUATTARI; ROLNIK, 1999), de forma a propor uma “micropolítica da comunicação”, com o auxílio de seus conceitos de “produção de subjetividade” e de “singularidade”. A subjetividade, como microcosmo político, seria o espaço da negociação invisível de valores e significados que apela à singularidade para estimular a criação e a criatividade nos fenômenos comunicativos.

Para Guattari, a micropolítica se refere aos efeitos de subjetivação, ou seja, ao conjunto de fenômenos e práticas capazes de ativar estados e alterar conceitos, percepções e afetos (Ibid., p. 127). A comunicação processada nas relações sociais seria a responsável pela formação do que o autor chama de “agenciamentos coletivos de enunciação” responsáveis pela construção da subjetividade (Ibid., p. 30). A subjetividade, para Guattari, não estaria centrada no indivíduo, nem no grupo social, pois ela se daria por processos ligados tanto à expressão interior quanto à expressão exterior de cada um (Ibid., p. 31)<sup>159</sup>.

Queiroz faz uma retrospectiva da trajetória artística de Lygia Clark glorificando seu potencial e contribuição enquanto produtora de sensibilidades e “de processos singularizantes de comunicação na esfera micropolítica”<sup>160</sup>. Ao referir-se à função da arte enquanto espaço instigador e intensificador da produção de novas formas de existência e afirmação das diferenças, a autora apoia-se no pensamento de Fernando Gonçalves. Em suas palavras,

Fernando Gonçalves afirma que a arte, enquanto campo de produção simbólica, é um espaço vital para a produção de novas formas de diferença. Segundo o autor, “como operador discursivo, a arte participa dos processos de produção de sentido, favorecendo, a um só tempo, a investigação sobre as dimensões da experiência do humano e o surgimento de novas ferramentas de ação”.

[...] A arte é, portanto, capaz de provocar “brechas” necessárias para escapar dos sistemas de subjetividade modelizantes, de constituir “linhas de fuga” aos modelos convencionados e fazê-los refluir e vazar.<sup>161</sup>

Sobre a particularidade da obra de Lygia Clark e o seu impulso criativo de “reintegrar o sentido poético à sua existência”<sup>162</sup> que a fez romper com as fronteiras entre arte e vida, a pesquisadora Suely Rolnik pontua:

---

<sup>159</sup> Idem.

<sup>160</sup> Idem, p. 151.

<sup>161</sup> Idem.

<sup>162</sup> CLARK, [1968] apud ROLNIK: 1999, p. 5.

Muita imaginação dedicou-se à invenção de estratégias para realizar a utopia de reconectar arte e vida ao longo do século XX. Algumas delas compõem especialmente a paisagem com a qual dialogará a obra da artista. Libertar o objeto de arte de sua inércia formalista e de sua aura mitificadora, criando “objetos vivos”, nos quais se pudesse entrever as forças, a processualidade incessante, a potência vital que a tudo agita. Misturar materiais, imagens ou mesmo objetos extraídos do cotidiano com os materiais supostamente nobres da arte. Livrar o espectador de sua inércia anestesiadora, seja através de sua participação ativa na recepção ou na própria realização da obra, seja através da intensificação de suas capacidades perceptivas e cognitivas. Libertar o sistema da arte da inércia instaurada por seu elitismo mundano ou sua redução à lógica mercantilista, expondo ou criando em espaços públicos, ou abrindo seus próprios espaços a outros públicos. Libertar a arte de seu confinamento em uma esfera especializada, para torná-la uma dimensão da existência de todos e de qualquer um, fazendo da vida uma obra de arte. Em suma, contaminar de mundo os espaços, os materiais e, sobretudo, a fabulação da arte; contaminar de arte, o espaço social e a vida do cidadão comum<sup>163</sup>.

Dentro de uma perspectiva retroativa e global do percurso artístico de Lygia Clark, Rolnik identifica a presença de um fio condutor em toda sua trajetória: o desejo de “despertar a percepção da vitalidade criadora em diferentes regiões da experiência humana”<sup>164</sup>, que se deu, num primeiro momento, para além dos domínios do relevo e do espaço em suas respectivas obras; em seguida, transformou-se num ato, tendo o corpo como seu meio, instrumento e veículo para o encontro com outros corpos, como também, para dar vazão à emergência e constituição de uma nova subjetividade advinda da experiência poética; e, por fim, num terceiro momento, no qual a artista rompe com as fronteiras no âmbito da psicanálise e da arte, inaugurando um novo campo de atuação cujo projeto visionário leva ao extremo a proposta modernista de reintegração entre arte e vida, ao empenhar-se no trabalho com seus chamdos *objetos relacionais* como ferramentas para o desdobramento de um processo de subjetivação e diferenciação.

---

<sup>163</sup> ROLNIK, Suely. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark**. In: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>> Acesso em: 03/04/2014.

<sup>164</sup> Idem. p, 26.

A proposta de “fazer objetos vivos, revelar a vida nas coisas, sua processualidade incessante, deixar entrever as forças”, extrapola o espaço e atinge a existência como um todo, dando-lhe um novo corpo, um novo universo, uma nova cartografia, novos personagens. A proposta de “produzir uma intensificação das faculdades do espectador” se realiza concretamente quando Lygia faz sua obra no próprio coração da subjetividade do espectador, operando sua transmutação. Nessa proposta, o artista deserta efetivamente sua condição de habitante do gueto do plano poético nos processos de subjetivação e contribui para ativá-lo no coletivo, libertando o fruidor de sua condição de espectador (da obra de arte, mas também da vida). A estética se reencontra com a ética. A vida, em sua potência criadora, agradece. Como escreve Hélio, parceiro de Lygia nessa aventura solitária: “faço questão de afirmar que não há a procura, aqui, de um 'novo condicionamento' para o participador, mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improvisado, sua liberdade interior, a pista para o estado criador – seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como 'exercício experimental da liberdade' [...] –, essa seria uma das maneiras, proporcionada nesse caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social.”<sup>165</sup>

No dizer de Rolnik, é a partir de sua aclamada obra “*Os Bichos*” que Lygia Clark começa a dar lugar à participação do espectador na autoria de suas composições artísticas e inicia o processo de dissolução da separação entre sujeito e objeto:

Assim, nessa última etapa da primeira parte de obra de Lygia, imediatamente anterior a *Caminhando*, a investigação já começa a situar-se no âmbito da inclusão do espectador na obra, estando seu corpo vibrátil agora mais intimamente exposto ao corpo dos objetos vibráteis de Lygia. Além disso, inicialmente os Bichos foram previstos para se multiplicarem, o que não só contribuiria para sua desfeticização, mas levaria à propagação de sua espécie pelo mundo, contaminando territórios virgens de arte. (...) Seus Bichos, no entanto, ficam à espera do espectador, pois podem prescindir de sua presença, já que conservam possibilidade de existir tanto como objetos inertes entregues a uma contemplação passiva, quanto como objetos estéreis que jamais se multiplicarão. Eles podem ser empalhados, exibidos em vitrines de museu, galerias ou casas de colecionadores, sem que se suspeite de que algum dia haviam sido vivos. Foi exatamente o que aconteceu: o modo como o sistema da arte se apropriou dos Bichos fez com que a dissolução da fronteira entre arte e vida que neles se operava tivesse seu destino interrompido e sua proliferação abortada. Reconduzidos à vitrine – e, portanto, ao pedestal – foi podada a liberdade de viverem soltos no mundo e de se beneficiarem de uma intimidade afetiva, se possível com o maior e mais variado número de outros<sup>166</sup>.

Segundo Rolnik, Clark percebe que “a relação com a dinâmica do invisível das coisas permanece guetificada na subjetividade do artista”<sup>167</sup>. Buscando ultrapassar este limite, a artista propõe, em sua obra “*Caminhando*”, que o espectador atue efetivamente como realizador da obra e não mais como um mero receptor passivo.

---

<sup>165</sup> Idem.

<sup>166</sup> Idem. p. 11.

<sup>167</sup> Idem. p. 12.

A partir de *Caminhando* e até o fim de sua vida, a investigação de Lygia artista visará ultrapassar esse limite, buscando estratégias para desentorpecer o corpo vibrátil<sup>168</sup> do espectador para permitir que, liberto de sua prisão no visível, ele pudesse iniciar-se na experiência do vazio-pleno e aceder ao plano de imanência do mundo em sua misteriosa germinação. Assim como havia migrado do plano ao relevo e, desse, ao espaço, a obra da artista se voltará agora para o espectador, migrando do ato ao corpo e desse à relação entre os corpos para, no final, dirigir-se à subjetividade, desenhando uma trajetória inteiramente original em relação às propostas da arte não só de sua época, como também atuais<sup>169</sup>.

Todo o percurso criador da obra de Lygia Clark se sustenta em torno do conceito “vazio-pleno”, elaborado pela própria artista, um estado no qual o sujeito se encontra em pleno contato com suas potencialidades, forças criadoras e fontes criativas, “através do qual se juntam abrigo e poesia na criação permanente da existência”<sup>170</sup>. Nas palavras de Rolnik, refere-se à “experiência do corpo vibrátil nos momentos em que se processa o esgotamento de uma cartografia, quando está se operando a silenciosa incubação de uma nova realidade sensível, manifestação da plenitude da vida em sua potência de diferenciação.”<sup>171</sup>.

Em sua fase denominada “*Nostalgia do Corpo*”, que se inicia com a obra “*Pedra e Ar*”, Clark busca despertar o corpo do espectador para as suas capacidades perceptivas e sensoriais. De acordo com Rolnik, o próprio Hélio Oiticica sugere o emprego do termo “*Longing for the Body*” para nomear este período, por se tratar “mais de um anseio pelo corpo, que de uma melancólica nostalgia”<sup>172</sup>.

Na quarta etapa de sua segunda fase de investigação, segundo a divisão dada por Rolnik, denominada “*A casa é o corpo*”, os objetos criados pela artista são integrados ao corpo do espectador. Seu impulso criador é direcionado especificamente para a convocação do corpo e suas respectivas ressonâncias sensoriais. Na obra inaugural desta

---

<sup>168</sup> O conceito de corpo-vibrátil, no dizer de Rolnik, “refere-se a um corpo que se abre às forças da vida que agita a matéria do mundo e as absorve como sensações, a fim de que estas por sua vez nutram e redesenhem sua tessitura própria. Saber do mundo, nesse caso, é colocar-se à escuta desta sua reverberação corporal, impregnar-se de suas silenciosas forças, misturar-se com elas e, nesta fusão, reinventar o mundo e a si mesmo, tornar-se outro. Plano de conhecimento onde corpo e paisagem se formam e reformam ao sabor do movimento de uma conversa sem fim”. (ROLNIK, Suely. **Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia**, 2005. p. 03. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf>. Acesso em: 08/04/2014).

<sup>169</sup> ROLNIK, Suely. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark**. In: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. p. 12. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>> Acesso em: 03/04/2014.

<sup>170</sup> Idem, p. 28.

<sup>171</sup> Idem, p. 6.

<sup>172</sup> Idem, p. 15.

fase, “*Roupa-corpo-roupa: O eu e o tu*”, opera-se uma espécie de dissolução de todo e qualquer tipo de “classificação identitária”, como a distinção de gênero, por exemplo:

O sentir-se “em casa” ligado a uma familiaridade com o mundo deixa de se construir a partir de uma suposta identidade, para fazer-se e refazer-se na própria experiência: a casa é o corpo. É o corpo, em sua relação com os objetos, que redevém poético<sup>173</sup>.

A etapa seguinte constitui um desdobramento do período anterior, denominada “*O corpo é a casa*”. As “*Arquiteturas Biológicas*” constituem os títulos dados às obras que compõem esta fase, na qual um grande plástico transparente envolve duas ou mais pessoas que interagem entre si elaborando movimentos improvisados.

No visível, a obra é uma estrutura flexível feita dos gestos dos participantes em suas interações, auxiliados por materiais mínimos, “já completamente vazios de significado e sem possibilidades de recobrar vida senão através do suporte humano”, o que já é muito. A obra, contudo, vai além: no invisível trata-se de “uma experiência tão biológica e celular que só pode ser comunicada através de uma maneira igualmente biológica e celular. De um para dois, para três ou mais, mas algo sempre brota do outro, e é uma comunicação extremamente íntima, de poro a poro, de cabelo a cabelo, de suor a suor.” A obra passa a realizar-se na pura sensação das emanações dos corpos dos parceiros de experiência, tal como captadas pelo corpo vibrátil de cada um. O “plástico transparente sem cor, é quase como um ectoplasma que liga imaterialmente os corpos”, comenta Lygia em uma carta ao amigo Hélio. Ele materializa a presença imaterial da energia vital que emana dos corpos em seu encontro, que tudo liga em um só contínuo em movimento, a imanência. Aqui é a interação entre os corpos que redevém poética<sup>174</sup>.

Em 1972, Lygia é convidada a lecionar na Sorbonne. Dá-se início a sua sexta etapa, nomeada “*Fantasmática do corpo*” ou “*Corpo-coletivo*”, tendo “*Baba Antropofágica*” como obra inaugural, na qual um grupo de pessoas é convocado a colocar em suas bocas um carretel de linha que é posteriormente desenrolado, depositado (ou “vomitado”) e manipulado sobre o corpo de um dos participantes, que permanece inicialmente passivo e de olhos vendados. Ao final destas “seções” – classificação dada pela própria artista às suas aulas – os participantes eram convidados a refletir em conjunto sobre a experiência compartilhada:

Nesse ritual, corpos afetam outro corpo até que suas emanações entrelaçadas formem um molde no corpo afetado.

---

<sup>173</sup> Idem. p, 16.

<sup>174</sup> Idem. p, 17.

Ainda úmido o molde será arrancado, como a placenta de um útero coletivo, de onde nascerá um novo corpo, esculpido entre todos. Antropofagicamente incorporadas pelo corpo afetado, as emanações autonomizam-se dos corpos de origem. Desencadeia-se nesse processo um devir tanto de quem afetou quanto de quem foi afetado, que não acontece por identificação (cada um “tornando-se como o outro”), mas por contaminação (cada um “tornando-se outro”, sem qualquer paralelismo entre os dois). Se o emaranhado é arrancado com agressividade, é porque ele é o destino das emanações de cada um no corpo do outro, onde tais emanações se perdem, despedaçando a individualidade que se supunha existir. Torna-se impossível manter-se indiferente ao que liga imaterialmente os corpos e produz sua constante transformação<sup>175</sup>.

Em sua última fase de investigação, que chamou de “*Estruturação do Self*”, Lygia abandona as experimentações coletivas e inicia o desenvolvimento de um trabalho de cunho terapêutico, situado na fronteira entre a arte e a psicanálise, dedicando-se ao processo de subjetivação e dissolução dos traumas e recalques de seus “clientes” através da manipulação de seus “*objetos relacionais*”, concentrada em uma única pessoa:

Os Objetos Relacionais são em parte criações novas feitas por Lygia ao longo dos anos em que pratica sua *Estruturação do self*, e em parte obras anteriores que, desde 1966, migram de etapa em etapa, integrando-se a novas práticas, até desembocarem nesse trabalho final, mantendo a mesma função ou reinventando-se para outros usos. Um exemplo de objeto que manterá a mesma função é a pedra que a pessoa deverá segurar com a mão fechada durante todo o ritual, e que funciona, segundo Lygia, como “prova de realidade”. Ela permite ir ao corpo vibrátil e fazer a experiência do vazio-pleno, evitando o medo de desmoronar com a certeza de que haverá volta, sem a qual a experiência se tornaria arriscada demais e sucumbiria à resistência comandada pelos fantasmas. A prova de realidade já havia sido utilizada em *Relaxação* (1974-75), proposta imediatamente anterior à *Estruturação do Self*, e reaparece como Objeto Relacional. A banalidade dos materiais utilizados nesses objetos ganha o sentido de fazer dessa experiência um encontro de outra ordem com as coisas da vida de todo dia, que se contamina dessa familiaridade com o processo vital<sup>176</sup>.

Em seu artigo “*O Treinamento do Ator como ‘Cuidado de si’ a partir da obra de Lygia Clark*” (2013), a professora e pesquisadora teatral Vanja Poty toma como base para sua reflexão a investigação artística empreendida por Lygia Clark em interlocução com o pensamento filosófico de Michel Foucault em torno da “*epiméleia heautoû*” para repensar o treinamento do ator e o exercício pedagógico teatral, sob o aspecto da via negativa de Jerzy Grotowski no âmbito do trabalho sobre si mesmo.

---

<sup>175</sup> Idem. p, 19.

<sup>176</sup> Idem. p, 20.

Poty aproxima o trabalho de Lygia Clark à investigação desenvolvida por Jerzy Grotowski. Ambos os artistas-pesquisadores buscaram em suas trajetórias artísticas restabelecer a ligação entre arte e vida. Através de suas proposições e experimentações criaram uma espécie de ritual – Jerzy Grotowski elaborou, na “Arte como Veículo”, aquilo que ele denominou “ritual laico”. Clark, por sua vez, propunha em suas obras “um rito sem mito”. Em suas pesquisas, estabeleceram bases para o desdobramento de um processo de subjetivação e diferenciação e a conseqüente constituição de novas formas de existência, vistas sempre como devir, em constante processo.

Os objetos relacionais de Clark eram manipulados com intuito de promover uma espécie de exorcismo afetivo em suas seções, cuja dissolução de traumas, bloqueios, limitações e recalques estão associados, no dizer de Poty, à via negativa, uma das principais ferramentas grotowskianas utilizadas desde a época do Teatro Laboratório (1959-1969) até o momento atual no treinamento de seus atuantes.

No dizer da professora Tatiana Motta Lima, “O ato de conhecer – no cuidado de si –, ao mesmo tempo em que transformava o sujeito, só podia ocorrer a partir da transformação do próprio sujeito que conhece”<sup>177</sup>.

Vistas deste modo, as investigações de ambos os artistas apontaram para um caminho a ser seguido na arte no qual o ato de criação estética e suas respectivas práticas e experimentações constituem fundamentos para que uma transformação subjetiva e uma modificação ética do sujeito possam emergir, assumindo contornos próximos às “práticas de si” estudadas por Foucault em torno do conceito da *epiméleia heautoû* (“cuidado de si”), na medida em que o “cuidado de si” está vinculado a “ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos”<sup>178</sup>.

Sabemos que a conexão entre as pesquisas de Grotowski e Lygia Clark está sendo desenvolvida com maior profundidade pela pesquisadora Vanja Poty. Assim, deixamos a seu encargo o desenvolvimento desta investigação.

---

<sup>177</sup> LIMA, Tatiana Motta. “**Cantem, pode acontecer alguma coisa**”: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do **Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 220-240, jan./abr. 2013. p. 224. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em: 22/05/2013.

<sup>178</sup> FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.12.

## 2.1 O ATO DE CONFISSÃO E A PARRESIA NO JOGO DO ATOR

Em seu curso intitulado *A Coragem da Verdade*, Michel Foucault dá continuidade aos estudos da *parresía* e os elementos essenciais que a constituem, iniciados no curso *A Hermenêutica do Sujeito*. É no interior do desenvolvimento do preceito filosófico-moral *epiméleia heautoû* (“cuidado de si”), presente nas culturas clássica e helenística, que o pensador irá formular, em toda sua riqueza e multiplicidade de significados, a noção de *parresía*.

Foucault assinala que a noção de *parresía*, originariamente arraigada na esfera política, foi posteriormente acolhida para o âmbito da ética pessoal e do sujeito moral. A partir desta transposição, foi possível empreender a análise da questão do sujeito e da verdade sob a ótica das práticas definidas por ele como governo de si e dos outros.

Examinando a noção de *parresía*, Foucault pôde vislumbrar uma articulação entre os modos de veridicção, o estudo das técnicas de governamentalidade e as práticas de si.

Nesse sentido, Foucault assinala que o estudo da fala franca, enquanto modo do dizer-a-verdade:

Não se trataria, de modo algum, de analisar quais são as formas do discurso tais como ele é reconhecido como verdadeiro, mas sim: sob que forma, em seu ato de dizer a verdade, o indivíduo se constitui e é constituído pelos outros como sujeito que pronuncia um discurso de verdade, sob que forma se apresenta, a seus próprios olhos e aos olhos dos outros, quem diz a verdade, [qual é] a forma do sujeito que diz a verdade<sup>179</sup>.

---

<sup>179</sup> FOUCAULT, Michel. *A Coragem da Verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontest, 2011, p. 4.

Etimologicamente, o termo *parresía* consiste em tudo dizer. Pode ser traduzida pelas expressões “coragem da verdade”, “dizer-verdadeiro” ou “franco falar”. Esta noção da *parresía* aparece, num primeiro momento, no Curso a *Hermenêutica do Sujeito* - na aula de 27 de janeiro de 1982 - inserida no contexto da prática da direção de consciência da escola epicurista. É apresentada por Foucault como sendo uma espécie de “ética da palavra”, um modo de falar que constituía um princípio fundamental e norteador das relações estabelecidas entre mestre e discípulo. Tal princípio primava por uma atitude caracterizada por Foucault como uma espécie de abertura de coração, por uma necessidade de se portar diante do outro sem nada ocultar, pela possibilidade de se expressar o que se pensa e sente de forma franca, honesta, transparente e verdadeira.

Nesse sentido, é por meio do desenvolvimento da prática de si, considerada agora como uma espécie de relação social, que a noção de *parresía* irá aparecer constituindo uma nova ética da relação verbal estabelecida com este Outro.

Foucault nos previne, no entanto, que este termo pode ser empregado com valores distintos: o pejorativo, cujo discurso não é fiel aos princípios da verdade e da racionalidade; e no sentido positivo que consistiria no dizer-a-verdade sem dela nada ocultar, sem mascará-la com o que quer que seja.

Segundo Foucault, podemos encontrar, no estudo da Antiguidade, quatro modalidades do dizer a verdade – o da profecia, da sabedoria, do ensino e a *parresía*. Trata-se, pois, de elementos essenciais para a compreensão do discurso verdadeiro, na medida em que este constitui para si e para os outros o sujeito que diz a verdade.

A construção da noção de *parresía* e do papel parresiástico é elaborada por Foucault através da oposição entre a *parresía* e os modos de veridicção da profecia, da sabedoria e do ensino. Foucault enfatiza, ainda, a distinção entre o dizer parresiástico e a arte retórica.

Foucault define o papel do parresiasta como aquele que em seu franco falar, articula um discurso em seu próprio nome, aquele que revela e desvela uma verdade que a maioria dos homens, por covardia, distração ou dissipação moral, prefere esconder: a verdade sobre o que são, a verdade sobre si mesmos.

É nesse embate entre o ser humano e a sua cegueira oriunda de sua própria covardia, complacência e distração moral que o parresiasta se apresenta como desvelador. Segundo Foucault, “ele é o indefinido, o permanente, o insuportável interpelador”<sup>180</sup>:

o dizer-a-verdade do parresiasta que sempre se aplica, questiona, aponta para indivíduos e situações a fim de dizer o que estes são na realidade, dizer aos indivíduos a verdade deles mesmos que se esconde a seus próprios olhos, revelar sua situação atual, seu caráter, seus defeitos, o valor da sua conduta e as consequências eventuais da decisão que eles viessem tomar. O parresiasta não revela ao seu interlocutor o que é. Ele desvela ou o ajuda a reconhecer o que ele, interlocutor, é<sup>181</sup>.

Segundo Foucault, o discurso do parresiasta não dá margem a interpretações. Sua fala e suas prescrições são claras, unívocas, transparentes, precisas, diretas.

O parresiasta, ou parresista, exige daquele a quem se dirige a dura tarefa de aceitar corajosamente a verdade que lhe é exposta, de reconhecê-la e de construir um princípio de conduta. Ele oferece ao seu interlocutor esta tarefa moral e, simultaneamente, põe em risco a relação que ele estabelece com aquele a quem se dirige. Expondo a verdade, a sua verdade, o parresiasta pode colocar em risco a sua própria vida ao suscitar a hostilidade, o ódio, a cólera de seu interlocutor.

O dizer a verdade da *parresía*, pressupõe, por sua vez, o aprimoramento do *éthos* daquele a quem se dirige, admite um risco para o seu locutor, requer um engajamento em seu próprio discurso e está assentado “na singularidade dos indivíduos, das situações das conjunturas”<sup>182</sup>, diferindo assim dos demais estilos de veridicção:

Digamos portanto, muito esquematicamente, que o parresiasta não é um profeta que diz a verdade desvelando, em nome de outro e enigmaticamente, o destino. O parresiasta não é um sábio, que, em nome da sabedoria, diz, quando quer e sobre o fundo do próprio silêncio, o ser e a natureza (a *phýsis*). O parresiasta não é o professor, o instrutor, o homem do know-how que diz, em nome de uma tradição, a *tékhne*. Ele não diz portanto nem o destino nem o ser nem a *tékhne*. Ao contrário, na medida em que assume o risco de entrar em guerra com os outros, em vez de solidificar, como o professor, o vínculo tradicional [falando], em seu próprio nome e com toda clareza, [ao contrário] do profeta que fala em nome de outro, [na medida] enfim [em que ele diz] a verdade do que é – verdade do que é na forma singular dos indivíduos e das situações, e não verdade do ser e da natureza das coisas –, pois bem, o parresiasta põe em jogo o discurso verdadeiro do que os gregos chamavam de *éthos*<sup>183</sup>.

---

<sup>180</sup> Idem. p, 18

<sup>181</sup> Idem.

<sup>182</sup> Ibidem.

<sup>183</sup> Idem. p, 25.

Foucault assinala, ainda, que o conceito de *parresía* opõe-se também e necessariamente ao de retórica na medida em que esta última consiste numa técnica que contempla um discurso que não constrói em absoluto um vínculo entre aquele que fala e aquilo que é dito, mas que, no entanto, tem por finalidade firmar um elo entre o que é dito e os indivíduos que tomam parte de seu discurso. A retórica nada mais é do que um conjunto de procedimentos que procura instituir uma série de convicções, que induz o interlocutor a fundar um certo número de crenças e modos de conduta.

O bom retórico, o bom rétor é o homem que pode perfeitamente e é capaz de dizer algo totalmente diferente do que sabe, totalmente diferente do que crê, totalmente diferente do que pensa, mas dizer de tal maneira que, no fim das contas, o que dirá, (...) se tornará o que pensam, o que creem e o que creem saber aqueles a quem ele se endereçou<sup>184</sup>.

Ao contrário da retórica, a *parresía*, enquanto ato de enunciação da verdade, pressupõe que aquele que fala esteja implicado em seu discurso, que firmará aquilo em que ele crê e defende como sendo a sua opinião, o seu pensamento, a sua verdade.

Nesse sentido, para que o jogo parresiástico seja instaurado, faz-se necessário, ainda, a constituição de um elo forte entre aquele que fala e seu(s) destinatário(s), o qual o dizedor corajoso deverá pôr em risco, pelo próprio efeito do discurso verdadeiro, abrindo a possibilidade de ruptura do mesmo. Ao contrário do bom rétor, o parresiasta arrisca a si mesmo e a sua relação com o outro.

Foucault expõe a problemática da questão da *parresía* na democracia, ao refazer o percurso de transformação da noção de *parresía* – originariamente direcionada e situada na pólis para uma *parresía* orientada e fixada no *éthos*. Pretendeu mostrar com este estudo como se desenvolveu o pensamento sobre o conceito de *parresía* e, no âmbito desta, a própria história do pensamento filosófico no Ocidente.

A noção de *parresía* havia aparecido originariamente nos textos de Eurípedes como um direito e um privilégio concedido aos cidadãos bem-nascidos, honrados, de contribuir, opinar, manifestar sua palavra a respeito dos assuntos pertinentes à pólis e de participar das decisões políticas. A *parresía* conferia a esses indivíduos um amplo acesso à vida política e era tida como um privilégio muito caro àqueles que a possuíam:

---

<sup>184</sup> Idem, p. 14.

A *parresía* era um direito a conservar a qualquer preço, era um direito a exercer em toda a medida do possível, era uma das formas de manifestação da existência livre de um cidadão livre – [tomando] essa palavra “livre” [em] seu sentido pleno e positivo, isto é, uma liberdade que dá o direito de exercer seus privilégios no meio dos outros, em relação aos outros e sobre os outros<sup>185</sup>.

Para Foucault, o objetivo desta enunciação da verdade, enquanto prática, enquanto conjunto de operações orientadas para a *psykhé*, diz respeito à constituição de certo modo de ser e de se portar que visa tanto menos à salvação da cidade do que ao *éthos* do indivíduo. Trata-se, pois, de possibilitar que esta veridicção produza efeitos de transformação na alma do indivíduo.

A *parresía* aparece agora, não como um direito detido por um sujeito, mas como uma prática, prática que tem como correlativo privilegiado, como ponto de aplicação primeiro, não a cidade ou o corpo dos cidadãos a convencer e arrastar, mas algo que é ao mesmo tempo um parceiro a que ela se dirige e um domínio em que adquire seus efeitos. Esse parceiro a que se endereça a *parresía* e esse domínio em que ela adquire seu efeito é a *psykhé* (a alma) do indivíduo<sup>186</sup>.

Com a transformação da noção de *parresía* e seu deslocamento da esfera política para o âmbito da prática individual da formação do *éthos*, Foucault pode vislumbrar o entrelaçamento de três conceitos filosóficos fundamentais – a *alétheia* (produção da verdade), *politeía* (da instituição política, da repartição e da organização das relações de poder) e o *éthos* (formação do sujeito moral) - e a inter-relação suscitada por eles, indispensável para a compreensão da filosofia grega e, por conseguinte, da filosofia ocidental.

*Alétheia, politeía, éthos*: é a irredutibilidade essencial desses três polos, e é a sua relação necessária e mútua, é a estrutura de chamamento de um ao outro e do outro a um que, creio, sustentou a própria existência de todo o discurso filosófico desde a Grécia até nós<sup>187</sup>.

Após discorrer acerca da problemática do lugar possível da *parresía* nas instituições políticas, Foucault dedica-se à análise de outra modalidade de veridicção fundada no campo da ética, cuja formação e finalidade distinguem-se da veridicção política. A *parresía* ética foi, portanto, como observa Foucault, exercida por Sócrates de uma maneira muito peculiar. Seu objetivo era incitar as pessoas a cuidarem de si mesmas, a manter com a verdade “uma relação fundada no próprio ser da sua alma”<sup>188</sup>:

---

<sup>185</sup> Idem. p, 32

<sup>186</sup> Idem. p, 58

<sup>187</sup> Idem. p, 59.

<sup>188</sup> Idem. p, 78.

O que enfim aparece como tema fundamental desse discurso corajoso e filosófico, como objetivo maior dessa *parresía*, desse dizer-a-verdade filosófico e corajoso é o cuidado de si, articulado na relação com os deuses, na relação com a verdade e na relação com os outros. De modo que o que me perpassa, me parece, todo esse ciclo da morte socrática, é o estabelecimento, a fundação, em sua especificidade não política, de uma forma de discurso que tem como preocupação, que tem como cuidado, o cuidado de si<sup>189</sup>.

É em torno do entrelaçamento dos conceitos de *parresía* como franqueza corajosa no ato de enunciação da verdade, da *exetásis* como prática do exame e da prova da alma, e do cuidado como objetivo e fim desta *parresía* que Foucault situa a problemática da coragem da verdade. Ressalta a importância do estudo deste diálogo na medida em que ele se dá dentro da cena política, mas que estabelece com os seus interlocutores um jogo que está para além do âmbito político ou mesmo da técnica. Encontramos introduzido e instaurado no cerne deste diálogo o jogo da *parresía* orientada para o *éthos* de seus interlocutores, um estilo de veridicção que propõe e consagra a vida (o *bíos*), a maneira de viver como objeto fundamental da *epiméleia*, do cuidado de si.

Temos aí, portanto – era o elemento importante que eu queria reter hoje principalmente – a emergência da vida, do modo de vida como objeto da *parresía* e do discurso socráticos, vida em relação à qual é preciso exercer uma operação que será uma operação de prova, de pôr à prova, de triagem. É preciso submeter a vida a uma prova de toque para separar exatamente o que é bom do que não é bom no que se faz, no que se é, na maneira de viver. (...) não se trata simplesmente de provar ou de formar esse modo de vida de uma vez por todas em sua juventude, mas - Nícias insiste nesse ponto e é importantíssimo – esse princípio de prova de vida deve ser perseguido ao longo de toda a existência<sup>190</sup>.

Foucault consagra grande parte do seu estudo ao cinismo antigo como filosofia prática, a “opção de vida como escândalo da verdade, o despojamento da vida como maneira de constituir, no próprio corpo, o teatro visível da verdade”<sup>191</sup>. Segundo Foucault, é o modo de vida que estabelece as condições de possibilidade para o ato de enunciação da verdade, para o exercício da *parresía*. No caso dos cínicos, o modo de vida a que eles se propõem põe à prova a questão da coragem da verdade:

---

<sup>189</sup> Idem.

<sup>190</sup> Idem. p, 127

<sup>191</sup> Idem. p, 160.

O cinismo não se contenta portanto com acoplar ou fazer se corresponderem numa harmonia ou numa homofonia um tipo de discurso e uma vida conforme apenas aos princípios enunciados no discurso. O cinismo vincula o modo de vida e a verdade a um modo muito mais estrito, muito mais preciso. Ele faz da forma da existência uma condição essencial para o dizer-a-verdade. Ele faz da forma da existência a prática redutora que vai abrir espaço para o dizer-a-verdade. Ele faz enfim da forma da existência um modo de tornar visível, nos gestos, nos corpos, na maneira de se vestir, na maneira de se conduzir e de viver, a própria verdade. Em suma, o cinismo faz da vida, da existência, do *bíos* o que poderíamos chamar de uma aleturgia, uma manifestação da verdade<sup>192</sup>.

Houve no final do século XVIII e início do século XIX toda uma atitude em relação aos costumes e às normas ordinárias, todo um movimento que se assentava nos princípios cínicos segundo os quais a vida de artista deveria ser a plena manifestação da arte em sua verdade, uma obra de arte ela própria. E Foucault acrescenta que:

Não é tudo, e há uma outra razão pela qual a arte no mundo moderno foi o veículo do cinismo. É a ideia de que a própria arte, quer se trate da literatura, da pintura ou da música, deve estabelecer com o real uma relação que não é mais da ordem da ornamentação, da ordem da imitação, mas que é da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência<sup>193</sup>.

A arte moderna enquanto veículo da maneira de ser do cinismo estabelece uma relação de ruptura, de choques, de agressão, redução e recusa com relação à cultura, às normas sociais e aos cânones e preceitos estéticos já estabelecidos.

A psicanalista, professora e pesquisadora Helia Borges, em uma palestra ministrada em 11 de maio de 2012, em Campinas, para o Café Filosófico, intitulada “*Da razão ao corpo*”, traz à discussão o tema do “cuidado de si” e “da parresía”, conferindo a este último dispositivo o lugar de “uma prática performática do dizer verdadeiro”<sup>194</sup>:

O “dizer verdadeiro” é performático no sentido da arte performática de poder manifestar uma produção singular. Então, [temos aí] esse dizer verdadeiro como algo de afirmação da sua própria existência. (...) nesse momento, na Grécia Antiga, o próprio ser parresístico, ele enfrentava a própria comunidade, porque era uma prática política no sentido da afirmação da sua própria diferença<sup>195</sup>.

---

<sup>192</sup> Idem. p, 151

<sup>193</sup> Idem. p. 165

<sup>194</sup> Palestra ministrada no Instituto Café Filosófico, “Da razão ao corpo | Angel Vianna e Hélia Borges”. Disponível em: <http://vimeo.com/70415845>. Acesso em: 08/04/2014.

<sup>195</sup> Idem.

Diante do exposto, procuraremos agora aproximar o conceito de parresía daquilo que Grotowski chamava de ato de confissão através do qual seus atores buscavam afirmar a sua singularidade, expressando aquilo que pode ser entendido como verdade sobre si mesmos. Retomaremos, em parte, a metodologia e os processos atorais que estiveram presentes em sua primeira fase de investigação por entender que estes elementos ainda se fazem presentes em sua última fase, na construção daquilo que Grotowski e Thomas Richards chamam de *acting propositions* e também na constituição da *Action*.

Peter Brook, no livro “*Avec Grotowski*”, explica que entre os atores grotowskianos e seu público se estabelecia uma relação semelhante àquela existente entre um padre e um fiel. Os atores do Teatro Laboratório não hesitavam em mostrar-se tal como eram. Atuando, eles realizavam uma oferta pessoal, expondo aquilo que a “maioria dos homens prefere esconder e que mascara a vida cotidiana”.

Este ato de manifestação da verdade, que convida o espectador a entrar em contato com a dimensão profunda da sua existência, deparando-se com as suas próprias verdades ocultas, será considerado aqui, conforme o dizer da psicanalista Helia Borges, como uma prática performática do dizer verdadeiro, uma *parresía* teatral, um ato de enunciação da verdade, um modo de veridicção através do qual se buscava instaurar um modo de vida.

Os ensaios do Teatro Laboratório deram lugar, a partir do espetáculo “Dr. Fausto”(1960), a práticas atorais associadas ao processo de autopenetração também conhecida como “técnica espiritual do ator”, como já mencionado no segundo capítulo.

Como foi visto, este processo de autoinvestigação permitia aos atores explorar as suas possibilidades artísticas e ir além de suas próprias limitações:

O trabalho do ator era **baseado em experiências íntimas, dolorosas, que ele oferecia, em confissão, para os espectadores**. Analogamente ao personagem central, Cinkutis, o protagonista da peça, se confessava. Também os outros atores utilizavam a moldura da confissão faustiana do texto de Marlowe (do bisturi dos personagens do texto) para sua própria autopenetração<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup> LIMA, Tatiana Motta. **Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974**. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, p. 104. (grifo nosso)

A obrigação do dizer-a-verdade sobre si mesmos, o trabalho artístico compreendido como um ato de conhecimento, a pesquisa íntima empreendida pelos atores, o caráter interpelador, desvelador e transgressor dos espetáculos do Teatro Laboratório, assim como o “*modus operandi*” das investigações de Grotowski, estão intimamente vinculados aos dispositivos do “cuidado de si” e da “parresía” na medida em que a prática artística está direcionada ao aprimoramento do indivíduo através de um constante processo de subjetivação, à afirmação da sua singularidade e à emergência de uma nova forma de vida, estabelecendo com a cultura, as normas e valores sociais, os cânones estéticos uma relação “da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência”<sup>197</sup>.

Em seu artigo intitulado *Em Busca de um Teatro Pobre*, publicado em Odra em setembro de 1965, Grotowski, ao discorrer sobre a técnica cênica e pessoal dos atores do seu Teatro Laboratório, expõe o seguinte:

Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades. Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo – tudo isso sem o menor traço de egoísmo ou de auto-satisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo. Esta é uma técnica de “transe” e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de transiluminação<sup>198</sup>.

Grotowski salienta ainda que este processo requer um estado necessário da mente, caracterizado por uma “disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual ‘queremos fazer aquilo’, mas ‘desistimos de fazê-lo’”<sup>199</sup>, e que, por sua vez, não é voluntário. São necessários anos de treinamento e exercícios que possibilitam dar início a este processo. Grotowski comenta, inclusive, que àquela época seus atores ainda estavam começando a desbravar este caminho, no sentido de tornar este processo evidente.

A respeito da pobreza em seu teatro e da busca pelo caráter transgressor da sua obra, Grotowski assinala que:

A aceitação da pobreza no teatro, despojado este de tudo que não lhe é essencial, revelou-nos não somente a espinha dorsal do teatro como

---

<sup>197</sup> FOUCAULT, Michel. *A Coragem da Verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontest, 2011, p. 165.

<sup>198</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*, 1965, p. 14.

<sup>199</sup> Idem, p. 15.

instrumento, mas também as riquezas profundas que existem na verdadeira natureza da forma de arte.

Por que nos preocupamos com arte? Para cruzar fronteiras, vencer limitações, preencher nosso vazio – para nos realizar. Não se trata de uma condição, mas de um processo através do qual o que é obscuro em nós torna-se paulatinamente claro. Nesta luta com a nossa verdade interior, neste esforço em rasgar a máscara da vida, o teatro, com sua extraordinária perceptibilidade, sempre me pareceu um lugar de provocação. É capaz de desafiar o próprio teatro e o público, violando estereótipos convencionais de visão, sentimento e julgamento – de forma mais dissonante, porque sensibilizada pela respiração do organismo humano, pelo corpo e pelos impulsos interiores. Este desafio do tabu, esta transgressão, provoca a surpresa que arranca a máscara, capacitando-nos a nos entregar, indefesos, a algo que é impossível de ser definido mas que contém Eros e Caritas<sup>200</sup>.

Em uma entrevista feita por Eugenio Barba em 1964, intitulada *O Novo Testamento do Teatro*, publicada em seu livro “*Alla Ricerca del Teatro Perduto*” (Marsílio Editore, Pádua, 1965), Grotowski argumenta que as investigações teatrais empreendidas por ele e seus atores assemelham-se ao ofício do entalhador medieval, que buscava compor em seu pedaço de madeira uma forma preexistente, ou como o sapateiro, “que procura o lugar exato no sapato para bater o prego”<sup>201</sup>, ressaltando, ainda, a importância daquilo que ele chama de “elaboração da artificialidade” no processo criativo de autopesquisa dos seus atores que está, como podemos verificar, associado à noção de via negativa e à necessidade da presença de uma rígida e precisa estrutura para dar vazão ao processo interior do ator:

Esta elaboração da artificialidade – da rédea orientadora que é a forma – muitas vezes se baseia numa busca consciente em nosso organismo, através de formas cujas linhas exteriores sentimos, embora sua realidade ainda nos escape. Presumimos que estas formas já existam, completas, dentro de nosso organismo. Aqui, tocamos num tipo de representação que, como arte, está mais próxima da escultura do que da pintura. A pintura envolve a soma das cores, enquanto o escultor elimina o que esconde a forma, como se ela já existisse dentro do bloco de pedra, revelando-a dessa forma, em vez de criá-la.

Esta procura da artificialidade requer, por sua vez, uma série de exercícios extras, formando uma miniatura de tabela para cada parte do nosso corpo. De qualquer modo, o princípio decisivo permanece o seguinte: quanto mais nos absorvemos no que está escondido dentro de nós, no excesso, na revelação, na autopenetração, mais rígidos devemos ser nas disciplinas externas; isto quer dizer a forma, a artificialidade, o ideograma, o gesto. Aqui reside todo o princípio da expressividade<sup>202</sup>.

Os atores do Teatro Laboratório procuravam cumprir um ato de confissão, de enunciação da verdade, de revelação de si mesmos, expondo suas questões mais íntimas

---

<sup>200</sup> Idem. p. 19.

<sup>201</sup> Idem. p. 65.

<sup>202</sup> Idem. p. 34.

diante do público. Havia num certo sentido uma abertura de coração, um desnudar-se diante do espectador, uma honestidade presente não apenas na fala, no discurso, mas sim uma busca pela manifestação da verdade que mobilizava todo o seu corpo e os fluxos vitais que dele pudessem emergir.

Grotowski esclarece que seus atores, diante do público, não se limitavam a demonstrar o que são, eles ofertavam seu corpo publicamente, realizando uma espécie de autossacrifício. Explica que o termo “ator santo” não era empregado de forma alguma em sentido religioso. Tratou-se apenas de uma analogia para definir o ator que se dedicava a um processo de autopesquisa através do qual ele procurava confrontar os seus limites, expor o que há de mais íntimo em seu ser, realizando, simultaneamente, uma oferta pessoal e um convite ao espectador.

Não me entendam mal. Falo de “santidade” como um descrente. Quero dizer: uma “santidade secular”. Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrifício ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais seu corpo, mas o oferece em sacrifício. Repete a redenção; está mais próximo da santidade. Se tal representação deve não ser fortuita, um fenômeno que não possa ser previsto no tempo e no espaço, mas, pelo contrário, se quisermos um grupo de teatro cujo alimento seja esse tipo de trabalho, então temos de seguir um método especial de treinamento e pesquisa<sup>203</sup>.

E acrescenta:

Será a santidade, então, um postulado irreal? Creio que é tão bem fundado quanto o do movimento à velocidade da luz. Com isto, quero dizer que, mesmo sem atingi-lo, podemos nos mover consciente e sistematicamente naquela direção, conseguindo assim resultados práticos<sup>204</sup>.

Tatiana Motta Lima enfatiza que este termo constitui não só uma metáfora, mas também “um direcionamento das investigações realizadas no campo atoral”<sup>205</sup>:

Interessante perceber que grande parte da terminologia utilizada em torno da noção de ator santo implicava exatamente uma ideia de tensão, de luta, de embate. Se formos rapidamente ao dicionário, veremos que no sacrifício, no despojamento e no desnudamento se 'abre mão de', 'se renuncia a'; que ultrajar e blasfemar significa 'ofender preceitos, afrontar algo ou alguém'; que transgredir - Grotowski via o teatro como lugar de transgressão - está ligado a 'infringir, violar, deixar de cumprir' algo. Grotowski falava, ainda, em

---

<sup>203</sup> Idem. p. 29.

<sup>204</sup> Idem. p. 38.

<sup>205</sup> LIMA, Tatiana Motta. **Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974**. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. p. 105.

‘excesso’, no dicionário, 'aquilo que ultrapassa o permitido, o legal e o normal', uma 'sobra' para fora das estruturas, 'Violência'.

No ator santo também aparece a noção de sacrifício, de entrega, de oferta, de doação de si (ou dom de si) e, como metáfora recorrente para essa entrega, o amor, e também sua consumação carnal, ou seja, o ato amoroso, sexual. Ainda sem entrar na noção de corpo presente aí podemos notar, por exemplo, que como 'sombra' do ator-santo Grotowski apresentou o ator-cortesão e como 'sombra' do diretor-santo aparecia o diretor-rufião. Tanto no cortesão quanto no rufião falta exatamente, para Grotowski, a noção de entrega que está presente no ato amoroso ou na Redenção: o oferecimento - e mesmo a morte do corpo - para redenção da(s) alma(s)<sup>206</sup>.

O fato essencial para que este ato de veridicção pudesse ser realizado, segundo Grotowski, era uma atitude de confronto diante da plateia e não uma mera representação ou ilustração de um acontecimento. Os atores do Teatro Laboratório assumiam um risco de despertar a oposição e a indignação ou mesmo a cólera dos seus espectadores.

Grotowski enfatiza que a técnica de autopenetração, na qual seus atores se apropriavam dos seus personagens utilizando-os como um instrumento de dissecação para fazer com que os aspectos mais recônditos das suas personalidades pudessem submergir, constitui, ao lado da disciplina formal (a artificialidade), o elemento fundamental para o desenvolvimento deste processo de autopesquisa.

Mas o fator decisivo neste processo é a técnica de penetração psíquica do ator. Ele deve aprender o papel como se fosse um bisturi de cirurgião, para dissecar. Não se trata do problema de retratar-se em certas circunstâncias dadas, ou de ‘viver’ um papel; nem isto impõe um tipo de representação comum ao teatro épico e baseado num cálculo frio. O fato importante é o uso do papel como um trampolim, um instrumento pelo qual se estuda o que está oculto por nossa máscara cotidiana – a parte íntima da nossa personalidade –, a fim de sacrificá-la, de expô-la.

**É um excesso não só para o ator, mas também para a plateia. O espectador compreende, consciente ou inconscientemente, que se trata de um convite para que ele faça o mesmo, e isto termina por despertar oposição ou indignação, porque nossos esforços diários têm a finalidade de esconder a verdade sobre nós, não apenas do mundo, mas também de nós mesmos. Tentamos fugir da nossa verdade, enquanto aqui somos convidados a parar e tentar um olhar mais profundo. Temos medo de virarmos estátuas de sal, de olharmos para trás, como a mulher de Lot<sup>207</sup>.**

É importante ressaltar que na preparação de Cieslak para o espetáculo *Príncipe Constante*, o seu personagem não foi utilizado como um “bisturi”. Sua pesquisa incidiu sobre a reconstrução das ações e impulsos da memória física que ainda estavam cravadas em seu corpo de um momento muito especial e marcante em sua vida: a sua experiência amorosa vivida em sua adolescência.

---

<sup>206</sup> Idem, p. 108.

<sup>207</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*, p. 32. (grifo nosso)

Tatiana Motta Lima assinala que foi no interior do contexto da gênese do espetáculo “*Apocalypsis cum Figuris*” que a concepção grotowskiana de ator começou a se transformar. O personagem deixou de ser visto como uma matriz arquetípica, como um instrumento de dissecação, que possibilitava ao ator acessar os aspectos mais recônditos de sua personalidade e trazê-los à tona. No caso de “*Apocalypsis cum Figuris*”, a operação foi inversa. O espetáculo começou a ser preparado mesmo sem a presença do texto de partida, que veio ao longo do percurso:

Aquilo que emergiu dali é uma espécie de representação da humanidade, como se essas seis pessoas representassem o gênero humano. Esse espetáculo é profundamente contemporâneo, apesar de os textos serem tirados da bíblia, de Dostoiévski, Eliot e Weil; no choque com a matéria do espetáculo eles ressoam com ecos drásticos e até mesmo obscenos. Essa situação tem algo da provocação com relação aos temas bíblicos, em relação à história sacra que é a sua urdidura narrativa. Mas efetuamos simplesmente uma extrapolação da nossa vida sobre essa tradição, que é condensação da história de todo o gênero humano e por tal motivo adaptava-se tão bem a ela. [...] Esse ajuste miserável, pequeno apocalipse é lamentável, mesquinho. Aquele idiota lá. Porém, lá está uma referência a algo mais<sup>208</sup>.

É interessante notar que, mesmo com as transformações da relação entre ator-diretor e ator-espectador ocorridas tanto no espetáculo *Príncipe Constante* quanto em “*Apocalypsis cum Figuris*”, o compromisso com a manifestação da verdade, o dizer verdadeiro sobre si mesmo, continuou presente. Segundo Grotowski, em “*Apocalypsis cum Figuris*”, a recusa a tudo o que não fosse verdadeiro foi ainda maior.

Para todo o grupo foi o período em que tocamos algo de essencial: a consciência de que nesse espetáculo não havia a possibilidade de se esconder, de enganar, nem mesmo inconscientemente; de que, em outras palavras, ninguém podia se limitar a não perturbar. Em cada um dos nossos espetáculos anteriores uma possibilidade do gênero existia ainda, embora em grau muito menor em relação aos outros teatros, mas mesmo assim existia: em algumas partes, em algumas cenas que funcionavam como um anteparo premeditado da estrutura. Mas aqui é impossível. Também nesse espetáculo existem os impulsos fixados e os seus desenvolvimentos. Mas nada fora da honestidade – a honestidade de cada um em particular – é capaz de salvá-lo. Nessa perspectiva *Apocalypsis* é o mais difícil dos nossos espetáculos. É o mais desarmado e indefeso e, por tal motivo, o mais essencial na sua inteireza. Sempre suspenso sobre o abismo, sempre pronto a cair, sempre exigindo de cada um a honestidade. Se qualquer um recusa a honestidade, seja por um só instante, tudo desmorona<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> GROTOWSKI, Jerzy. **Sobre a gênese de *Apocalypsis***; POLLASTRELLI, Carla (Org.). Tradução de Berenice Raulino. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 195.

<sup>209</sup> Idem. p. 193.

A presença desta prática de veridicção, enquanto prática performática do dizer verdadeiro, fica claramente evidente na preocupação dos integrantes do Teatro Laboratório em alcançar uma essência teatral através da renúncia às máscaras cotidianas (ainda que “necessárias à convivência pessoal”), aos estereótipos de atuação, a todos os elementos supérfluos do teatro - desafiando a ideia de que o teatro seria a síntese de todas as disciplinas artísticas -, como também através da recusa em trilhar caminhos já conhecidos durante o processo de criação. Ao mesmo tempo, podemos perceber que houve todo um movimento de transgressão a certas crenças, às estruturas sociais, culturais, aos paradigmas estéticos já estabelecidos através da provocação, do blasfemo, dos excessos.

Em sua busca pela verdade, a verdade sobre si mesmos, os atores do Teatro Laboratório empreendiam um embate, uma luta sofrida principalmente contra as suas próprias estruturas psíquicas, que consciente ou inconscientemente moldavam os seus modos de comportamento e sentimento e limitavam o processo criativo. A autoexposição impiedosa, o desnudamento, o desmascaramento, o dom de si, o autossacrifício, todos esses elementos compõem os pressupostos daquilo que Foucault analisa como o “dizer verdadeiro”.

Em face disto, compreendemos que o objetivo desta enunciação da verdade, presente na metodologia grotowskiana, está relacionada a uma atitude, à constituição de uma certa maneira de ser e de fazer, que faz parte da criação artística, do ofício, mas produz efeitos e se prolonga na própria vida daqueles que a realizam e que, de certa forma, procuram confrontar as questões de seu próprio tempo.

### 3. MINHA EXPERIÊNCIA NO ESPAÇO DE PESQUISA SOBRE O ATOR

Quando cheguei à conclusão de que o problema da construção do meu sistema era ilusório e que não existe nenhum sistema ideal que seja a chave da criatividade, então a palavra “método” mudou de significado para mim.

Existe o desafio ao qual cada um deveria dar a sua própria resposta. Cada um deveria ser fiel à própria vida. Deste modo, não se excluem os outros, muito pelo contrário. A nossa vida consiste nos laços com os outros, e os outros são justamente o seu campo de ação. E o mundo vivo. [...] De qualquer modo, a experiência da vida é a pergunta, enquanto a criação é, na verdade, simplesmente a resposta. Começa com o esforço de não se esconder e de não mentir. Então o método – enquanto sistema – não existe. Pode existir apenas como desafio ou como chamada. E não se pode prever exatamente qual será a resposta de uma pessoa. É muito importante estar preparado para o fato de que a resposta dos outros será diferente da nossa. Se a resposta é a mesma, então é quase certo de que a resposta é falsa. É preciso compreender isto, é o ponto decisivo.<sup>210</sup>

O capítulo será dividido em três momentos distintos que correspondem, respectivamente, à minha experiência prática direta, enquanto atriz, no âmbito do Projeto de Pesquisa Pirandello Contemporâneo e à minha participação no *workshop* ministrado pelo *Workcenter* em São Paulo; e pela experiência prática indireta, que diz respeito às investigações empreendidas na oficina ministrada por mim no segundo semestre de 2013, ao lado da minha orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Martha Ribeiro, que compõe a terceira e última parte deste capítulo.

Este capítulo constitui senão uma resposta, uma busca. Corresponde à minha trajetória, que teve início com a formação na Escola Brasileira de Artes, até o presente momento. Procuro empreender uma reflexão a respeito do meu trabalho como atriz e performer, assim como professora e pesquisadora, no contexto do Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea<sup>211</sup>, no Projeto Pirandello Contemporâneo.

Por meio de laboratórios práticos, ao longo de nove meses, em uma residência artística desenvolvida no Solar Jambeiro<sup>212</sup>, os participantes se dedicaram à investigação

---

<sup>210</sup>GROTOWSKI, Jerzy. **Respuesta a Stanislavski**. Revista Máscara, outubro 1992/enero 1993, originalmente conferência Na Brooklym Academy de New York em 1980. Tradução: Margherita Pavia e Fernando Montes, p. 7.

<sup>211</sup> “O Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea, criado em 2010 pela Pesquisadora e Diretora Teatral Martha Ribeiro, se desenvolve no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, e tem por objetivo o estudo das poéticas da cena teatral e dos fundamentos técnico-poéticos do performer. O LCICC se configura enquanto espaço laboratorial de pesquisa prática e teórica, na conformação da cena teatral contemporânea. Neste sentido, o Laboratório vem desenvolvendo pesquisas em torno dos processos teatrais contemporâneos em seu aspecto interdisciplinar e intercultural”. Disponível em <http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br> Acesso em: 07/02/2014.

<sup>212</sup> Construído em 1872 pelo comerciante português Bento Joaquim Alves Pereira e tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN - em 1974, o Solar do Jambeiro, antigo Palacete Bartholdy, é um notável exemplo da arquitetura residencial urbana burguesa do século XIX. Em agosto de 1997, por iniciativa do Prefeito Jorge Roberto Silveira, o Solar do Jambeiro foi desapropriado pela Prefeitura Municipal de Niterói com intuito de preservar a sua integridade física e resturar seus aspectos históricos e arquitetônicos. O casarão, aberto a visitação, acolhe hoje inúmeros eventos e

das poéticas da cena, à sua formação técnica e ao estudo da relação ator/personagem a partir da dramaturgia do renomado autor Luigi Pirandello.

As primeiras semanas do Projeto de Pesquisa, Ensino e Extensão, o Pirandello Contemporâneo, que teve início em 26 de março de 2013, restringiram-se ao aprendizado dos princípios e fundamentos do *Viewpoints*<sup>213</sup> e à desconstrução daquilo que entendemos por “teatro”. Os participantes foram envolvidos num trabalho intensivo sobre a obra poética de Luigi Pirandello buscando dar vida ao processo de criação através do desenvolvimento e exploração de sua corporeidade.

A partir de uma visão integrada entre teoria e processo artístico, objetiva-se o aprofundamento crítico, estético e teórico do espetacular frente às teses pós-modernas que têm como objeto as artes representativas. Neste sentido, nossas pesquisas giram em torno da cena teatral contemporânea em seu aspecto interdisciplinar e intercultural, tendo a dramaturgia, o corpo e a cena como campos específicos de investigação e de reflexão crítica.

O Laboratório se constitui enquanto espaço de criação, investigação e de expressão artística, proporcionando a alunos de mestrado, de graduação, professores de artes e artistas, os meios para capacitação e desenvolvimento de pesquisas na área de artes cênicas<sup>214</sup>.

O estudo da relação ator/personagem através da dramaturgia de Luigi Pirandello nos possibilitou adentrar num outro campo de investigação que, ao meu ver, caminha em paralelo à linha de conduta do ator, na medida em que ele se prepara para o seu ofício: a constituição de sua subjetividade através do ato de criação.

No ano de 2013, compusemos uma trilogia de Estudos-Performances<sup>215</sup>: “*Os Seis*”, “*Improviso*” e “*Fantasma – Uma peça game*”; os três estudos compõem a “*Trilogia Pirandello ou Toda noite antes de dormir eu vejo coisas*”.

### *Os Seis*<sup>216</sup>

---

projetos artísticos, culturais e pedagógicos que estimulam as manifestações e práticas artísticas na cidade de Niterói.

<sup>213</sup> O “*Viewpoints*” constitui um sistema desenvolvido pela pesquisadora Anne Bogart que compreende a base do aprendizado do estudo da performance através da utilização de linguagens e elementos perceptuais.

<sup>214</sup> RIBEIRO, Martha. Disponível em <http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br> Acesso em: 07/02/2014.

<sup>215</sup> Ao longo do mês de novembro de 2013 o Projeto Pirandello Contemporâneo apresentou, no Solar do Jambeiro, seus três estudos inspirados na obra poética de Luigi Pirandello: Estudo-Performance I, II e III (“*Os Seis*”, “*Improviso*” e “*Fantasma: Uma peça game ou Toda noite antes de dormir eu vejo coisas*”, respectivamente).

O que os seis tem a nos revelar? O DESEJO BRUTAL DE REVIVER NA CARNE a memória de alguma coisa que aconteceu em algum lugar, em algum tempo. O que permanece é sempre o DESEJO DA CARNE. A vontade dos SEIS de materializar suas experiências evoca a nossa própria existência, evoca tudo o que há de humano em nós<sup>217</sup>.

Na peça “*Seis Personagens à Procura de um Autor*”, Pirandello nos convoca a questionar os limites da representação teatral. Os seis personagens, que constituem uma família (o Pai, a Mãe, a Enteada, o Filho, a Menina e o Rapazinho), inconformados por terem sido rejeitados pelo autor que os criou, interrompem o ensaio de uma peça do próprio Pirandello – “*A Cada Qual o Seu Papel*” – suplicando ao diretor que dê vida aos seus dramas: “- É exatamente isso! Dar vida a seres mais vivos que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez, porém mais verdadeiros”<sup>218</sup>.

O Estudo-Performance I, denominado “*Os Seis*”, constituiu uma livre adaptação da referida obra pirandelliana. A investigação de sua dramaturgia foi feita através da exploração da memória psicofísica de cada performer, buscando empreender uma inter-relação entre arte e vida. Este direcionamento para a nossa pesquisa perpassou cada um dos nossos estudos, uma vez que o deslizamento entre os conceitos “arte” e “vida” compõe o arcabouço estrutural da obra poética de Pirandello.

A questão crucial que permeou o nosso trabalho era como o drama dos seis personagens reverberava em nossos corpos, de que forma a experiência do incesto afetava os nossos corpos, que sentimentos evocavam? Como eles se apresentavam, quais as sensações físicas que os acompanhavam?

Fomos orientados a buscar a nossa memória física e procurar construir aquilo que Grotowski, um dos mais renomados encenadores do século passado, entendia por corpo-memória<sup>219</sup>.

Não interessa os fatos descritivos, mas os DESEJOS QUE PASSAM PELO CORPO. [...]

Observo que a experiência se decanta pela troca, pela partilha do sensível, pela lembrança do detalhe concreto, a partir de uma memória física. Não se trata de informação, mas de vivência, que tanto pode provir da reminiscência

---

<sup>216</sup> Os performers que fizeram parte deste estudo: Augusto Fontes Junior e Alex Kossak (O Pai), Amanda Calabria, Anália Pedro e Camila (A Enteada), Ursula Bahiense (A Mãe), Natália Cantarino (A Enteada e Madame Pache), Thiago Piquet e Giovanna Adoracion (Madame Pace), Henrique Magalhães (O filho), Bruno Bento (O filho e a Mãe) Gabriel Henriques (A Enteada e O Rapazinho), Natália Queiroz (A Menina), Jefferson Santos (O Pai e a Enteada), David Kondylopoulos (O Pai e a Enteada), Renata Alves (Cortesã).

<sup>217</sup> RIBEIRO, Martha. Disponível em <http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br> Acesso em: 07/02/2014.

<sup>218</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens à procura de um autor*, 1920, p. 283.

<sup>219</sup> Termo desenvolvido por Jerzy Grotowski.

de algo que vivemos ou de algo que ouvimos, e que se aderiu em nossa pele. O que interessa é a memória-corpo ou corpo-memória, os afetos e os perceptos<sup>220</sup>.

O processo artístico consistiu, então, num processo de entrega, reconciliação, cura e perdão. Todas as vivências familiares traumáticas, disputas de poder, frustrações, sentimento de abandono e solidão serviram como material artístico para as associações pessoais:

Treinamos os performers para mergulhar no que há de mais íntimo nos SEIS personagens, buscando um diálogo entre suas experiências/memórias com aquilo que se descobre obscuro no drama. O atuante/performer é convocado a trabalhar sobre suas reminiscências, impulsos e desejos íntimos, buscando nos gestos, movimentos autobiográficos e de autorrepresentação<sup>221</sup>.

### *Improviso*<sup>222</sup>

Para pertencer a ele (ao grotesco), é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi, pois, o nosso mundo que se transformou. [...] O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem. [...] Deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica<sup>223</sup>.

“*Improviso*” foi o título dado ao nosso Estudo-Performance II, baseado na obra “Esta noite representamos de improviso”. Exploraríamos, agora, o conceito do grotesco e a fragilidade das relações humanas através do ciúme. Segundo Ribeiro,

[...] os performers foram levados a questionar as fronteiras entre o humano e o inumano, investigando os limites de sua condição, a partir de um importante elemento da dramaturgia de Pirandello: o ciúme em sua faceta grotesca. Fomos buscar na contradição, no paradoxo, na deformação, no escatológico, no terror e na decadência dos corpos as fontes para inspirar a criação, a partitura física e gestual. Refutando a lógica da aparência, a investigação grotesca pretende fazer ver que nem toda aparência é banal. A problemática do ser e da aparência, cisão inconciliável, está na raiz da dramaturgia pirandelliana. O que se realizou neste estudo foi dar a ver a potência e as possibilidades do grotesco presente em “Esta noite se representa de improviso”, mergulhando a fundo na ideia de caos e de desorientação a que estamos submetidos. O novo roteiro criado fragmentou ainda mais o

---

<sup>220</sup> RIBEIRO, Martha. Disponível em <http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br> Acesso em: 07/02/2014.

<sup>221</sup> Idem

<sup>222</sup> Este estudo contou com a participação dos performers: Amanda Calabria, Anatólia Pedro e Ursula Bahiense (Momina), Natalia Cantarino, David Kondylopoulos e Henrique Magalhães (Rico Verri), Gabriel Henriques (Atriz Característica/Senhora Inácia), Jefferson Santos (O Primeiro Velho Cômico/Zampognetta), Alex Kossak e Natália Queiroz (Nenê), Bruno Bento (Dorina/Totina), Giovanna Adoracion (Totina/Atriz Característica).

<sup>223</sup> KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 159.

texto pirandelliano, eliminando todo e qualquer direcionamento narrativo que invista na reflexão, para enfim permitir o nascimento de um mundo verdadeiramente grotesco, apoiado no excesso de presença.<sup>224</sup>

Esquálida, vestindo numero 34, estava com o físico ideal para o novo personagem: Momina. Para compor aquela mulher submissa, confinada em si mesma, que havia perdido toda a sua dignidade, desejava compô-la em todo seu abandono e feiúra. Pretendi fazer uma Momina careca com apenas alguns tufo de cabelo sobrando em todo seu couro cabeludo.

A distribuição dos personagens foi bastante justa e a participação de cada um na peça também foi bastante equilibrada. Tínhamos diferentes Mominas, Totinas, Maridos (Ricos Verris) e Nenês. Ribeiro colocou cada Momina em três planos distintos, como no Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues: o plano da realidade, do sonho e da alucinação. Amanda, deitada, compunha, ao lado da Natty, o plano da alucinação. Era o reflexo da tortura recíproca e mental em que Momina e seu marido impunham um ao outro e se retroalimentavam. Catu e Henrique representavam o sonho que Momina não pôde ou não quis realizar e do qual se lamentava. David e eu compúnhamos o plano da realidade. A minha Momina se encontrava decrépita, acabada, sugada, envelhecida. Permitiu que seu marido a castrasse. Não satisfeito, ele desejava dominar, controlar, possuir a sua alma.

Estávamos todos muito entregues, rasgados, vis, irônicos e jocosos durante os ensaios e apresentações. Pudemos aproveitar esta liberdade que o texto do Pirandello nos oferecia. A sobra de cada um de nós podia ser livremente exposta, sem restrições.

Foi uma proposta um tanto transgressora e chocante. Estabelecemos uma relação de amor e ódio com o público e, logo ao final da primeira apresentação, arrancamos o que significou pra mim o maior elogio: o silêncio da plateia. Ela mal respirava. Missão cumprida. As críticas foram intensas. Fomos acusados de blasfêmia e desvio moral até mesmo por aqueles que participaram e acompanharam o nosso trabalho desde o início.

*“Fantasmas – Uma peça Game”*<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Disponível em [www.pirandellocontemporaneo.uff.br](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br). Acesso em: 07/02/2014.

<sup>225</sup> O Estudo-Performance III, intitulado “Fantasmas, uma peça game” foi inspirado em três peças de um ato de Luigi Pirandello escolhidas pela Profa. Martha Ribeiro por compartilharem entre si o lirismo, a poesia e a temática da morte: “O Homem com a flor na boca”, “Na saída” e “Sonho (mas talvez não)”. Participaram deste estudo: Natalia Cantarino (Kindy), Renata Alves (Mestre de Cerimônia), Amanda Calábria, Camila, Natália Queiroz e Giovanna Adoracion (A Mulher Assassinada), David Kondylopoulos, Alex Kossak, Gabriel Henriques e Bruno Bento (O Homem), Ursula Bahiense (O Filósofo), Anatólia Pedro (O Homem Gordo). Tivemos um ganho incomensurável para o projeto, neste último estudo: a presença e a participação de Vida Oliveira, mais nova orientanda da Martha no Mestrado em Estudos

Lembre-se que vocês são esses fantasmas, que por algum motivo ainda estão conectados com esse mundo, neste lugar, entre mundos. Por algum motivo, por alguma força desconhecida, vocês continuam agarrados a essas ruínas, a esses fragmentos de memória, a pequenas ilusões, a pequenas mentiras do dia a dia, que por algum motivo vocês carregam dentro dessas malas, essas lembranças que não permitem que vocês façam a partida definitiva.

[...]São fragmentos, poeiras, rastros. São pequenas pegadas, pequenos grãos, fios sutis que eles tentam de alguma forma costurar e de alguma forma construir um novo corpo, um novo lugar<sup>226</sup>.

Demos início a esse estudo com um grande desafio: vencer o tempo. Tínhamos um pouco mais de um mês para realizar esta montagem. Era desejo da encenação que imprimíssemos uma atmosfera onírica neste estudo.

Pretendia, inicialmente, antes da leitura completa, fazer a personagem da mulher. Preferi pensar, então, como brincadeira, que foi o personagem do filósofo que me escolheu. Fizemos uma leitura livre. Fui fisgada imediatamente no momento em que li a fala do filósofo. Toda a fala dele é muito instigante, inquietante. De certa forma, senti uma necessidade premente de dizer aquilo. Havia um desejo antropofágico de devorar aquele pensamento, digeri-lo e constituir a minha vida a partir dele. Tratava-se de uma fala que suscitava e ainda suscita em mim uma série de questões. A ideia de que o que pensamos ser a “realidade” é na verdade uma ficção, uma ilusão, uma “construção” nossa e que o que é “real” é o que necessariamente nos escapa, me desassossega. O que é, então, real? O que é que fica?, me pergunto. É uma pergunta a que não consigo responder...:

Póstumo? Que póstumo! Eu continuo refletindo assim como você continua gordo, caro amigo. E é pelo simples motivo que eu e você ainda estamos aqui, que eu continuo vendo em mim e em você duas formas falsas da razão. Isso não lhe conforta? Permaneces assim mortificado talvez porque tenha em vida visto e tocado essas formas como coisas verdadeiras, enquanto, na verdade, eram apenas ilusões necessárias do seu ser, tanto quanto do meu, que para existirem de algum modo, precisavam (e ainda precisam) criar para si mesmos uma aparência. Entende, agora? Olhe. Isso que você chama de fato, o prazer que a sua mulher sentia com outro homem que não era você, poderia ter para ela a mesma realidade que para você, se a ela dava prazer e a você, dor? E de onde nascia a sua dor senão da ilusão que você havia construído para si mesmo de que sua mulher lhe pertencia? São todas ideias falsas, caro amigo, como a própria vida é uma ideia falsa. Era uma ideia sua a sua mulher, ideia sua a traição, ideia sua a sua dor. A questão é essa: a vida

---

Contemporâneos das Artes. Foi a partir da sua aproximação que surgiu a ideia de realizar uma peça interativa, com a participação direta dos espectadores. Pouco a pouco fomos nos apropriando do caráter simbolista, poético e artesanal que esta montagem exigia.

<sup>226</sup> Abertura de Fantasmas, uma peça game. Texto de Martha Ribeiro. Disponível em: [www.pirandellocontemporaneo.uff.br](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br). Acesso em: 07/02/2014.

não seria possível, a não ser para dar realidade a todas essas nossas ideias. Seria necessário não viver, meu bom homem<sup>227</sup>.

Ao meu ver, este pensamento do Pirandello, expresso através da fala do filósofo, contitui uma síntese do que cada um de nós performers vivemos em nossos nichos e também em nossas vidas. Eis a questão: estamos todos presos ali, escravos de nossa história (da história do personagem que escolhemos), apegados àqueles momentos vividos, pensamentos, sentimentos, objetos, pessoas... Penso que não é diferente o modo com que levamos nossas próprias vidas.

No nosso Laboratório, a construção da partitura final tem por base, quase sempre, um processo de cocriação. Pode ser que Ribeiro tenha construído sozinha em uma ou outra ocasião, como foi no caso da partitura da Mãe, nos Seis Personagens. Mas, de maneira geral, é uma criação conjunta. Nós temos a liberdade de criar e, a partir do que oferecemos, tem início a direção de Ribeiro.

Considero essa liberdade importante, fundamental, porque é necessário que tenha algo nosso ali, a semente de algo íntimo, muito pessoal, que desabrocha e ganha potência a partir do trabalho conduzido por Ribeiro. Nossa autonomia de criação é incentivada e estimulada todo o tempo. Apresentamos a nossa matéria bruta, a nossa proposta de encenação, e, a partir dela, Ribeiro lapida, esculpe, refina, potencializa. Cabe a mim e a cada um de nós, no momento em que ela está “pronta”, ir cada vez mais fundo. E, pela repetição, devemos buscar o refinamento, o rigor necessário e a precisão de cada ação.

Nos estudos anteriores, havia uma relação entre o caráter ou a própria história do personagem e alguns traços da minha personalidade ou alguma vivência em particular. Não costumo escolher os personagens pela semelhança nem costumo utilizar o personagem para me esconder... A busca é justamente esta: descobrir outras possibilidades de ser, utilizar o personagem para ir além do que é conhecido por mim. Ter acesso a esses outros lugares, outros ritmos, outros sentimentos, outras sensações, outros modos de ser e de pensar diferentes dos meus e, ao mesmo tempo, procurar estar presente, oferecer algo meu, algo de muito íntimo para este trabalho. O personagem sempre me ajuda a ir fundo nas questões que eu mesma me imponho ou que o próprio texto me coloca. É um desafio maior, porque existe uma necessidade de ser honesta comigo todo tempo. Nem sempre consigo.

---

<sup>227</sup> Trecho da peça de um ato “*Na saída*” sintetizado por mim para compor a partitura vocal do personagem “O Filósofo”.

No livro “*No caminho de Swann*”, de Marcel Proust, o narrador é repentinamente assaltado por suas lembranças ao provar um pedaço de bolo com chá. Fenômeno semelhante se passava comigo ao manusear cada elemento escolhido para compor o personagem do filósofo: o cachimbo, os livros, a boina, a bengala, a bebida, a mala, a flor, o jogo de xadrez e o caderno de anotações<sup>228</sup>.

Todos nós, performers, nos encontramos num espaço-tempo diverso, dentro de nossos nichos<sup>229</sup>, o que já nos possibilita transitar por lugares não-físicos, mas íntimos, de ordem emocional. A impressão que tenho é que, de certa forma, esses objetos me sugam e me remetem a uma realidade outra. Posso afirmar que cada um evocava alguma memória, alguma associação: momentos vividos, pessoas, sentimentos... A escolha foi consciente para alguns elementos e inconsciente para outros.

Tivemos, no ano de 2013, duas únicas apresentações. A primeira foi, ao meu ver, a mais especial. Foi escolhido o grupo vermelho. Tudo que posso dizer foi que a atmosfera foi preenchida com um misto de sonho e poesia. Tudo muito sensorial. Foi uma experiência única. Senti que houve uma transmutação, uma transfusão de energias entre nós e o público. Ouso dizer que houve, de fato, um compartilhamento simbólico naquele dia. A atmosfera ficou completamente diferente, pura, leve. Eu vibrava em uma frequência outra. Ao final meu corpo tremia, sempre treme um pouco, mas daquela vez foi bem mais intenso. Ribeiro admitiu que viu, entre nós, o “peixe dourado” passar. Tive que concordar:

---

<sup>228</sup> Em minhas criações artísticas, associo os intelectuais à ação de fumar muito... O ar, na minha opinião, é o elemento ligado ao pensamento, promove o fluxo das ideias. O cachimbo foi escolhido justamente por isso. E o que há de especial nele, pra mim, é este ritual de ir colocando devargazinho o fumo, amassando, acendendo. Procuo ir preenchendo essa ação física.

Para minha surpresa, o cachimbo, por exemplo, me trouxe uma memória da minha infância, na creche. O pai da Cláudia Costa, dona da Catavento, onde passei os primeiros anos de minha infância, estava sempre por lá com o seu cachimbo. E eu era fascinada pelo cheiro, pelo desenho. A atmosfera ficava sempre diferente. A gente sabia que ele estava por lá só pelo cheiro do fumo. Percebo que uma coisa puxa a outra: um único objeto e, através dele, chegam inúmeras lembranças, fantasias, sensações.

A boina e a bebida trazem-me a lembrança de meu avô materno e de Jalles, grande amigo e companheiro de alma e de vida. Eles se parecem demasiadamente e em muitos sentidos.

Os livros e o caderno de anotações não poderiam deixar de estar presentes. São a sua vaidade, o seu saber, as suas ideias e teorias que o aprisionam, que o enclausuram em si mesmo e o fazem completamente alheio ao mundo e às pessoas.

O jogo de xadrez foi um roubo da cena do filme “O Sétimo Selo”, de Bergman. No início dos ensaios, ele possibilitava a criação de uma ação física para o meu diálogo com a personagem da Natalia Cantarino. Desfeito o diálogo, a partitura permaneceu e fui autorizada a convidar um dos espectadores a contracenar e jogar comigo.

A flor, que fica dentro da mala, só é utilizada na cena da estação. Representa para mim a espera, a espera de um ser amado, a saudade, a expectativa de sua chegada.

<sup>229</sup> Importante ressaltar que cada espaço, cada nicho escolhido pelos performers, remete-nos a cada uma das peças escolhidas.

De onde vem o peixe dourado? Nós não sabemos. Suponhamos que deva vir de algum lugar nesse mítico subconsciente coletivo, esse vasto oceano, cujos limites não foram descobertos, cujas profundidades não foram ainda exploradas suficientemente. E onde estamos nós, as pessoas comuns, que formamos o público? Estamos no mesmo lugar em que estávamos ao entrar no teatro, dentro de nós mesmos, em nossas vidas cotidianas. Assim, fazer a rede é como construir uma ponte entre o que somos habitualmente, sob condições normais, levando nosso mundo de cada dia conosco, e um mundo invisível, que só nos é revelado, quando a habitual incapacidade perceptiva é substituída por uma consciência infinitamente mais aguçada. Mas esta rede é feita de buracos ou de nós?<sup>230</sup>.

O mergulho nos Seis personagens a partir da performatividade pode parecer à primeira vista um paradoxo, já que o autor está vinculado a um horizonte criativo no qual o personagem possui uma força extraordinária. No entanto, em seus últimos textos, a distância entre ator e personagem se encurtou, num processo de dupla incorporação ator-personagem, progressivo e radical; o que sugere uma nova perspectiva de entendimento do texto cênico pirandelliano, que aponta para a dissolução do personagem e do ator na ideia de *Performer*<sup>231</sup>.

A investigação da relação ator/personagem a partir dos textos de Pirandello “pela via da performatividade”, como nos orientou Ribeiro, constitui necessariamente um convite para se pensar a questão da constituição da subjetividade e a inter-relação entre arte e vida não só no pensamento de Pirandello e em sua obra poética mas, também, no trabalho do atuante, do performer, no exercício das suas atividades. O referencial prático e teórico que fundamentou as nossas pesquisas no Pirandello Contemporâneo de maneira mais significativa foi baseado em diferentes incursões na pesquisa desenvolvida por Jerzy Grotowski, especificamente na sua última fase, denominada “Arte como Veículo”.

Em seu artigo “*A constituição da subjetividade a partir de Sartre e Pirandello*”, a pesquisadora Lucrécia Corbella Castelo Branco se propõe pensar criação e o fazer literários como um ato de criação de uma nova forma de existência, a partir da análise das semelhanças no pensamento de Sartre e Pirandello, tendo por base duas obras literárias dos renomados autores, “*A náusea*”, de Jean-Paul Sartre, e “*O falecido Mattia Pascal de Luigi Pirandello*”.

No referido artigo, a autora salienta que tanto para Pirandello quanto para Jean Paul Sartre o homem é, antes de mais nada, fruto das suas escolhas pessoais em um

---

<sup>230</sup> BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p. 2.

<sup>231</sup> Texto Martha Ribeiro. Os primeiros resultados desta investigação foram apresentados durante a VII Reunião Científica da ABRACE, em outubro de 2013, no GT Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade (o artigo inédito). Disponível em [www.pirandellocontemporaneo.uff.br](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br). Acesso em: 07/02/2014.

determinado contexto histórico, isto é, “são as ações concretas realizadas no cotidiano que definem uma determinada subjetividade”<sup>232</sup>.

Segundo a autora, Pirandello, no momento em que construía o personagem Mattia Pascal, encontrava-se em uma fase muito difícil de sua vida, tanto pessoal quanto profissional. Com sua mulher mentalmente doente, acusando-o constantemente de incesto, precisou criar seus três filhos sozinho. Atravessava, ainda, uma situação financeira bastante delicada e, até aquele momento, não havia conseguido montar nenhuma de suas peças.

É justamente quando Pirandello concede ao personagem Mattia Pascal a possibilidade de reinventar-se, reconstruir sua vida e seu próprio destino que ele põe em obra a sua própria vida, fazendo operar em si próprio uma transformação subjetiva, criando para si um novo projeto de vida:

Nesse momento crucial de sua vida, o dramaturgo inventa Mattia e, ao criar a personagem, ele se reinventa; é como se, ao fazer nascer uma personagem, tivesse a chance de recomeçar sua própria vida. O autor não escreve apesar de sua vida e sim a partir dela; é por problematizar sua vida que é impelido a escrever. Pirandello, no lugar de negar a sua existência penosa, afirma-a e coloca-a em cena<sup>233</sup>.

Para nós, atores em formação dentro do Projeto Pirandello Contemporâneo, pensar a relação ator/personagem “pela via da performatividade” nos leva necessariamente a desenvolver um processo de criação através do qual fazemos obrar as nossas próprias vidas. É, pois, um ato criativo através do qual o próprio ator, ao desenvolver as suas potencialidades artísticas, se põe como sujeito e objeto de conhecimento.

Em seu texto, “*Performer*”, Grotowski lança luz sobre a forma com a qual a sua pesquisa sobre as artes dramáticas se tornou essencialmente uma necessidade para o desenvolvimento pessoal daqueles que trabalhavam diretamente com ele. O ensinamento que Grotowski nos deixou aponta para um caminho, uma “terceira via”, na qual a “arte” e a “vida” estão completamente imbricadas, que vai ao encontro não apenas da necessidade de se construir “um novo teatro”. O valor de sua pesquisa, ao meu ver, está relacionado, sobretudo, à possibilidade de constituição de um novo modo de existência, na medida em que o indivíduo - no nosso, caso o atuante/performer -

---

<sup>232</sup> CASTELO BRANCO, Lucrecia Paula Corbella. **A constituição da subjetividade a partir de Sartre e Pirandello.** p. 4. Disponível em: <http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/729/633>. Acesso em: 07/02/2014.

<sup>233</sup> Idem, p. 5.

empreende uma pesquisa interior por meio das práticas atonais, tomando a arte como um caminho para se posicionar e transitar no mundo.

Para Grotowski (1987), o *Performer* é um homem de ação, para quem a teoria só tem utilidade na solução de algum impasse na sua atividade prática, no seu fazer. O *performer* é aquele que faz do seu ofício um ato de conhecimento. O conhecimento é concebido, aqui, como capaz de elevá-lo a um outro nível de percepção, de consciência. É também aquele que se dispõe a trilhar o caminho do conhecido ao desconhecido; que tendo dominado a técnica, dá forma ao fluxo vital que nos anima e, assim, constrói pontes:

O *Performer*, com maiúscula, é o homem de ação. Não é um homem que representa um outro. Ele é o dançarino, o padre, o guerreiro: ele está fora dos gêneros estéticos. O ritual é *performance*, uma ação consumada, um ato. O ritual degenerado é espetáculo. Eu não quero descobrir alguma coisa de novo mas alguma coisa de esquecido. Uma coisa tão antiga que todas as distinções entre gêneros estéticos não são mais válidas.

Eu sou *teacher of Performer*. Eu falo no singular. *Teacher* é alguém por quem passa o ensinamento; o ensinamento deve ser recebido, mas a maneira para o aprendiz de redescobri-lo, de *se lembrar* é pessoal. Como o *teacher* ele mesmo conheceu o ensinamento? Pela iniciação, ou pelo roubo. O *Performer* é um estado do ser. O homem de conhecimento, podemos pensá-lo em relação a Castañeda se amamos a sua coloração romântica. Eu prefiro pensar em Pierre de Combas. Ou mesmo em Don Juan descrito por Nietzsche: um rebelde que deve conquistar o conhecimento; mesmo se ele não é maldito pelos outros, ele se sente diferente, como um *outsider*. Na tradição hindu se fala dos *vratias* (as hordas rebeldes). Um *vratia*, é alguém que está no caminho para conquistar o conhecimento. O homem de conhecimento dispõe do *doing*, do *fazer* e não de ideias ou de teorias. O que faz pelo aprendiz o verdadeiro *teacher*? Ele diz: faça isso. O aprendiz luta para compreender, para reduzir o desconhecido a conhecido, para evitar o fazer. Pelo fato mesmo de querer compreender ele resiste. Ele pode compreender somente se ele faz. Ele faz ou não. O conhecimento é uma questão de fazer<sup>234</sup> (GROTOWSKI, 1987).

A “via criativa” é concebida, neste texto, como um ato de reminiscência através do qual o “*teacher of performer*”<sup>235</sup> não se compromete a transmitir o ensinamento, pois não há nada a ser ensinado. Interessa a ele conduzir o seu discípulo, o seu aprendiz, a trilhar o caminho em direção à sua essência, um estado ou espaço interior puro - imaculado, onde nada foi aprendido, recebido ou modificado do exterior - através da exploração da corporalidade do performer e do desenvolvimento das potencialidades que este processo pode abrigar:

---

<sup>234</sup> GROTOWSKI, Jerzy. **Performer**. Tradução da Profª. Celina Sodré

<sup>235</sup> Termo concebido por Grotowski. Era como ele próprio considerava o seu ofício na última fase de sua pesquisa.

A essência: etimologicamente se trata do ser, da *serzisse*. A essência me interessa porque ela não tem nada de sociológico. É aquilo que nós não recebemos dos outros, aquilo que não vem do exterior, que não é aprendido. Por exemplo, a consciência (no sentido de *the conscience*, a "consciência moral") é alguma coisa que pertence à essência, e que é completamente diferente do código moral pertencente à sociedade. Se você quebra o código moral, você se sente culpado, e é a sociedade que fala em você. Mas se você age contra a consciência você sente o remorso - isto é entre você e você mesmo, e não entre você e a sociedade. Como quase tudo que nós possuímos é sociológico, a essência parece pouca coisa, mas ela é sua<sup>236</sup>.

Trata-se, pois, neste processo de desvelar, descobrir, relembrar em si um outro, de re-construir “uma corporalidade antiga à qual somos ligados por uma relação ancestral forte. Não se encontra então nem no personagem, nem no não-personagem”<sup>237</sup>, nos ensina Grotowski.

No início de nossa pesquisa, a professora Martha Ribeiro nos afirmou que, para Pirandello, as nossas máscaras constituem “a metáfora bisonha e incerta de nós mesmos”. No dizer da pesquisadora Lucrecia Castelo Branco, “O apelo que Pirandello faz aos seus leitores e aos espectadores de suas peças é que se defrontem com a máscara que cada qual constrói para si mesmo”<sup>238</sup>.

De maneira análoga, Grotowski nos convoca, já no início de sua trajetória artística, a semelhante atitude. Ryszard Cieslak, um dos seus mais próximos colaboradores, afirmou, certa vez, que ouviu de Grotowski a seguinte crítica: “Representamos tão completamente na vida que, para fazer teatro, bastaria cessar a representação”<sup>239</sup>. O caminho que ele se propôs a destrinchar junto aos seus atores foi o caminho da via negativa<sup>240</sup>, uma importante ferramenta de trabalho grotowskiana que constitui, também, uma espécie de desaprendizagem. Aliada à via negativa, os atores Grotowskianos, trabalharam a técnica da autopenetração que constituía, segundo a professora Tatiana Motta Lima, um processo semelhante à autoanálise através do qual os atores deveriam explorar as regiões mais íntimas e recônditas de sua psique, empreendendo uma profunda investigação interior.

---

<sup>236</sup> GROTOWSKI, Jerzy. **Performer**. Tradução da Profª. Celina Soré

<sup>237</sup> Idem.

<sup>238</sup> CASTELO BRANCO, Lucrecia Paula Corbella. **A constituição da subjetividade a partir de Sartre e Pirandello**. p. 10. Disponível em: <http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/729/633>. Acesso em: 07/02/2014.

<sup>239</sup> SANTOS MIRANDA, Danilo. O Mundo, o Palco e a Inversão dos Papéis; POLLASTRELLI, Carla (Org.). Tradução Berenice Raulino. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 9.

<sup>240</sup> A noção de via negativa, uma importante articulação desenvolvida no trabalho de Grotowski, está voltada para a dissolução e superação dos bloqueios individuais, sejam eles físicos, corporais, ou mentais.

Como foi possível observar a partir deste relato, seguindo os apontamentos da pesquisa realizada por Grotowski e seus colaboradores, nos propomos, desde a criação dos “*Seis*”, a trilhar semelhante caminho.

É importante ressaltar que no trabalho do ator, na medida em que mobiliza todos os seus recursos para sustentar este processo, ele precisa lutar contra seus próprios automatismos, os padrões sociais que o constituem, ir ao encontro das suas mais diversas máscaras sociais e confrontá-las. Ele precisa, antes de mais nada, desaprender, na arte e na vida. Em seu ofício, precisa abrir mão de seu “inventário artístico” de seus falsos clichês, impor a si mesmo o desafio de trilhar rumo à sua própria individualidade, aquilo que lhe é singular, único, e dar vazão, permitir que o que é seu possa emergir, explodir para o mundo, num ato de criação estética. Desse modo, foi essa a via de pensamento/ação que procuramos seguir dentro do Pirandello Contemporâneo.

O estudo da dramaturgia de Pirandello numa inter-relação com os princípios fundamentais que nortearam a pesquisa de Grotowski realizada no seio do Projeto Pirandello Contemporâneo, a partir do desenvolvimento da corporalidade dos atores aliando a via criativa à noção de performatividade, nos possibilitou excursionar por um terreno de investigação em que podemos seguramente pensar a arte dramática, sobretudo as práticas atorais, e não apenas a criação literária, como práticas de liberdade, através das quais podemos propor e reinventar novas formas de existência.

Para Pirandello, a literatura constituía, no dizer da pesquisadora Lucrecia Castello Branco, “uma via para se posicionar no presente afirmando uma postura política, humana e social com um vértice sempre apontado para o futuro que desejamos para a sociedade”<sup>241</sup>. Através de seus escritos, Pirandello punha em obra e fazia operar a sua identidade e a própria vida. Tanto para ele, quanto para Grotowski, a arte e a vida estavam intimamente interligadas.

Desse modo, foi a partir deste caminho que instituímos um processo de trabalho no qual a nossa própria subjetividade era colocada em questão, onde se buscava, a par da nossa formação artística, uma nova maneira de transitar pelas nossas vidas em fricção e em relação com o mundo que nos cerca.

---

<sup>241</sup> CASTELO BRANCO, Lucrecia Paula Corbella. **A constituição da subjetividade a partir de Sartre e Pirandello**. p. 12. Disponível em: <http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/729/633>. Acesso em: 07/02/2014.

### 3.1 PRIMEIRO CONTATO PESSOAL COM O TRABALHO DO WORKCENTER

Num momento de desafio aparece a ritmação das pulsações humanas. O ritual é um momento de grande intensidade. Intensidade provocada. A vida torna-se então rítmica. O Performer sabe ligar o impulso corporal à sonoridade (o fluxo da vida deve se articular em formas). As testemunhas entram então em estados intensos porque, eles dizem, sentiram uma presença. E isto, graças ao Performer que é uma ponte entre a testemunha e alguma coisa. Neste sentido, o Performer é pontifex, fazedor de pontes<sup>242</sup>.

Cheguei em São Paulo para assistir ao último dia do espetáculo *Electric Party Songs*, dirigido por Mario Biagini. Fui com receios e expectativas: será que eles são realmente tudo isso que espero? O trabalho deles continua tão impactante como foram as montagens um dia dirigidas por Grotowski? Foram eles capazes de manter o mesmo nível de qualidade e excelência após a partida de seu grande mestre? Cheguei cedo e sentei-me ao lado da Prof. Tatiana Motta Lima e de seu orientando, também meu colega, Luciano Matricardi. Logo surgiu a primeira questão: por que um espetáculo, se Grotowski os havia abandonado na primeira fase de sua pesquisa? O que significa este “retorno”?

Repentinamente, Mario, muito simples e sorridente, acompanhado de um de seus assistentes, surge a nossa frente para cumprimentar Tatiana. Conversam amistosamente em italiano. Transbordava de alegria e entusiasmo.

Não demorou muito para a “festa” começar. Vieram todos num só conjunto, passando por entre os espectadores e entoando os cantos. Fomos convidados a nos aproximar. Por um minuto, pensei que ele estivesse convidando-nos a dançar e tive o impulso de me levantar, mas fiquei quieta. Todas as minhas questões se diluíram como num passe de mágica.

Seus cantos reverberavam em meu corpo de tal forma que mal posso descrever. “É, realmente é eletrizante...!”, pensava comigo. Os pelos de meu corpo se arrepiaram por inteiro e sentia uma corrente elétrica atravessar meu corpo, da base da coluna até o topo da cabeça. Por vezes, tremia. Minha respiração ficou mais densa. Sentia meu plexo solar em chamas e uma vibração no peito como se algo estivesse batendo em meu esterno feito um tambor. Já me sentia incapaz de observar o trabalho deles como uma pesquisadora. Não pensava, apenas sentia.

---

<sup>242</sup> GROTOWSKI, Jerzy. **Performer**. Tradução do italiano feita pela professora Celina Sodré.

Ao final do espetáculo, estava diferente, completamente afetada, contaminada. Algo mudou em mim. Me considero uma pessoa inquieta, ansiosa, excessivamente mental. Minha consciência estava *flat*, serena. Havia um silêncio diferente dentro de mim. Já naquela mesma mesma noite, sonhei. Sonhei com o espetáculo, alguns pequenos refrões dos cantos surgiam em minha mente, imagens de Mario, Alejandro, Felicita, Suellen. “Sim, eles são realmente tudo isso”, pensava comigo mesma. Mal podia esperar para o início do workshop. O efeito, a ressaca da “festa”, durou pouco.

No primeiro dia de Workshop, Mario chegou com cara de sono, acompanhado de todos os seus assistentes. Pediu que tirássemos as nossas roupas pretas e vestíssemos a roupa de festa que havia nos solicitado na carta de confirmação de participação do workshop.

Durante esses quatro dias, nós, os participantes, estaríamos imersos em um trabalho prático intensivo sobre cantos do sul dos Estados Unidos e canções compostas pelos próprios membros do *Open Program*<sup>243</sup>, inspiradas na obra de Allen Ginsberg. Trabalharíamos, ainda, sobre uma estrutura cênica elaborada por nós, antes do início do Workshop, que deveria ser, em algum momento, incluída no fluxo desses cantos.

Deveríamos escolher entre duas propostas de trabalho distintas. Na primeira, cada participante deveria elaborar uma proposta cênica de 3 a 4 minutos de duração, tendo como texto de base uma poesia de Allen Ginsberg em português. O texto deveria estar perfeitamente memorizado. Na segunda alternativa de proposta cênica, que apenas um único participante escolheu, a cena deveria ser criada ao redor de uma canção composta pelo participante, baseada no material textual do mesmo autor. Era permitida a utilização de quaisquer instrumentos musicais, inclusive, os feitos à mão.

Após uma breve introdução de como seria feito o trabalho naquele dia, nos sentamos sobre as cadeiras, em uma imensa roda. Muitos de nós, inclusive eu, nos sentamos relaxadamente, com o corpo um pouco abandonado. Mario imediatamente nos corrigiu. Pediu-nos uma postura alerta, disponível, pronta para responder ao trabalho. Solicitou a um de seus assistentes que começasse a cantar. Pouco a pouco eles iam se

---

<sup>243</sup> O Workcenter é composto, atualmente, por 18 artistas de 10 países, divididos em duas equipes: o *Focused Research Team in Art as a Vehicle*, dirigido por Thomas Richards, e o *Open Program*, dirigido por Mario Biagini. O primeiro é composto pelos seguintes integrantes: Antonin Chambon, Tzu-Len Chen, Benoît Chevelle, Jessica Losilla Hébrail, Bradley High, Tara Ostiguy, Min Jun Park, Céclile Richards e Thomas Richards. O segundo por: Mario Biagini, Lloyd Bricken, Davide Curzio, Robin Gentien, Agnieszka Kazimierska, Felicita Marcelli, Alejandro Rodriguez e pelas brasileiras Suellen Serrat e Grazielle Sena.

aproximando de cada participante, convidando-nos a cantar e seguir o ritmo de suas movimentações, procurando a todo momento entrar em contato. A repetição do refrão de cada canto não era difícil. Os cantos tradicionais oriundos do sul dos Estados Unidos eram fáceis de compreender e memorizar.

Fui uma das últimas a ser convidada a participar. Felicita e Agnieszka permaneceram ao meu lado. Senti-me imediatamente familiarizada. Os movimentos fluíram naturalmente. Seguia Agnieszka em tudo: suas mudanças de ritmo, respiração, entonação, passos, gestos. Meu corpo era pouco a pouco possuído por aquela energia. Chegou um momento em que eu já não sabia se era eu, ou se eram os cantos que me cantavam e dançavam. Meu corpo adquiria uma certa autonomia, eu não comandava mais, ele seguia sozinho, eu apenas testemunhava. Sentia-me como um mero instrumento atravessado por aquele fluxo energético ou uma marionete, conduzida por algo maior que eu e que me ultrapassava. Não mais resistia àquela força.

Percebia que, vagarosa e sutilmente, meu corpo produzia uma movimentação ondulada que partia do quadril e reverberava até os ombros e pescoço. Minhas mãos seguravam o vestido. Vislumbrei um olhar de aprovação da Agnieszka. Aprovação pra quem? Eu não quis fazer aquele movimento. Olhei à frente, e vi Grazielle, outra assistente do Mario, liderando um pequeno grupo de mulheres que estavam reproduzindo este mesmo movimento. Compomos frente a frente duas fileiras de mulheres fazendo aquele movimento, que mais tarde eu iria saber, se chamava *younvalu*. Passiva na ação e ativa no olhar. Finalmente eu conseguia compreender, na prática, o que Grotowski queria dizer em seu texto *Performer*. Só me recordava de estar neste estado uma única vez na vida, durante uma aula de ponta da Renée, na ESBA. Exausta, depois de quatro aulas num único dia, tive que repetir inúmeras vezes uma série de saltos até acertar. Na última repetição, só via a minha imagem através do espelho. Já não pensava em mais nada, nem em acertar, simplesmente fazia.

Embriagados de estar dentro do tempo, preocupados em bicar, nós esquecemos de fazer viver a parte de nós mesmos que olha. Existe então o perigo de se existir somente dentro do tempo e nulamente fora do tempo. Se sentir olhado pela outra parte de si mesmo, esta que está como que fora do tempo, dá uma outra dimensão. Existe um Eu-Eu. O segundo Eu é quase virtual; não está em nós o olhar dos outros, nem o julgamento, é como um olhar imóvel: presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas e é tudo. O processo de cada um pode se completar somente no contexto desta presença imóvel. Eu-Eu: na experiência a dupla não aparece separada, mas como plena, única.

Na via do Performer percebemos a essência durante sua osmose com o corpo, em seguida trabalhamos o processo desenvolvendo o Eu-Eu. O olhar do teacher pode às vezes funcionar como o espelho da ligação Eu-Eu (esta

ligação não estando ainda traçada). Quando o vínculo Eu-Eu está traçado, o teacher pode desaparecer e o Performer continuar na direção do corpo da essência. Isso que podemos reconhecer na foto de Gurdjieff velho sentado num banco em Paris. Da imagem do jovem guerreiro de Kau àquela de Gurdjieff, é o caminho do corpo-e-essência ao corpo da essência. O Eu-Eu não quer dizer estar cortado em dois mas ser duplo. Se trata aqui de ser passivo na ação e ativo no olhar (ao contrário do habitual). Passivo quer dizer ser receptivo. Ativo ser presente. Para nutrir a vida do Eu-Eu, o Performer deve desenvolver não um organismo-massa, organismo dos músculos, atlético, mas organismo-canal através do qual as forças circulam<sup>244</sup>.

No segundo dia, demos início à apresentação das propostas cênicas que cada um havia elaborado. Assim que Mario entrou na sala de aula, viu muitos de nós, participantes, fazendo algum tipo de exercício corporal ou alongamento. Questionou-nos: “para que ou por que vocês estão fazendo isto?”, “qual o sentido do que estão fazendo, com que objetivo?”. Ressaltou que exercício algum teria utilidade se não houvesse um honesto trabalho sobre o “si”, sobre si mesmo. Pediu-nos que refletíssemos sobre esta observação, levando em consideração que um mero alongamento ou exercícios corporais, com o único objetivo de tornar o corpo mais flexível ou virtuoso, não possuía valor algum. O trabalho corporal, para o ator, segundo ele, admitia dois caminhos que não necessariamente se excluem: os exercícios corporais como um pretexto para o trabalho sobre si mesmos, como um meio de preparação para uma modificação ética do indivíduo, ou como uma necessidade de fortalecer alguma parte do corpo específica que algum trabalho cênico ou personagem solicite. Fiquei um tanto satisfeita com esta observação, pois se tratava da essência de minha atual pesquisa acadêmica.

A avaliação crítica de cada “apresentação” seguia uma linha de pensamento, ao meu ver, bastante Stanislavskiana. Procurava anotar todas as observações e sugestões que Mario e seus assistentes mencionavam. No final da manhã, restando alguns participantes para se apresentarem no próximo dia, cantamos ainda um pouco.

Sentia que a energia dos cantos promoviam um impacto um pouco mais forte do que no primeiro dia. No momento em que Alejandro começou a entoar uma de suas canções, comecei a perder o contato. Meus joelhos já estavam pesando e dobrando. Meu corpo começava a arquear. Rapidamente, me restabeleci e permaneci onde estava. Alejandro, assistido e rodeado por um pequeno grupo só de homens, começou a se aproximar do lugar em que eu, Luciano e mais outros dois participantes estavávamos. Segui ao encontro deles, passei próxima à roda e, neste exato momento, meu corpo

---

<sup>244</sup> Idem

arqueou de uma vez só. Robin, um dos assistentes ainda exclamou: “Epa!”. Este foi meu último contato visual. Senti um peso absurdo em minhas pernas. Meu corpo começou a tremer. Estava relativamente consciente do que se passava, mas não conseguia me reerguer. Quanto mais esforço fazia, mais meu corpo pesava. Era uma força maior do que a minha. Sabia que Mario se aproximaria e assim foi. Cutucou-me algumas vezes e ajudou a me reerguer: “Não é isso! Não é isso! Mantenha contato!”, disse. “Retire-se, respire e, se perceber que está em condições de voltar, manter o contato orgânico com as pessoas, volte”.

Não tive a oportunidade de conversar com Mario sobre o ocorrido. Cheguei a relatar a Felicita o que havia acontecido. Ela foi muito cuidadosa, dizendo que não poderia afirmar nada, mas que acreditava que eu não havia sido tomada por aquela energia, que estava apenas sugestionada. Para ela, o fato de Mario ter vindo chamar a minha atenção havia ocorrido porque tinha perdido completamente o contato e este era o objetivo do trabalho.

Na volta para casa, Luciano veio me perguntar o que havia acontecido e o que Mario disse. Eu não percebi, mas ele afirmou que havia acompanhado tudo de perto, pois estava bem atrás de mim. “Também não sei, Lu!”, só pude descrever a experiência, sem chegar a conclusão alguma.

O terceiro dia foi o da apresentação da minha proposta cênica. Mario questionou o “porquê” de cada ação física que havia feito. Começava de pé e caminhava em direção aos espectadores e falando o poema do Allen Ginsberg que havia escolhido, me sentava sobre uma cadeira e penteava os cabelos. Na partitura inicial ainda acarinhava meu corpo com o pente. Cortei, pois Mario já havia criticado alguns participantes que de alguma forma se “acariciaram” em cena. Tratava-se de um poema erótico, o “poema de amor sobre um tema de Walt Whitman”. Ele elogiou a minha caminhada, confirmou que o texto não estava totalmente decorado, pois o perdi um pouco pelo nervosismo, e disse que a ação de pentear os cabelos nada mais era do que um mero clichê. Propôs que eu aproveitasse a minha caminhada e investigasse diferentes modos de andar. Fizesse um estudo dedicado sobre isso. A outra proposta que ele sugeriu foi que eu elaborasse diferentes associações a respeito do local onde eu estava, qual era o meu estado mental/emocional, evocando memórias que tivessem alguma semelhança com o poema ou que o próprio texto despertava. Ao invés de começar de pé, desse início à partitura sentada, mantendo o corpo e a coluna vertebral “vivos”. Assim como no dia anterior, terminamos os trabalhos com mais uma série de cantos.

No último dia, Mario reservou uma boa parte do tempo para rever as propostas cênicas, desta vez, reelaboradas a partir de suas instruções. Todos de um modo geral aprimoraram muito os seus trabalhos, que tiveram um considerável ganho de qualidade. Não foi possível rever a proposta de todos, inclusive a minha.

Permaneci mais alguns dias em São Paulo para aguardar a conferência do Thomas, que seria na noite de sexta feira, e assistir ao espetáculo *The Living Room*. Aproveitei os dias lendo e revisando o meu projeto para a qualificação, que deveria ser entregue ainda naquela semana.

Cheguei bem cedo no Sesc Consolação e aguardei a abertura do salão de espera, próximo à cafeteria. Como não havia nenhum lugar marcado dirigi-me diretamente para o teatro a fim garantir o melhor assento. Logo que entrei, pude ouvir brevemente o aquecimento vocal dos membros do *Focused Research Team in Art as a Vehicle*. Mais de um componente do grupo entoava sons que não podia compreender. O que me assustou e surpreendeu foi a potência daqueles sons que, de certa forma, preenchiam todo aquele espaço. Eu estava de pé, próxima a última fileira. Não pude ficar, ainda que quisesse, nem mesmo ver quem estava se aquecendo. Uma funcionária do próprio Sesc se aproximou e educadamente pediu que me retirasse, explicando como seria feita a organização espacial dos espectadores no palco e que eu não deveria me preocupar com “lugares marcados”.

Logo fomos convidados a entrar. Recebemos um pequeno folheto com um poema, que deveria ser devolvido ao final. Thomas estava de pé cumprimentando todos os espectadores. Seus assistentes iam pouco a pouco nos conduzindo aos nossos lugares e oferecendo-nos alguma bebida de nossa preferência. Sentei-me no chão, comi uns pães de queijo e algumas uvas. Estava muito curiosa e estranhando tudo aquilo. De forma muito natural, enquanto todos estavam à vontade comendo e bebendo, eles começaram o espetáculo, ou melhor, a *Action*.

Fiquei imediatamente em estado de choque: Thomas estava iluminado naquele dia. Ele emanava luz e era um monstro em cena! Sabia que este fenômeno havia ocorrido com Cieslak em o *Príncipe Constante*. Poderia até ter acontecido com outros atores, mas nunca tinha visto nada parecido. Pensei muito pouco durante o espetáculo. Foi uma experiência bastante sensorial e belíssima. “Ele conseguiu!”, pensei. Aquele ator, recém-formado em Yale, que um dia almejou ganhar um Oscar ou algo parecido, havia alcançado a excelência e a maestria do ofício, algo que, pra mim, tem um valor incomensurável. Fiquei muito comovida. Queria ter a oportunidade de lhe dizer isto.

Acabara de ganhar seu livro e estava com ele em minhas mãos, esperando uma oportunidade para uma dedicatória. A cópia da versão do seu livro em inglês, que já havia lido e relido, estava caindo aos pedaços. Quando pedi a dedicatória, as palavras mal saíam pela minha boca. Não consegui dizer nada.

*The Living Room* terminou da mesma forma que começou. Thomas sentou-se ao meu lado e conversou com o pequeno grupo de pessoas que estavam próximas. Fui incapaz de elaborar uma pergunta sequer. Estava tão impactada. Não havia questão alguma. “Como não havia?”, pensava comigo mesma. Thomas estava ao meu lado e eu não tinha uma pergunta?

Penso que o *The Living Room* traz em seu germe a possibilidade de afetar os espectadores nos mais diversos níveis de percepção e consciência. Tentar reduzir aquela experiência ao nível intelectual seria o mesmo que perdê-la. Certamente, ela escaparia.

De forma bastante generosa, Thomas descreveu-nos como havia sido o processo de trabalho; que o *The Living Room* se tratava, na realidade, de uma *Action* e não de um espetáculo; explicou-nos o conceito de *Action*; contou-nos um pouco da sua relação com Grotowski na última fase de sua pesquisa, a Arte como Veículo; e que alguns dos seus atores haviam ingressado recentemente no grupo e como eles já haviam contribuído para o trabalho.

No dia seguinte, fui à conferência. Cheguei já com minha mala, pois voltaria para Niterói ainda naquela noite. Desta vez, estava cheia de questões. Thomas falaria sobre o seu livro, “Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas”, que havia sido traduzido e publicado em português recentemente. Foram feitas apenas cinco perguntas, três minhas. Só foi possível responder as duas primeiras. Fiquei inconformada. O tempo estava curto e Thomas precisava ainda dar alguns autógrafos. Insisti para o Matheus, produtor do Sesc Consolação, que o convencesse a me responder, não poderia ir embora daquela forma. Thomas, enfim, concordou em responder na semana seguinte, no intervalo do primeiro dia de seu workshop. Como não estava inscrita em sua oficina, e já que precisaria voltar a São Paulo para obter as respostas, pedi, então, ao Matheus que solicitasse ao Thomas uma autorização para que eu participasse do seu workshop como ouvinte. Proposta aceita, pude voltar para casa feliz da vida.

Cheguei novamente em São Paulo na segunda-feira de manhã e segui direto para o Sesc Consolação. Pude observar, logo de início, como Thomas e Mario eram diferentes, por vezes, o oposto um do outro. O trabalho que fizemos com Mario foi sério, profundo, mas havia um ar descontraído, de leveza e celebração. Assistindo ao

workshop do Thomas, podia perceber uma atmosfera mais silenciosa, solene, contida, como num ritual.

Os cantos afro-caribenhos não me pareceram fáceis de assimilar. Thomas deu início ao seu workshop cantando com seus assistentes. Pediu que os participantes procurassem cantar com eles, atentos ao seu tom de voz, e que buscassem participar assim que tivessem domínio do refrão, sendo capazes de reproduzi-lo com o mínimo de precisão. Não havia nenhuma proposta cênica a ser avaliada neste workshop. Cada participante, ao final, foi convidado a escolher o canto com o qual tinha se sentido mais familiarizado, estudá-lo, a fim de que cada um deles fosse trabalhado posteriormente. Seus assistentes estavam disponíveis para ensinar-lhes as letras e as entonações apropriadas a cada um deles.

Pude observar que alguns participantes já haviam tido um contato anterior com o trabalho do Thomas. Descobri, depois, que alguns haviam estado em Pontedera, em 2012, para participar de um dos últimos processos de seleção de novos membros.

No segundo dia, Thomas pediu que todos os participantes se reunissem e cantassem com apenas um de seus assistentes. Foi escolhido o canto Lucumi “*Ora mi, mama yo ko da, ora mi, mama yo ko da*”. Percebi que a assimilação de cada sílaba não era homogênea, cada um compreendia o som de forma diferente. Atento a este fato, Antonin Chambon foi corrigindo passo a passo, estimulando-os a alcançar o ritmo e a entonação certas. Cantaram. Os movimentos corporais eram obviamente bem diferentes. Mesmo de fora, tive a impressão de que o trabalho com Thomas exigia um pouco mais de cada participante. O processo de trabalho e aprendizado não me pareciam fáceis. Os participantes deveriam construir uma estrutura de ações ordenadas pelo fluxo dos cantos.

Thomas, a partir deste dia, trabalharia os cantos com cada participante em particular. No momento em que cada participante cantava, Thomas sutilmente ia conduzindo o movimento de seus corpos e, com suas mãos, liberava as tensões presentes em diferentes partes do corpo de cada um. A liberação de energia que este processo evocava era estupenda e arrepiante. Uma pessoa de fora, leiga, que desconhecesse o trabalho que desenvolvem poderia confundir o estado em que os participantes se encontravam como um transe ou uma espécie de possessão. De fato, era evidente que circulava ali, entre mestre e aprendiz, um fluxo energético intenso, aquele que o próprio canto trazia e aquele que era liberado pelo participante. Todos passaram por esta experiência.

Assim como ocorreu com a oficina do Mario, mesmo participando apenas como ouvinte, sonhei todos os dias com este processo, com Thomas e seus assistentes. Nunca era capaz de recordar um canto quando assim o desejava. Eles surgiam na minha mente espontaneamente, assim que acordava, durante o banho ou almoçando/jantando. Permaneci com alguns destes cantos em minha mente por mais de um mês após o final dos Workshops.

Ao final desta semana, tivemos mais uma conferência, desta vez com Mario e Thomas juntos, e a apresentação do documentário *Action in Aya Irini*. Martha, minha orientadora, também estaria presente.

Muitas vezes, quando estamos muito envolvidos com uma pesquisa ou com o processo de trabalho, corremos o risco de tentar distorcer os acontecimentos de acordo com o nosso ponto de vista ou as nossas próprias expectativas. Foi, para mim, importante ouvir da própria Ribeiro, após a apresentação do filme, a dimensão e o impacto que aquela experiência causou nela mesma. Assim como eu, depois de ter assistido ao *Electric Party Songs* e *The Living Room*, Ribeiro não tinha, também, nenhuma questão, tampouco conseguia expressar aquele acontecimento em palavras.

### 3.2 CONFORMAÇÕES ATRAVÉS DO CORPO: O CORPO, O CUIDADO DE SI E A EXPERIÊNCIA PELA VIA NEGATIVA

Esta parte do capítulo constitui um espaço de reflexão sobre o lugar que o nosso corpo ocupa na construção da subjetividade e no potencial de transformação humana que pode ser engendrado por meio de práticas corporais específicas para este fim.

O que uma pessoa pode transmitir? Como e para quem transmitir? Estas são questões que toda pessoa que é herdeira de uma tradição se coloca, porque essa pessoa herda também, de certa forma, o dever de transmitir aquilo que recebeu para si. Que participação tem a pesquisa em uma tradição? Até que ponto deveria uma tradição sobre o trabalho sobre si mesmo ou, fazendo uma analogia, de uma yoga ou de uma vida interior, ser ao mesmo tempo uma investigação, uma pesquisa que toma, a cada geração, um passo à frente?<sup>245</sup> .

Em seu artigo “*Para uma Ética Renovada do cuidar: à escuta do corpo sensível*”, os autores Serge Lapointe e Jeanne-Marie Rugira, ambos educadores, pesquisadores da Universidade do Québec em Rimouski, tendo como ponto de referência as suas próprias experiências pessoais, se propõem a discutir a dimensão ética

---

<sup>245</sup> GROTOWSKI, Jerzy, 1999, pp.11-12.

no ato de cuidar, procurando analisar a eficácia de suas práticas de formação e acompanhamento na transformação humana. Ambos os autores asseveram que é através da nossa relação com o próprio corpo que inauguramos e estabelecemos a nossa relação com o mundo:

Como sugere Yvan Amar, nossa relação com o corpo e nossa relação com o mundo encontram-se profundamente imbricadas. Por outro lado, sabemos que a relação com o corpo é, a princípio, um dado biopsicossocial e espiritual condicionado cultural, social e, até mesmo, familiarmente. Nossa relação com o corpo encontra-se igualmente inscrita nos estratos mais profundos das células, bem como no universo cognitivo, afetivo e gestual de cada ser humano. Ela é constituída por uma mistura de hábitos, de crenças e de saberes oriundos de tempos imemoriais, transmitidos a cada um por meio de condições específicas à sua inscrição sócio-histórica<sup>246</sup>.

Partindo desta concepção, a minha pesquisa prática tinha como objetivo maior, um tanto ambicioso, admito, a reeducação dos participantes, no sentido de buscar uma reinvenção de si mesmos, uma reconstrução de seus corpos, através de uma espécie de desaprendizagem que lhes permitisse transitar pelas suas vidas em fricção e em relação com o mundo que os cerca tendo mais consciência de si mesmos, de suas necessidades e valores pessoais. Almejava poder instruí-los e oferecer-lhes ferramentas através das quais pudessem se dirigir para si mesmos e, através deste processo de trabalho, tornar possível que cada um buscasse aquilo que o constitui, aquilo que o faz existir em sua singularidade.

Interessava-me compreender de que forma uma espécie de transformação subjetiva poderia ser engendrada e vivenciada a partir da utilização de determinadas técnicas e práticas atoriais específicas, tendo como princípio norteador desta pesquisa a noção do “trabalho do ator sobre si mesmo”<sup>247</sup>, que está relacionado, ao meu ver, a um engajamento do ator em seu próprio processo de trabalho, a um comprometimento ético, através do qual ele se disponibiliza, numa mesma linha de conduta que perpassa o ato de criação artística, a desenvolver as suas próprias capacidades e potencialidades humanas e afetivas na mesma medida em investe e intensifica as suas potencialidades artísticas e competência profissional.

Fundamentada nas práticas do cuidado de si investigadas por Michel Foucault, nas investigações empreendidas por Jerzy Grotowski, sobretudo na última fase de sua

---

<sup>246</sup> LA POINTE, Serge & RUGIRA, Jeanne-Marie. Educ. Real., Porto Alegre, v. 37, n. 1, p. 51-70, jan./abr. 2012. p. 53. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/edu\\_realidade](http://www.ufrgs.br/edu_realidade) Acesso em: 24/01/2014.

<sup>247</sup> Termo criado por Stanislavski em seu livro “*El trabajo del actor sobre si mismo*”, que foi posteriormente incorporado por Grotowski em sua terminologia.

pesquisa, e nos princípios e fundamentos técnicos que nortearam a minha formação na Escola Brasileira de Artes, a disciplina “Conformações Através do Corpo”, do curso de artes da UFF, tinha o propósito de analisar, a partir do enraizamento na experiência, o refinamento, a expansão da consciência, a percepção e domínio de si, através do movimento. A disciplina era voltada para os atores do Projeto Pirandello Contemporâneo e para os alunos do Instituto de Artes e Comunicação Social interessados em desenvolver este tipo de trabalho. O maior desafio consistiu, portanto, na dificuldade de documentar e mapear o processo de alargamento da percepção dos participantes.

A noção de *epimeléia heautoû* (“O Cuidado de si”)<sup>248</sup> e “as práticas de si”, oriundas da antiguidade greco-romana, estudadas por Foucault, compunham, como afirma Gilberto Icle (2007), formas de resistência à anulação do próprio indivíduo, tornando-se capazes de constituir atos afirmativos de liberdade:

O aspecto formador do cuidado de si não descarta o aspecto corretivo, pois a prática de si impõe-se sobre os erros, maus hábitos, deformações, dependências (...) A prática de si serviria para expurgar, dominar, liberar-se do mal. Foucault considera um elemento fundamental do cuidado de si essa possibilidade de *nos tornarmos o que poderíamos ter sido e nunca fomos*, uma vez que existe a possibilidade de nos corrigirmos, de nos transformarmos. Neste mesmo caminho, Foucault fala do vocabulário crítico do *aprender as virtudes é desaprender os vícios*, indicando a noção de desaprendizagem<sup>249</sup>.

A principal ferramenta utilizada para este trabalho de “recusa de si mesmo” foi a noção de via negativa, uma importante articulação desenvolvida no trabalho de Grotowski, voltada para a dissolução e superação dos bloqueios individuais, sejam eles físicos, corporais ou mentais. Tratava-se, pois, de empreender uma espécie de guerrilha contra as próprias resistências e impedimentos que travavam o avanço e o desenvolvimento do processo criativo. O caráter essencial da via negativa era a recusa dos estereótipos pessoais, do profissionalismo, dos falsos clichês, dos disfarces, da busca por resultados específicos, do fechamento do indivíduo sobre si mesmo em suas próprias questões. Conforme nos ensina Foucault:

Talvez, o objetivo hoje em dia não seja descobrir o que somos, mas recusar o que somos. Temos que imaginar e construir o que poderíamos ser para nos livrarmos deste "duplo constrangimento" político, que é a simultânea individualização e totalização própria às estruturas do poder moderno. A

---

<sup>248</sup> FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.18.

<sup>249</sup> ICLE, Gilberto. **Pedagogia Teatral como cuidado de si: problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski**. Rio de Janeiro: ANPED, 2007, p.9.

conclusão seria que o problema político, ético, social e filosófico de nossos dias não consiste em tentar liberar o indivíduo do Estado nem das instituições do Estado, porém nos liberarmos tanto do Estado quanto do tipo de individualização que a ele se liga<sup>250</sup>.

Em minha pesquisa prática, a tentativa de aniquilamento de tais bloqueios se dava a partir dos exercícios físicos propostos baseados nas práticas corporais herdadas por mim da metodologia utilizada por Renée Simon<sup>251</sup> e por exercícios de Hatha Yoga. A noção de via negativa, aqui, não estava direcionada a nenhum processo artístico ou criativo especificamente. Tratava-se, pois, da eliminação dos automatismos e da tentativa de revivificar os corpos possivelmente alienados, aniquilados, dominados e violentados para satisfação dos propósitos do Estado, a fim de que, através do estabelecimento de relação mais íntima com os seus corpos e o desenvolvimento de uma percepção mais aprofundada de si mesmos, os participantes pudessem instaurar um novo modo de ser/estar no mundo.

*“Conformações através do corpo”*<sup>252</sup>

O cuidado pressupõe imediatamente relação, ele se estabelece em uma relação. Isso implica o reconhecimento de uma dimensão ética no cuidar, de seu caráter essencialmente relacional. De certo modo, porém, toda relação ética com o outro constitui uma relação de cuidado. [...] Uma relação como essa é cuidar porque existe realmente interesse, preocupação com o outro. Ela contribui para que o outro possa ser verdadeiramente sujeito, e não apenas uma função social ou um instrumento de meu querer ou de meu desejo reduzido a uma funcionalidade<sup>253</sup>.

A disciplina “Conformações do Corpo” teve início em 6 de setembro de 2013, numa quarta-feira, no contexto do Projeto Pirandello Contemporâneo<sup>254</sup>. As aulas aconteceram regularmente, com um encontro semanal das 14 às 18 horas, durante três meses apenas. Logo no início do treinamento físico, objeto deste estudo, pude perceber que este tipo de trabalho exigia, ao menos, dois encontros semanais, com uma duração

---

<sup>250</sup> FOUCAULT, Michel. **O Sujeito e o Poder**, 198, p. 239.

<sup>251</sup> Bailarina franco-brasileira, formada pela Ópera de Paris, fundadora da Escola Brasileira de Artes, na década de 60, em Niterói/ RJ.

<sup>252</sup> Nome dado à disciplina ministrada por mim e pela minha orientadora Martha Ribeiro no seio do Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea, como parte do Projeto Pirandello Contemporâneo, oferecida no Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense.

<sup>253</sup> BARRIER, [2010] apud LA POINTE & RUGIRA: 2012, p. 52.

<sup>254</sup> O Pirandello Contemporâneo constitui um Projeto de Pesquisa, Ensino e Extensão em artes cênicas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, coordenado pela Profa. Dra. Martha Ribeiro (<http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br>).

mínima de quatro horas. A primeira etapa do trabalho consistia em aprender os exercícios e desenvolvê-los, aprimorá-los tecnicamente. Na segunda etapa, paralelamente aos exercícios técnicos, procurei introduzir exercícios e técnicas com o intuito de promover o alargamento da percepção dos participantes e de suas capacidades cognitivas. Pretendíamos, ao final desta investigação, fazer uma demonstração técnica para o público, o que não foi possível. Era meu objetivo, também, depois de dominada a técnica, que os participantes executassem os exercícios juntos, mas sozinhos, cada um se apropriando individualmente do seu inventário de exercícios corporais, explorando-os seguindo um roteiro próprio, de acordo com as suas próprias questões e necessidades individuais. O processo, em função do curto espaço de tempo de que dispúnhamos para esta investigação prática, não chegou a este ponto.

Este tipo de trabalho exige, de cada participante, uma postura de auto-observação e autoinvestigação permanente. Reconheço que não é qualquer pessoa ou aluno que possui um interesse legítimo e sincero em empreender este tipo de trabalho. Como era meu receio não ter procura alguma por parte dos alunos da Universidade Federal Fluminense, não procurei fazer uma pré-seleção dos participantes como havia sido orientada. Esta disciplina fazia parte do Laboratório de Investigação e Criação da Cena Contemporânea e meus colegas de trabalho do Projeto Pirandello Contemporâneo, que já se empenhavam em desenvolver um trabalho sobre si mesmos no seio de nossa residência artística, foram convocados pela profa. Martha Ribeiro a participar. Eram eles, portanto, os meus principais objetos de pesquisa. Alimentei a esperança de que, talvez, um ou outro aluno, seguindo as minhas instruções e princípios de trabalho, pudesse mergulhar neste processo com seriedade e disciplina, o que, de fato, aconteceu. Assumi, portanto, um risco que foi de certa forma, calculado.

Na primeira aula, fizemos a exibição do filme: “*With Grotowski, Nienadowka 1980*”. Era meu interesse que os participantes pudessem, a partir deste relato em primeira pessoa, estabelecer uma conexão mais íntima com os fundamentos da investigação de Grotowski, sobretudo no teatro das Fontes e em sua fase posterior, a Arte como Veículo. Era importante, também, que tivessem a oportunidade de conhecer e saber quem foi Grotowski, a sua pessoa, as suas aspirações mais íntimas e pessoais, assim como as crenças e pensamentos que nortearam não apenas a sua vida, mas a pesquisa que empreendeu.

Nesse documentário, Grotowski retorna à pequena vila em que viveu grande parte de sua infância, no período da ocupação nazista na Polônia. Reencontra a família

que o acolheu e as pessoas que fizeram parte e influenciaram em sua formação, como o seu professor Janik e a sua tia, já bastante idosa.

Eu cheguei aqui com minha mãe e meu irmão sem nada, com as mãos vazias, na mais completa pobreza. E, aqui, de alguma forma, eu nasci pela segunda vez, nessa pequena vila. Todas as aspirações, motivações essenciais que estiveram presentes em minha vida tiveram início aqui. Num primeiro momento, houve uma certa descontração. Mais tarde, vieram os momentos mais difíceis. Minha vida teve início no seio da família Ozog<sup>255</sup>.

Pudemos observar, que desde cedo, possuía aspirações religiosas e tinha uma maneira muito particular de se conectar às forças sagradas da natureza, ao invisível, àquilo que está para além das formas e como todo este conjunto de crenças, transmitido especialmente pela sua mãe, constituíram o fundamento das investigações que ele empreendeu a partir do Teatro das Fontes:

Em primeiro lugar, o berço católico, a tradição católica em nossa família era muito profunda, muito presente. Não se tratava de nenhuma espécie de fanatismo, muito pelo contrário, havia uma grande tolerância. Minha mãe nunca me obrigou a ir à igreja. Ela frequentava a igreja, mas não era assídua. Ela cumpria todos os princípios básicos da religião católica que eram a comunhão e a confissão. Mas, mesmo quando ela ia à confissão, sempre gerava algum tipo de polêmica com o padre. Ela sempre foi muito crítica e severa no que diz respeito a alguns princípios e dogmas católicos. Por exemplo, “todos os religiosos devem estar reunidos em uma única religião”. Isto não é de maneira alguma uma verdade absoluta. Nós somos cristãos, minha mãe dizia, mas e os povos hindus e os povos budistas? Eles também têm a sua própria verdade. O conhecimento que eles adquiriram também tem seu próprio valor. Então, tenho esta estória de quando minha mãe repetia este discurso frequentemente, com seriedade, mas sempre esboçando um sorriso no rosto. E sempre foi muito difícil para os padres receberem estas críticas que minha mãe fazia.

Então, este foi um fator de grande importância em minha vida. Para minha mãe, nunca existiu uma única religião, ela sempre acreditou na existência de uma comunidade de diferentes tradições. E isso nunca contrariou os princípios religiosos de nossa família. Ela defendia a existência de diferentes visões, diferentes tradições, diferentes formas de se compreender a essência, a Verdade. Ela acreditava que havia algo comum a todas elas, que antecedia as diferenças. E, provavelmente, de todas as coisas que ela me ensinou, esta foi a mais importante.<sup>256</sup>

Grotowski nos deixa entrever os preceitos que fizeram parte de sua primeira formação. Foi a partir de uma destas questões que demos início ao nosso trabalho. Ribeiro convocou cada um dos participantes a empreender um mergulho íntimo e, seguindo este caminho, trouxessem para o nosso espaço de trabalho e pesquisa a marca, a cicatriz que cada um carrega consigo mesmo e que também o constitui enquanto ser humano:

---

<sup>255</sup> Relato inicial de Grotowski, sua primeira fala no filme. Tradução minha.

<sup>256</sup> Idem

Estas são as “máximas” (ditos poloneses), que eu aprendi deste cedo:  
- Quem é você? (O pequeno polonês)  
- Qual é o seu símbolo? (Qual é a sua marca?)  
- O que é a Polônia? (A sua pátria, a sua Mãe-terra)  
- Quais são as suas cicatrizes? (De que forma você testemunhou o surgimento das suas cicatrizes?)  
Isto pertenceu, de certa forma, ao meu primeiro aprendizado<sup>257</sup>.

Ribeiro pediu, também, que cada participante trouxesse um canto que tivesse alguma vinculação com a história pessoal de cada um. Esta parte do trabalho foi conduzida por ela. Atuei como mediadora. Duas dinâmicas fizeram parte dos momentos que antecediam os trabalhos com os cantos:

- 1) Divididos os participantes em dois times, cada jogador tinha o objetivo de pegar um objeto, no caso um chinelo, depositado no meio da sala e levá-lo até a parede contrária onde estava e, ao mesmo tempo, impedir que o seu adversário cumprisse o mesmo ato;
- 2) Na segunda dinâmica, cada grupo deveria propor movimentos e ações de forma espontânea, brincar como crianças de verdade, fazer uma “festa” silenciosa e utilizar movimentos físicos extracotidianos.

A primeira dinâmica tinha por objetivo aumentar a concentração e atenção de cada aluno, permitir que ele desenvolvesse a sua escuta corporal, sensível, e, pelo incremento de capacidade perceptiva, responder, prontamente, a cada movimento feito pelo seu oponente. Ela funcionou durante um bom tempo. Desisti de trabalhar sobre ela no momento em que os participantes a conduziram como uma mera disputa ou competição selvagem, deixando escapar o seu lado lúdico, espontâneo, e o seu potencial de desenvolvimento de um corpo sensível ao seu meio, aos estímulos e às forças que estão à sua volta e que lhe atravessam.

A segunda dinâmica floresceu a cada aula. Elas permitiram que os participantes permanecessem conectados organicamente ao grupo, durante as associações que eram feitas a cada canto que trabalhávamos.

No decorrer do primeiro mês, a questão suscitada por Ribeiro, “quais são as suas cicatrizes? (De que forma você testemunhou o surgimento das suas cicatrizes?)” não foi abordada. Limitei-me a focar a pesquisa no aprendizado técnico dos exercícios do trabalho de chão do ballet contemporâneo e das posturas de Hatha Yoga. Logo na terceira aula, eles já apresentavam um domínio bastante consistente dos movimentos

---

<sup>257</sup> Máximas (ou ditados poloneses) que estiveram presentes na educação e formação de Grotowski, segundo o seu próprio relato no filme “With Grotowski, Nienadowka 1980”. Tradução minha.

básicos apresentados. Começavam a desenvolver melhor a habilidade de praticar tais exercícios.

Os exercícios de chão eram bastante vigorosos e exigiam muito de cada um deles. Era necessário um esforço físico e uma concentração particular em cada ínfima parte do corpo trabalhada. Muitos participantes reclamaram das dores que sentiam nos dias posteriores a nossas aulas. Decidi, então, começar pelos exercícios de yoga e, depois, seguir para o chão. Mais uma surpresa: o rendimento de cada aluno aumentou ainda mais. Passo a passo, eles iam transcendendo as suas limitações físicas, aumentando os espaços entre as suas articulações, ganhando maior flexibilidade e leveza, expandindo os seus corpos. Mesmo com apenas uma sessão de aula por semana, os resultados exteriores eram evidentes.

A partir do segundo mês, introduzi exercícios específicos para explorar, expandir e alargar a consciência dos alunos e aprimorar suas capacidades cognitivas. Tratou-se de experimentos com o objetivo de oferecer um maior enriquecimento e envolvimento em suas vidas. Pedia, num primeiro momento, que cada um deles colocasse a atenção em sua respiração e assim permanecesse por algum tempo. Em seguida, solicitava que direcionassem a sua atenção, a sua mente para o exterior: sons, ruídos, cheiros, toque da pele no chão e na parede, a textura de suas vestimentas, o gosto; e, depois, para o interior: para as sensações físicas, fossem elas dores musculares, câimbras, cócegas, sentimentos de desconforto ou bem-estar.

No segundo momento, pedia que eles ficassem de pé, abrissem os olhos, observassem o espaço ao redor. Após esse breve momento de reconhecimento espacial, solicitava que caminhassem pelo espaço de olhos fechados procurando, com o foco de suas atenções voltadas para o exterior, não esbarrar em nenhum objeto nem nos colegas.

No terceiro momento, pedia que, em pares, cada um observasse o colega, cada detalhe presente em suas características físicas. De olhos fechados, cada um deveria reconstruir a imagem mental do que observou e abrir os olhos novamente, observando se tais detalhes assumiram maior ou menor evidência, clareza. Pedia novamente que fechassem os olhos e tocassem o seu par, procurando novamente reconstruir a sua imagem, o seu desenho mental.

Por fim, ainda em pares, pedi que cada um fizesse uma espécie de confissão mental. Olhando nos olhos do parceiro e em silêncio, resgataria os acontecimentos que constituíram a sua cicatriz e contaria esta história mentalmente. Foram momentos únicos, profundos e emocionantes. Pude perceber que ao final, todos conseguiam

manter, ao menos por um bom tempo, sua mente aquietada e silenciosa. Permaneciam visivelmente mais dóceis, sensíveis e afetuosos.

Multicor  
Há em seus olhos a explosão de Universos  
No centro buracos negros que me sugam.  
Ao fechar meus olhos e sentir seu toque  
Senti um carinho e um afago como nunca antes.  
Toque tão suave e com receio de me machucar  
Cheguei a sorrir de alegria, felicidade.  
De olhos fechados tocando seu rosto  
Tentei lhe passar o mesmo afago.  
Senti as aspas do seu sorriso  
Suas marcas, a textura de sua pele  
Sorri.  
No encontro de nossos olhos  
Lembramo-nos de cicatrizes  
Tremi  
Não consegui me conter, entreguei-me às lágrimas.  
Não escolhi minha marca  
ela se impôs sobre as outras.  
A marca de um não toque  
de um não perdão  
de um ódio sem fim  
que me corrói, que me consome de fogo e dor.  
Os não encontros dos quais não me perdoo  
foram sugados pela gravidade de seus olhos.  
Senti-me misturada em ti  
Senti-me não mais como eu, mas como nós.  
Desviei o olhar.  
Chorava, chorava  
Sentia-lhe tensão  
Sussurrava sem palavras minha dor.  
Peço-lhe perdão por explodir  
Mas foram seus olhos que me chamaram. (MIGNON, 2013)

O poema acima foi escrito pela aluna Larissa Mingon, dedicado “à amiga que fiz no encontro do olhar” e constitui, para mim, um dos mais valiosos frutos de nosso trabalho. Segue, abaixo, o relato completo, da própria Larissa, feito no primeiro dia em que introduzi este experimento:

Já estava há muito tempo de olhos fechados e isso estava muito desconfortável pois eu me lembrava das pessoas com deficiência visual com as quais participo de uma pesquisa no Instituto Bejiamin Constant. Fazemos uma pesquisa com uma metodologia muito diferenciada e que nos implica muito no campo. Pelos relatos que são contados a experiência do cegar é muito dolorosa e dessa vez ao ficar de olhos fechados por muito tempo me pensei passando por uma experiência de cegar e isso me deixou muito angustiada.

Depois passamos para o exercício em que ficamos de frente para alguém. Fomos orientados a olharmos para essa pessoa, a descobrirmos com os olhos. Foi estranho, sempre é quando o faço. Era uma menina muito bonita e com um *dread* muito legal. Num primeiro momento senti que o corpo dela se movia muito como que rodando em torno do próprio eixo e o meu começou a fazer o mesmo movimento. Depois fechamos os olhos por um tempo e quando o abrimos de novo senti que ela já não fazia isso e nem eu.

Só pra fechar gostaria de dizer que essas aulas têm sido muito importantes para mim, têm me ajudado muito a descobrir o meu corpo, meus limites e também a ultrapassá-los. Sabe desde que entrei na faculdade em 2011 comecei a ver a importância de cuidar de mim antes de oferecer um espaço de cuidado ao outro. E tenho notado muito a importância e a necessidade que tenho de construir um novo corpo que sustente a minha formação como pesquisadora e psicóloga e possa dizer que essas aulas tem me auxiliado muito nessa construção. Só tenho a agradecer a essa mudança de ares.

P.S.: O que fazemos no IBC são Oficinas de Experimentação Corporal com pessoas cegas e de baixa visão. Temos uma aposta em uma rearticulação do corpo, que passando ou tendo passado pelo processo do cegar, busca outras maneiras de estar, de se locomover, de se relacionar e apostamos que a experimentação amplia as possibilidades de se rearticular esse corpo. Achei importante isso ser dito porque o que eu senti no momento da aula foi bem doloroso com relação ao processo do cegar esse lado existe mas na pesquisa apostamos em um outro lado o da reinvenção e não queria deixar aqui a minha fala solta sem contexto mínimo do campo que pesquiso e me envolvo<sup>258</sup>.

Apesar do pouco tempo que tivemos para realizar esta experimentação prática, de não ter sido possível explorar e seguir com o programa que havia elaborado antes do início das aulas, considero que os resultados tenham sido bastante positivos. Foi preciso que eu abrisse mão das expectativas que havia feito num primeiro momento e deixar em aberto para que o processo fluísse por si mesmo, me levando a lugares outros – e talvez mais surpreendentes e felizes - do que havia antes esperado.

O fato de não ter alcançado o ponto a que me propus – que cada aluno, tendo domínio dos exercícios, elaborasse um roteiro próprio para a execução dos mesmos, de acordo com as suas necessidades específicas – me frustrou durante um tempo. No entanto, pude observar o ganho individual de cada um, mesmo seguindo uma série de exercícios idêntica para todos. Tinha a oportunidade de tocar, movimentar, trabalhar sobre os seus corpos individualmente, ajudando-os a expandi-los e conquistar o domínio sobre si mesmos.

Incitava-os a empreender uma guerrilha contra suas próprias limitações sem violentar seus corpos, ao contrário, acolhendo, cuidando e se amando.

Tenho consciência de que este trabalho foi apreendido de uma forma singular, por cada um. Uns mais dedicados, outros nem tanto. Fatores imprescindíveis para o trabalho sobre si, como a disciplina, vontade e disponibilidade estiveram presentes em pouquíssimos participantes. Nem mesmo os meus parceiros do Pirandello puderam estar presentes em todas as aulas, em razão dos ensaios preparatórios para o nosso terceiro

---

<sup>258</sup> Diário da aula de Conformações do Corpo. Niterói, 31 de outubro de 2013. Por Larissa Mignon.

Estudo<sup>259</sup>. A única modificação consistente no modo de ser e estar que pude observar ocorreu com a aluna Larissa Mignon. Na primeira aula prática, cheguei a pensar que ela não suportaria o nosso processo. Muito fechada e resistente, apesar de possuir articulações extraordinariamente maleáveis e flexíveis, mal permitia que a conduzisse ou orientasse seus movimentos. Nem mesmo os seus óculos ela me permitiu que retirasse. Exigi bastante de todo o grupo, no início, e tinha a impressão de que os exercícios a exauriam. Percebia seus olhos revirarem de cansaço. No entanto, ela persistia em sua guerrilha.

Sua participação nas dinâmicas era muito tímida, parecia até que não queria estar ali. A resistência era tanta que precisava solicitar que estivesse mais presente, que se doasse mais. Era muito claro, pela sua expressão corporal, que havia um decréscimo de estima por si mesma.

Aos poucos ela foi se soltando. Foi com um misto de alegria e surpresa que recebi seus poemas e relatos. Era, de todos, quem levava este processo com mais seriedade, honestidade e comprometimento, ao lado de Amanda, minha querida amiga e parceira no Projeto Pirandello Contemporâneo. Tratava-se de uma entrega e de um comprometimento que estava para além de nossos encontros. Era com elas mesmas.

Larissa ficou um tanto assustada quando Ribeiro trabalhou os textos trazidos por alguns alunos e pelos membros do projeto a partir da reverberação de cada canto que era conduzido por ela. Mesmo com medo, visivelmente mexida com todo este processo, entregou-se.

Nas últimas aulas, conhecemos uma outra Larissa. Viva, sorridente, alegre, participativa, comunicativa, envolvente e belíssima. Havia abandonado os óculos, chegava sempre mais arrumada e enamorada de si. Uma outra mulher.

Na confraternização que fizemos no último dia de aula, pedimos que cada participante trouxesse um presente para oferecer ao grupo. Larissa trouxe mais um poema, criado a partir do contexto de nossas aulas, denominado “*Necrofilia*”<sup>260</sup>. Como

---

<sup>259</sup> No contexto do Projeto Pirandello Contemporâneo, nós, atores em formação, nos debruçamos sobre o estudo da dramaturgia de Pirandello numa inter-relação com os princípios fundamentais que nortearam a pesquisa de Grotowski, a partir do desenvolvimento da corporalidade, aliando a via criativa à noção de performatividade.

<sup>260</sup> É ela, é ela!

Entrou vestida de Noite

Lua nos cabelos

uma flor, no momento de seu desabrochar, ela mais uma vez se revelou. A seguir, segue seu breve relato sobre o seu processo e o que a motivou a escrever tal poema:

Faço-me novamente questão. O que posso fazer a partir das coisas que mais me machucam em meu passado? Que posso fazer a partir dos meus fantasmas? Das coisas que apodrecem em mim, mas que a elas ainda cultivo amor? Arte dá pra fazer e o que mais?

Ao escrever penso em Michel Serres quando ele disse que “a palavra anestesia o corpo”. Sinto-me realmente mais “anestesiada” depois que escrevo me dá uma paz tão grande... Mas ao ler o que escrevi tenho um grande estranhamento, nunca acho que fui eu que escrevi.

Não quero deixar de dizer aqui por que comecei a escrever Necrofilia. Queria dançar um texto na aula<sup>261</sup>. Queria que fosse um texto meu, que fosse forte como os que eram apresentados e que possuísse uma beleza encantada.

E a dança do texto? Foi incrível! Deixei-me invadir pelos cantos rituais e ser cantada por eles. Deixei-me fluir como rio. Quando comecei a dançar o texto vibrava como se fosse explodir com tamanha energia tentei deixar que essa energia fluísse pelo texto. Foi realmente uma experiência incrível.

Deixei-me cair no chão na tentativa de me acalmar. Fui resgatada pelo canto que se seguiu e pelo grupo. Foi lindo.



Estrelas no olhar.

Agora

Corpo estendido ao chã

Lábios rubros tingidos

não batom, sangue!

Sangue brota-lhe aos lábios.

Beijo-os tão frios.

Estais morta

Mas tão bela,

tão bela. (MIGNON, 2013)

<sup>261</sup> “Dançar o texto” é um conceito criado pela pesquisadora Martha Ribeiro: “Dançar o texto’ significa a busca pela espacialidade, ritmo e sonoridade do texto, a partir de uma memória interior global, independente do significado *a priori* das palavras”. (RIBEIRO, durante as aulas no LCICC).



#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, procuramos abordar a “Arte como Veículo” à luz da “cultura de si” fundamentada no conceito filosófico moral *epiméleia heautoû* (“*O cuidado de si*”) e nas “práticas de si” presentes na Antiguidade greco-romana buscando pensar as práticas atonais e o ato de criação como um meio para reconectar arte e vida, possibilitando a criação e constituição de outras formas de existência. Foi necessário, portanto, fazer algumas incursões nos diferentes períodos da pesquisa elaborada por Grotowski para que fosse possível ao leitor compreender os fundamentos e os aspectos interiores do trabalho que vem se desenvolvendo desde 1986 até o presente momento, no *Workcenter*.

A necessidade de ressaltar a importância do Romantismo Polonês na trajetória artística de Grotowski foi sentida por nós durante a leitura e a tradução do texto do Osinski, “*Grotowski e a Gnose*”. Foi também um direcionamento dado pela professora Tatiana Motta Lima, no decorrer da disciplina *Em Torno do “Trabalho sobre si”: subjetividades e artesanias*”. A influência do espírito romântico polonês e a semelhança na biografia e percurso artístico de Adam Mickiewicz e Grotowski são, de fato, indispensáveis à compreensão de toda sua obra.

Foi durante as aulas ministradas pela professora Tatiana Motta Lima em seu curso “Em Torno do ‘Trabalho sobre si’: subjetividades e artesanias”, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), que tivemos contato com o pensamento filosófico de Michel Foucault. Encontramos aí um caminho para se pensar a “Arte como Veículo” e o treinamento do ator como um campo onde uma possível “transformação ontológica do sujeito” possa ser engendrada.

O trabalho sobre os cantos iniciáticos foi entendido, aqui, como o próprio Biagini acentua, como um ato de conhecimento, um trabalho sobre o si, que requer a disposição para uma árdua elaboração do sujeito exercida sobre si mesmo, tendo em vista a modificação ética e subjetiva que pode ser engendrada ao longo deste processo. Reconhecemos que o valor deste tipo de trabalho só pode ser efetivamente sentido em toda a sua riqueza a partir de um contato pessoal, seja através da experiência prática direta, como participante, ou indireta, como testemunha.

O desejo de pesquisar a obra de Lygia Clark surgiu durante as aulas ministradas pelos professores Luís Guilherme Vergara e Tania Rivera. No entanto, a decisão definitiva de relacionar as suas investigações à presente pesquisa partiu das

contribuições e orientações recebidas do próprio Vergara e da professora Tania Alice, durante o processo de qualificação. Foi sugerido que fizéssemos busca por outros artistas, fora do âmbito das artes dramáticas, que haviam adotado em suas práticas e experimentações artísticas uma tentativa de religar arte e vida. Optamos por destacar apenas a obra da artista brasileira e nos aprofundarmos (ainda que um pouco) nela.

Cumpramos ressaltar que foi no decorrer deste trabalho que nos deparamos com a profundidade e amplitude do tema escolhido. A presente pesquisa aponta, portanto, para novos caminhos a serem explorados no campo da Arte como Veículo e a dimensão ética e espiritual do trabalho no ator. Desse modo, as incursões necessárias nos campos da psicanálise, da fenomenologia, o estudo da noção de “Presença”, sua produção e intensificação, assim como a investigação do papel do corpo na constituição da subjetividade serão abordados mais adiante, numa futura pesquisa. É nosso desejo, portanto, desenvolver esta pesquisa no doutorado, buscando novas fontes de saberes, novos cruzamentos, para verticalizar a sua questão central.

Consideramos a noção da *parresía* e seus desdobramentos fundamentais para o entendimento dos processos atorais e do “*modus operandi*” nas investigações de Grotowski. Podemos entrever, através da leitura de seus textos, que havia em Grotowski um profundo compromisso com a honestidade, com a exposição da verdade - da verdade sobre os homens, da verdade sobre nós mesmos - como ele próprio enfatizou ao relatar todo o processo de criação do espetáculo “*Apocalypsis cum figuris*”, em palestra no *Collège de France*. Daí, a importância deste estudo.

O último capítulo assumiu um tom bastante pessoal. O desenvolvimento de toda a investigação prática se deu no âmbito do Projeto de Pesquisa Pirandello Contemporâneo e nasceu do encontro (rico, feliz e frutífero) e comunhão de duas pesquisas distintas: a presente pesquisa, sobre a última fase de investigação de Jerzy Grotowski, e pesquisa da Profa. Dra. Martha Ribeiro em torno do renomado autor Luigi Pirandello. Foi a própria Martha que vislumbrou este elo em comum no conjunto da obra de ambos artistas: tanto Grotowski quanto Pirandello pensavam o ato de criação, seja ele artístico ou literário, como uma forma para se constituir novos modos de subjetivação e existência assim como um exercício de liberdade.

Diante disso, o compromisso com a honestidade na nossa relação com o trabalho artístico e com as nossas próprias vidas tornou-se uma obrigação. Não havia a possibilidade de não nos confrontarmos com as nossas próprias máscaras sociais. A distância entre o que somos (ou que pensamos que somos) e a imagem de nós mesmos

que projetamos para os outros foi claramente sentida. Demos início, então, à dolorosa, porém libertadora, tarefa de obrar as nossas próprias vidas e reconstruir a nossa subjetividade durante o processo de criação e formação artística.

A disciplina “Conformações através do Corpo” partiu do pressuposto de que a nossa relação com o nosso próprio corpo e com o mundo estão intimamente relacionadas. Procuramos, então, de acordo com esta linha de pensamento, instituir um processo de trabalho no qual a subjetividade dos próprios participantes era também colocada em questão. Buscamos, no trabalho com os alunos, possibilitar a construção de uma nova relação com os seus corpos, uma nova maneira de transitar pelas suas vidas em fricção e em relação com o mundo que os cerca.

Assim, a busca pelo desenvolvimento da corporalidade dos alunos, pelo caminho da desaprendizagem, através da via negativa, nos possibilitou explorar e transitar por um terreno de investigação no qual podemos considerar efetivamente as práticas e exercícios pedagógicos relacionados ao processo de formação de bailarinos e atores como práticas de liberdade.

Optamos por deixar os alunos à vontade para compartilhar de que forma as vivências em nossas aulas reverberaram em seus próprios modos de vida. Desta forma, não foi possível mapear o alargamento da percepção e da consciência dos mesmos, como foi inicialmente proposto. Acreditamos que tampouco tivemos o tempo hábil necessário para que este processo se consolidasse e perpetuasse.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATTISANI, Antonio. Un teatro apocrifo. Milão: Edizioni Medusa, 2006.
- \_\_\_\_\_. O Século de Jerzy Grotowski. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 20-38, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 30/03/2014.
- BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. In: A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988
- BIAGINI, Mario & ATTISANI, Antonio (orgs.). 2007 - Opere e Sentieri – Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Roma :Bulzoni Editore.
- \_\_\_\_\_. 2007 - Opere e Sentieri II - Jerzy Grotowski - Testi 1968-1998. Roma : Bulzoni Editore.
- BIAGINI, Mario. Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 287-332, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em 26/3/2014.
- \_\_\_\_\_. Desejo sem Objeto R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em 25/03/2014.
- BONFITTO, Matteo. Cinética do Invisível, 2009.
- BORGES, Hélia. Palestra ministrada no Instituto Café Filosófico, “Da razão ao corpo | Angel Vianna e Hélia Borges”. Disponível em: <http://vimeo.com/70415845>. Acesso em: 08/04/2014.
- BROOK, Peter. The Open Door.
- BROOK, Peter. A porta aberta. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999
- BROOK, Peter. Avec Grotowski. Tradução Celina Sodr e e Raphael Andrade. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
- CARDOSO, Irene. A gera o dos anos de 1960 - o peso de uma herança. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 2. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n2/a05v17n2.pdf> Acesso em 05/04/2014.
- CASTELO BRANCO, Lucrecia Paula Corbella. A constitui o da subjetividade a partir de Sartre e Pirandello. p. 4. Disponivel em: <http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/729/633>. Acesso em: 07/02/2014.

CRAPEZ, Pierre. À Querida Bailarina Renée Simon. O Fluminense, Niterói, em 08 de abril de 2012.

DE MARINIS, Marco. Comprender el teatro. Buenos Aires: Galerna, 1997.

\_\_\_\_\_. 2005 - En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II. Buenos Aires: Galerna.

DIAS, Rosa Maria. Nietzsche e Foucault –a vida como obra de arte. IN: Kangussu, I. O cômico e o Trágico. Rio: Editora 7 Letra.

DREYFUS, Hubert & RABINOW, Paul: Michel Foucault: uma trajetória filosófica . Rio de Janeiro, Forense Universitária, (1995).

FOUCAULT, Michel.. (1984a) Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento; organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro. – 2. Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. História da sexualidade 3: o cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque: revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985

\_\_\_\_\_. (1984b) Ética, Sexualidade, Política; organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro. – 2. Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, v.2, p.335-351.

\_\_\_\_\_. (1984c) Ética, Sexualidade, Política; organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro. – 2. Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, v.5, p. 265-287.

\_\_\_\_\_. (1984d) Uma Estética da Existência; organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro. – 2. Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, v.5, p. 288-293.

\_\_\_\_\_. A hermenêutica do sujeito. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 1a Ed. Martins Fontes - SP, 2004.

\_\_\_\_\_. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: Ditos & Escritos V - Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. O Que São as Luzes?. In: Ditos e Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Editora Forense Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_. A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no *Collège de France* (1983-1984). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

GARAUDY, Roger. Dançar a Vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

- GIL, José. Movimento Total – O Corpo e a Dança. Relógio d'Água, 2001
- GROSS, Frédéric. Situação do curso. In: Foucault, Michel. A hermenêutica do sujeito. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GROTOWSKI, Jerzy. O que restará depois de mim. In: *Workcenter* of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Brochura distribuída no evento homônimo produzido pelo SESC-SP em setembro/outubro de 1996.
- \_\_\_\_\_. O Que Foi?; POLLASTRELLI, Carla Pollastrelli (Org.). Tradução Berenice Raulino. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Performer*. Tradução do italiano feita pela professora Celina Sodré. (DATA?)
- \_\_\_\_\_. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo; POLLASTRELLI, Carla Pollastrelli (Org.). Tradução Berenice Raulino. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. Sobre a gênese de *Apocalypsis*; POLLASTRELLI, Carla Pollastrelli (Org.). Tradução Berenice Raulino. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 193.
- \_\_\_\_\_. Respuesta a Stanislavski. Revista Máscara, outubro 1992/enero 1993, originalmente conferência Na Brooklym Academy de New York em 1980. Tradução: Margherita Pavia e Fernando Montes, p. 7.
- \_\_\_\_\_. Em busca de um teatro pobre, 1965.
- HUBERMAN, Georges Didi. O que vemos o que nos olha, 1998.
- ICLE, Gilberto. Pedagogia Teatral como cuidado de si: problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski. Rio de Janeiro: ANPED, 2007.
- KANT, Immanuel. Fundamentação da Metafísica dos Costumes. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 1997.
- \_\_\_\_\_. Resposta à pergunta: o que é o Iluminismo. In: A paz perpétua e outros opúsculos. Lisboa: Edições 70, 1990.
- KAYSER, Wolfgang. O grotesco: configuração na pintura e na literatura. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LA POINTE, Serge & RUGIRA, Jeanne-Marie. Educ. Real., Porto Alegre, v. 37, n. 1, p. 51-70, jan./abr. 2012. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/edu\\_realidade](http://www.ufrgs.br/edu_realidade) Acesso em: 24/01/2014.
- LEHMAN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. S.P: Cosac Naify, 2007.

MOTTA LIMA, Tatiana. Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade. Comunicação apresentada no IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

\_\_\_\_\_. *Les Mots Pratiqués*: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. Tese (Doutorado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

\_\_\_\_\_. “Cantem, pode acontecer alguma coisa”: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 220-240, jan./abr. 2013. p. 224. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em: 22/05/2013.

\_\_\_\_\_. 1999 - “A Arte como veículo”. In: Revista do Lume. n.2, Campinas: UNICAMP, ago.

\_\_\_\_\_. 2005 - “Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski”. In: Sala Preta - revista de artes cênicas, n.5, São Paulo: USP.

\_\_\_\_\_. 2005 - “Consideraciones sobre 'The Action'”. In: Cuadernos de Picadero, n.5, Instituto Nacional del Teatro, p.39-43.

OSINSKI, Zbigniew. Grotowski e a gnose. Tradução do italiano para o português Martha de Mello Ribeiro.

\_\_\_\_\_. Il ‘Laboratório’ di Jerzy Grotowski. In: DEGLER, Janusz & ZIÓLKOWSKI, Grzegorz (Org.). 2005. Essere un uomo totale: autori polacchi su Grotowski. L’ultimo decennio.

PIRANDELLO, Luigi. Seis Personagens à procura de um autor, 1920.

PLÁ, Daniel Reis. Tornar-se Filho de Alguém: reflexões sobre organon, técnica e tradição em Grotowski. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 144-163, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> . Acesso em 24/03/2014.

POTY, Vanja. eRevista Performatus. O Treinamento do Ator como “Cuidado de si” a partir da Obra de Lygia Clark. Ano 1 | Nº 2 | Jan 2013. Disponível em: <http://performatus.net/ator-lygia-clark/>. Acesso em: 02/04/2014.

QUEIROZ, Morgado Beatriz. Lygia Clark: Um Olhar Estético Sobre a Comunicação. R. Contemporânea. N11. 2008.2. Disponível em: [http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_11/contemporanea\\_n11\\_148\\_lygia.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_11/contemporanea_n11_148_lygia.pdf).

Acesso em: 03/04/2014.

QUILICI, Cassiano Sydow. Notas sobre a “Arte como Veículo” e o Ofício Alquímico do Performer. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 164-175, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em 17/12/2013.

\_\_\_\_\_. O treinamento do ator/performer e a “inquietação de si”. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Cassiano%20Sydow%20Quilici%20-%20O%20treinamento%20do%20ator-performer%20e%20a%20inquietação%20de%20si.pdf>. Acesso em: 22/04/2014.

\_\_\_\_\_. QUILICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud: Teatro e Ritual. São Paulo: Annablume, 2004.

RIBEIRO, Martha. Disponível em: [www.pirandellocontemporaneo.uff.br](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br). Acesso em 07/02/2014.

RICHARDS, Thomas. Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas. Tradução do inglês Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_. Heart of Practice: within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, 2008.

ROERICH, Helena. Nova Era Comunidade. Tradução Dr. Jaime Trieger – 2ª Edição, 2004 – Niterói: Fundação Cultural Avatar, 1991.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark. In: The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf> Acesso em: 04/04/2014.

\_\_\_\_\_. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia, 2005. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf> . Aceso em: 08/04/2014

SALATA, Kris. O Homem Interior e sua Ação: Jerzy Grotowski e a herança de Adam Mickiewicz e do romantismo polonês R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 39-70, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> . Acesso em 25/03/2014.

SANTOS BITENCOURT, Tuini. O Príncipe Constante de Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowski: Transgressão e Processos de Construção como possibilidades do político na arte. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SANTOS MIRANDA, Danilo. O Mundo, o Palco e a Inversão dos Papéis;  
POLLASTRELLI, Carla Pollastrelli (Org.). Tradução Berenice Raulino. O Teatro  
Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. 1994 - El Trabajo del Actor sobre si mesmo – Tomo I  
(en el procesocreador de las vivencias), Argentina: Editorial Quetzal.

.\_\_\_\_\_ . 1986 - El Trabajo del Actor sobre si mesmo – Tomo II  
(en el procesocreador de la encarnacion), Argentina: Editorial Quetzal.

UNO, Kunichi. A gênese de um corpo desconhecido. Trad. Christine Greiner. 1ed. São  
Paulo: n-1 Edições, 2012.