

O PRÍNCIPE CONSTANTE DE RYSZARD CIESLAK E JERZY GROTOWSKI: CORPO-MEMÓRIA, ATO REAL E PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO

Autora: Mestranda Tuini dos Santos Bitencourt

Orientadora: Nara Keiserman

Bolsista CNPq

Resumo: O presente artigo é parte integrante da dissertação de Mestrado: “*O Príncipe Constante* de Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowski: Transgressão e Processos de Construção como possibilidades do político na arte”, cuja pesquisa encontra-se atualmente em andamento. Discorrerá sobre a construção da fisicalidade de Ryszard Cieslak no espetáculo *O Príncipe Constante* de 1965, dirigido por Jerzy Grotowski, e buscará estabelecer quais os principais elementos responsáveis por conferir a peculiaridade dessa construção no contexto dos processos atoriais.

Palavras chave: corpo-memória, ação física, ato real.

O trabalho de Ryszard Cieslak em o Príncipe Constante.

Desde o primeiro momento do espetáculo, foi como se todas as minhas lembranças e as categorias sobre as quais me apoiava desaparecessem debaixo dos meus pés e vi um outro ser, vi o homem que encontrara sua plenitude, seu destino, sua vulnerabilidade. Aquele cérebro, que antes era uma gelatina embaçando suas ações, agora impregnava todo o seu corpo com células fluorescentes (BARBA, 1994: 120).

O Príncipe Constante é um marco na história do Teatro Laboratório e do teatro mundial no século XX. Os relatos dos críticos da época - o espetáculo estreou em 1965, na Polônia - destacavam uma diferença dessa construção em relação aos demais espetáculos da companhia até então. Havia algo de indecifrável e extremamente impactante no trabalho de Ryszard Cieslak (BANU, Georges: 1992).

A declaração de Eugenio Barba - que já havia trabalhado com Grotowski no Teatro Laboratório entre os anos de 1961 e 1963 - denota a peculiaridade e o impacto dessa experiência capaz de fazer “desaparecer categorias e lembranças”. O próprio Grotowski reconhece a sua importância em relação aos trabalhos anteriores da companhia. Ainda durante o processo de ensaios, em carta destinada a Barba, afirma: “Considero esta a experiência artística mais importante que já realizei até agora. [...]. Marca o início de um novo período na estética do Teatro Laboratório” (in BARBA, 2006 [1998]).

A especificidade da experiência de *O Príncipe Constante* influenciou enormemente os procedimentos posteriores de Grotowski tanto no teatro quanto fora dele¹. A noção de *percurso* em sua pesquisa é fundamental para a compreensão de conceitos que não são estanques e preconcebidos, bem como para a desmistificação da imagem de um Grotowski que veria o corpo como um instrumento que deve ser preparado e adestrado através de um modelo de treinamento físico.

O trabalho da pesquisadora Tatiana Motta Lima - “*Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*” – é de suma importância para a configuração tanto dessa noção de percurso quanto dessa desmistificação.

Segundo Tatiana, a pesquisa de Grotowski é uma investigação em movimento constante e ininterrupto, na qual terminologia e prática se entrelaçam e são indissociáveis. O diretor seria um crítico permanente de seu próprio trabalho, sempre reformulando conclusões e, sobretudo, vinculando-as a um processo concreto de pensamento e de ação.

Grotowski teria caminhado em sua pesquisa de uma postura em que o corpo deveria ser *anulado*, deveria *deixar de existir* e representaria um *bloqueio* à ação e aos *processos interiores*² do ator – uma perspectiva, portanto, de cunho dualista, preconizando a existência de um interior e de um exterior, de um processo psíquico vivo e de um corpo que o bloqueava – em direção às noções de *organicidade* e de *consciência orgânica* que estabeleceriam um outro tipo de relação com o corpo, enxergando-o como parte integrante desse processo psíquico, ou melhor, psicofísico. Um *corpo-memória* ou um *corpo-vida*, conceitos sobre os quais discorreremos a seguir.

As principais diferenças entre o trabalho de Ciéslak em *Pc* e os espetáculos anteriores foram: 1) uma nova maneira de enxergar o corpo parece ter surgido a partir do trabalho de Ciéslak em *Pc*. O corpo passou a ser visto através da lente da *organicidade* ou da *consciência orgânica*, ele não era mais *inimigo*, não era o único a bloquear um dito processo psíquico; não era apenas armadura, aquilo que deveria ser *anulado*, mas ganhava em positividade; 2) uma positividade que permitiu a Grotowski falar em um ato total (LIMA, 2008: 151).

¹ Refiro-me aqui às experiências de Grotowski após a fase teatral de seu trabalho, que tiveram início em 1969. A fase de 1969 até 1978 é denominada parateatro. De 1976 a 1982 ocorre a fase do Teatro das Fontes e posteriormente o Drama Objetivo, entre 1982 e 1986, e a Arte como veículo, a partir de 1986. Não pretendo aqui afirmar que existe uma ligação direta, ou mesmo pré-concebida entre a construção em *O Príncipe Constante* e as pesquisas pós-teatrais de Grotowski. Acho apenas necessário que, dentro da perspectiva de percurso em seu trabalho, compreendamos as possíveis relações estabelecidas entre os diferentes períodos, ainda que eles se apresentem bastante diferentes entre si.

²Segundo a pesquisadora Tatiana Motta Lima, essa perspectiva pode ser notada em textos do início dos anos sessenta, anteriores a experiência de *O Príncipe Constante*, de 1965.

Elementos do Processo

Em nove de dezembro de 1990 – em discurso pronunciado no encontro em homenagem à Ryszard Cieslak, logo após a sua morte (GROTOWSKI, 1992[1990]:13-21) – Grotowski revela pela primeira vez alguns elementos presentes no trabalho. Trata-se de um relato feito após 27 anos do início dos ensaios do espetáculo - 1963 - que, portanto, carrega em si um “olhar pra trás” de Grotowski. O discurso foi proferido em um momento de seu trabalho denominado *Arte como Veículo*, definição cunhada pelo diretor Peter Brook. Esse período - que teve início em 1986 - representa a fase final de suas pesquisas e se caracteriza pela execução de um trabalho sobre canções vibratórias vinculadas a práticas rituais, visando a transformação qualitativa da energia vital. O foco não estava mais naquele olhar, mas sim nos *atuantes* que construíam uma estrutura performática composta por partituras de ações físicas, denominada *Action*.

Não pretendo discorrer detalhadamente aqui sobre esse período, mas o mencionei porque acredito que esse olhar pra trás confere ao discurso de Grotowski a possibilidade de efetuar uma reflexão relacional entre o antes e o depois da experiência com *O Príncipe Constante* no decorrer de sua carreira.

Os ensaios do espetáculo tiveram início em 1963, dois anos antes da estréia, e, segundo Grotowski, aconteceram na maior parte do tempo num isolamento completo. O processo foi longo, peculiar e recluso, baseado principalmente na relação de confiança entre Cieslak e o diretor. Grotowski chega a afirmar que já não sabia se durante o desenvolvimento do trabalho tratava-se de dois seres humanos ou de um ser humano duplo (GROTOWSKI, 1992[dez,1990]: 14). Os dois trabalharam sozinhos, sem a presença de nenhum outro membro do elenco ou nenhuma outra testemunha, por muito tempo.

O primeiro passo do trabalho foi que Cieslak decorasse totalmente as palavras do texto, o suficiente para ser capaz de dizê-las a partir de qualquer ponto, podendo iniciar até mesmo do meio de uma frase.

O texto de Julius Slowacki - uma adaptação poética da obra homônima de Calderón de La Barca - trata da história de Dom Fernando, príncipe católico, que é preso e torturado para que renegue o cristianismo, numa época de guerra entre mouros muçulmanos e católicos. Mas o príncipe não renega em momento algum o catolicismo e se mantém firme em sua religião. A obra escrita constitui-se portanto de conteúdos ligados à violência, sofrimento e injustiça.

Mas a base sobre a qual se estruturava a construção da psico-fisicalidade de Cieslak no espetáculo não continha nenhum desses elementos “obscuros” – usando as palavras de Grotowski – presentes na dramaturgia. Ao contrário, toda a partitura física construída por Ryszard Cieslak, principalmente em seus monólogos, estavam diretamente ligadas a sua primeira experiência sexual da adolescência. Uma experiência, maravilhosa, luminosa, que segundo Grotowski poderia ser comparada a uma espécie de “prece carnal” (GROTOWSKI, 1992[1990]: 17).

Esse ato sexual - essencialmente corpóreo e físico - está unido a um amor intenso e profundo da adolescência. Uma experiência luminosa, tanto mais carnal, quanto mais espiritual.

É importante destacar aqui que não se tratava de uma reconstrução mimética das ações efetuadas por Cieslak durante a sua primeira experiência sexual. Ao examinarmos as imagens da filmagem do espetáculo - sobre a qual discutiremos a seguir - podemos perceber que a fisicalidade de Cieslak, o modo como se move seu corpo, como se efetuam suas ações e a forma como emite sons, não possuem vínculo com uma tentativa de cópia da realidade ou com uma representação realista.

Através de desbloqueios físicos e psíquicos – Grotowski fala freqüentemente em seu relato na necessidade de “perder o medo” de entrar em um território desconhecido, de se expor – Ryszard Cieslak reconstrói esse ato com base nos impulsos vivos ligados a ele, e liberta o fluxo livre da memória.

Para que compreendamos melhor a afirmação acima, faz-se necessária a abordagem mais profunda de alguns dos elementos presentes no trabalho de Grotowski. O objetivo aqui não é definir a experiência de *O Príncipe Constante* como a mera soma de alguns procedimentos, mas sim estabelecer uma aproximação com ela através do diálogo com conceitos/práticas que foram, ao meu ver, determinantes para a possibilidade de sua construção.

Exercícios

O treinamento físico desenvolvido pelo diretor e seus atores do Teatro Laboratório é no meu entender de suma importância dentro dessa tentativa de compreensão da fisicalidade de Cieslak. Grotowski afirma no discurso de 1990 que não acreditava que os exercícios desenvolvidos por Cieslak seriam a base do ato criativo ou que levariam diretamente a ele.

Mas representariam uma espécie de higiene do corpo, algo tão necessário quanto “escovar os dentes” (GROTOWSKI, 1992[1990]: 20).

Em seu texto *Exercícios*, de 1969, Grotowski trata da importância da construção de exercícios que contribuam para a liberação dos impulsos do corpo (GROTOWSKI, 2007 [1969]). Mas destaca a necessidade de não se acreditar em métodos e receitas milagrosas de práticas físicas que desbloqueiem os fluxos vivos do organismo³.

Em *O Discurso de Skara*, de 1966 - discurso de encerramento de um seminário na Suécia, ministrado por Grotowski, Cieslak e outros colaboradores - Grotowski reforça ainda a importância de não transformar os exercícios em ginástica ou em movimentos acrobáticos.

Eliminem de cada tipo de exercício qualquer movimento que seja puramente ginástico. [...] Algo os estimula e vocês reagem: aí está todo o segredo. Estímulos, impulsos, reações (GROTOWSKI, 1987d [1966]: 186-187).

Há apenas a experimentação prática voltada não para a execução de exercícios com mestria e perfeição técnica - o que seria totalmente estéril - mas para a superação dos limites individuais do corpo físico e do psiquismo, entendidos aqui como elementos não opostos de uma totalidade. Para Grotowski: “*Não estar divididos: é não somente a semente da criatividade do ator, mas é também a semente da vida, da possível inteireza*” (GROTOWSKI, 2007f [1969]: 175).

Em dois de seus textos - uma entrevista feita por Eugenio Barba em 1964 intitulada *O Novo Testamento do Teatro* e um artigo chamado *Investigação Metódica* de 1967 - Grotowski associa claramente a eliminação desses bloqueios físicos e psíquicos à necessidade de libertação dos padrões impostos pela “máscara social” e de um comportamento imposto sócio-culturalmente, que funcionariam como resistências para a configuração de um corpo que permitisse a livre circulação de energia.

A realização do ator constitui uma superação das meias medidas da vida cotidianas, do conflito interno entre corpo e alma, intelecto e sentimentos, prazeres fisiológicos e aspirações espirituais. Por um momento o ator encontra-se fora do semicompromisso e do conflito que caracterizam nossa vida cotidiana (GROTOWSKI, 1987e [1967]: 105).

Podemos notar aqui a presença de uma perspectiva de transgressão por parte de Grotowski e de seu trabalho. Esse olhar crítico e distanciado em relação à sociedade acaba por

³ Grotowski reviu criticamente a publicação passo a passo de seus exercícios nos textos *O treinamento do ator (1959-1962)* e *O Treinamento do Ator (1966)*, pois a descrição desses exercícios teria influenciado interpretações errôneas em relação ao seu trabalho, dando a entender que se tratavam de modelos de exercícios a serem copiados para o alcance de um resultado igual ao dos atores do Teatro Laboratório. Por isso afirma a importância de que os exercícios sejam considerados práticas vinculadas ao desenvolvimento de uma pesquisa, de uma experimentação, e não um modelo estanque e infalível para o alcance de um resultado.

construir procedimentos artísticos e atoriais capazes de gerar escapamentos, implosões, deslocamentos de percepção, constituindo um pensamento que enxerga a arte como modificadora da sociedade coletiva através do trabalho individual. Não individual por se tratar de apenas um que é modificado; mas por considerar as peculiaridades e as diferentes possibilidades de contribuição dos indivíduos dentro desse processo de modificação.

No meu entender, o conjunto de exercícios desenvolvidos por Grotowski e os integrantes do Teatro Laboratório – principalmente Cieslak – reflete essa característica do trabalho de Grotowski.

O treinamento desenvolvido no Teatro Laboratório contava com uma estrutura de exercícios e de deslocamentos pelo espaço cujo objetivo era deixar o corpo mais disponível psicofisicamente. A estrutura era coletiva, mas os exercícios eram desenvolvidos individualmente com o intuito de promover uma superação dos limites tanto físicos quanto psíquicos de cada um dos participantes. Através da exploração de uma fisicalidade extra-cotidiana, esses exercícios caminhavam na direção de uma perspectiva que não diferenciava a estrutura física e a estrutura psíquica e que buscava a eliminação dos bloqueios do corpo entendido aqui sob o ponto de vista da “inteireza” de que fala Grotowski em seu texto *Exercícios*.

Corpo-memória

O conceito de *corpo-memória*, cunhado pela primeira vez por Grotowski em seu *Resposta a Stanislavski* de fevereiro de 1969 também é de fundamental importância para compreendermos a experiência de *O Príncipe Constante*.

Quando eu trabalhava com um ator, não refletia nem sobre o “se”, nem sobre as “circunstâncias dadas” [...] O ator apela para a própria vida, não procura no campo da “memória emotiva”, nem do “se”. Dirige-se ao *corpo-memória*, não à memória do corpo, mas justamente ao corpo-memória. E ao *corpo-vida* [...] (GROTOWSKI, 2001[1969]: 17).

O *corpo-memória* ou o *corpo-vida* de que fala Grotowski é esse corpo povoado por *impulsos vivos*, esse corpo desbloqueado física e psiquicamente em que o fluxo de intensidades circula livremente.

Tatiana Motta Lima analisa a temporalidade na pesquisa de Grotowski opondo o tempo cronológico *Chronos* ao tempo *Kairos*, que seria “um momento indeterminado no tempo”.

No tempo Kairos de Grotowski, o presente está para o próprio presente: é no aqui-agora que estão localizadas as memórias e as esperanças, o que foi, o que poderia ter sido, o que é, o que será, o que poderá ser: “Existem só as experiências, não o seu aperfeiçoamento. “A realização é *hic et nunc*” (LIMA, 2008: 225).

Acredito que a memória de que trata Grotowski dentro da perspectiva do conceito de *corpo-memória* tem relação com esse tempo Kairos apontado pela pesquisadora, uma vez que ela não é entendida aqui como um depósito de fatos passados, mas como algo que é sempre presente e material, na existência do corpo aqui-agora, como um *devir-memória*.

Grotowski alerta para que não se considere a *memória* no conceito de *corpo-memória* como aquela inserida num tempo linear e cronológico. Por isso chega a recomendar a utilização do termo *corpo-vida*.

O corpo-memória: a totalidade do nosso ser é memória. Mas quando dizemos a “totalidade do nosso ser”, começamos a imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões da nostalgia. Eis porque talvez seja mais exato dizer corpo-vida (GROTOWSKI, 2007f [1969]: 174).

O material utilizado por Cieslak na construção de sua fisicalidade, está sim diretamente vinculado a uma experiência vivida por ele. Mas não sob a forma de uma recordação ou de um sentimento de nostalgia. A memória para Grotowski não se define por nenhuma construção representacional e psicológica do passado. O trabalho, como já mencionado anteriormente, não se resume a uma reconstrução realista dos gestos e movimentos corporais efetuados por Cieslak durante a sua experiência, nem a uma tentativa de expressar os sentimentos vividos na época.

A memória não é aqui algo estanque, passado, estratificado, mas é fluxo simultâneo, é física, material, corpórea e pertence a uma espécie de tempo que é a condensação de todos os outros, e que acontece aqui-agora, no momento presente.

As recordações são sempre reações físicas. Foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós. É realizar um ato concreto,[...] (GROTOWSKI, 1987d [1966]: 187).

Estas recordações (do passado e do futuro) são reconhecidas ou descobertas por aquilo que é tangível na natureza do corpo e de todo o resto, ou seja, o corpo-vida. Ali está escrito tudo. Mas quando se faz, existe aquilo que se faz, o que é direto – hoje, *hic et nunc*. (GROTOWSKI, 2001 [1969]: 17).

Assim, a afirmação de que o corpo não *tem* memória, mas é memória (GROTOWSKI, 2007f [1969]: 173) caminha na direção de uma perspectiva que não vê mais o corpo como continente de uma interioridade puramente metafísica. Essa postura busca enxergar o organismo em sua totalidade escapando de maniqueísmos e oposições, atitude que se manifesta principalmente após a experiência de *O Príncipe Constante*, como mencionamos acima.

Resposta a Stanislavski: ação Física, ato real e corpo-memória

No discurso de homenagem a Ryszard Cieslak, em 1990, Grotowski afirma que todas as pequenas ações efetuadas pelo ator podem ser denominadas *ações físicas*, conceito cunhado e desenvolvido praticamente por Constantin Stanislavski. O *método das ações físicas* corresponde à última fase das investigações do diretor russo.

Em seu *At work with Grotowski on physical Actions*, Thomas Richards afirma que, enquanto estudante do Instituto de teatro da Polônia, Grotowski era integrante de um grupo que fazia pesquisas independentes sobre o trabalho de Stanislavski. E através dessa “pesquisa prática e independente” o então estudante polonês pesquisa intensamente o método das ações físicas (RICHARDS, 1995: 6). Grotowski chega a ir à Rússia para especializar-se nessa área de conhecimento, e confirma em seu *Resposta a Stanislavski* que se formou como profissional dentro do sistema de pesquisa de Stanislavski.

Segundo ele, Stanislavski abandona o trabalho sobre a *memória emotiva* ao perceber que as emoções independem da nossa vontade e que não seria possível controlá-las ou considerá-las como a base do material criativo no trabalho do ator.

“Não queremos amar alguém, mas amamos; ou então o contrário: queremos realmente amar alguém mas não conseguimos” (GROTOWSKI, 2001[1969]: 9). O foco das pesquisas de Stanislavski desloca-se de uma perspectiva de emoção abstrata e imaterial para o corpo e a ação física. O conceito de ação física pressupõe uma concepção de corpo que prima pela inteireza e a totalidade de suas potencialidades expressivas.

“Todas as forças elementares do corpo orientadas em direção a alguém ou em direção a si mesmo: escutar, olhar, agir com o objeto, encontrar os pontos de apoio – tudo isso é ação física” (GROTOWSKI, 2001[1969]: 10). É essa inteireza do corpo povoado de “estímulos, impulsos, reações” (GROTOWSKI, 1987d [1966]: 186) a responsável pelo *ato real* de Cieslak. (GROTOWSKI, 1992[dez,1990]: 19).

O que Grotowski afirma em seu relato de 1990 é que Cieslak *cumpr*e um ato “cada vez” que faz o percurso de sua partitura de ações físicas. Segundo o diretor, algo verdadeiro – não a imitação de um determinado estado físico; não a representação condicionada por códigos e convenções desse ou daquele estado emocional; não o fingir estar passando pela situação de um outro que não ele mesmo – acontece no corpo de Cieslak.

Grotowski declara que em momento algum trabalhou com Cieslak sob a perspectiva de um personagem no processo de *O Príncipe Constante*. O personagem era visto pelo público, a partir da junção com os demais elementos do espetáculo, através de operações do diretor. Mas o trabalho do ator nunca tocou a construção de um personagem. Tratava-se apenas de cumprir aquele ato material e real com seu corpo, todas as noites.

É por este motivo também que eu digo que não é "acting", no sentido inglês da palavra, no qual estamos habituados. É outra coisa, e ao mesmo tempo, é o sentido mais alto, talvez a semente, a substância da arte. Isto, temos que repetir o tempo todo, é possível somente pela conexão entre o rigor e o dom. Os dois, cada vez, realmente⁴ (GROTOWSKI, 1992[1990]: 20) (tradução minha).

Procurar entender o que é para Grotowski essa *realidade* do ato de Cieslak – que, segundo ele, constitui algo diferente do conceito de *acting* em seu significado habitual – é fundamental para a compreensão da fisicalidade do ator no espetáculo.

É interessante ainda perceber que o conceito de *corpo-memória* foi empregado por Grotowski, provavelmente pela primeira vez, em um texto cujo objetivo era estabelecer uma conversa e construir a sua própria *Resposta a Stanislavski* (GROTOWSKI, 2001[1969]). Acredito que o deslocamento do foco da *memória emotiva* para a pesquisa sobre as ações físicas no trabalho do diretor russo, como mencionado acima, possui relação direta com o termo cunhado por Grotowski e apresentado pela primeira vez justamente num texto que aborda esse deslocamento. O conceito de *memória emotiva* denota uma perspectiva imaterial, metafísica tanto da memória quanto das emoções. Já o conceito de *ação física* aponta para a necessidade do trabalho sobre a materialidade orgânica e psicofísica do *corpo-memória*. Um corpo que não tem memória, que não bloqueia a memória, mas que é a memória em sua materialidade.

Em seu *At work with Grotowski on physical Actions*, Thomas Richards discorre sobre o workshop com Ryszard Cieslak em 1984, na Universidade de Yale. Richards relata o momento em que Cieslak trabalha com um garoto lhe pedindo que se imaginasse sozinho com sua namorada e que recriasse a sua maneira de tocar no rosto dela, de acariciá-la. Somente a sua parceira invisível deveria existir e os espectadores deveriam desaparecer. Ao perceber que o garoto tentava apenas “mostrar” o quanto gostava dela de forma falsa e não crível, Cieslak teria afirmado:

⁴ “C’est pour cela aussi que je dis que ce n’est pas *acting*, dans la signification anglaise du mot, à laquelle nous sommes habitués. C’est quelque chose d’autre, et en même temps, c’est le sens le plus haut, peut-être le grain, la substance de l’art. Cela, il faut tout le temps le répéter, est possible seulement par la connexion de la rigueur et du don. Les deux, chaque fois, réellement.”

“Não, não se concentre nos sentimentos. O que você fez?” Cieslak dirigiu a atenção do garoto para os detalhes físicos: “Não represente. Como era o toque da pele dela? Em que momento precisamente você toca o rosto de sua namorada? O rosto dela é quente ou frio? Como ela reage ao seu toque? Como você reage a reação dela?”⁵ (RICHARDS, 1995: 13) (grifo meu, tradução minha).

Apesar de Thomas Richards afirmar que Cieslak nunca falou diretamente das *ações físicas*, a sensorialidade e a fisicalidade da memória - presente e liberada no *corpo-memória* - mostra-se crucial nessa experiência para a efetuação ato do ator.

Esse relato fornece ainda elementos para que possamos compreender melhor a forma com que Cieslak se relacionava fisicamente com as suas memórias e associações em seu trabalho. Não pretendo dizer aqui que a partir desse relato é possível compreender toda a construção da sua partitura de ações físicas em *O Príncipe Constante*, o que seria extremamente simplista e não verdadeiro. O que afirmo aqui é que essa experiência narrada por Thomas Richards nos fornece pistas para a compreensão dessa construção bem como para o estabelecimento da relação entre os conceitos de *ação física* e *corpo-memória*.

Dom e Rigor, Precisão e Espontaneidade

Grotowski inicia seu discurso de 1990, comparando Ryszard Cieslak no teatro a Van Gogh no âmbito da pintura e explica por que: “Por que eu penso que ele era um ator tão grande quanto, num outro domínio da arte, era Van Gogh por exemplo? Porque ele soube encontrar a conexão entre o dom e o rigor”⁶ (GROTOWSKI, 1992[1990]: 16) (tradução minha).

A conexão entre *dom* e *rigor* de que fala Grotowski é análoga ao binômio *precisão e espontaneidade* que permeia todo o seu trabalho de pesquisador e artista. Em *Resposta a Stanislavski*, de 1969, afirma: “Esta contradição entre espontaneidade e precisão é natural e orgânica. Estes dois aspectos são os pólos da natureza humana, por este motivo, quando se cruzam, completam-nos” (GROTOWSKI, 2001[1969]: 13-14).

O *rigor* de que fala Grotowski está aqui ligado ao nível de precisão do trabalho de Ryszard Cieslak, que possuía controle sobre os mínimos detalhes da fisicalidade inscrita na sua partitura de ações físicas. Grotowski diz que várias interpretações errôneas a respeito do

⁵ “No, don’t concentrate on the feelings. What did you do?” Cieslak directed the boy’s attention to the physical details: “Don’t act. What was the touch of her skin like? At what moment precisely do you touch your girlfriend’s face? Is her face warm or cold? How does she react to your touch? How do you react to her reaction?”.

⁶ “Pouquoi est-ce que je pense qu’il était un acteur aussi grand que, dans un autre domaine de l’art, Van Gogh par exemple? Parce qu’il a su trouver la connexion du don et de la rigueur”.

trabalho do ator foram suscitadas. Dentre elas, a hipótese de que as ações realizadas por Cieslak eram fruto de improvisos. Esse fato é veementemente negado pelo diretor, que afirma que nunca, em nenhum momento do processo, Cieslak trabalhou em cima de uma improvisação. Tratava-se de recriar as ações a partir de impulsos ligados a uma memória física específica.

Para Grotowski: “A partitura era precisa, mas porque a partitura estava ligada a uma vivência precisa, a uma experiência real”⁷ (GROTOWSKI, 1992[1990]: 18). A *espontaneidade* refere-se ao fluxo de impulsos vivos ligados a essa experiência real, que só ganha potência expressiva a partir de uma construção formal fundamentada na disciplina.

Grotowski e Cieslak, portanto, fundamentam essa fisicalidade naquilo que ele chama de *binômio da precisão e espontaneidade*. Essa estrutura formal rígida é ao mesmo tempo condutor e catalisador daquilo que denomina “fluxo da vida”. Para Grotowski a ausência de estrutura não geraria nada além de um caos estanque e infértil, suicida. Que se assemelharia a aniquilação das potencialidades expressivas.

Em entrevista concedida a Denis Bablet em 1967, Grotowski afirma:

Um dos grandes perigos que ameaçam o ator é, sem dúvida, a falta da disciplina, o caos. Não podemos expressar-nos através da anarquia. Creio que não pode existir um verdadeiro processo criativo no ato se lhe faltam disciplina e espontaneidade (GROTOWSKI, 1987f [1967]: 180).

Dom de si: materialidade e desmistificação

Em seu discurso, Grotowski fala da importância do *dom de si* no trabalho de Ryszard Cieslak. Segundo o diretor, o dom está relacionado à natureza confessional do trabalho - vinculado diretamente a esse “fluxo da vida” espontâneo e verdadeiro – uma vez que se trata de uma “doação de si”, de um compartilhar de intimidades, segredos, e portanto de uma aceitação em relação ao fato de se estar num lugar de fragilidade – ou de “vulnerabilidade”, utilizando as palavras de Eugenio Barba – frente a quem olha.

Para Grotowski, o ato do ator deve ser essencialmente um *ato de revelação* para si mesmo e para o outro. Em *O Novo Testamento do Teatro* – entrevista efetuada durante o processo dos ensaios de *O Príncipe Constante* – Grotowski afirma que o ator é aquele que oferece seu corpo publicamente, e para que isso aconteça de forma real, sem mácula ou exibicionismo, é necessária uma grande dose de *autodoação* (GROTOWSKI, 1987b[1964]: 33) para o trabalho e para o público. Essa exposição de si – que se concretiza fisicamente no

⁷ “La partition était précise, mais parce que la partition était liée a un vécu précis, à une expérience réelle”.

trabalho de Cieslak – acaba por gerar um efeito especular no organismo do espectador. E assim se estabelece uma profunda conexão entre dois seres.

Vemos assim que se trata de uma espécie de “essência de si” que deve ser encontrada e revelada através do ato do ator. Há, sim, no trabalho de Grotowski uma tentativa de encontrar e revelar a “verdade de si mesmo”, que está escondida e bloqueada pelos estratos impostos pelo mundo cotidiano. Nisso consistiria aquilo que o diretor chamou de *ato total*.

É o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu. É um ato de revelação sério e solene. O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero. É como um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual a consciência e o instinto estejam unidos (GROTOWSKI, 1987f [1967]:180)

Mas Grotowski fala desse *encontro de si*, como algo que traz consigo uma potência libertadora. Como a superação das experiências da vida cotidiana e do abandono das máscaras sociais para que seja possível conhecer uma outra forma de existência.

Uma operação que só pode ser efetuada a partir da materialidade do corpo. Não há aqui uma concepção puramente metafísica ou religiosa da existência. Grotowski relaciona esse encontro a um processo concreto de trabalho que visa justamente ultrapassar os dualismos entre corpo e espírito.

O Filme

Ainda em seu discurso de homenagem a Ryszard Cieslak, Grotowski descreve as condições peculiares em que a filmagem do espetáculo *O Príncipe Constante* foi efetuada.

O som do espetáculo foi captado em 1965 pela Rádio de Oslo através da instalação de microfones invisíveis com a permissão de Grotowski. Mais tarde – não se sabe precisamente o ano e o local – um espectador com uma câmera escondida filmou clandestinamente a peça, sem som. Essa filmagem clandestina – Grotowski refere-se a ela como uma *imagem pirata*, produzida por uma *máquina-espiã* – foi encontrada pela universidade de Roma num mercado na Itália. A universidade resolve então unir o som captado em 1965 a essa *imagem-pirata* feita anos depois (GROTOWSKI,1992[1990]: 15).

O fato de ter sido possível sincronizar imagem e som mostra o grau de estruturação e de precisão do espetáculo, sobretudo do trabalho de Ryszard Cieslak. O que nos leva diretamente a questionar de que forma as próprias condições de produção do filme se relacionam diretamente com os preceitos da teoria de Grotowski no que se refere à arte do ator.

A utilização de um registro fílmico para a análise de um espetáculo teatral gera uma série de problematizações que não iremos aqui dissimular, mas justamente buscar converter

em um enriquecedor material de discussão para a pesquisa. Eu mesma não tive contato direto com a peça encenada em 1965. Minhas únicas referências imagéticas são as fotos do espetáculo e esse registro fílmico.

O acesso à obra de Grotowski através de um produto áudio-visual gera um deslocamento na relação ator-espectador, elemento de extrema importância no trabalho de Grotowski. Qual seria, portanto, a natureza deste deslocamento, uma vez que o espectador não mais estaria em contato com o organismo vivo do ator, mas com a imagem em movimento deste organismo vivo?

Com o objetivo de responder, ou de construir conhecimento a partir dessa pergunta, será realizada uma ou mais exposições da filmagem e a posterior coleta de material sobre as impressões – principalmente em relação à fisicalidade de Ryszard Cieslak – daqueles que a assistirem. A primeira delas acontecerá dentro da programação do Colóquio 2009 do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Unirio.

Conclusão

O objetivo dessa pesquisa é investigar os processos e elementos presentes na construção da fisicalidade de Ryszard Cieslak. Essa investigação visa promover uma desmistificação tanto da idéia de que o trabalho de Grotowski trata o corpo como um mero “instrumento” físico, quanto em relação aos preconceitos que classificam o trabalho do diretor polonês como místico, conceitual e puramente metafísico.

A fisicalidade de Ryszard Cieslak no espetáculo *O Príncipe Constante* é exemplo prático da busca de Grotowski por estabelecer - ou *restabelecer*, uma vez que essa perspectiva de um corpo dividido e bloqueado teria relação com fatores históricos e sócio-culturais - justamente a união entre o físico e o espiritual, o material e o metafísico.

O vínculo com o conceito de *ação física* é igualmente de extrema importância para estabelecer um diálogo com essa construção, bem como para a compreensão dessa perspectiva de corpo não dualista, que atinge todas as suas potencialidades expressivas através da ação.

A intenção é se aproximar o máximo possível desse tipo de expressividade peculiar que não pode ser definida como a soma das partes de um procedimento e nem possui manual ou fórmula de construção, mas que produz um escapamento em relação às formas habituais de percepção e é irrepetível dentro do contexto de suas condições de criação.

Referências bibliográficas

- BANU, Georges (org.). 1992. *Ryszard Cieslak, acteur emblème des années soixante*. Paris: Actes Sud.
- BARBA, Eugênio. 1994. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec.
- _____.2006 [1998]. *A Terra de Cinzas e Diamantes. Minha aprendizagem na Polônia. seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. São Paulo: Perspectiva/coleção Estudos.
- CLURMAN, HAROLD. 1997. “Jerzy Grotowski” In: *The Grotowski Sourcebook*, Londres e New York: Routledge. p: 161-164.
- DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Felix. 1992. “Percepto, afecto e conceito”. In: *O que é a filosofia?*. São Paulo, Ed. 34. p. 211-255.
- FLASZEN, Ludwik. 1987 [1964] “Akropolis: Tratamento do Texto” In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 52-60.
- FLASZEN, Ludwik. 1987a [1965] “O Príncipe Constante” In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 89-91.
- GIL, José. *O corpo paradoxal*. In: “Nietzsche e Deleuze - Que Pode o Corpo”. org. Daniel Lins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy. 1987. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3ª edição.
- _____.1987a[1965]. “Em Busca de um Teatro Pobre”. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.13-22.
- _____.1987b[1964]. “O Novo Testamento do Teatro”. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 23-46.
- _____.1987c[1966]. “Ele não era inteiramente Ele”. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.92-100.
- _____.1987d[jan,1966]. “O Discurso de Skara”. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, p.186-198.

- _____.1987e[1967]. “Investigação Metódica”. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.101-106.
- _____.1987f [mar,1967]. “A Técnica do ator”. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.176-185.
- _____.1992[dez,1990]. “Le Prince constant de Ryszard Cieslak”. In: BANU, Georges. *Ryszard Cieslak, l'acteur-emblème des années soixante*.Paris: Actes-Sud Papiers, p.13-21.
- _____. 2001 [fevereiro 1969]. “Resposta a Stanislavski”. Tradução de Ricardo Gomes. In: Revista *Folhetim*, Rio de Janeiro, nº 9, jan-abr..
- _____.2007a [out,1959]. “Invocação para o Espetáculo *Orfeu*”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.35.
- _____.2007b [jan,1960]. “Alfa-Ômega”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.36-37.
- _____.2007c [fev,1962]. “A possibilidade do Teatro”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.48-74.
- _____.2007d [1965]. “Em Busca de um Teatro Pobre”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.105-112.
- _____.2007e [1969]. “A Voz”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.137-162.
- _____.2007f [1969]. “Exercícios”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.163-180.
- _____.2007g [out,1968]. “Teatro e Ritual”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.119-136.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. 2004. *Multidão: Guerra e Democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record.

LEHMAN, Hans-Ties. 2002. *Escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva.

LEHMAN, Hans-Ties. 2003. “Teatro Pós-Dramático e Teatro Político”. In: *Revista do departamento de artes cênicas ECA-USP, número 3*.

LEHMAN, Hans-Ties. 2007. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.

LIMA, Tatiana Motta. 2008. *Les Mots Pratiques: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Tese de Doutorado.

RANCIÈRE, Jaques. *Será que arte resiste a alguma coisa?* 2007. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato>>. Acesso em: agosto de 2009.

RICHARDS, Thomas. 1995. *At work with Grotowski on Physical Actions*. Londres: Routledge.

SCHECHNER, Richards & WOLFORD, Lisa. 1997. *The Grotowski Sourcebook*. Londres e NY: Routledge.