



Revista Brasileira de Estudos da  
Presença [Brazilian Journal on Presence  
Studies]

E-ISSN: 2237-2660

rev.presenca@gmail.com

Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul

Biagini, Mario

Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas  
Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies], vol. 3,  
nº. 1, enero-abril, 2013, pp. 287-332  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463545869018>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

## Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas

Mario Biagini

Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards – Pontedera, Itália

**RESUMO – Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas<sup>1</sup>** – O texto é baseado na transcrição, revista pelo autor, de A. R. Ciamara de parte de um seminário ministrado pelo autor, no ano de 2000, na Universidade de Roma “La Sapienza”. O texto se articula a partir de questões respondidas por Biagini sobre temas importantes para a compreensão do trabalho do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Trata-se a questão do legado de Grotowski, problematiza-se a questão do trabalho sem público e o conceito de ação física. O texto discute, ainda, a função dos cantos vibratórios no trabalho de Grotowski e do *Workcenter* e discorre sobre a dificuldade de definir e colocar em palavras determinadas dimensões do trabalho. Por fim, o texto se pergunta sobre as relações entre quem faz e quem estuda teatro e sobre o sentido do ofício de ator.

**Palavras-chave:** Grotowski. Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Ação Física. Ator. Teatro.

**ABSTRACT – A Meeting at the University of Rome “La Sapienza” or On Onion-Growing** – The text is based on the transcript, revised by the author, of A. R. Ciamara of part of a seminar given by the author in 2000 at the University of Rome “La Sapienza.” The text is constructed on the basis of the author’s answers to questions on important themes for understanding the work of the *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. It deals with the issue of Grotowski’s legacy, problematising work without audience and the concept of physical action. The text also discusses the function of vocal vibration in the work of Grotowski and the Workcenter and discusses the difficulty in defining and putting into words certain dimensions of their work. Finally, the text questions the relationship between those who work with theatre and those who study it, and the meaning of working as an actor. **Keywords:** Grotowski. Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Physical Action. Actor. Theatre.

**RÉSUMÉ – Rencontre à l’Université de Rome “La Sapienza” ou Sur la Culture des Oignions** – Ce texte s’appuie sur la transcription de A.R. Ciamara, revue par l’auteur, d’une partie d’un séminaire animé par l’auteur à l’Université de Rome “La Sapienza” en 2000. Le texte s’articule à partir de réponses de l’auteur à des questions portant sur des thématiques importantes pour la compréhension du travail du Workcenter de Jerzy Grotowski et Thomas Richards. Il s’interroge sur l’héritage de Grotowski et analyse la question du théâtre sans public et du concept d’action physique. Le texte propose encore une réflexion sur la fonction des chants vibratoires dans le travail de Grotowski et au sein du Workcenter et exprime la difficulté de définir et de traduire en mots certaines dimensions du travail. Pour finir, il est question des relations entre celui qui fait et celui qui étudie le théâtre et, aussi, du sens du métier d’acteur. **Mots-clés:** Grotowski. Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Action Physique. Acteur. Théâtre.

## I

Vamos considerar todas as questões que vocês colocaram, começando pela primeira – uma questão obrigatória, ao que parece – que diz respeito ao legado de Grotowski. Muitas vezes (mesmo antes da morte dele), escutei pessoas formulando, ora com mais ora com menos discrição ou sensibilidade, a questão da *responsabilidade sobre seu legado*. Naturalmente, por trás de cada pergunta existe uma intenção, um desejo, e a mesma pergunta, feita por pessoas diferentes, traz consigo uma indagação diferente, uma necessidade diferente.

Eu, pessoalmente, não olho para o trabalho realizado nos últimos anos ou para a pesquisa que continua e se desenvolve como se se tratasse de um legado, uma herança. Eu não sou e sequer me sinto um herdeiro. Se você se refere à herança em termos legais, a resposta é fácil: em seu testamento, Grotowski nomeou a Thomas Richards e a mim como seus herdeiros universais, o que significa que ele nos deu a responsabilidade pelas decisões relativas a todas as publicações e traduções de seus textos, segundo indicações precisas. Esse ponto está claro, é simples e fácil de compreender.

Tenho certeza, entretanto, que sua pergunta não se refere a isso. Quando falam de herança, sinto que querem entender algo mais fundamental e importante, isto é, o que Grotowski quis dizer quando falou sobre o processo de transmissão entre ele e Thomas Richards, “transmissão no sentido tradicional” (1995a, p. 12; 2000, p. X)? Portanto, algo que aconteceu enquanto Grotowski ainda estava vivo, e que continua até hoje, algo que a morte de Grotowski, que não foi nem inesperada nem repentina, não interrompeu, mas sim, de uma maneira aparentemente paradoxal, fortaleceu.

Grotowski sublinhou frequentemente que os esforços de seus últimos anos estavam direcionados para a realização deste processo entre ele mesmo e Thomas, a quem ele chamou seu *colaborador essencial*. Atenção: transformar essa fértil relação de trabalho – esse esforço contra a corrente em direção à continuidade dentro da pesquisa – em uma espécie de nomeação sentimental, burocrática ou senil de Thomas como herdeiro oficial é distorcer completamente o seu significado e reduzir seu escopo. Repito: o que foi transmitido é algo que se passou entre dois seres humanos ao longo de um período de quatorze anos de trabalho constante e intenso, de relação contínua e esforço consciente. Não se tratava de disposições testamentárias,

mas sim da realização de uma vida e do contato profundo e recíproco entre duas pessoas.

Muitos estudiosos observaram como Grotowski, em sua vida artística, sempre teve a necessidade de desenvolver, durante cada fase de sua investigação, uma relação de trabalho privilegiada com uma pessoa de cada vez, uma relação que se transformava, de algum modo, no ponto de apoio de seu trabalho em um dado período. Lembro a conversa que tive com Grotowski poucos meses antes de sua morte. Falávamos de alguns textos publicados recentemente e nos quais os autores sustentavam que era possível distinguir, em cada uma das fases da trajetória de Grotowski, *uma* pessoa com a qual ele havia estabelecido uma espécie de relação criativa especial – privilegiada, se preferirmos dizer assim. Grotowski disse que, embora pudesse existir alguma verdade nessa observação, o risco estava em considerar que essas distintas colaborações se davam todas no mesmo nível, como se elas fossem todas da mesma natureza. Nessa ocasião, ele falou longamente sobre as relações profissionais mais importantes de sua vida, explicando-me como a substância de cada uma delas era profundamente diferente, como em cada uma havia um esforço diferente e específico, um esforço pelo qual ele e a outra pessoa, e seu trabalho juntos, eram nutridos. Entre outras coisas, ele me disse que o que distinguiu os quatorze anos de sua colaboração com Thomas Richards era o fato de que aquela era a única relação criativa em que ele tinha se empenhado em um esforço consciente de transmissão e, nesse aspecto, do seu ponto de vista, não havia precedente. Quando se mudou para a Itália e fundou o *Workcenter*, Grotowski já sabia que não teria muito tempo de vida<sup>2</sup>. 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.

Esse contato a dois não cresceu em um deserto. Ele necessitou de duas circunstâncias. A primeira, externa, quase impossível de conceber: uma proteção absoluta face às pressões, curiosidades, prazos produtivos. Em resumo, autênticas condições de laboratório, ou mesmo de um monastério leigo. Foi graças à inteligência e ao firme apoio de Roberto Bacci, aos seus esforços e aos de seus colaboradores, sobretudo de Carla Pollastrelli, que Grotowski teve a possibilidade de se dedicar àquilo que era fundamental para ele. O apoio dessas pessoas, que ao longo dos anos se tornaram mais do que colegas da profissão, tem permitido ao *Workcenter* não apenas sobreviver, mas, também, crescer para além das expectativas.

A segunda condição necessária, interna: um ambiente propício, um tipo de microcomunidade que poderia sustentá-lo e ser nutrida por ele, um microcosmo que Grotowski – incansavelmente, sempre pronto a adaptar às circunstâncias da pesquisa ao que estava nascendo –, permitia que se desenvolvesse devagar, dia após dia, mês após mês. Recordo o primeiro passo realmente importante para mim no *Workcenter*, quando comecei a trabalhar diretamente com Thomas Richards e Grotowski juntos; era como se Thomas estivesse me levando pela mão e introduzindo-me em um mundo onde tudo era exigido, mas no qual se podia perceber segurança e confiança, mesmo em momentos de risco e emergência. Trabalhar junto a Thomas e Grotowski era como estar à sombra de uma grande árvore antiga, era como entrar, junto com um amigo mais velho, na casa de seu avô, um homem velho que inspirava medo quando visto à distância, mas que de perto era tão... Eu sei, agora todas as palavras parecem banais no tocante a isso e dizer mais não seria justo. Mas, era como estar seguro, tão seguro que se poderia arriscar tudo, sem esconder nada ou esconder-se de nada.

Ao mesmo tempo, Grotowski também começou a trabalhar diretamente comigo, como se preparasse o solo no qual o trabalho poderia fincar suas raízes profundamente. Ele fez de si mesmo, literalmente, porta, apoio, suporte, espelho, escada, abraço. Dia após dia, o trabalho constante – às vezes difícil, às vezes quase tedioso

– em ações, cantos e textos adquiriu uma profundidade inesperada, vibrante, uma flecha voando em linha reta em direção a uma prática interna que parecia devolver à substância do mundo sua natureza de alegria incondicional. 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.

Agora, como num funeral, ouvem-se vozes, às vezes sinceras, às vezes afetadas, cheias de solene preocupação: “Depois da morte de Grotowski...” “Ah, que responsabilidade...” “Oh, o peso dessa herança!” Suspeito que elas não se refiram ao que realmente aconteceu entre Grotowski e Richards, dentro de um grupo muito pequeno de pessoas, ao compromisso que Richards e Grotowski assumiram para que algo pudesse ser passado, transmitido, para que um fundamento pudesse ser estabelecido na direção de uma outra etapa. Tenho a impressão de que essas vozes, esses questionamentos, são como o murmúrio da multidão que segue um caixão, que elas correspondem mais a algo que tem a ver com propriedade, ou com o significado social, histórico e cultural da *herança* de Grotowski. Para qual responsabilidade eles apontam? Responsabilidade para com a sociedade, a história, a arte, ou mesmo, mais prosaicamente, para com os velhos colaboradores e espectadores de Grotowski, para com aqueles que cruzaram seu caminho, ou aqueles que fizeram de Grotowski e sua pesquisa seu objeto de estudo ou a alegada pedra fundamental de seu trabalho? Devo dizer que essa responsabilidade, essa *preocupação com responsabilidade*, não me diz respeito.

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. O velho e o jovem abriram uma porta, através da qual Richards descobriu algo que já estava presente em si mesmo, uma capacidade que demandava ser nutrida e desenvolvida. Grotowski mostrou-lhe como rastrear, abrir, criar um caminho para si mesmo. Ele o armou de competência.

Um antigo texto da tradição ocidental diz:

– Seus aprendizes são como quem?  
– Eles são como criancinhas, jovens, habitando um campo que não é deles. Quando os mestres do campo vêm e lhes dizem “Entreguem a casa de volta!” eles, nus, entregam-na de volta a eles.

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. Olhe para uma criança brincando: ela vive completamente no que faz, como se estivesse numa substância que brilha em torno dela. Ela apenas brinca e isso é tudo, com o mundo todo do qual ela é também uma parte. Porém, num piscar de olhos, se ela inventa outro jogo, o anterior desaparece de seu horizonte sem deixar vestígios; a criança não o possui nem é possuída por ele. No trabalho, você pode descobrir que não possui nada. Que você não é dono de um patrimônio a ser preservado. Que você não tem que defender uma propriedade intelectual ou artística, uma herança, seja diante da sociedade ou da história. Trata-se do campo de outra pessoa, e você é livre.

A sensação mais forte é a de gratidão em relação a quem lhe fez sentir que a casa que você mora e que você pensa que é sua, à qual você se sente tão próximo que chega a confundir com o que é mais íntimo em você, é apenas um lugar de passagem. Ela não pertence a você. Você pode então perceber mais uma falta – a liberdade – que uma posse. Na vida diária, cada ser humano tem dificuldades, problemas e tarefas, como se ele fosse verdadeiramente o dono da casa em que vive. No que diz respeito a todos os aspectos de nosso trabalho, nos envolvemos sem nos poupar, com todas as nossas forças. Mas, apesar de tudo, é como se estivéssemos brincando, tentando recordar que a casa que habitamos não nos pertence. A responsabilidade, essa carga ao mesmo tempo pesada e leve, tem de fluir com o que está

vivo, com o que pede para viver. Deixemos que os mortos enterrem os mortos. A quem caberá dizer, no final, se se tratou de vitória ou derrota?

## II

Um de vocês perguntou que sentido pode ter para um ator trabalhar sem público. É uma questão legítima e, afinal, o evento teatral *pode* ser definido como um lugar no qual, em última instância, atores e espectadores encontram-se uns aos outros. O fato é que, no *Workcenter*, trabalhamos durante muito tempo e ainda, muitas vezes, trabalhamos sem observadores externos. Não estou falando de ensaios, que geralmente são considerados momentos nos quais o público é legitimamente excluído, mas das próprias obras. Você me pergunta, então, qual pode ser o significado disso, o objetivo, *ainda mais porque é visto por poucos e não é direcionado para uma apresentação pública*. Para que serve isso, afinal?

Quem sou eu para dizer qual o significado disso? Eu poderia lhe dizer que “queremos criar uma nova forma de arte que se rebela contra os atuais modos de produção artística, que possa sobreviver e infiltrar-se nesta civilização na qual as relações humanas são subordinadas à valorização do capital e correm, como consequência disso, o risco da esterilidade, uma forma de arte que luta contra essa tendência, criando, dentro dos artistas envolvidos, uma percepção do real, presente por trás dos dogmas, crenças e ideologias”. Mas não apenas isso não seria verdade, como eu também teria dado a impressão de ter realmente articulado uma resposta em vez de ter dito uma belíssima coisa nenhuma. Além do mais, seria perigoso formular um tal programa, porque gradualmente eu poderia me convencer de que é realmente assim, que essa é, verdadeiramente, a nossa direção, a nossa intenção, a direção certa, a *única* direção certa, portanto a qual todos deveriam seguir. E se você me dissesse, corretamente ou não, que nossa orientação está errada, você se tornaria o inimigo, o outro do qual deveria me defender, porque nós humanos somos feitos desse modo, porque podemos cair muito facilmente na estupidez e, consequentemente, na miséria da ignorância e do fanatismo.

Quando você aborda o que faz com uma plataforma programática, corre o risco de esquecer o que estava fazendo e, também, das reais motivações para fazê-lo – as raízes ocultas, ligadas às suas necessidades

– e você confunde a motivação com o projeto. O projeto, então, vem em primeiro lugar: você deve defendê-lo a qualquer custo, contra as dificuldades, contra outros projetos, outras ideologias, e o trabalho se transforma em uma máquina produtora de princípios técnicos ou éticos, slogans, propaganda, publicidade. Ao falar em objetivos, podemos ambos satisfazer nossa fome por conflitos, quando, talvez, o que fazemos – você e eu, ou eu e ele – nasça do mesmo impulso. Não há objetivo ou é segredo. A árvore não tem um objetivo; é uma manifestação na qual a vida se articula a si mesma, à sua própria maneira, em algo incomensuravelmente complexo.

Quando alguém vem para ver nosso trabalho e depois se coloca ali, a seu lado, como se dissesse “sim, eu entendo”, então você descobre que uma relação é possível, que seu trabalho com seus colegas não está condenado ao isolamento, que existe um espaço para ele e, talvez, uma função possível. Mas, daí a dizer a que nosso trabalho serve. A quem ele serve? Ele serve à sociedade? A qual sociedade, entre as muitas sociedades que coexistem no mundo humano? Aqui, tenho que ser lúcido: qual é a sociedade, o mundo ao qual quero servir? Talvez o mundo ao qual queira servir viva em outro ser humano que está bem na minha frente.

Tudo ainda resta a ser dito. Como explicar o que é isso em sua substância? A única resposta direta e imediata é: venha ver o que fazemos. Informe-se sobre as datas e locais onde apresentaremos nosso trabalho e entre em contato com a gente. Fundamental é ver e, uma vez que seja possível ver, venha, e um aspecto daquilo que fazemos talvez se torne claro para você. Isso significa, acima de tudo, que o trabalho não está fechado (milhares de pessoas já viram *Action*, embora tenham sido poucos indivíduos de cada vez); isso significa que existe uma janela, que essa janela é, na verdade, uma parte integrante de nossa pesquisa. Consequentemente, a questão não é se e até que ponto observadores externos são admitidos para ver nosso trabalho, mas qual é o ponto para o qual nosso trabalho se orienta, e se é verdadeiramente incongruente o fato de que nossa estrela-guia não seja encarnada necessariamente por um observador externo.

Poderíamos então nos perguntar se essa orientação pertence apenas ao trabalho na *arte como veículo*, ou se, em vez disso, poderia estar presente também em outras correntes de investigação estritamente teatrais do século XX e, também, mais para trás, no passado. De qualquer modo, sem conhecimento de primeira mão, sem nunca

ter visto nosso trabalho, é difícil compreender qual é o seu sentido, seu significado ou mesmo ter uma ideia daquilo com que estamos lidando na prática. Pode-se ler o que já foi publicado e tentar captar o que vem à tona entre as palavras, o que não se pode expressar completamente através de palavras e permanece no não dito.

É instrutivo perceber quantos mal-entendidos podem surgir. Um artigo que li recentemente afirma, por exemplo, que *Action* do *Workcenter* é uma estrutura na qual trabalhamos desde 1986 e que começou a ser elaborada mesmo antes disso, durante o *Objective Drama Program* em Irvine, Califórnia, e que continuou a ser desenvolvida, mudando de nome. De acordo com esse artigo, no começo, em Irvine, era chamada *Main Action*, na Itália tomou o nome de *Downstairs Action*, e apenas recentemente de *Action*. Esse artigo afirmou que era a mesma *Action* que tinha sido desenvolvida e que, quando se desenvolveu, mudou de nome. Porém, basta ler atentamente os livros já publicados por Thomas Richards para entender que não é assim. *Main Action*, *Downstairs Action* e *Action* são os nomes de estruturas completamente distintas umas das outras, cada uma criada a partir de cíntios diferentes, textos diferentes, e, sobretudo, de materiais diferentes e independentes – isto é, o que acontece, o que é feito – e com pessoas diferentes. Elas são estruturas distintas e separadas (e também, entre uma e outra, entre *Downstairs Action* e *Action* propriamente dita, por exemplo, outros *Actions* foram criados e jamais vistos por ninguém). Assim, ao ler aquele artigo alguém poderia se perguntar, como algum de vocês fez anteriormente: “eles estão sempre fazendo a mesma coisa no *Workcenter*?”.

Bem, sim e não ao mesmo tempo: sim, sempre trabalhamos na direção da mesma impossibilidade, e não, nós não fazemos sempre a mesma coisa.

Uma das obras nas quais estamos trabalhando agora, *Action*, começou a nascer em 1994. Chegamos à estrutura básica em 1995, com um grupo de cinco pessoas. Entre os membros atuais do grupo, os únicos que estavam presentes quando foi criada são Thomas Richards e eu. Todas as outras pessoas presentes hoje chegaram depois, quando as linhas de ação de Thomas e as minhas já tinham sido criadas. Portanto, o trabalho naquela estrutura avança em duas direções: para cada novo membro do grupo, trata-se de procurar, de um modo específico e pessoal, uma maneira de penetrar no que está sendo feito com seus próprios talentos e potencialidades individuais.

Para aqueles que, ao contrário, têm estado presentes e ativos dentro da estrutura por mais tempo, a possibilidade é de se aproximar de recursos inexplorados, recursos que se tornam disponíveis – às vezes, repentinamente, às vezes gradualmente – apenas através de uma repetição criativa que se aprofunda através dos anos. 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.

Como eu comecei a trabalhar no *Workcenter*? Durante alguns anos, desde criança, eu trabalhei com um grupo de teatro na França, na fronteira do *milieu* profissional. Havia um tipo de intensidade naquilo que fazíamos e parecia-me que participava de uma bela aventura. Mas, senti que faltava algo fundamental, algo que eu não conseguia sequer nomear. Em 1985, quando retornoi a Florença, na Itália (naquela época eu já tinha terminado minha colaboração como o grupo francês e estava trabalhando numa fazenda na Toscana), por acaso li em um jornal que Jerzy Grotowski estava dando uma conferência naquele dia. Sobre ele eu sabia pouco ou nada, mas foi o suficiente para despertar curiosidade ou esperança. Então, quase por acaso, fui à conferência, que aconteceu no Gabinetto Vieusseux.

Um especialista em teatro que eu não conhecia apresentou Grotowski. Eu não estava nem um pouco acostumado àquele tipo de situação e tinha dificuldade de permanecer ali escutando. Estava intolerante, impaciente. Sem saber quem era aquele Grotowski, achei o professor um pouco nervoso e não entendia por quê. Durante a introdução, uma reação habitual minha apresentou-se, precisamente essa intolerância, essa rebeldia, que se transformou, finalmente, em uma espécie de sonolência. Pareceu-me que a vida estava fluindo em outro lugar e eu queria ir embora. Mas eu fiquei. E, assim que o professor parou de falar e Grotowski tomou a palavra, foi como se repentinamente uma rajada de vento atravessasse a sala. Inconscientemente tornei-me alerta, como se confrontado com o perigo. No princípio, enxerguei em Grotowski uma pessoa aparentemente debilitada, exausta ou talvez doente, mas, instantaneamente, no momento em que ele se mobilizou para responder ao professor e dizer o que tinha a dizer, percebi uma força, uma presença à qual não podia permanecer indiferente, uma coisa aterrorizante e, ao mesmo tempo,

fascinante. Esse tipo de densidade não estava presente apenas em suas palavras, mas também em seu corpo e ao seu redor, no silêncio entre suas frases.

Seus silêncios não eram artifícios retóricos, não eram as pausas calculadas de um orador consumado. Também não eram um fenômeno passageiro, presente apenas nas raras ocasiões em que Grotowski falava em público. Quando você falava com ele e lhe perguntava algo, Grotowski sempre procurava ver se poderia lhe dar uma resposta, ou melhor, se ele poderia ajudá-lo a procurar por ela. Ele estava *pensando*ativamente. Ele o escutava como se nada mais existisse no mundo. Cada vez que você lhe fazia uma pergunta, na cautelosa pausa que se seguia, enquanto ele acendia seu cachimbo ou servia-lhe uma bebida, você tinha todo o tempo que necessitava para reconhecer se sua pergunta era verdadeira ou apenas uma ninharia mental. Muitas vezes, você compreendia que não precisava esperar pela resposta e, no silêncio vivo da sua sala, você caia na gargalhada.

Não sei se, como você me perguntou, a qualidade do silêncio de Grotowski, da qual Thomas Richards falou em *The Edge-Point of Performance*, estava conectada ao que Thomas chama “ação interna”. Existe uma relação, ainda que eu ache que não se trate da mesma coisa; talvez aquele silêncio fosse a expressão de uma canalização, um foco de direção. Normalmente, nossos recursos psíquicos e físicos vão para onde querem, para cá e para lá, empurrados ou atraídos por estímulos internos ou externos. Quando uma pessoa faz um esforço para, conscientemente, canalizar esses recursos em uma determinada direção, esse esforço pode ser percebido pelos outros como uma qualidade específica de presença, uma substância humana mais completa que o normal, por assim dizer.

A impressão inicial que eu tive na conferência em Florença estava correta e eu logo descobri: Grotowski estava realmente doente. Qualquer esforço, mesmo mínimo, custava-lhe muitíssimo. Em seus últimos anos, quando ele tinha que fazer alguma coisa, descansava por semanas inteiras sem ver ninguém, exceto Thomas e a mim, economizando suas forças tanto quanto possível em razão de sua obrigação. No momento em que ele necessitava ficar ativo, era possível perceber nele algo como uma ascensão que parecia espontânea e que chegava a uma transparência. Uma transformação de qualidade obtida de algo que eu percebia como uma fonte sutil e luminosa.

Depois disso, durante dias, ele pagaria por esse esforço, um esforço que poucos eram capazes sequer de perceber. Essa sua capacidade, esse conhecimento, foram uma verdadeira lição através dos anos.

Durante a conferência em Florença, essa substância que eu percebia em Grotowski era também sustentada por algo que eu tinha reconhecido como uma competência extrema, em relação à qual suas palavras eram apenas a ponta de um iceberg submerso, o qual eu conseguia apenas intuir. Naquela época, eu era extremamente desconfiado de qualquer espécie de profissionalismo, era rebelde, agressivo. Mas, depois de escutar por alguns minutos, o fato de que essa pessoa desconhecida para mim *sabia do que estava falando* atingiu-me como uma bofetada. Eu estava arrogantemente convencido de que ninguém poderia me dizer nada ou me ensinar nada. E, ao invés disso, evidentemente, esse homem era capaz disso e, se eu conseguisse convencê-lo, talvez ele o quisesse.

O professor, durante sua introdução, falou que Grotowski afirmava a existência de uma complementaridade entre o teatro e a sociedade. Grotowski começou respondendo-o: “Não me lembro de ter dito no passado que o teatro complementa a sociedade, não consigo recordar. Mas, para mim, o teatro não é algo que possa ser colocado numa caixa” (Grotowski, 1997, p. 294).

Ele não entrou numa polêmica, mas falou do que lhe parecia importante: criar espaços de liberdade. Ele perguntou a cada um de nós, ele perguntou a mim, “essa vida é suficiente? Você está feliz?”. Ele disse que se alguém sente que algo está faltando, a única possibilidade é fazer algo, *agir* em resposta a essa falta. Não uma falta na sociedade, mas em mim. Parecia-me que ele estava falando de algo ao qual eu aspirava, uma coisa que, na minha desorientação, eu achava que já estava tocando e compreendendo. Mas, começou a ficar evidente, encarando o assunto com honestidade, que quase tudo que eu tinha tentado tinha sido um fracasso. E ele continuou, sem me dar tempo para respirar: “[...] como criar essa liberdade? Como fazer a rebeldia e não apenas falar sobre ela? Primeiro, credibilidade profissional. Primeiro, saiba o que você está fazendo”<sup>3</sup>.

A partir de então, fiz tudo que podia para me aproximar dele, roubar-lhe algo ou fazê-lo me ensinar alguma coisa. Eu estava vagamente consciente de que, se eu continuasse no caminho que estava trilhando, o mundo contra o qual eu estava tentando me rebelar teria se voltado contra mim e me engolido. Eu já tinha criado um deserto

ao meu redor e estava no rumo certo de criar um dentro de mim. Eu não me sentia em casa em lugar algum e eu descarregava essa frustração exteriormente, como se o mundo fosse responsável pela minha insatisfação. Em Grotowski, eu percebi um conhecimento real e concreto que eu era capaz de reconhecer claramente e que parecia poder me nutrir. E eu estava com fome. Mas, isso é outra história.

### III

Passemos, ao menos aparentemente, ao próximo tema, a questão sobre as ações físicas, que se divide em duas partes: como definir uma ação física; e qual é a diferença entre uma ação física e um movimento. Não tenho certeza de que seja possível definir ação física de modo exaustivo. Por que Stanislavski disse “ações físicas”? De acordo com o que Grotowski nos disse, a razão é muito simples, e de ordem prática: os atores de Stanislavski trabalharam durante muito tempo com base, entre outras coisas, na chamada *memória emocional*. Enquanto atuavam, parte da atenção deles estava voltada para suas emoções, para o mundo psicológico, para o que eles sentiam. Quando eles tentavam, propositalmente, evocar emoções específicas, eles estavam, de algum modo, manipulando suas vidas psicológicas. 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, eles estavam violentando seus processos psicológicos, e, consequentemente, 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. Por exemplo: estou aqui falando com você, mas gostaria de ir embora. Fora dessa sala de aula mal iluminada o dia está ensolarado, e eu preferiria caminhar entre as pessoas. Estou falando com você, mas o desejo, através de meu corpo *in-tende* em direção à porta e, tenso por esse desejo, do qual posso estar completamente inconsciente, de um modo quase imperceptível, é como se meu corpo já estivesse saindo, preparando-se para escapar daqui. 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.

Stanislavski lidava com atores que haviam trabalhado com grande dedicação, sob sua orientação, na tentativa de acessar emoções de maneira direta. Sabemos que, como em seu trabalho muita coisa é incerta e precária, os atores apegam-se a seus modos de fazer e não gostam de abandonar o caminho conhecido. Eles buscam por algo que seja seguro, sólido, estabelecido. Assim, Stanislavski teve que pressionar para conseguir que seus colegas abandonassem a trilha que conheciam e se aventurassem em um terreno desconhecido. Ele não falava em “ações psicofísicas”, mas, diretamente, em “ações físicas”, no sentido daquilo que se faz com o corpo, como se tentasse enfatizar a diferença entre isto e aquilo que ele e seus colegas haviam buscado anteriormente (de um outro ponto de vista, seria interessante investigar o quanto as circunstâncias históricas, a pressão da época, a necessidade de defender-se do terror stalinista influenciaram a gênese da terminologia de Stanislavski)<sup>4</sup>.

O termo *ação física* leva a incompreensões. Parte do *milieu* teatral trabalha como se as ações físicas fossem movimentos estruturados em sequências, eventualmente apoiados por associações e imagens mentais que podem ser até mesmo incongruentes; elas seriam, portanto, uma espécie de coreografia distinta do conteúdo associativo. Em quase todas as vezes em que falou publicamente sobre teatro, Grotowski sublinhou a diferença entre ações físicas e atividades, ou entre ações físicas e movimentos. É um ponto fundamental: não

perceber ou não compreender essa diferença significa permanecer distante da compreensão dos processos criativos que pertencem a um determinado tipo de trabalho teatral.

Entre outras modificações que Grotowski fez em seu texto *O Treinamento do Ator (1959-1962)* para a publicação no *Em Busca de um Teatro Pobre*, ele eliminou a passagem que descrevia uma espécie de exercício de decomposição. O tema é *acender um cigarro*: estendo meu braço para pegar um maço de cigarros, pego o maço, abro-o, escolho um cigarro, tiro o cigarro, recoloco o maço em seu lugar e, assim por diante, até que finalmente termino acendendo o maldito cigarro<sup>5</sup>. Não sei o que Grotowski dizia sobre esse exercício na versão do texto prévia à eliminação dessa passagem. Com certeza, é significativo o fato de que ele tenha cortado essa passagem e eliminado o exercício. Não sei a razão da eliminação, mas o bom senso me diz que Grotowski provavelmente não quis inserir, entre os exercícios para atores, um exercício de decomposição rítmica constituído por uma série de atividades físicas, tais como lavar a louça ou beber um copo d'água. *Acender um cigarro* é precisamente uma atividade e não “uma típica sequência de ações físicas segundo Stanislavski”. As pequenas sequências nas quais se pode decompor o acender de um cigarro não deveriam ser confundidas com aquilo que Grotowski, no primeiro livro de Thomas Richards, denomina “morfemas da atuação”, “impulsos prolongados em ações” (Richards, 1995, p. 95). A propósito, esse exemplo do cigarro (juntamente com *acender um cachimbo e beber um copo d'água*) é, de fato, aquele que Grotowski mais utilizava em suas conferências quando tentava explicar a diferença entre uma ação física e uma atividade. Imaginemos que, uma vez que a pergunta de vocês me deixou embarulado, para dar a mim mesmo tempo para pensar em uma resposta, eu acendo um cigarro. As atividades (procurar pelo maço para evitar o contato com vocês, abri-lo ceremoniosamente para recuperar-me de seu ataque, escolher cuidadosamente um cigarro para encontrar rapidamente uma resposta que me salvará) adquirem, então, outra dimensão: elas estão conectadas umas às outras por uma intenção, que é motivada, digamos, por um desejo. Elas se desenvolvem *em relação* a alguma coisa ou a alguém fora de mim, elas se desenvolvem em um espaço que não é estéril, o espaço do contato. Elas não existem em si e por si mesmas. Em certo sentido, elas têm um alvo e podem, portanto, tornar-se ações físicas (Richards, 1995, p. 30-31).

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 distingível 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.

Para além da compreensão da diferença entre atividades e ações físicas (não se trata apenas de uma questão terminológica ou conceitual, também tem a ver com a capacidade de percepção), é óbvio que não há um único caminho para a criatividade. Também se pode trabalhar criativamente elaborando partituras de movimentos precisas e extremamente articuladas, ou aprendê-las de outra pessoa, nutrindo-as com suas próprias associações e intenções pessoais. Nesse caso, se queremos que a partitura se torne um canal para a experiência pessoal do ator, deve necessariamente existir uma conexão real e íntima entre a partitura e o fluxo associativo. As associações pessoais e intenções devem ser capazes de aderir completa e organicamente ao quadro estrutural. A propósito: a mesma coisa vale para o texto que poderá vir a ser sobreposto à linha de ações. O conteúdo do texto deve estar conectado, mesmo que secretamente, às motivações e ao sentido daquilo que se faz. Tudo isso é para dizer que deve ser possível estabelecer uma relação viva entre os vários elementos, um diálogo<sup>6</sup>.

Vamos tomar como exemplo o fragmento de *Action* que tem a função de um prólogo. É uma composição de ações e texto que foi

criada, com nossa ajuda, por um ator que já não trabalha conosco. Quando esse ator teve que sair, devido a obrigações que tinha assumido antes de começar conosco, eu tive que fazer esse fragmento. Pouco antes de sua partida, um dia em que ele esteve com gripe e não pôde trabalhar, nós fizemos *Action* sem ele e eu tomei seu lugar no prólogo. Eu mantive o que me lembrava da sua estrutura, e eu o fiz como se faz quando se joga um jogo, sem medo de cometer erros ou de não ser bom o suficiente. Depois, antes de sua partida, eu aprendi sua partitura minuciosamente: ele fazia um fragmento, eu assistia e repetia. Thomas estava do lado de fora e me ajudava. Aprendi a composição exatamente e comecei a fazê-la – não de uma maneira técnica, friamente – cada vez que executávamos *Action*. Acredito que agora, depois de fazê-la durante alguns anos, o prólogo de *Action* seja muito diferente daquilo que o outro ator fazia, do ponto de vista da composição e do tempo-ritmo e, consequentemente, do significado. Com certeza, minhas motivações, impulsos e associações eram, desde o começo, completamente diferentes das dele. Mas, para começar, aprendi sua estrutura de modo exato – suas tarefas, por assim dizer – de um ponto de vista externo; isso incluía também as soluções técnicas de certas transições, alguns movimentos precisos.

Assim, nesse caso específico, seguimos uma maneira de fazer que parece contradizer o que eu havia dito antes sobre a maneira de estruturar um fragmento sem distinguir entre a partitura e as intenções. Na verdade, desde o começo desse trabalho, tive que procurar pelas associações pessoais que estariam em consonância com aquilo que eu tinha que fazer; o terreno de escolhas era relativamente limitado pela lógica do fragmento, pela linha de ação. De qualquer modo, esse fragmento possui, claramente, o caráter de *composição*. Ele não é o resultado da estruturação de um processo orgânico. O fragmento é composto de sequências de signos legíveis encaixados e calculados com precisão, mas executados com um impulso característico da ausência de cálculo. É um exemplo de como é desnecessário limitar-se a um único caminho. As circunstâncias, as pessoas, os dias, cada um é diferente do outro, de maneira semelhante a como os fragmentos que constituem a totalidade de uma obra podem ser criados de modos completamente diferentes uns dos outros.

Ontem, vocês viram atores de Singapura que trabalham no *Workcenter*, no projeto *The Bridge*, mostrarem algumas sequências de *One breath left*. O trabalho com ações físicas é um caminho criativo

que pertence a um certo teatro, eu diria, na sua maior parte, ocidental. Nas tradições teatrais asiáticas, ou no caso de um ator ocidental com certo tipo de temperamento, a estrada pode ser, obviamente, diferente; poderia tratar-se de criar uma composição, ou seja, articular a própria força vital em uma estrutura rítmica e espacial de formas elaboradas em detalhes e carregadas de sentido. Se vocês assistirem a atores do teatro asiático tradicional, por exemplo, da Ópera de Pequim, se darão conta de que o que eles fazem é, em certo sentido, *artificial*: vemos estruturas formais que foram aprendidas exatamente como foram transmitidas pela tradição. Encontramos nesses fenômenos artísticos uma composição extremamente elaborada de formas dinâmicas cujo conteúdo não é apenas estético, mas também semântico: eles transmitem um significado (dentro da cultura na qual eles nasceram, obviamente). A composição é perfeitamente articulada em termos de ritmo e espaço; ela possui um significado completo para o espectador, isto é, ela define um personagem, uma situação, conta uma história etc. O ator entra com impulso, sem obstáculos na linha das formas dinâmicas, e a forma torna-se um canal possível para sua força vital. Dentro desse canal muito preciso há possibilidades de modulação, isto é, de improvisação. Esses espaços de improvisação dentro da estrutura são minúsculos, e é possível que mesmo um observador iniciado não os reconheça. A improvisação pode dizer respeito à ordem de certos elementos, de certos detalhes ou ainda, de modo mais sutil, à modulação do próprio impulso vital dentro desse canal.

Os quatro atores do *Workcenter* que vocês viram ontem em *One breath left* não vêm de uma tradição de performance tradicional asiática; eles não treinaram durante anos e anos dentro de uma estrutura artística e social comparável à Ópera de Pequim. Quando eles chegaram a Pontedera, eles estavam exatamente na mesma situação que os jovens atores europeus no começo de suas carreiras. Eles não carregavam consigo a bagagem de uma tradição artística. Ao trabalhar com eles em linhas de ação baseadas em cantos tradicionais chineses e textos, e depois na criação de uma estrutura completa, vimos, entretanto, que uma possibilidade consistia precisamente na criação de composições que poderiam servir-lhes de canal, como o leito de um rio. Há um aspecto lúdico, divertido, presente nessas composições, nutrido por elementos de contato e relação entre os vários membros da equipe, e outro aspecto ligado mais à criação de signos reconhecíveis do exterior, o que significa que as composições

contam uma história. O desafio interessante consistia na tentativa impossível de recriar uma técnica de performance asiática *como ela poderia ter sido*, reinventá-la sob medida para eles, de acordo com suas possibilidades. Quando, mais tarde, espectadores amplamente familiarizados com o teatro asiático mencionaram a marcada presença de técnicas tradicionais do teatro chinês em *One breath left*, nós reconhecemos, não sem uma boa dose de humor, que provavelmente estávamos no caminho certo. Literalmente, a questão tinha sido descobrir, nos atores, o que já existia em potência.

Em seguida, colocamos essas composições em contato com nossa abordagem dos cantos tradicionais, neste caso, chineses, dentro da mesma estrutura. Esse é outro aspecto do nosso trabalho, um aspecto ligado à pesquisa dos cantos vibratórios, desenvolvida ao longo dos quatorze anos de existência do *Workcenter*. Houve problemas a resolver, cada problema sendo, ao mesmo tempo, um obstáculo e uma oportunidade. O trabalho sobre os cantos requer condições particulares que estão, muitas vezes, em conflito com as necessidades conectadas à criação de um espetáculo, particularmente as necessidades de montagem, de edição. Tudo isso representa um terreno extremamente fértil de investigação. Tem sido como criar uma estrutura que leve o espectador em consideração, e que, ainda assim pode, simultaneamente, voltar-se para um tipo diferente de trabalho e criar uma espécie de nostalgia por algo mais.

Imaginem, como se fosse um jogo, um 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.

*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*. Contudo, há momentos em *One breath left* nos quais esta função do diretor – dirigir a atenção do espectador, seu fluxo associativo – é como que abandonada, como se se abdicasse dessa posição de força. E, então, o que acontece quando abdico dessa posição e deixo, por exemplo, que um canto tenha seu desenvolvimento natural, mesmo numa situação que até então aderia à lógica teatral? O que quero dizer com *desenvolvimento natural*? Às vezes, você canta um canto e, depois de cantar e procurar pelo canto por certo tempo, o canto faz algo em você, como se ele movesse alguma coisa dentro de você, ele mudou você. Para fazer isso, o canto precisa de uma determinada quantidade de tempo, uma duração.

Normalmente um diretor, além das necessidades relacionadas ao processo de seus colegas atores, também deve levar em conta o tempo que o espectador pode permanecer presente ao que acontece em frente a ele sem deixar que seus pensamentos vaguem. O diretor deve, normalmente, manter a duração de um fragmento dado dentro dos limites temporais compatíveis com a estrutura que é percebida pelos espectadores (isto é, a história, digamos assim). Em certos momentos de *One breath left*, essa técnica, esse esforço para direcionar a atenção e o fluxo associativo dos espectadores é abandonada. É uma experiência: soltar e ver o que vai acontecer.

Voltemos às ações físicas. É claro que um ator pode realizar um trabalho extraordinário sem saber absolutamente nada sobre ações físicas, ou utilizar técnicas completamente diferentes. Ações físicas são uma das maneiras possíveis. Sei que para Thomas e para mim, o trabalho com ações físicas foi um passo necessário. Hoje em dia, o trabalho com ações físicas é um elemento fundamental, um elemento entre outros, e, de qualquer jeito, o eixo da pesquisa conduzida no *Workcenter* é o trabalho com os cantos de tradição. Se um dia você faz algo vivo em um fragmento de ação ligado a um canto, no dia seguinte, uma das maneiras de se aproximar novamente dessa experiência e revivê-la pode passar pela redescoberta das motivações e impulsos através do corpo, isto é, através do caminho das ações físicas.

Pode ser útil falar em *ações físicas* quando um ator consegue criar apenas partituras de movimentos e gestos, partituras de manipulação muscular que permanecem estéreis. Muitas vezes, tal modo de proceder é a consequência da auto-observação e da falta de aceitação. Nessa situação eu estou dividido, sozinho, impotente, vazio. Se um ator, para estruturar material advindo de uma improvisação, tenta redescobrir a vida reproduzindo, de um modo formal, os movimentos que ele lembra ter realizado, você pode ajudá-lo perguntando-lhe o *porquê* daquilo que ele fez – por que, por exemplo, ele caminhou de um determinado modo – e aconselhá-lo a retornar em direção às intenções, às motivações, às associações específicas que passaram por ele durante a improvisação.

Quando um processo orgânico já está em curso naquilo que o ator faz, um fazer complexo em relação a alguma coisa ou alguém importante para ele, uma linha de comportamento construída pelo que chamamos de *ações físicas*, então definir e analisar o que o ator está fazendo torna-se difícil e sem sentido. Aquilo que ele faz evita simplificação, segmentação em corpo-que-se-move, cabeça-que-pensa, coração-que-sente. Aquilo que então testemunhamos é a totalidade em ação, um ser humano cujas forças conscientes e inconscientes convergem para a realização de um ato, a exploração de um instante de vida, uma plenitude.

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.

Também os cantos são um elemento estrutural muito poderoso. Os cantos são absolutamente precisos. A melodia é precisa, o ritmo é preciso, a ressonância, as palavras, tão precisas que requerem contínua atenção da pessoa que conduz a canção e daqueles que a seguem. Você tem que ajustar continuamente a tonalidade de um modo muito sutil para estar sempre perfeitamente afinado com o líder da canção. Você deve seguir exatamente a flutuação do tempo-ritmo para estar em perfeita sincronia e, também, seguir as modificações na vibração da voz do líder do canto, não para criar um efeito sonoro, mas como se fosse desde *dentro*, como se, procurando apoiar a busca do líder, seguisse um processo análogo. Assim, temos uma alternância extremamente rápida e contínua da atenção: como o ir e vir de um tear, a direção da atenção alterna-se rapidamente entre o exterior e o interior, tão rapidamente que chega a parecer que ambas as direções coexistem, do mesmo modo que os raios de uma roda parecem fundir-se ao redor do eixo aparentemente imóvel.

Além disso, as relações entre parceiros são estruturadas de tal modo que seu colega sabe que, depois de ter tido uma conexão com outro colega, você deve entrar em contato com ele, e, depois disso, com outro colega e assim por diante. Você sabe o que deve fazer a cada momento. As relações estruturadas com seus colegas e o entrelaçamento das linhas individuais colocam-no continuamente diante da necessidade de permanecer atento para o que se desenrola dinamicamente ao seu redor. Entretanto, essa estrutura é e permanece sendo apenas a condição *sine qua non*. O problema não é tanto se uma técnica existe. O fato é que nenhuma técnica, por si só, assegura a totalidade de um ato.

## IV

Continuemos com as perguntas, aquelas sobre os cantos vibratórios. Quando Grotowski e Thomas falam sobre cantos vibratórios, eles se referem a cantos de natureza ritual, e, no caso do *Workcenter*, esses cantos são provenientes, em sua maior parte, do Caribe e da

África. É importante entender que o modo pelo qual abordamos esses cantos em nosso trabalho não procura, de maneira alguma, reconstruir o modo de como eles são utilizados em seu contexto tradicional de origem. Nossa conexão com os cantos era Grotowski e a pesquisa que ele realizou durante toda sua vida. Hoje em dia, o que cria uma conexão entre os cantos e os novos membros do grupo é o trabalho dirigido por Thomas. Nós tratamos os cantos como instrumentos, como se uma de suas possíveis funções pudesse ser redescoberta por um indivíduo através de uma investigação concreta e rigorosa, uma prática diária no contexto do trabalho da *arte como veículo*.

É interessante comparar os cantos vibratórios com fenômenos de natureza distinta como, por exemplo, os *mantras* da tradição Hindu ou Budista. Um *mantra* é como um cristal sonoro, uma forma sonora muito precisa, que pode ter significado ou não. Se executado apropriadamente e repetido na duração adequada, com a vibração certa e no tempo-ritmo correto, pode ter um efeito no indivíduo, na frequência de algumas funções fisiológicas, por exemplo, na respiração ou no ritmo das batidas do coração e, então, por assim dizer, na frequência da mente, do pensamento e da percepção de si próprio. Além disso, o *mantra* tem uma natureza vibratória. Uma diferença entre os *mantras* clássicos e os cantos com que trabalhamos é o fato de que o *mantra* é quase sempre pronunciado (mesmo havendo exceções) mantendo-se firmemente o corpo em uma posição estática e como se tentando conter as funções vitais. Os cantos pelos quais a pesquisa do *Workcenter* passa, ao contrário, têm que ser conduzidos por um fluxo de impulsos. Eles devem encontrar suas raízes nas ações e reações orgânicas do indivíduo. Assim, a respiração não é manipulada como muitas vezes ocorre em um *mantra* clássico. Não há posições fixas, e sim fluxos de impulsos e intenções através do corpo e, assim, apoiado por esses impulsos, o canto se desenvolve.

Entretanto, as análises oriundas do *milieu* tântrico a respeito do uso da vibração sonora como instrumento de trabalho sobre si mesmo são extremamente instrutivas, sobretudo no caso das pesquisas voltadas menos para o aspecto ritual do Tantra e mais para as práticas individuais de transformação de energia. Lá, os *mantras*, do mesmo modo que os órgãos dos sentidos e da ação, são considerados desprovidos de eficácia intrínseca. Os sentidos corporais têm o poder de mover-se em direção a seus respectivos objetos apenas quando

animados pela vida do organismo, e serão capazes de reconhecer seus respectivos objetos somente se movidos pela consciência, caso contrário são *como os sentidos de uma marionete*, inertes. Do mesmo modo que não é a audição que distingue uma palavra de outra, reconhecendo-as como partes de uma frase carregada de sentido, os *mantras* são eficazes não em si mesmos, mas graças à habilidade inerente ao agente, ao sujeito.

Algumas correntes tântricas, portanto, aplicam o mesmo princípio a duas técnicas aparentemente distintas: ao trabalho sobre si mesmo através dos *mantras* e ao que é passado através do estudo (estudo prático, experimental) das atividades sensoriais, consideradas forças divinas as quais, uma vez reconduzidas até suas origens, seriam capazes de quebrar os limites que o indivíduo, às vezes, pode perceber como fonte de separação e de sofrimento. Os textos dessa tradição exigem uma constante atenção e uma adoração contínua do princípio que dá vida a ambos: os sentidos e os *mantras*. Esse princípio é chamado por diferentes nomes: pulsação, coração, liberdade, impulso. Às vezes, ele é chamado de Deusa. Diz-se que o momento inicial de cada ação, cognição, percepção é uma vibração sutil, um movimento íntimo, que é imediatamente obscurecido e escondido no desenrolar-se de tais ações, cognições e percepções.

Diz-se que esse vibrar é perceptível na região do coração, sem negar que outras regiões possam ser o lugar da percepção, e que é necessário tentar manter essa sensação mesmo e, sobretudo, quando o tumulto da ação (externa ou interna) tende a obscurecê-la. No que diz respeito ao trabalho com *mantras*, a força vibratória que desencadeia sua eficácia é muitas vezes identificada com a intenção inicial de pronunciar o próprio *mantra*, intenção percebida como a sensação de uma sutil vibração interior. Essa intenção é identificada com ninguém menos que Śakti, a energia que anima o universo, tanto em nível cósmico como individual, a Deusa.

A percepção de tal sensação interior deve ser constantemente renovada durante o cantar do *mantra* e revela-se, então, como a verdadeira substância de uma oração que está conscientemente atenta à sua própria natureza. A sensação dessa vibração inicial não obscurecida cresce e se transforma em uma nascente que jorra. Diz-se, assim, que isso inunda a percepção: o dentro e o fora vibram em uníssono, o olhar do praticante orienta-se simultaneamente para o mundo que

brilha à sua volta como um reflexo da mesmíssima natureza que pulsa por dentro, e da vibração percebida no coração. O *mantra* que não é carregado por essa força permanece, ao contrário, estéril, *como uma nuvem que não traz chuva*.

Esta análise foi levada bastante longe. Não apenas cada palavra da linguagem convencional, mas também e, sobretudo, cada som emitido por um recém-nascido, por uma criança, por um animal e, também, cada exclamação humana inesperada e não calculada pode funcionar como *mantra* quando é preenchido e pulsa com aquilo que constitui a vida das criaturas. O *mantra*, uma forma sonora altamente artificial, quando eficaz, é comparável, portanto, a expressões consideradas completamente espontâneas. Do contrário, o *mantra não move nem uma folha de capim*. Dizem que a energia da qual o *mantra* deriva sua eficácia é mobilizada quando o corpo, a mente e o sopro vital cessam de obscurecer essa vibração interior, quando cessam de resistir. Essa vibração, então, flui ao longo do eixo central, e a natureza mais íntima de si mesmo emerge. *Então, nela, encontra-se repouso.*

*Eu é repouso da luz em si mesma. Este é o segredo, um grande mistério: eu é a luminosidade da luz. Esta é a eficácia e o coração dos mantras, sem os quais eles são inertes, assim como seres vivos sem um coração.*

Mesmo as palavras da língua convencional podem conter de modo palpável uma vibração sonora indistinguível das palavras mesmas, e que carrega em si mesma o *solo*, o desejo, as aspirações da pessoa que fala. Trata-se de um fenômeno evidente quando pensamos nas vezes em que escutamos alguém falar tomado por grande alegria, profunda tristeza, ou imediatamente após um terrível choque. As palavras, então, transmitem não apenas seu significado convencional, mas são o veículo de outra coisa, algo que está sempre lá, presente, porém, obscurecido. O som e seu conteúdo deixam de ser duas entidades diferentes e separadas, e o *mantra* e o *mantrin* não se distinguem. É evidente que não se trata de *pensar* que entre si próprio e o *mantra* não existam diferenças. Trata-se de uma prática específica que não se satisfaz com receitas. É por isso que, tradicionalmente, diz-se que os *mantras* têm de ser transmitidos por alguém que conheça, na prática, os processos pelos quais eles funcionam, alguém que trabalhe com você – sobre aquela intenção inicial, aquela vibração, se podemos chamar assim – para que o cristal sonoro dê frutos.

Passemos à questão seguinte: *como vocês aprendem esses cantos no Workcenter?* Em primeiro lugar, a melodia e as palavras têm de ser perfeitamente absorvidas. Alguém que conhece o canto e tem mais experiência que você, te ensina. Aquela pessoa canta e você canta com ela, a mesma melodia, seguindo e cantando em um volume muito mais baixo e procurando estar em sincronia com a pronúncia das palavras e com o ritmo. Como eu disse, o ritmo não segue necessariamente uma escansão temporal geométrica, fixa, totalmente rígida, mesmo que existam cantos cujo funcionamento é baseado em um ritmo constante. Muitas vezes, em *Action*, por exemplo, o fluxo rítmico de um canto pode ser ligeiramente influenciado pela flutuação do processo que o líder do canto busca efetuar em si próprio e pelas exigências ligadas a essa tentativa. Do mesmo modo que é necessário, quase continuamente, uma sutil adaptação do corpo, o líder tem que adaptar (são flutuações leves, mínimas) o tempo-ritmo daquilo que está fazendo, e, por fim, o tempo-ritmo do canto, de modo que o canto tenha a possibilidade de agir sobre ele, encontrando-o disponível. O canto é, então, como uma queda d'água ou uma onda: é preciso em sua melodia e em seu ritmo, mas seu curso muda ligeiramente de acordo com as necessidades do momento, e você, se estiver seguindo, deve lutar para estar continuamente em sincronia. Assim, uma pessoa que entra para o grupo deve, em primeiro lugar, aprender as melodias e as letras de muitos cantos, rapidamente, porque o verdadeiro trabalho começa depois. Também é uma questão de descobrir como estar dinamicamente no espaço enquanto se canta, como reagir sem demora, prontamente, mas sem nenhum frenesi, como estar pronto e alerta física e mentalmente, como utilizar sua própria presença física para apoiar o trabalho do líder do canto e, se necessário, eliminar aquilo que bloqueia a resposta orgânica a uma determinada situação. Em resumo, como deixar a vida do canto entrar em você e crescer.

Lembro-me de uma sessão de trabalho, há muitos anos, quase no início (deve ter sido em 1986 ou 1987). Eu cantava com Thomas, seguindo-o, e, como apesar de mim mesmo, pensei: “desta vez ele não vai me escapar. Eu estarei em sincronia e afinado com ele a cada segundo”. Não sei como nem por que, mas, por alguns momentos, eu realmente consegui fazê-lo. Toda a minha atenção foi direcionada a estar em sincronia com ele na pronúncia das palavras, no ritmo, nas micro-modulações da tonalidade, nas flutuações da vibração,

até que, subitamente, percebi que, uma vez que toda minha atenção estava empenhada nesse esforço, dirigida para Thomas, já por alguns momentos, alguma coisa estava acontecendo dentro de mim sem que eu soubesse, talvez exatamente por causa do *meu desconhecimento*. Minha atenção estava subjugada por uma tarefa precisa, externa, de modo que não havia nenhum espaço para auto-observação, e algo em mim era capaz de reagir livremente e *ir* com Thomas e seu canto. No mesmíssimo instante em que percebi isso, no entanto, tudo tinha terminado e eu estava fora do ritmo. Nesse episódio, todavia, havia uma indicação que, mais tarde, tornou-se preciosa para mim: ser preciso pode verdadeiramente ter uma função. Não se trata absolutamente de questão de princípios. Eu entendi que a todo o momento isso era possível, eu deveria procurar ocupar-me de tarefas simples, verificáveis desde fora, para ser capaz de estar livre por dentro.

O tipo de atenção necessária ao trabalho com os cantos exige um esforço constante e deve ser continuamente renovado, a cada segundo durante toda a duração da estrutura na qual se está trabalhando. Mas, como eu disse, isso é só o começo. Assim, por exemplo, em outras sessões de trabalho diferentes daquelas dedicadas à obra, você começa a cantar, procurando pelo próprio canto, e a pessoa com mais experiência está de fora, escutando e olhando e, em certo sentido, seguindo o que você faz e, também, possivelmente, o que ocorre dentro de você. Através da experiência, a pessoa desenvolveu um tipo de sensibilidade, como se ela fosse quase capaz de sentir onde, em você, a canção encontra um obstáculo. Então, ela lhe dá pequenas indicações, por exemplo, dizendo-lhe: mude ligeiramente a maneira de ficar em pé, desloque a coluna para frente, relaxe a mão esquerda, agora dê um passo, agora siga, isso mesmo, assim mesmo. Ela não lhe explica o porquê, ela o faz fazer. Você faz sem perguntar a razão. Você confia, você faz sem hesitar, e talvez algo aconteça, como se você tivesse removido uma pedra do leito de um riacho e a água pudesse agora fluir.

Você mencionou uma passagem do primeiro livro de Thomas Richards na qual ele se refere a “apenas um modo” de mover-se escondido em um canto, como se estivesse codificado nesse canto (Richards, 1995, p. 22). Eu não estava presente nas sessões de trabalho às quais Thomas se refere a nessa passagem (comecei a trabalhar com Grotowski no *Workcenter* em 1986), portanto, só posso lhe dizer a minha opinião. Tento imaginar a situação: um grupo de estudantes,

mais ou menos motivados, em um seminário de duas semanas, e Grotowski com seus assistentes. Grotowski lança uma proposta de trabalho, uma proposta de improvisação estruturada. Ele precisa indicar uma possibilidade, apontar para uma estrada que pudesse ser criativa para um ou dois dos estudantes, que pudesse abrir uma porta. Parece-me que, nesse caso, a proposta de procurar por *apenas um modo* codificado no canto era um tipo de provocação que Grotowski lançou para os estudantes que participavam daquele seminário. Uma maneira de provocar, neles, uma reação, de impulsioná-los a procurar por algo específico e único. “Olhem, há algo escondido ali, algo muito antigo, cavem, procurem, tentem”.

Por outro lado, Grotowski estava certamente interessado nos elementos objetivos presentes nos cantos da tradição, entre outras coisas, elementos de comportamento, embora não identificáveis com o que chamamos, no teatro ocidental, de *personagem*. Como se cada canto fosse capaz de sugerir, mesmo independentemente das estruturas culturais adquiridas, um tipo de comportamento articulado e não outro. Durante a investigação prática da *arte como veículo*, que continua até hoje, a pesquisa e as descobertas ligadas ao que Thomas Richards chama de ação interior orientaram o trabalho em uma direção que talvez seja para nós, eu diria, mais essencial, mais urgente.

Tenho observado muitas vezes, contudo, em mim mesmo e em outras pessoas, como um certo canto pode sugerir uma vibração sonora específica, um modo particular de caminhar ou de estar em pé, de estar em relação aos outros, etc. Esses elementos específicos às vezes reaparecem espontaneamente, mesmo que não tenham sido estruturados, quando você se reaproxima daquele canto. A pessoa que canta não sabe nada sobre o contexto cultural original daquele canto, mas, do lado de fora, é possível reconhecer traços que se relacionam à identidade (se podemos dizer assim) que o canto pode encarnar a nível cultural. Então, são as qualidades *objetivas* do canto que provocam o comportamento específico? Nesse caso, com certeza, é improvável que pudesse ser uma questão de comportamento adquirido (ou talvez sim, de modos não evidentes? Já que os seres humanos são criaturas misteriosas). É uma questão aberta, que eu, sinceramente, não sei responder, mesmo que tenha uma opinião. No entanto, sei que, para mim, dar uma resposta a essa pergunta não é fundamental agora. O coração do trabalho é uma prática performativa que é um veículo para um trabalho interior. Os cantos são um dos instrumentos-chave

dessa prática. Formular uma opinião sobre como agem ao nível do comportamento significaria querer agarrar-se a eles de uma maneira que simplesmente não me ajudaria em minha prática diária. Portanto, permitam-me suspender a opinião sobre isso e seguir em frente.

Se vocês assistirem ao documentário *Downstairs Action*, filmado por Mercedes Gregory em 1989, vão observar que há passagens extremamente dinâmicas nas quais os corpos de alguns dos atuantes estão completamente envolvidos em um nível que se origina na vitalidade, ligada à plena disponibilidade e ao frescor dos recursos vitais próprios à juventude. Se você testemunhar *Action*, o trabalho atual, notará como esse aspecto tornou-se refinado, como ele mudou: o trabalho se desenvolveu. Como se a pesquisa com e nos cantos tivesse, com o tempo, nos ensinado que eles podem penetrar em você, e de um modo muito poderoso, através de microajustamentos. Você procura pelo caminho para o canto e para a ação interior através de um fluxo de minúsculas ações, como se acolhendo, deixando entrar, aceitando o canto. Esse fluxo de pequenas ações depende, por assim dizer, da maneira como o canto procura por você. Um elemento fundamental de sua estrutura é que o canto deve poder ser capaz de te encontrar, para poder te ajudar a deixar aquilo que em você deseja ascender. Dentro de sua estrutura, a cada dia você encontrará um caminho que será como se fosse novo, a cada dia você chamará o canto de um modo ligeiramente diferente, porque a cada dia você estará diferente. Quando digo microadaptações, falo literalmente: para um observador externo, esses minúsculos ajustes dentro da estrutura são, muitas vezes, completamente invisíveis.

## V

Referindo-se às passagens de *The Edge-Point of Performance* nas quais Thomas Richards fala sobre a ação interior, um de vocês disse que lhe parecia existirem circunlóquios, paráfrases para as quais ele não encontra razão; em resumo, de acordo com ele, essas passagens carecem de uma formulação clara e definitiva. Através dos anos, Grotowski e Richards testaram várias maneiras de criar uma documentação escrita do trabalho. No começo, nós quase nunca falávamos publicamente sobre os processos essenciais, diríamos *internos* do trabalho, porque tínhamos a sensação de que, naquele período, se tivéssemos falado sobre eles, isso teria bloqueado alguma

coisa, ou simplesmente porque sentíamos que ainda não era a hora de verbalizar. Mais tarde, as coisas mudaram. Percebemos, sobretudo falando com pessoas que tinham acabado de ver o trabalho, que era possível começar a tocar gradualmente em certos temas.

Quando se buscam definições, ou simplesmente tenta-se explicar, corre-se o risco de colocar um processo vivo e fluído dentro de uma forma linguística mais ou menos rígida. Temos aqui exatamente o mesmo problema que tínhamos encontrado há pouco ao falar de ações físicas. É difícil reencontrar, nas formulações verbais, a complexidade de um processo vivo, ainda mais quando o sentido desse processo está propriamente no fato de ele ser complexo e vivo. No momento em que você cria uma definição, você tem nas mãos a definição, mas não o processo e você não tem necessariamente uma melhor compreensão de que coisa é uma ação física.

Bem, então, a única maneira de compreender verdadeiramente está vinculada ao fazer? Não há alternativas? Talvez seja mesmo assim, e compreender e conhecer sejam modalidades de ação, ou vice-versa. Mas existem muitos fazeres, e o pensamento também pode ser um fazer. Estou convencido de que é possível falar sem ter que chegar a todo custo a uma definição que desnaturalize e fixe o que se tenta apontar. Thomas Richards, em seu texto, enfrentou essa dificuldade, resistindo precisamente à tentação de fornecer definições fáceis. Sua tentativa consiste em confrontar as questões de documentar a pesquisa, tentativa que não é definitiva por natureza, uma vez que ela se refere a uma fase específica do trabalho. Além disso, estamos aqui diante de um nível de complexidade muito maior do que aquele que enfrentamos ao falar de ações físicas. Thomas aponta, em linguagem escrita, para um processo que desafia, alegremente, uma formulação.

Não é por acaso que *The Edge-Point of Performance* é em forma de diálogo. Thomas Richards estava falando com uma pessoa de verdade, Lisa Wolford, que lhe fazia perguntas e que tentava entender. Ao ler *The Edge-Point of Performance* devemos lembrar que estamos lidando com um livro que não foi escrito, mas falado e, então, elaborado, um livro nascido de um diálogo entre duas pessoas. Thomas poderia ter dado, para cada pergunta, a resposta. Em vez disso, nesse diálogo real, cada resposta é uma reação à pessoa que colocou a questão, é uma aproximação, através da fala, a algo que resiste à formulação, uma tentativa de apontar para uma experiência. É, então, não apenas inevitável, mas também significativo.

Sim, é possível e, às vezes, necessário resumir com algumas formulações, e elas até podem ser reveladoras. Pode-se dizer que “ação interior” é o que Grotowski chamava de “verticalidade”. É verdade, mas será que essa equação nos fez dar um passo adiante na compreensão? Ou, podemos dizer que “verticalidade” refere-se ao que Grotowski chamava “transformação de energia”. Demos um passo à frente? No fundo, “[...] compreender uma frase é estar preparado para um de seus usos possíveis” (Malcolm, 1984, p. 73).

Tomemos a palavra *energia*. Percebi que a maioria dos especialistas entendem que energia é a *quantidade de força muscular e nervosa necessária para executar certo trabalho*. Parece-me que eles estão falando, então, sobre aquilo que Grotowski, por sua vez, chamava *tônis*, tônus muscular, biológico, e não sobre o que, no vocabulário de seus últimos dez anos, ele queria dizer com *energia*.

Quando ele falava de diferentes *qualidades* de energia, ele não estava se referindo aos vários modos pelos quais a força muscular e nervosa de um ator pode ser moldada e modulada em comportamento cênico. Seria enganoso identificar o que Grotowski e Richards quiseram dizer com diferentes qualidades de energia (energias densas e energias sutis) com os distintos níveis de intensidade e envolvimento muscular, *duros ou suaves*, sabores fortes ou delicados, que alguém pode observar no comportamento cênico de um ser humano: ator, dançarino ou cantor.

Em seus escritos, Grotowski e Richards usam a palavra energia em um sentido completamente diferente. Quando, em relação a nosso trabalho, eles falam em qualidades de energia, eles não querem dizer força muscular ou nervosa (muitas vezes, no teatro, diz-se que certo ator tem energia, que uma tal produção é energética) ou a capacidade de executar trabalho. Grotowski e Richards utilizaram essa palavra pela falta de uma melhor. Aquilo que eles procuraram indicar é algo que, sob vários nomes, encontra-se em numerosas tradições. Os Bauls de Bengala falam, às vezes, do vento. Dois Bauls cantam juntos e dizem: “meu amigo, você sentiu como o vento estava soprando hoje?”, referindo-se ao processo interior conectado a seu trabalho sobre os cantos.

No que diz respeito às qualidades de energia, podemos achar na terminologia das tradições iogue indianas, emprestadas de Samkhya, mas utilizadas também em outros âmbitos, a distinção entre *tamas*, *rajas* e *sattva*, três qualidades da natureza (qualidades e não estados).

*Tamas* significa literalmente *escuridão*, energia pesada, próxima às forças da inércia; *rajas* significa literalmente *poeira*, ligada à atividade vital; *sattva*, a qualidade sutil, transparente, luminosa do ser. E, ainda, aquilo que está *para além de sattva*. Pode ser interessante também considerar a noção de *qi* em certas correntes da tradição chinesa, ligadas à circulação e à destilação da força vital.

Pode-se encarar a questão de muitos pontos de vista. Por exemplo, pode-se dizer que, naquilo que Thomas Richards chama de ação interior, a energia ascende e muda de qualidade, mas também podemos dizer que é aquela vaga sensação que identifico como *eu* que muda de qualidade, como se meu ser, minha percepção de mim mesmo no mundo e do mundo em mim mudassem de qualidade, de densidade. Aqui não estou falando de transformação no sentido teatral; quero dizer que não se trata da transformação do comportamento cênico do ator quando ele passa de um comportamento cotidiano para um modo de fazer metacotidiano, por exemplo, para o comportamento correspondente a um personagem ou à lógica de ação de um personagem.

Há momentos em que estou caminhando na rua e é como se vivesse e percebesse o mundo a partir de debaixo do meu umbigo. Eu me movo, escuto, vejo, penso, como se fosse um trator. As percepções, as impressões que tenho das pessoas são densas, grossas, pesadas. Há algo inerte em mim, que pode facilmente e inesperadamente se transformar em um impulso agressivo. O mundo é, então, um lugar onde nos movemos por entre rochas e pedras, os contatos com os outros são secos e áridos, ou talvez lamacentos e turvos. E, então, apenas um instante depois, algo acontece e, imediatamente, é como se as cores fossem diferentes, mais vivas. Repentinamente, meus pensamentos estão em uma relação diferente comigo mesmo, eles não me possuem e é como se, *em mim*, eu estivesse em outro lugar, em outro nível, ou plano, de mim mesmo. Se a um segundo atrás eu estava na casa de máquinas ou na cozinha, agora estou no convés do navio. Eu já não vejo apenas *eles*, os outros, eu vejo que cada um é um mistério. Eu não sou o único que existe; mas, todo mundo é *eu*, toda gente diz *eu*, e cada coisa diz *eu*. É como se eu tivesse sido levado para outro lugar, para um mundo com leis ligeiramente diferentes. Poder-se-ia dizer: é como se estivesse em outra modalidade de percepção, diante de outro umbral.

Recordo que, quando era criança, vivia numa fazenda. Você sai da casa e tudo é novo, você vê, a primavera chegou. O mundo está mais leve, o mundo é um milagre e você sente que pertence a ele, você não está separado. E, ao mesmo tempo, você é ninguém, e desse ser ninguém, como uma jaula que se rompe, uma alegria é percebida.

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.

## VI

Você levantou a seguinte questão: “que tipo de relação existe entre os artistas de teatro e os estudiosos de teatro?” É evidente que, assim como não existe apenas um tipo de teatro e um tipo de estudioso, não existe apenas um tipo de relação. Muitas relações possíveis existem, tantas quantos teatros e estudiosos de teatro existirem, e ainda muitas outras, exponencialmente. A relação que surge entre um ser humano que faz teatro e um que fez do teatro seu campo particular de estudo é própria a eles, uma criação a dois. É algo único e depende do que ambos estão buscando no contato, do que está em jogo para eles e das respectivas competências que eles tenham para oferecer.

De todo modo, se sua vocação é analisar a realidade, me parece que você tem que admitir para si mesmo que, inevitavelmente, o real resistirá a você. Se um dos campos de investigação dos estudiosos do teatro é o ator e o trabalho do ator é um tal *real*, e se a tarefa do acadêmico é analisar e compreender esse real, verá que não apenas a natureza, mas a função desse real, em si mesmo, em uma relação dialética, em um possível diálogo, é oferecer resistência à análise. As duas vocações, em certo sentido, são saudavelmente adversárias,

e esse fato cria uma fecunda possibilidade de relacionamento e um terreno possível não apenas de colaboração, mas também de amizade.

Estou plenamente de acordo com aqueles entre vocês que disseram que as posições do ator e do estudioso são diferentes. Permitam-me acrescentar que a posição de cada ator é diferente da de qualquer outro ator, e a mesma coisa vale para os estudiosos. Discordo radicalmente, entretanto, quando vocês dizem que o trabalho do estudioso se reduz a “sistematizar o conhecimento”. Não é minha intenção discutir um tema da doutrina filosófica, mas de qualquer maneira... se pararmos por aqui aceitando o fato de que *conhecer significa fazer referência ao conhecido, entender que uma coisa desconhecida é a mesma que outra coisa já conhecida*, vocês terão de admitir que não conseguiremos chegar muito longe. Nem tudo o que é suscetível de ser sistematizado é conhecimento, caso contrário qualquer glossário, qualquer catálogo de qualquer área, representaria um passo adiante na compreensão do mundo.

“Mas, em suma, como um historiador do teatro deveria se comportar?”, vocês perguntaram. Eu não sei e eu não tenho uma solução para oferecer. Se você busca entender alguma coisa que aconteceu, terá à disposição testemunhos escritos e iconográficos, material que é, em certo sentido, mudo. Você interroga-o e ele não responde. Ele se transforma como um caleidoscópio quando você modifica sua posição e, consequentemente, seu ponto de vista, ou quando você o coloca sobre um pano de fundo mais amplo ou mais detalhado. Se, em vez disso, você lidar com aquilo que é, então estará diante de um animal selvagem, um animal que muda de forma permanentemente, mesmo quando o seu ponto de vista permanece o mesmo. Você também pode, se quiser, encurrá-lo em um canto e dizer-lhe: “ah, é assim que você é!”. Mas, um segundo mais tarde, ele já não será mais o mesmo. Se você adestrá-lo em seus pensamentos ou em seu trabalho, você estará se afastando dele, perdendo o foco.

Mas você pergunta: qual poderia ser um caminho, uma abordagem? Talvez possamos fazer uma analogia com um certo trabalho de ator: um ator se aproxima de um elemento de seu trabalho (um canto ou um fragmento de ação, por exemplo), consciente de que, apesar de toda sua competência, sobre aquilo ali ele não sabe nada. *Não sei como fazer*. É no momento que deve descobrir como abordar sua partitura. Assim, desse modo, você se aproxima de algo suspendendo a tendência de trilhar caminhos conhecidos. Você se aproxima

de algo sabendo que você não o conhece, que você não sabe como ele vai reagir ao seu toque.

Uma maneira possível é o contato direto, pessoal. Se você lida com aspectos presentes no trabalho de artistas vivos, em primeiro lugar, tente assistir seu trabalho tanto quanto possível. Procure o modo de estabelecer uma relação, ou seja, seja ativo no contato. Um artista de teatro necessita, às vezes, de um diálogo com alguém que não esteja envolvido diretamente, alguém que possa manter certa distância. Juntos, vocês podem encontrar a maneira de iniciar um diálogo, uma interação criativa.

Você poderia me dizer que tudo isso é ingênuo, que o estudioso deve manter uma posição objetiva. Meu único conselho é: se você estudar fenômenos teatrais vivos, vá vê-los bem de perto, veja do que se trata. Não confie apenas em livros.

Quando você for ver o trabalho de um grupo de teatro, de um diretor ou ator, procure ser um espectador virgem, alguém que se permita, de algum modo, ser sobrepujado por aquilo que vê. Não pense, antes de ver ou imediatamente depois: “ah, eu sei, entendi!” Espere. Esse é um problema que um diretor, por sua vez, tem que enfrentar todos os dias. Como diretor, você vê o trabalho dos atores, observando a cada dia a mesma estrutura. Depois de três meses, você a conhece de cor. Você sabe que, depois deste detalhe vem aquele e depois mais aquele outro. Você seria capaz de dizer os ritmos do que está sendo feito sem nem mesmo olhar. Mas, a cada dia, você precisa fazer um esforço consciente para vê-lo de novo, de maneira renovada. Você está atento ao que acontece diante de você, sem projetar nisso o que você gostaria que acontecesse, seus fantasmas ou seus desejos.

Pergunte-se se você tem instrumentos aptos para analisar, abordar, entender de modo teórico o que você vê e percebe em um dado fenômeno artístico. Também em relação aos instrumentos, permaneçam críticos. É evidente que deve haver um tipo de afinidade entre os instrumentos e o material no qual eles devem operar. E também entre os instrumentos e você. Arrisque colocar em jogo seus interesses mais profundos, mesmo se eles forem aparentemente distantes de seu campo de estudo. Talvez você mesmo tenha que criá-los, os instrumentos, as linguagens.

Aqui também se pode levantar o problema de uma terminologia comum, isto é, a possibilidade de se compreender mutuamente. A palavra *energia* é um ótimo exemplo. Como vimos, ela pode ser usada

em diferentes esferas com sentidos que são, de fato, completamente diferentes. Também o termo *ação física* está presente na linguagem de muitos diretores e atores, e tornou-se um termo comum em muitos círculos teatrais. Apesar disso, estou convencido, pelo que vejo e leio, de que um grande número dos que usam esse termo em seu trabalho prático ou teórico não percebem que uma ação física não é, simplesmente, um movimento estruturado, um trabalho físico. Eles veem uma pessoa que faz um movimento e uma que faz uma ação física e não percebem a diferença.

Então, há a questão da percepção. É ou não é necessário, para um acadêmico, ser capaz de distinguir – não apenas na página, mas no que acontece diante dele, nos fatos – entre um movimento e uma ação física, ou não? Se for necessário, isso diz que ele deve possuir um certo treinamento da percepção. Isso tem a ver com a experiência, enfim. Não existe receita que permita reconhecer se e quando um ator está vivo no fazer. Com o tempo, entretanto, em alguns momentos, você começa a vislumbrar uma substância como que fluindo ao redor dele ou dela. Recordo que, com Grotowski, muitas vezes eu não compreendia o que ele queria dizer quando falava que um fragmento estava vivo e outro, morto. Somente depois de anos comecei a ver. Não é que você entenda, mas você vê, percebe. É uma capacidade que precisa ser alimentada.

Existe algo como ‘um julgamento especializado’ sobre a autenticidade da expressão do sentimento? Mesmo aqui existem aqueles cujo julgamento é ‘melhor’ e aqueles cujo julgamento é ‘pior’. Prognósticos corretos sairão geralmente dos julgamentos daqueles que possuem um melhor conhecimento da humanidade. É possível aprender um tal conhecimento? Sim, alguns conseguem. Entretanto, não fazendo um curso, mas através da ‘experiência’. Pode outra pessoa ser o professor de alguém para isso? Com certeza. De tempos em tempos ele lhe dará a dica certa. Isto é que é ‘aprender’ e ‘ensinar’ aqui. O que alguém adquire aqui não é uma técnica; o que se aprende são juízos corretos. Também há regras, mas elas não formam um sistema, e apenas pessoas experientes podem aplicá-las corretamente. Ao contrário das regras de cálculo (Wittgenstein, 1953, p. 227).

Uma certa receptividade é necessária aqui e, talvez, alguém que o ajude, que lhe dê a dica certa. O que é um sério problema, uma vez que essa pessoa tem de ser encontrada e, então, ser convencida a trabalhar com você. Uma vez que o que acontece em um ator – ou na

relação entre dois atores, ou entre ator e espectador – é extremamente complexo, procurando-se analisar verbalmente o material do fazer performativo, procurando-se compreender de fora o que acontece no ator, ou, falando mais amplamente, em alguém que age de um modo estruturado com a totalidade de seus próprios recursos, chega-se a uma complexidade conceitual que corre o risco de permanecer mais pobre e rasa que a realidade, uma simplificação que não faz jus à profundidade do real e decepciona com sua suposta aplicabilidade. Quando se fala em uma estrutura de ações, em uma partitura, pode-se chegar, sem querer, a ver essa estrutura ou partitura como similar a um dispositivo mecânico: há isto, mais isto, mais isto, muitos elementos que são combinados em camadas de acordo com princípios que podem ser apontados, criando, assim, uma circunstância performativa. Isto não funciona assim. O trabalho do ator não é um trabalho de engenharia.

Da mesma maneira, o trabalho de um bailarino não pode ser reduzido aos elementos da coreografia. Mesmo que se possa olhar para uma coreografia como algo extremamente preciso, quase matemático, para olhos atentos a presença cênica do bailarino vai ser diferente a cada dia, um dia melhor do que em outro. Uma bailarina faz as mesmas coisas, executando os mesmos passos, mas num dia é como se ela estivesse voando, em outro, é como se estivesse executando sequências de movimentos sem nenhum interesse. Qual é a diferença? Como isso pode ser formulado conceitualmente? Eu não sei. Isso não quer dizer que o papel da análise histórica ou teórica seria render-se incondicionalmente, como se não fosse possível dizer nada que tivesse valor. Porém, encontrar essa maneira de aproximar-se do real sem render-se ou à dificuldade, ou à facilidade de ideologias ou doutrinas, de consórcios artísticos e estéticos, sem reunir material para provar teses aceitas como válidas desde o início, talvez seja essa a sua tarefa. Estou convencido de que, às vezes, é suficiente olhar com olhos abertos, confrontar-se com a complexidade, levando em conta que a arte não pode ser reduzida a *regras de cálculo*. Não é através da complexidade de formulações conceituais que vamos tocar a complexidade do real. Às vezes, você percebe, em um escrito, não apenas uma verdadeira competência, mas também que um envolvimento do escritor está em jogo.

Estou convencido de que, também nesse campo, aplica-se algo que Grotowski disse: “qual é sua tentação?” Mantendo acordada a

própria tentação, como uma parte da alma que não se deixa entorpecer com o tempo e a idade, qualquer trabalho ou esforço humano pode tornar-se um meio de interrogar o próprio destino.

## VII

Para concluir, gostaria de colocar-me a mim mesmo uma pergunta: será que tudo o que eu disse sobre ações físicas realmente tem sentido para um ator? Para ser preciso, será que aquilo que estamos chamando aqui de partitura representa a totalidade do ofício do ator? O ofício do ator é constituído por uma série de tentativas, de esforços mais ou menos intensos de tocar algo que ele mesmo não conhece, de fazer desse algo uma coisa viva e, em certos domínios da arte, de torná-lo também perceptível ao observador. Para tocar esse algo sobre o qual é tão difícil falar, para aproximar-se, o ator faz tentativas. Essas tentativas não estão relacionadas a uma técnica específica. Não existe nenhuma técnica que funcione por si mesma, nenhuma técnica graças à qual, antes de iniciar o trabalho, assegure a alguém que o trabalho vai ser bem sucedido. A técnica perfeita não existe. Existem muitas técnicas, barreiras contra as dificuldades, caminhos para eliminar os bloqueios.

Um ator cria um fragmento e o diretor diz: “sim, isso é bom, faça de novo!”. O ator tenta fazer de novo e, ao tentar, percebe que não é capaz: ele encontra uma impossibilidade. E, assim, dia após dia, junto com seu diretor e colegas, ele procura desenvolver maneiras de fazer, de modo a ser capaz de enfrentar essa impossibilidade, de reviver o que tinha feito. Ele constrói uma partitura, memorizando uma série de pequenas ações, de detalhes, associações, como pontos de referência, como se lançasse âncoras aqui e ali. É isso, como lançar âncoras, como procurar modos de criar pontos de referência sólidos em um oceano onde não existem elementos fixos e estáveis porque o material sobre o qual se trabalha é fluído, tem a ver com a vida, e a vida, por natureza, muda constantemente.

Assim, depois de algum tempo, o ator chega a uma partitura mais ou menos completa e detalhada. Repito: estou falando de uma partitura, não de gestos e movimentos, mas de intenções, contatos, ações e reações. Então, neste ponto, pode ser que a partitura funcione mais ou menos, que ela esteja tão próxima quanto possível do que o ator tinha feito naquele dia. Quando digo *funciona*, quero dizer que

ela é útil para aproximar-se daquele ato do primeiro dia. Mas, a estrutura é apenas uma condição, ela, por si só, não é suficiente. Conta também quanto desejo a pessoa tem de reviver aquele momento, de realizar novamente aquele ato. Se a experiência com o fragmento que a pessoa tinha criado naquele dia for importante para ela como ser humano e, por essa razão, ela quiser abordá-la novamente, tocar de novo aquele fluxo, permitir que a vida que ela sentiu correr através de si atravesse-a de novo, então ela encontrará meios de fazê-lo. Esses meios, dentro da estrutura, jamais podem ser exatamente os mesmos, aqueles que funcionam hoje podem não funcionar amanhã.

Como havia dito antes, em nosso trabalho, a estrutura não tem uma natureza formal, é mais uma questão de se chegar à forma, sempre e a cada vez de um modo novo, *fazendo* realmente e simplesmente. Por exemplo: a certa altura de minha linha de ações eu busco contato com a colega que está ao meu lado. Ela jamais estará exatamente no mesmo lugar e, por isso, nossa relação no espaço será, a cada vez, ligeiramente diferente; consequentemente, o que eu tiver de fazer para olhar em seus olhos também será formalmente diferente. Esse ainda é um nível muito grosseiro, o assunto é mais complexo. Um dia, assim que nos olhamos, consigo chamar sua atenção instantaneamente e ela reage imediatamente à minha proposta de contato. Outro dia, ao contrário, talvez eu esteja cansado, ou talvez ela esteja cansada, talvez eu esteja nervoso e, no momento em que eu me aproximo dela e a olho, é como se houvesse uma distância entre nós. Naquele dia, posso chegar a precisar de mais dois ou três segundos para estabelecer uma ponte de contato, para fazer com que ela me veja. Onde está a partitura?

Não é o movimento (virar a cabeça, inclinar o corpo dando um passo na direção oposta). A partitura, ao contrário, consiste no fato de eu querer estabelecer um contato, talvez à luz do fragmento seguinte ou em relação a outro colega. Qual é o perigo? Que, tendo a partitura, eu estivesse certo de que ela funcionaria por si própria, que bastaria eu passar pelos pontos de referência para realizar plenamente o que eu tinha de fazer. Os pontos de referência são somente apoios. Eles são como as juntas de um esqueleto, cuja existência serve à carne que elas sustentam. Se eu executar a partitura como algo distinto de meu assim chamado mundo interior, há o risco de uma abordagem dividida: “agora, me viro para ela, agora, olho para ela, agora, estamos

*em contato*”. Como se descrevesse em meus pensamentos aquilo que, ao contrário, eu deveria simplesmente *fazer*.

Um de vocês disse que uma ação só tem valor, no nível teatral, se for composta e formalizada. Felizmente, no teatro, não existe isso de *somente deste jeito ou apenas se*. Ao confiar em uma abordagem unicamente técnica ou comportando-se como se a segurança que uma estrutura dá fosse suficiente em si mesma, perde-se a vida que justifica a própria existência da estrutura porque, então, paramos de buscar dentro de nós mesmos, a cada dia, o caminho para um agir pleno. Não se trata de seguir uma série de movimentos relacionados a uma série de pensamentos. Trata-se de reviver um instante de vida de alguma forma. Mas, como? O ator tem de estar atento para as dificuldades, tem de ser ágil, fluído, capaz de abandonar sem medo, no momento propício, uma estratégia por outra. Há técnicas que podem ser úteis, mas o fundamental é ser rápido, estar acordado, estar pronto para abandoná-las. Não de um dia para o outro, mas de segundo em segundo. Enquanto você trabalha, você busca, você tenta de um jeito, de outro, de outro. *Como fazer?* Esteja pronto para encontrar-se sem armas na mão.

Quando é que o rigor, a estrutura, a artificialidade, no sentido nobre da palavra, adquirem todo seu sentido? Quando uma corrente de vida atravessa o ator. Nem tudo o que é preciso, estruturado, rigoroso, tem valor teatral ou artístico em si. Um ator pode aprender técnicas refinadas e eficazes até a perfeição, mas, uma vez no palco, essas não serão suficientes: será apenas o já conhecido macaco treinado com seu leque. A armadura da técnica, do artesanato, faz sentido se protege uma carne viva. Ela a apoia: paradoxalmente, como por contradição, ela dá força. E a defende frente ao mundo.

Há algum tempo, li uma definição do que seria uma ação eficaz, teatralmente falando. Cito de memória: a ação eficaz e real é uma ação *consciente e precisa*. Com certeza, a ação deve ser precisa, clara, evidente. Mas o fato de que a estrutura aborde apenas um nível do trabalho do ator fica claro quando vemos dois atores que atuam um em relação ao outro: o que eles fazem pode ser extremamente simples e, ainda assim, você não consegue descrevê-lo exatamente e, provavelmente, nem eles conseguem. Eles não são capazes de descrever o que estão fazendo seus corpos, suas vozes, seus corações. Uma analogia: duas pessoas fazendo amor não estão mentalmente conscientes de

tudo o que fazem, de seus movimentos ou de seus impulsos. Um ser humano que tenta fazer amor mantendo todo o seu fazer dentro da esfera consciente, observando-se, age como um fantoche. Seu comportamento terá algo de estranho, de grotescamente artificial.

Quando você faz amor, você não está apenas fazendo algo diferente da sua vida cotidiana, você mesmo é diferente. Talvez, finalmente naquele instante você não tenha medo de como a pessoa que está contigo te vê, não tem medo do seu julgamento. É como uma explosão, uma ausência de medo ou vergonha, sim, uma liberdade. Nesse momento, você não pensa sobre como você é visto, está desarmado. Sabe que não precisa se defender. Na vida normal, nós continuamente precisamos colocar barreiras entre nós e os outros, entre nós e o mundo, entre nós e nós mesmos. Talvez, no teatro, haja uma possibilidade de parar de fazê-lo. Como Grotowski disse, há muitos anos, talvez no teatro se possa parar de atuar.

Um ator não está necessariamente consciente do que seu corpo está fazendo, do que sua mente pensa, do que seu coração sente. Ao contrário, observar as várias funções e dividi-las em compartimentos estanques pode ser um obstáculo à criatividade. A linha de ações é precisa, a estrutura é rigorosa e pertence à esfera consciente, mas a estrutura não é a totalidade do que se faz. É possível objetar que o exemplo do casal fazendo amor não se encaixa aqui, pois se trata de uma experiência real, enquanto o material do trabalho do ator é algo fundamentalmente ficcional. Cada vez mais frequentemente, ouço dizer que aquilo que um ator faz no palco pode ser completamente vazio, não corresponder a nenhuma experiência real, e funcionar do mesmo jeito.

Todos vocês conhecem a tese de Diderot chamada *O Paradoxo do Ator*: não é importante que o ator se identifique com a lógica do papel ou do personagem, em outras palavras, que o ator viva uma experiência real no palco. O importante é que o ator faça o espectador viver uma experiência. É um dos caminhos da criatividade, e pode chegar a níveis extraordinários. Mas, também existem outros caminhos, nos quais o que o ator faz não é vazio, nem fruto de fingimento. Exatamente o que Stanislavski estava procurando. Talvez seja mesmo possível ir além, em direção àquilo que é mais pleno do que a vida cotidiana. Algumas vezes, é por essa razão que um ator escolhe esse ofício. Penso que é isso que Grotowski procurava.

Naquela que Grotowski chamava de *linha orgânica*, a estrutura não é uma *mise-en-conscience* da totalidade do comportamento performativo. A estrutura refere-se aos pontos de contato entre o palpável e o impalpável, entre o que depende da minha vontade, e está dentro da esfera da consciência e o que não corresponde à vontade consciente. O ator está consciente das suas intenções e das suas ações, que se orientam para fora, mas *como* exatamente a intenção atravessa o corpo no fazer, atravessa a voz, atravessa o espaço, atravessa o parceiro – todo esse processo não é totalmente consciente. No momento em que se torna consciente, corremos o risco de termos nas mãos uma forma vazia. Quando mantendo o nível de minhas ações exclusivamente no plano consciente, eu me movo, falo, ajo, estritamente de acordo com o que já conheço, com o que já está registrado na minha bagagem de *know-how* técnico, profissional ou humano. Mas o terreno do real, da vida, é mais vasto e mais misterioso do que esse pequeno enquadramento.

Uma das aventuras, das tentações próprias ao ofício do ator, é sair da área familiar, é aproximar-se de um território desconhecido que inspira medo. Também por isso há a necessidade de uma estrutura, porque, pelo menos você sabe, *de qualquer forma*, a próxima coisa a fazer. Você sabe qual é sua próxima intenção. No mar, sem pontos de referência, você colocou boias e não vai se perder. Atenção, por favor: não estou dizendo que um ator deve comportar-se de modo inconsciente. Tenho certeza que vocês já viram, durante improvisações, pessoas se atirando no chão, gritando, chocando-se umas contra as outras, mesmo ferindo-se, perdendo a percepção do que estava ao redor delas e de seus parceiros, como se tivessem submerso nos conteúdos de seu inconsciente e se deleitassem com seus tiques nervosos.

Não. É necessário criar uma base que lhe dê a segurança de não perder o fio. Você sabe que depois disto vem isto, e então isto, e então mais isto, mesmo se entre aqui e ali exista um caminho inteiro que você não conhece. O que há ali, entre esses dois pontos de sua estrutura, tão próximos um do outro, A e B? É suficiente dar um passo para ir de A até B. E, assim mesmo, entre A e B na sua estrutura existe um mundo inteiro, porque entre A e B estou eu, ou melhor, toda a minha ausência de mim mesmo, e todo o espaço que eu tenho para me encontrar. O caminho entre A e B na estrutura, a transição

entre esses dois pontos que estão tão próximos um do outro é, de algum modo, o segredo para manter a vida de uma partitura, mas é um caminho que deve ser traçado de novo todos os dias.

A direção da atenção é importante. Quando um ator faz uma descoberta em seu trabalho, você vê que alguma coisa dentro dele desperta, torna-se viva. Nos dias seguintes, ele tentará dar à luz novamente a esse algo, redescobri-lo. Então, seu olhar, sua atenção, pode se voltar para seu interior, para o que ocorre ou não ocorre dentro dele, e o ator começa a observar-se. Mas, o processo interior é algo muito delicado. É uma criatura tímida. Se você olhar para ele diretamente, poderá escapar. É necessário, portanto, criar condições para que o ator tenha a oportunidade de dirigir sua atenção para outro lugar, por exemplo, para as tarefas que ele tem em relação a seu parceiro real ou imaginário. Não existem receitas para ajudá-lo. Sua responsabilidade, no momento em que você tenta ajudá-lo, é ser receptivo a suas necessidades e possibilidades.

A auto-observação é perniciosa não apenas quando é crítica. Quanto a isto, gostaria apenas de mencionar um aspecto do trabalho com os cantos de tradição que é difícil de formular. É como uma espécie de movimento por dentro: o *primeiro aparecimento* de, por exemplo, uma emoção, é uma sutil agitação sem nome, a vibração de uma força. Somente no momento em que dou a ela um nome (*isto é alegria, isto é tristeza, estou feliz, estou triste*), ela se torna uma emoção e transborda, como se de um vaso cheio demais. No momento imediatamente anterior, não era minha, era a manifestação de um fenômeno natural que, por assim dizer, estava passando.

No instante mesmo em que observo esse sutil movimento e o identifico, torna-se algo pessoal, ao qual posso afeiçoar-me, ao qual posso me apegar. Existem vários tipos de movimentos desse tipo. Alguns estão mais conectados à vitalidade, à sobrevivência, a impulsos básicos e quase biológicos, à sensualidade. Outros são mais sutis, difíceis de perceber, como é difícil perceber uma suave brisa quando se está andando rapidamente. Todos são como combustíveis. Eles são forças, ondas, movimentos que podem levar em uma ou em outra direção. Nesse *primeiro aparecimento* eles são como um tremor por dentro, algo perceptível, palpável. Essas forças ou energias podem ser o suporte para um certo tipo de trabalho.

Normalmente, elas vão em direção de seu alimento específico de modo automático, muito rapidamente, vorazmente. O medo às

direciona para um objeto, a raiva em direção a outro, a força mais ligada à vitalidade a outro ainda. Esse posicionar em uma dada direção é instantâneo, como um raio. Não é ditado pelo que você quer em nível consciente, mas pelo que elas querem. Além disso, imediatamente, o que eu percebo como meu *eu* se identifica com esses impulsos e empresta-lhes suas funções.

Mas se eu pudesse permanecer naquele *primeiro aparecimento*. Talvez exista uma maneira através da qual essas forças, que muitas vezes entram em combate umas contra as outras, possam achar alimento não em seus objetivos imediatos, não tanto na procura de sua própria realização, mas numa reconciliação entre elas. É como se, servindo a algo acima delas, elas pudessem se organizar ao longo de um eixo, criando um suporte, uma escada. E, nessa escada, algo pudesse subir e depois descer.

Essa escada, Grotowski costumava dizer, deve ser sustentada por uma competência artesanal, competência que é um território comum à *arte como veículo* e ao teatro. No que concerne à artesania, atenção: há uma diferença substancial entre o artesão e o engenheiro. O trabalho do ser humano em ação não é engenharia, não é possível desmontá-lo e remontá-lo com parafusos, porcas, estacas e alavancas. Não é possível isolar os fulcros escondidos, nem se pode desenhar um esquema. É mais parecido com o trabalho de uma camponesa. Ela não sabe lhe explicar como produz cebolas tão grandes e doces. Você tenta fazer exatamente o que ela faz – semeando, capinando, adubando – mas, na colheita, suas cebolas são pequenas e míseras comparadas com as dela. Você pede explicações, ela murmura alguma coisa incompreensível e vai embora. Ela não pode lhe explicar isso. Ela sabe como fazê-lo, mas não consegue dizer-lhe. Talvez ela pudesse lhe ensinar, mas você teria que trabalhar com ela em sua própria horta e roubar para si mesmo: o segredo das cebolas.

## Notas

<sup>1</sup> O presente texto, baseado na transcrição de Anna Rita Ciamarra dos últimos dois dias de um seminário apresentado por Mario Biagini na Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, entre 28 e 30 de novembro de 2000, foi publicado originalmente em Biagini (2000). A versão final italiana, revisada pelo autor, foi publicada em Atisani; Biagini (2007). Este versão foi traduzida da versão inglesa escrita pelo autor e considerada por ele como versão final.

<sup>2</sup> Nota da tradutora da versão inglesa: em 1986, Grotowski foi convidado, por Roberto Bacci e Carla Pollastrelli, a estabelecer seu Workcenter em Pontedera, apoiado pelo “Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale” (atualmente: “Fondazione Pontedera Teatro – Un laboratorio internazionale”).

<sup>3</sup> Nota da tradutora da versão inglesa: uma versão revisada e ampliada das palavras de Grotowski nesta conferência pode ser encontrada em Grotowski (1997).

<sup>4</sup> Nota da tradutora da versão inglesa: para uma análise deste assunto, veja Carnicke (1998).

<sup>5</sup> Devo esta informação a Franco Ruffini (1998-1999). O seu artigo contém muitas informações e reflexões interessantes. Eu, pessoalmente, discordo de suas conclusões, sobretudo de todas as hipóteses levantadas pelo autor para as razões dos cortes que Grotowski realizou em seus textos do *Em busca de um Teatro Pobre*. Para apresentar resumidamente, a suposição do autor é de que Grotowski eliminou todos os elementos técnicos de seus textos que se referiam a seu trabalho aprofundado com Ryszard Cieślak, trabalho este que culminou com a criação do papel do Príncipe Constante. Cito de seu artigo: “Todas as técnicas experimentadas e elaboradas para ativar o ‘processo’, a corrente viva dos impulsos, foram omitidas. Não *o que* aconteceu no período entre 1963 e 1965, mas *como* chegar até aí na prática. [...] Em um texto, cuja supervisão atenta e contínua por parte de Grotowski é documentada até o momento da publicação, a parte concernente aos ‘exercícios de concentração’, que visam descobrir a pesarosa e calma verdade de si mesmo’ tinha sido riscada. Os outros cortes, que são numerosos, giram, de fato, ao redor desta exclusão estratégica” (Ruffini, 1998-1999, p. 478). O autor presume identificar, sem sombra de dúvida, tais “exercícios de concentração” com o trabalho desenvolvido por Cieślak e Grotowski. Ele presume, além disso, identificar essas omissões como uma estratégia que, se examinada de perto, permanece inexplicada. Ao que parece, uma vontade de esconder técnicas *secretas*. Nenhuma destas conclusões possui qualquer fundamento nos textos que foram cortados, nem naquilo que Grotowski disse ou escreveu a respeito de *O Príncipe Constante*. De modo que é, talvez, menos intelectualmente excitante, embora mais de acordo com a trajetória de Grotowski e de seu trabalho, mais lógico inferir que Grotowski simplesmente cortou as passagens onde encontrou problemas metodológicos, erros no caminho descobertos naquele período – referentes precisamente a estes *exercícios de concentração* – e, talvez, também imprecisões terminológicas. Sobre o fato de que *O Príncipe Constante* não nasceu de tais exercícios há certeza absoluta.

<sup>6</sup>Sobre este assunto, ver, por exemplo, o que Grotowski (1995b, p. 115-135) diz sobre a “raiz”.

## Referências

- ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (Org.). **Opere e Sentieri**. Roma: Bulzoni: 2007.  
BIAGINI, Mario. I Giganti della Montagna. **Rivista di Cultura Teatrale**, ano 1, n. 0, p. 21-34, dez. 2000.

- BIAGINI, Mario. Workcenter Jerzy Grotowski and Thomas Richards. In: ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (Org.). **Opere e Sentieri**. Roma: Bulzoni: 2007. P. 21-62.
- CARNICKE, Sharon. **Stanislavski in Focus**. London: Routledge/Harwood, 1998.
- GROTOWSKI, Jerzy. Preface. In: RICHARDS, Thomas. **At Work with Grotowski on Physical Actions**. London/New York: Routledge, 1995a. P. IX-X.
- GROTOWSKI, Jerzy. From the Theatre Company to Art as Vehicle. In: RICHARDS, Thomas. **At Work with Grotowski on Physical Actions**, London/New York: Routledge, 1995b, P. 113-135.
- GROTOWSKI, Jerzy. Tu es le Fils de Quelqu'un. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. London: Routledge, 1997. P. 294-305.
- GROTOWSKI, Jerzy. Untitled Text. **The Drama Review**, New York, v. 43, n. 2, p. 11-12, 2000.
- MALCOLM, Norman. **Ludwig Wittgenstein**. Oxford: A Memoir, 1984.
- RICHARDS, Thomas. **At the Heart of Practice**: within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. London: Routledge, 1996.
- RICHARDS, Thomas. **At Work with Grotowski on Physical Actions**. London and New York: Routledge, 1995.
- RICHARDS, Thomas. The Edge-Point of Performance. Interviewer: Lisa Wolford. **Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Pontedera: Fall, 1996.
- RUFFINI, Franco. La Stanza Vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski. **Teatro e Storia**, Bologna, n. 20-21, p. 455-485, 1998-1999.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Philosophical Investigations**. London: Blackwell, 1953.

Mario Biagini é ator e diretor. É o diretor associado do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, do qual participa desde 1986, tornando-se rapidamente um dos membros-chave do trabalho. É responsável, desde 2007, pela direção, dentro do *Workcenter*, do *Open Program*, tendo dirigido, com esse time, quatro obras inspiradas na obra poética de Allen Ginsberg. É organizador da trilogia *Opere e sentieri* e autor de inúmeros artigos.

E-mail: info@theworkcenter.org

Traduzido do original em inglês por Elaine Padilha Guimarães e revisado por Marcelo de Andrade Pereira. Revisão técnica de Tatiana Motta Lima e Carla Pollastrelli.

*Recebido em 03 de outubro de 2012  
Aprovado em 12 de dezembro de 2012*