

Lidia Olinto do Valle Silva

A Precisão Psicofísica: um estudo comparativo entre os espetáculos *Akropolis*, *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum Figuris* de Jerzy Grotowski sob a ótica do binômio reprodutibilidade-espontaneidade

Psycho-physical Precision: a comparative study of three of Jerzy Grotowski's plays – Akropolis, The Constant Prince and Apocalypsis cum Figuris – from the point of view of the binomial reproducibility-spontaneity

Campinas

2012

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

Lidia Olinto do Valle Silva

A Precisão Psicofísica: um estudo comparativo entre os espetáculos *Akropolis*, O Príncipe Constante e *Apocalypsis cum Figuris* de Jerzy Grotowski sob a ótica do binômio reprodutibilidade-espontaneidade

Psycho-physical Precision: a comparative study of three of Jerzy Grotowski's plays – Akropolis, The Constant Prince and Apocalypsis cum Figuris – from the point of view of the binomial reproducibility-spontaneity.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena.

Dissertation presented to the Scenic Arts Postgraduate Program of the Art Institute of the University of Campinas to obtain the title of Scenic Arts Master.

**Orientação: Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior
Coorientação: Prof^a. Dr^a. Tatiana da Motta Lima Ramos**

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação apresentada pela aluna Lidia Olinto do Valle Silva e orientada pelo Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior

Matteo Bonfitto Júnior

Campinas, 2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

OL3p	<p>Olinto, Lidia.</p> <p>A Precisão Psicofísica: um estudo comparativo entre os espetáculos Akropolis, O Príncipe Constante e Apocalypsis cum Figuris de Jerzy Grotowski sob a ótica do binômio reprodutibilidade-espontaneidade. / Lidia Olinto do Valle Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Matteo Bonfitto Júnior. Coorientador: Tatiana da Motta Lima Ramos. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Grotowski, Jerzy, 1933-1999. 2. Organicidade. 3. Psicofísica. 4. Atores. I. Bonfitto Júnior, Matteo. II. Ramos, Tatiana da Motta Lima. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Psycho-physical Precision: a comparative study of three of Jerzy Grotowski's plays – Akropolis, The Constant Prince and Apocalypsis cum Figuris – from the point of view of the binomial reproducibility-spontaneity.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Grotowski, Jerzy, 1933-1999.

Organicity

Psychophysics

Actors

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Matteo Bonfitto Júnior [Orientador]

Cassiano Sydow Quilici

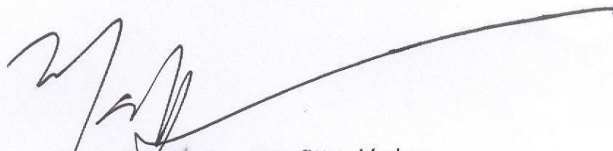
Fernando Antonio Mencarelli

Data da Defesa: 30-08-2012

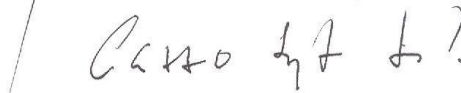
Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

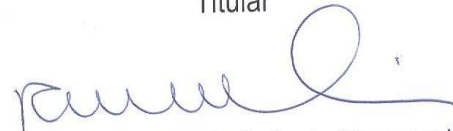
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela
Mestranda Lidia Olinto do Valle Silva - RA 95436 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior
Presidente



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Titular



Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli
Titular

A meus pais, pelo apoio e amor incondicionais,
a Flavio, pela parceria e pelo amor eterno que nos une,
a Tatiana, pela amizade e por me ensinar a transformar admiração por Grotowski
em pesquisa em artes,
e a minha filha Ananda, por ela simplesmente existir e ser a razão da minha
existência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador Professor Matteo Bonfitto, pela confiança, parceria e diálogo nessa trajetória de pesquisa.

Agradeço à Professora Tatiana Motta-Lima, pela dedicação, generosidade e preciosismo com que atuou como coorientadora dessa pesquisa.

Agradeço à minha mãe, Gilda, pelas revisões, discussões e ajudas nas traduções, mas principalmente pelo enorme entusiasmo e amor com que sempre apoia minha trajetória artístico-acadêmica.

Agradeço ao meu pai e à minha madrasta, Nelson e Ligia, pelo diálogo intelectual e pelo apoio e amor fundamentais para a realização deste mestrado.

Agradeço à minha família pelo estímulo à minha carreira acadêmica, especialmente, aos meus irmãos, André e Luisa, e aos meus cunhados, Ana Cristina e Ricardo.

Agradeço a todos os meus amigos por seu carinho e afeto, em especial, a Elisa Belém, Karina Almeida, Rafael Ary e Thiago Herzog que concretamente ajudaram na confecção dessa dissertação, cada um de um jeito.

Agradeço a Andrzej Paluchiewicz, Mietek Janowski, Thomas Richards e Mario Biagini, por me proporcionarem vivências práticas de fundamental importância para essa pesquisa, e, em especial, à Paluchiewicz que me recebeu e ciceroneou em Wrocław, Polônia.

Agradeço ao núcleo LUME da UNICAMP que, ao proporcionar eventos e *workshops* abertos à comunidade acadêmica e artística, ajudou na obtenção de fontes de pesquisa preciosas para esse trabalho.

Agradeço aos funcionários do Instituto de Artes da UNICAMP, especialmente ao Josué, ao Daniel, ao Rodolfo e à Vivien, pela competência e simpatia com que auxiliam os alunos da pós-graduação.

Agradeço aos professores Graziela Rodrigues, Marcelo Lazzarato, Cassiano Quilici, Fernando Mencarelli, Mario de Santana e Elisabeth Lopes por aceitarem participar da banca de qualificação ou de defesa dessa dissertação.

Agradeço a CAPES, pelo apoio financeiro que viabilizou essa pesquisa.

RESUMO

Na concepção mais usual da noção de “precisão cênica”, o enfoque dado à dimensão formal mostra-se mais evidente que outros aspectos de ordem não formal, como, por exemplo, as configurações de ordem psíquica do desempenho cênico. Todavia, essa acepção formalista, essencialmente próxima ao conceito tradicional de “coreografia” ou “marcação cênica”, não poderia ser aplicada de maneira genérica. As propostas de alguns encenadores exigem do artista em cena (ator/bailarino/*performer*) uma precisão de caráter psicofísico, ou seja, um tipo de mobilização mais integral e consciente dos recursos atorais, sendo eles físicos e não físicos. Pode-se afirmar ser esse o caso de grande parte das experimentações cênicas de Jerzy Grotowski, dentre as quais estão os espetáculos *Akropolis*, *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum Figuris* – o trio de peças mais famoso no repertório do Teatro Laboratório. Esses espetáculos apresentam algumas especificidades em torno da precisão cênica em nível psicofísico e, partindo dessa premissa, a presente pesquisa se propõe a descrevê-las e discuti-las teoricamente.

PALAVRAS-CHAVE: Precisão Cênica; Grotowski; Organicidade; Ato Total.

ABSTRACT

The regular use of the notion of “scenic precision” tends to give emphasis to its esthetical dimension, whereas the non formal aspects involved in the concept, as the psychic configuration of the scenic performance, are not taken into consideration. However, the first mentioned formalistic conception of scenic precision, which is close to the notion of choreography, should not be assumed and generally applied to all circumstances. One can consider that some staging propositions require from the artist - an actor, a ballet dancer or a performer – a psychophysical precision, an integral and conscious mobilization of his physical and non physical acting resources. This is the case of most of Jerzy Grotowski’s productions as, for example, the famous plays *Akropolis*, *The Constant Prince* and *Apocalyssis cum Fuguris*. Based on this premise, this dissertation describes and discusses the peculiarities of these three plays with respect to the notion of scenic precision.

KEYWORDS: Scenic Precision; Grotowski; Organicity; Total Act.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

- 1.1. Precisão Psicofísica: uma proposta de recorte _____ p.1
- 1.2. O binômio reprodutibilidade-espontaneidade: uma relação de tensão em permanente mutação _____ p.9
- 1.3. Breve panorama histórico da questão _____ p.15
- 1.4. Preâmbulo à Grotowski _____ p.25

2. *AKROPOLIS: A Precisão Psicofísica da técnica rítmica e das 'máscaras orgânicas'* _____ p.31

3. *O PRÍNCIPE CONSTANTE: A Precisão Psicofísica no Ato Total* _____ p.53

4. *APOCALYPIS CUM FIGURIS: A Precisão Psicofísica na "terra de cotidianidade" e da coparticipação da testemunha* _____ p.86

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS _____ p.134

6. BIBLIOGRAFIA _____ p.144

7. FILMOGRAFIA _____ p.158

8. ANEXOS _____ p.160

1. INTRODUÇÃO

1.1. Precisão psicofísica: uma proposta de recorte

O contexto contemporâneo, após a emergência da *Performance Art*¹ e de alguns paradigmas como o “Pós-dramático”², dificultou ainda mais se pensar nas Artes Cênicas de maneira categórica, dificultando o reconhecimento das matrizes básicas que compõem as sub-áreas, Teatro, Dança, Pantomima, Mímica, etc., que as diferenciam enquanto gêneros. Dentro desse prisma hibridizador, há uma pluralidade enorme de formatos e linguagens que podem dialogar entre si e também com outras manifestações socioculturais ou outros campos artísticos, como as Artes Visuais, o Cinema.

No entanto, é um pressuposto epistemológico, talvez quase um senso comum, que a manifestação cultural classificada como “cênica” possua um caráter efêmero mais acentuado que outras expressões artísticas, porque é feita para acontecer “ao vivo” na presença de espectadores. Apesar de ser possível apontar algumas exceções³ a essa premissa básica, pode-se considerar como um espetáculo ou uma performance qualquer ação realizada por um ou mais artistas diante de um ou mais espectadores, provocando algum grau de interatividade entre grupos e/ou pares. Mesmo que se possa problematizar a dicotomia palco-plateia, propondo um esgarçamento da diferenciação funcional existente entre artistas e espectadores, como vislumbraram, por exemplo, Adolphe Appia⁴, Allan

¹ Referencia-se aqui a *Performance* enquanto movimento artístico multidisciplinar surgido no século XX caracterizado pelo tensionamento das fronteiras entre os gêneros artísticos, e também dos limites da própria Vida com a Arte, dentro do que se convencionou denominar como movimento da *Life Art*. (cf. Cohen, 1989).

² Referência ao termo, “Teatro Pós-dramático”, cunhado por Hans-Thies Lehmann. (cf. Lehmann, 2007).

³ Uma exceção que pode ser aqui apontada como exemplo é a performance *Super Night Shot*, do coletivo de arte britânico-alemão *Gob Squad*. Em seu formato, esta performance problematiza e fricciona as fronteiras entre o teatro e a arte cinematográfica. Nela, os atores que se encontram nas ruas aos arredores da sala de espetáculos, acompanhados cada um por um cinegrafista, improvisam com os transeuntes a partir de tarefas predefinidas. Enquanto isso, os espectadores localizados dentro do auditório assistem ao vivo o resultado filmado. A filmagem começa exatos sessenta minutos antes de a plateia entrar no auditório e acaba com os atores adentrando o local onde está o público.

⁴ Na denominada Sala Catedral do Futuro, Appia (1919) almeja abolir a relação dicotômica entre espectadores e atores, tendo como proposta que ambos os grupos sejam “atuantes” do acontecimento cênico. (cf. Appia, 1919, p. 63).

Kaprow⁵, o *Living Theater*⁶, o Teatro Oficina⁷ e muitos outros artistas e grupos do século XX que propuseram uma participação mais ativa do público na cena. Ainda assim, a interação entre indivíduos, circunscrita numa relação espaço-temporal única, não deixa de ser estabelecida em alguma medida, mantendo a natureza particularmente efêmera da expressão cênica. Como pontua Ryngaert (2008, p. 6): “(...) apesar dessas rupturas, a matriz primeira continua sendo uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos”. Ou “podemos então definir o teatro como o que ocorre entre o espectador e o ator” (GROTOWSKI, 1987, p. 28), para “(...) fazer teatro somente uma coisa é necessária: o elemento humano. (...) o teatro começa quando duas pessoas se encontram. Se uma pessoa fica de pé e a outra a observa, já é um começo” (BROOK, 2002, p. 12).

Muito comumente nos processos criativos, os encontros preparatórios aos espetáculos, os ensaios, além da elaboração/transmissão do desempenho cênico, têm também como propósito/função sua fixação, quer dizer, o treinamento para sua “reprodução” diante do público. Nos ensaios, que na língua francesa são denominados, não por acaso, como “*répétition*”, cuja tradução para o português poderia ser também “repetição”, o ator, fazendo uso de técnicas e métodos variados, prepara-se para reproduzir/representificar, ao longo da temporada de um espetáculo, um pré-determinado grupo de ações/falas/movimentos/qualidade psíquicas. Mesmo que se faça uso de uma série de aparatos tecnológicos, como as projeções de vídeo utilizadas em algumas encenações contemporâneas; em algum grau processa-se a reprodução/repetição/recriação de ações e falas feitas pelo artista diante de público, com seu corpo/voz/mente altamente suscetível a

⁵ Allan Kaprow foi criador dos *Happenings*, manifestação cênica interdisciplinar na qual não havia diferenciação clara entre artistas e público, sendo todos participantes que seguem um roteiro previamente elaborado. (cf. Cohen, 1989, p. 96).

⁶ Segundo Lopes (1999), o *Living Theater*, a partir da montagem do espetáculo “*Mysteries and Smaller Pieces*”, começou a trabalhar com a participação do público, característica que, junto com a estrutura de criação coletiva, irá marcar as diretrizes básicas do grupo.

⁷ Segundo Silva (1981), o Teatro Oficina empreendeu “a mais importante mudança da década, mudar a relação cena-público em busca de uma participação mais ativa por parte dos espectadores. O objetivo do ‘trabalho novo’ (o espetáculo *Rei da Vela*) era justamente a abolição da divisão palco e plateia e a instituição de um jogo criativo interpessoal” (SILVA, 1981, p. 202).

alterações em diversos níveis psicofísicos. Como sintetiza Pavis:

O ator toma como referência e se apoia em uma série de pontos que formam a configuração e a estrutura de sua atuação. (...) O ator instala passo a passo um trilho de segurança que guia sua trajetória, em função de pontos de apoio e de referência, que são, ao mesmo tempo, físicos e emocionais. (PAVIS, 2005, p. 91).

Consequentemente, os processos de criação impõem ao artista da cena muitos desafios de ordem técnica ligados à “fixação” ou “reprodução” de desempenho, ou seja, uma série de questões práticas vinculadas a um ponto nevrálgico e complexo no ofício do cênico, o qual a noção de precisão no sentido apenas formal não contemplaria. Por exemplo: o quê é exatamente este “algo” não formal que a atuação deve alcançar: um sentimento, uma emoção, um estado, uma qualidade de presença ou outro aspecto do trabalho do ator? Quais diferenças teóricas existem na aplicação pragmática desses vocábulos? O que se faz para repetir certo Estado/Emoção/Sentimento/Presença Cênica que se alcança nos ensaios? Em que medida é possível tornar precisa uma determinada qualidade cênica que se almeja expressar/presentificar⁸? Se for necessário sentir “algo” para tornar-se expressivo cenicamente, quais técnicas garantem satisfatoriamente seu constante reacionamento durante uma temporada? Se não, como pode o ator garantir que os indícios desse Estado/Emoção/Sentimento/Presença Cênica que se deseja apenas representar/demonstrar, além de parecerem reais, sejam reproduzíveis? Como fugir de uma atuação “automática” ou “mecânica” quando se precisa repetir um desempenho (partitura ou estrutura) mantendo concomitantemente certas configurações mais tangíveis (dimensão física) e sutis (dimensão psíquica)? Que dimensão psicofísica é essa no trabalho do ator que não se circunscreve apenas no âmbito formal? Trata-se de dimensão somente psíquica ou se poderia também

⁸ O filósofo Denis Diderot, em “O Paradoxo do Comediante”, estabeleceu uma discussão polêmica no que concerne o trabalho do ator: é necessária sentir as emoções da personagem que se representa ou apenas parecer para a plateia estar sentindo-as? Para Diderot, bastava saber expressar os sentimentos e não senti-los de fato. Todavia, os pensadores ocidentais da Teoria Teatral vão divergir muito quanto a esta separação entre razão e emoção. (cf. Diderot, 2000).

considerá-la energética e/ou espiritual? Trata-se de “algo” de fato “verdadeiro”? Quais noções de “Verdade” e “Forma” estão sendo acionadas dentro desse contexto específico?

Dentro desse amplo universo da práxis do ator, é possível destacar um léxico que lida empiricamente com essa problemática da reprodução/fixação/representificação do desempenho cênico. Nela, podem ser reunidas noções como: “precisão”, “marcação”, “partitura”, “linha de ações”, “repertório”, “estrutura”, “composição”, “disciplina”, “coreografia”, e outros vocábulos, que possuem muitas especificidades denotativas e/ou conotativas, semânticas e/ou pragmáticas. Mas esses termos, independente das muitas especificidades que possam adquirir em cada manifestação artística, teriam em comum remeterem às ideias de “reprodução” e “repetição”.

Dessa maneira, esses termos expressariam as múltiplas formas de lidar com a efemeridade da cena, uma complexidade envolvida no trabalho do ator que poderia ser sintetizada pelas expressões: “reprodutibilidade cênica”, “reprodutibilidade artesanal” ou “não-técnica”, em oposição à noção de “reprodutibilidade técnica”, elaborada por Benjamin (1985) para o Cinema. Graças a essa especificidade, “a obra teatral [é] caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator” (BENJAMIN, 1985, p. 181).

Outra terminologia também relacionada a essa mesma problemática, seria composta pelos vocábulos que representam a dimensão psíquica do desempenho cênico, aquilo que se quer acionar/ativar/reproduzir em cena a cada apresentação em nível emocional. Dentre esses vocábulos, alguns são comumente utilizados como emoção, sentimento, estado, presença cênica, organicidade, espontaneidade, vida, dentre outros, cujo uso estaria mais vinculado à terminologia de alguns artistas-pesquisadores em particular, tais como: “Dimensão interior” e “Mente-em-vida” (cf. Barba, 1995); “Técnica espiritual” e “Penetração psíquica” (cf. Grotowski, 1987); “Forma plasmável”, “Atmosfera” e “Centelha de Vida” (cf. Brook, 2002); “Atletismo Afetivo” (cf. Artaud, 1999); compatíveis a um mesmo campo do trabalho cênico: sua dimensão psicofísica.

As muitas vertentes artísticas já consolidadas e as experimentações

cênicas individuais que utilizam esses termos, fazem isso de forma evidentemente particularizada e em consonância com a proposta estético-conceitual à qual estão vinculadas. Todavia, quando usados dentro do contexto teatral e, especialmente dentro da práxis atoral, esses termos sintetizam, ainda que de modo bem diferenciado, aquilo que se almeja alcançar no desempenho do artista em cena em termos não somente físicos (atos motores), mas principalmente psíquicos/energéticos, embora essas instâncias não devam ser encaradas como inteiramente separáveis ou discerníveis. Apesar da diferenciação conceitual e das inúmeras implicações pragmáticas e teóricas que distinguiriam esses vocábulos, sua utilização revela uma preocupação muito comum em criar-se um tipo de estrutura técnica que permita ao ator/bailarino manter, em sua composição cênica, certas qualidades de ordem subjetiva e de difícil tangibilidade.

Assim, pode-se dizer que esses dois conjuntos terminológicos específicos abarcariam o desejo de canalizar-se ou direcionar a atuação, tanto em termos de expressão, quanto, às vezes, até em termos de recepção. Isto é, uma intenção de prever, minimamente ou mais detalhadamente, dependendo de cada caso, o quê se faria em cena, como se faria e até o quê seria captado pela fruição do espectador como signo ou percepção sensória. Nessa perspectiva, poderiam ser agrupados diferentes métodos e técnicas criados na tentativa de manutenção de “algo” no desempenho do ator, quer seja esse algo visível e/ou invisível, estético e/ou energético, físico e/ou psíquico.

Entretanto, o quê se pode conceber como mecanismos de reprodutibilidade cênica seria altamente variável, na medida em que o quê se quer reproduzir/representificar na cena varia de caso para caso, de pessoa para pessoa, podendo, inclusive, ser ou não um processo consciente. Os múltiplos fenômenos cênicos existentes podem enforçar matizes diferenciadas da atuação e, conseqüentemente, podem variar naquilo que buscam reproduzir e como se dará essa reprodução, tecnicamente. Por isso, a noção de “precisão cênica” não pode ser compreendida de forma generalizada, como um conceito dado a priori.

Por exemplo, Jerzy Grotowski, ao longo de sua trajetória, salientou a importância da precisão, tanto na construção de seus espetáculos do período

teatral (1959-1969), quanto, também, na condução do trabalho do ator/*performer* sobre si mesmo, que marcou as últimas etapas de seu percurso de investigação: “Drama Objetivo” e “Arte como Veículo” (1982-1999). Para ele, a precisão/estrutura seria análoga à melodia ou à partitura musical, pois, uma vez memorizadas permitiriam trabalhar as qualidades vibratórias sutis do som (cf. Grotowski, 2007, p. 236).

Contudo, o uso frequente das palavras precisão, forma, estrutura, partitura e disciplina, nos espetáculos e palestras conduzidos por Grotowski, não permitiria um entendimento dentro de um âmbito estritamente estético, ou seja, unicamente sob a ótica do efeito visual alcançado pelo ator/*performer*⁹ com seu desempenho. Como pertinentemente alerta Motta-Lima (2005; 2008), a concepção grotowskiana desses termos, a partir de certo momento de seu percurso, não pode ser desvinculada de uma articulação direta com a noção de organicidade, sendo, por isso, uma precisão “orgânica” e não apenas de um âmbito formal.

Tendo como base alguns estudos dedicados ao trabalho do diretor polonês, como, por exemplo, Osinski (1979), De Marinis (1993), ou artigos cuja autoria é do próprio Grotowski (2007), seria possível afirmar que: tanto no uso teórico, como na prática artística, os termos acima citados estariam ligados a uma busca experiencial complexa que, em certo sentido, poderia até ser considerada “espiritual”, como classificou Peter Brook no prefácio do livro “Em Busca de Um Teatro Pobre” (cf. Grotowski, 1987, p. 9).

Trata-se de um tipo de elaboração atoral no qual ferramentas metodológicas são utilizadas, antes de tudo, para a liberação de um fluxo espontâneo, de certa “organicidade”, funcionando como iscas para processos psíquicos concretos e atualizados, uma espécie de “margem de rio” para que o “fluxo de vida” possa correr durante o acontecimento cênico, para citar a imagem metafórica utilizada por Thomas Richards, falando de sua experiência com Grotowski no “Drama Objetivo” (cf. Richards, 1995, p. 236-237).

⁹ A partir de um determinado momento de sua trajetória, Jerzy Grotowski deixou de utilizar a palavra “ator” ao se referir a seus colaboradores de pesquisa, passando, então, para os vocábulos “*performer*” ou “*doer*”. (cf. Grotowski, 1993).

Como contraponto a Grotowski, que se vale da repetição formal, da forma fixada como ponto catalizador da organicidade, Brook nos dá um tipo de precisão diametralmente distinto, uma vez que seus atores têm maior liberdade para modificar suas partituras, e justamente graças a essa liberdade são capazes de reproduzir/representificar certas qualidades de atuação como a “fluidez”, a “presença cênica” e a “capacidade de contato com o público” (cf. Brook, 2002), que perpassam seus desempenhos em cada apresentação. Segundo Bonfitto (2009), o uso da improvisação no teatro de Brook adquiriu diferentes tônicas e especificidades em cada etapa, ora funcionando como método ou instrumento, ora como canal do processo criativo.

Por exemplo: nos *Carpet Shows* da década de 70, a valorização da espontaneidade atoral era comparativamente mais enfática e, por isso, essas experimentações cênicas poderiam ser vistas como um modelo particular de precisão cênica, radicalmente afastado da precisão encarada num sentido mais estritamente formal.

Nessa proposta cênica específica ocorrida na África, os atores improvisavam a partir de objetos, tal como uma bota, e da triangulação que estabeleciam com o público de cada apresentação. Assim, nos *Carpet Shows*, aquilo que se poderia enxergar como o aspecto que se procurava reproduzir na cena seria a qualidade do contato dos atores entre si e com o público, mesmo que esta necessidade provocasse constantes transformações no desempenho cênico, cuja fixação e reprodução eram conseqüentemente atenuadas, através do que se chamou “forma flutuante”. Considerar essa noção, dentro da temática da precisão, é de grande interesse para este estudo, pois, permite que se desvincule a noção de precisão em nível psicofísico da noção de precisão formal como repetição de uma forma.

É dentro desse prisma sobre a atuação que uma dimensão psicofísica em relação à noção de “precisão cênica” se mostra essencialmente distante de um sentido de precisão formalista, no qual a tônica estaria mais voltada para o desenho e o tempo do movimento no espaço e/ou para a utilização de um timbre vocal específico.

Por meio da noção de precisão em nível psicofísico, que pode ou não estar diretamente associada à precisão formal, vislumbra-se a capacidade do ator de acionar, em si mesmo, certas ignições psíquicas, ou seja, qualidades de expressão que não se limitam à repetição de movimentos e/ou falas em moldes formalmente igualitários. Na abordagem de trabalho proposta por Stanislavski e Grotowski, esse acionamento de ignições psíquicas seria a diferença essencial que transformaria “movimentos físicos” e gestos cênicos em “ações psicofísicas” (cf. Toporkov, 1999, p. 173-174). Enquanto ações psicofísicas, esses movimentos/gestos/sons não poderiam ser automaticamente reproduzidos diante dos espectadores, mas sim seriam “presentificados” pelo ator a cada espetáculo.

Através de um olhar panorâmico, essa perspectiva psicofísica sobre a reprodutibilidade no ofício do ator não poderia ser vista como uma exclusividade das pesquisas de Stanislavski, Grotowski e Brook. Nela, se poderia colocar também as propostas de: Vakhtângov, Laban, Michael Tchekchov, Artaud, Barba, Pina Bausch, CPT de Antunes Filho, Eugênio Kusnet, etc., cuja abordagem de trabalho possa ser considerada psicofísica.

Entretanto, devido às inúmeras singularidades estéticas, conceituais e metodológicas que diferenciam os artistas acima citados, em cada um se pode analisar, não só qual noção de precisão específica se empregaria em cada caso e por que, mas também, quais técnicas diferentes seriam aplicadas para sua realização em termos pragmáticos. Consequentemente, não parece viável inferir-se uma compreensão genérica sobre a noção de precisão em nível psicofísico, nem sobre a vasta problemática circunscrita por esse conceito aqui proposto. Na medida em que essa noção abarcaria técnicas e métodos a ela atrelados, poderiam ser enxergadas muitas especificidades em cada abordagem artística particular. Por esta razão, mostrou-se interessante realizar estudos de caso através da seleção de alguns espetáculos pontuais a serem analisados sob essa ótica.

Assim, partindo do princípio de que há diferenças fundamentais entre a noção de precisão em um nível meramente formal, na qual a atenção maior estaria voltada para a dimensão visível e audível da ação atoral, e a noção de

precisão em nível psicofísico, propõe-se aqui o estudo de três de espetáculos de Jerzy Grotowski: *Akropolis* (1962), *O Príncipe Constante* (1965) e *Apocalypis cum Figuris* (1969). Na medida do possível, se tentará analisar: o que é se repete ou se reproduz em cada espetáculo e como, tecnicamente, se processa essa repetição/reprodução/representificação.

1.2 O binômio reprodutibilidade-espontaneidade: uma relação de tensão em permanente mutação

Dizer que se trata de um *conjunctio oppositorum* entre espontaneidade e disciplina ou, antes, entre espontaneidade e estrutura, ou em outras palavras ainda, entre espontaneidade e precisão, seria um pouco como usar uma fórmula árida, calculada. No entanto, do ponto de vista objetivo, é precisamente isso. (GROTOWSKI, 2007, p. 174).

O caráter presencial da cena e sua efemeridade acentuada lhe impõem um tipo muito particular de “reprodutibilidade”¹⁰, através da qual, durante o processo interativo da cena, se dá a reapresentação ou “representificação” de certos elementos físicos e extra físicos da práxis atoral, que vão desde a memorização de texto e movimentos à elaboração de partituras psicofísicas complexas e detalhadas. Esses elementos também podem ser processados de múltiplas maneiras pelo ator/bailarino/performer, indo de um nível mais inconsciente e intuitivo a vários graus distintos de controle consciente e racional do processo criativo. Trata-se, portanto, de uma característica geral e constitutiva das Artes Cênicas e, ao mesmo tempo, trata-se de uma propriedade mutável, uma vez que pode se configurar de formas diferentes dentro da multiplicidade existente nesse campo.

Seguindo esse raciocínio, é plausível afirmar que o uso de técnicas de reprodução do desempenho é parte constituinte da práxis artística das Artes Cênicas, todavia, com muitas especificidades em cada caso, variando, inclusive, conforme a época, o local ou o estilo em particular que se queira analisar através desse recorte.

Seja qual for o contexto histórico-cultural ou a concepção artística, os atores/bailarinos/*performers*, impulsionados pelo caráter efêmero do fazer cênico, de algum modo, acabam por configurar uma forma de articular instâncias específicas e distintas de reprodutibilidade e de espontaneidade, quer conscientemente ou não, quer de uma maneira mais particularizada (como é o caso, por exemplo, de muitos *performers*) ou fazendo uso de técnicas de atuação

¹⁰ Aqui se alude ao conceito de “Reprodutibilidade Técnica” de Walter Benjamin. (cf. Benjamin, 1985).

já formuladas por outrem (como Zeami, Stanislávski, Meierhold, Brecht, entre outros).

Mesmo nos estilos que se caracterizam por um maior grau de improviso e espontaneidade atoral diante dos espectadores, como nas Atelanas, na Bufonaria, na *Commedia dell'Arte*, no *Ru'hozi* iraniano, no *Chakkiar-Kuttu* indiano, no *Teatro Esporte* de Keith Johnstone e em outras vertentes, pode-se enxergar a reprodutibilidade cênica se configurando de algum modo. A análise de alguns aspectos identificáveis nos estilos improvisacionais, que envolvem a criação de uma personagem-tipo (tipificação), a aquisição de um vocabulário de movimento, de expressões verbais ou um uso específico da voz, demonstraria a presença de algum nível de reprodutibilidade. Analisando o exemplo da *Commedia dell'Arte*, Dario Fo (1999) afirma que:

Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, gags, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estar improvisando a cada instante. (p. 17).

Por isso, não se deve avaliar as cenas dos considerados estilos “de improviso”, dos quais a *Commedia dell'Arte* é apenas um exemplo, talvez um dos mais famosos historicamente, sejam totalmente improvisadas em *stricto sensu*, mas sim que nelas coabitavam/coabitam harmonicamente instâncias de reprodutibilidade e organicidade atoral. Corroborando com esta hipótese, Cohen (1989, p. 96), afirma que: “não existe o estado de espontaneidade absoluta; à medida que existe o pensamento prévio, já existe uma formalização e uma representação”.

Partindo dessa premissa, seria possível reconhecer algum nível de reprodutibilidade até mesmo nas *performances* ligadas ao movimento da *Live Art* e, também, em algumas experimentações contemporâneas que problematizam de maneira mais radical a ideia de representação aristotélica¹¹, isto é, a arte vista

¹¹ Segundo a *Poética* de Aristóteles: “É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (ARISTÓTELES, *A Poética Clássica*

como imitação da realidade. Esse seria o caso, por exemplo, dos *Happenings* idealizados por Allan Kaprow, da *body art* de Gina Pane e das *performances* de Joseph Beuys, do *Grupo Fluxus*, de Marina Abramovic, e dos brasileiros Alex Hamburguer e Márcia X; exemplos do Brasil e do mundo que têm esse perfil performático não-representativo.

Mesmo nessas *performances* que procuram enfatizar o caráter único e efêmero da experiência artística e que, por isso, evitam a composição de um desempenho cênico pré-elaborado a ser reproduzido durante o acontecimento artístico, poder-se-ia identificar alguma instância de reprodutibilidade cênica no que Schechner chama de “comportamento restaurado”. Segundo Schechner (2003, p. 27), “não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez” e, por isso, “todo comportamento consiste em recombinações de pedaços de comportamentos previamente exercidos” (SCHECHNER, 2003, p. 34).

Além do comportamento encarado como uma reprodução dos padrões corporais cristalizados ao longo da vida, também seria possível enxergar algum nível de reprodutibilidade na proposição artística *a priori*, quer dizer, antes que ação cênica de fato se materialize; uma vez que se trata de uma composição preexistente ou preconcebida que se reproduz no aqui-agora da cena. Neste sentido, qualquer grau de intencionalidade prévia, de planejamento do acontecimento artístico ou de combinação entres os artistas e/ou participantes, dos quais, ao que parece, nem mesmo os *Happenings* de Allan Kaprow puderam escapar (uso de roteiro), pode ser interpretado como uma maneira de delimitar uma ação futura e reproduzir uma ideia preconcebida, ou seja, uma instância de reprodutibilidade tensionada dentro de explorações mais extremistas do polo improvisacional.

Inversamente, nos casos mais extremados de valorização da precisão, como o *Kabuki*, o *Bunraku*, o *Kyogen*, o *Nô*, o *Topeng*, a Ópera de Pequim, o *Teyyam*, o *Kutiyattam*, o *Krishnattam*, o *Devadasis*, o *Odissi*, o *Kathakali*, o Ballet Clássico a Biomecânica de Meierhold, Pantomima Clássica, Mímica de Decroux,

– Aristóteles, Horácio Longino, 2005, p. 24).

dentre outros, também seria viável constatar algum grau de improvisação/espontaneidade na atuação dos atores?

Conforme reflete Schechner (1986), é de dentro da estrutura fechada aplicada em alguns estilos e vertentes, às vezes com um léxico expressivo extremamente codificado, que algum grau de improvisação fissa os níveis mais rígidos de partituração de desempenho cênico. No nível da micropercepção, dos pequenos detalhes somente captáveis pelo próprio ator no momento em que executa uma dada partitura, cada apresentação será sempre diferenciada das demais, ou seja, uma espécie de improvisação a partir de uma estrutura fixa e pré-elaborada, não uma repetição igual da mesma partitura. Assim, “(...) nos detalhes mais sutis nenhuma apresentação pode ser exatamente igual à outra, é esta consciência que lhe permite uma renovação constante” (BROOK, 2002, p. 59).

Desse modo, seria aceitável partir da hipótese de que, graças ao caráter efêmero do fazer cênico, as múltiplas e distintas práticas cênicas existentes proporcionam uma infinidade de combinações possíveis para o binômio reprodutibilidade-espontaneidade (ou estrutura-organicidade, ou forma-vida, etc.), tanto na aplicação prática do exercício cênico (técnicas e métodos), quanto no próprio jeito de se compreender essa relação teoricamente. Nesse sentido, trata-se de um relacionamento de enantiodromia¹², no qual instâncias de reprodutibilidade e espontaneidade coexistem e retroalimentam-se, sendo, por isso, apenas conceitualmente contrárias ou antônimas.

Assim, essa pesquisa parte da hipótese de que não há nem espontaneidade absoluta ou improvisação do “zero”, nem reprodução do desempenho como uma repetição inteiramente igual e sem nenhum grau de improviso, ou seja, não há como anular categoricamente as instâncias de reprodutibilidade ou de espontaneidade. Por isso, existem inúmeros modos de relacionar essas instâncias na práxis cênica, tanto na concepção teórica do o que é precisão e organicidade (ou termos análogos), quanto na compreensão prática de qual função essas instâncias ocupam e como são trabalhadas

¹² Termo cunhado por Heráclito, filósofo grego pré-socrático, para quem o devir da natureza seria composto por elementos contrários que não se anulam mutuamente. “Tudo se faz por contraste, da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia” (MARCONDES, 1999, p. 15).

metodologicamente (técnicas e métodos).

Além das especificidades que podem apresentar cada modelo ou estilo em particular, cada ator, por sua vez, também pode estabelecer para si um tensionamento próprio destes polos. Consequentemente, são muitas as noções de precisão existentes, sejam elas em nível mais estritamente formal ou não, assim como são também muitos os métodos/técnicas empiricamente relacionados a essas noções.

Portanto, a expressão precisão psicofísica pode ser considerada como uma espécie de “lente”, através da qual se poderá perceber e analisar as especificidades de uma série de procedimentos técnico-criativos que lidam com a intersecção empírica entre dois universos operacionais no trabalho do ator/bailarino/performer, o da reprodutibilidade e o da espontaneidade, sintetizado através do seguinte diagrama:

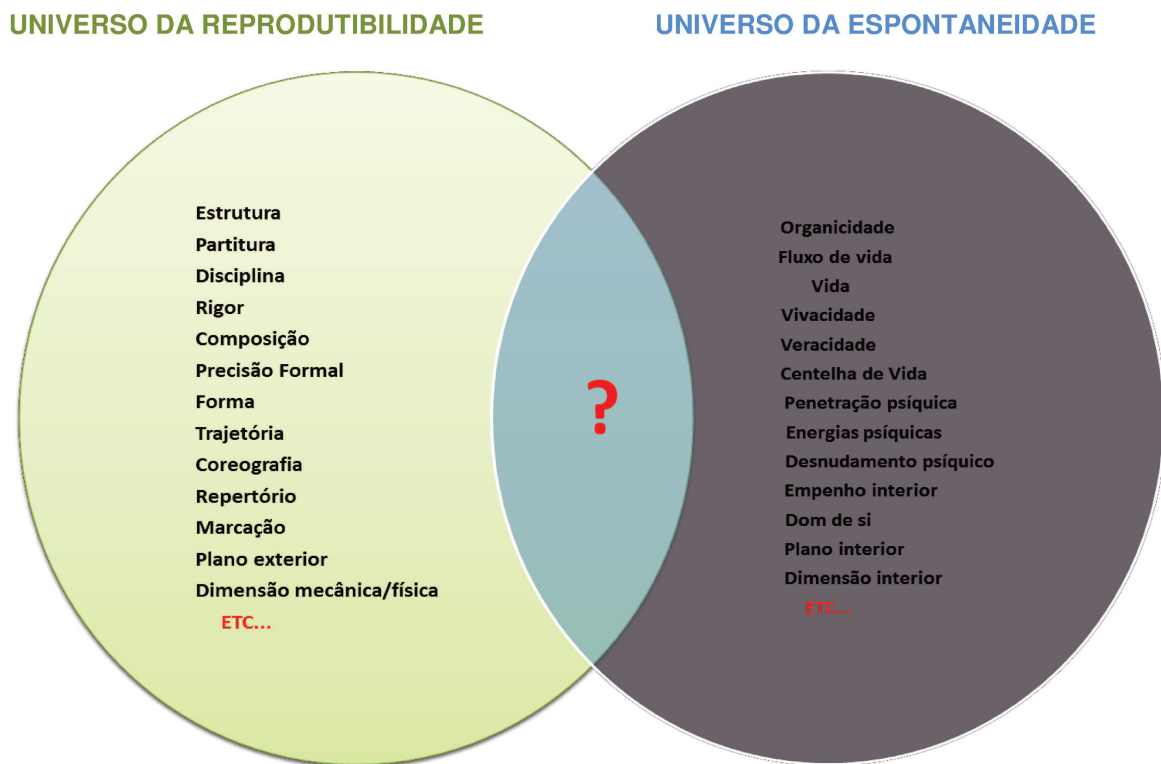


Fig.1 – Diagrama explicativo

Numa visão preliminar, a temática aqui enfocada – a precisão psicofísica no trabalho do ator – parece estar circunscrita, prioritariamente, ao universo da reprodutibilidade ou do impulso apolíneo de criação artística. Entretanto, se analisada de modo mais profundo e não dicotômico, por justamente pressupor o acionamento de ignições psíquicas no ator, a precisão psicofísica deveria ser encarada como uma noção que intersecciona os universos da reprodutibilidade e da espontaneidade, que, na sua própria acepção, transita no território fronteiro entre esses dois polos.

Como frequentemente advertia Grotowski em seus textos e entrevistas, a forma precisa (estruturada, partitura) pode e deve servir para canalizar “o fluxo espontâneo” do ator em cena, liberando-o e potencializando-o; “(...) porque se essa precisão não existe, nada pode ser feito, ou então irá transformar-se em uma espécie de plasma” (GROTOWSKI, 2007, p. 173) ou “um processo pessoal que não seja sustentado ou expresso por uma articulação formal ou por uma estruturação disciplinada do papel não é uma liberação e cairá na falta de forma” (GROTOWSKI, 2007, p. 106).

A falta de tal perspectiva pode ser vista como produtora do que se denomina na linguagem teatral como “mecanicismo”, “automatismo” ou “falta de presença cênica”, pois, sem certo grau relativamente elevado de organicidade/espontaneidade, a ação parece “morta”, “automática” e “desinteressante”, o que muitos artistas procuram estabelecer meios de evitar. Inversamente, a forma é também imprescindível ou mesmo em algum nível inevitável.

Pensar sobre a “precisão psicofísica”, portanto, permite abordar uma discussão crucial para ofício do ator: como lidar com a repetição, ou como evitar que ela automatize o desempenho e prejudique a reprodução/reacionamento das qualidades alcançadas no momento de sua criação?

Debater essa problemática de modo não superficial e generalizante implica em destrinchar como se dá, em cada caso, a relação reprodutibilidade-espontaneidade, pois essa análise, funcionando como uma “chave” de leitura, propicia perceber e delinear as especificidades apresentadas pelas múltiplas

práticas cênicas existentes em relação a essa questão específica. E, tendo como fonte alguns princípios pragmáticos de Jerzy Grotowski tornar-se viável ampliar a percepção da noção de precisão, desvinculando-a da ideia de forma.

1.3. Panorama histórico breve da questão

Em grande parte dos estilos “orientais” tradicionais de Artes Cênicas, como, por exemplo, no *Kabuki*, no *Bunraku*, no *Kyogen*, no *Nô*, no *Topeng*, na Ópera de Pequim e no *Kathakali*, a noção de precisão cênica ocupa um papel pedagógico e técnico-criativo fundamental, sendo a reprodutibilidade cênica em termos gerais encarada de um modo distinto de uma grande parcela dos artistas no contexto euro-americano, até porque as culturas orientais, como apontam Varela, Thompson e Rosch (2003, p. 44), não conceberiam a relação corpo-mente da maneira cindida como ocorre no contexto “ocidental” (pelo menos até o século XX, quando irão ser problematizados muitos pressupostos e paradigmas).

Como demonstraram os estudos de Antropologia do Teatro produzidos por Barba, Savarese, Taviani, Schechner e Grotowski, esses estilos têm em comum serem configurados por princípios de codificação e incorporação que mantêm o ator-bailarino/performer conectado de maneira distinta ao caráter psicofísico de seu ofício, estando esses, por isso, mais próximos às técnicas do Ballet Clássico, da Pantomima e da Mímica moderna de Decroux e outras vertentes “ocidentais”, dentro do que Grotowski classificou, por exemplo, como “linha artificial”, em oposição à “linha orgânica” (cf. Grotowski, 1997), na qual os processos de codificação e incorporação se configurariam de modo diverso e mais subjetivo de modo geral.

Todavia, num olhar mais atento às suas singularidades e não aos seus princípios em comum entre os estilos tradicionais “orientais”, aqueles estudados pela Antropologia Teatral de Barba Savarese, Taviani, Schechner e Grotowski – cada um deles pode apresentar especificidades conceituais ainda não analisadas de modo aprofundado em relação ao universo da “precisão cênica” e a outros conceitos afins, e também apresentar singularidades técnicas, através das quais essas noções de reprodutibilidade seriam empregadas pragmaticamente.

Já dentro do contexto euro-americano, tendo como base os estudos de Roubine (2003) e Isaacsson (2004), observa-se que, devido ao destaque dado ao texto dramático frente aos demais elementos cênicos, somado à progressiva

perda do valor ritual originário do fazer teatral na conjuntura greco-romano, somente a partir do século XVIII a dimensão psíquica do trabalho do ator passou a ser um tema da reflexão teórico-prática. Através de um amplo embate teórico que tinha como foco a dicotomia entre as noções de “Sentir” e “Representar”, pensadores da Teoria Teatral, dentre os quais figura o filósofo francês D. Diderot (2000), em Paradoxo sobre o comediante, começaram a debater mais claramente sobre a necessidade (ou não) para o ator de atingir no momento da cena “algo além” da utilização de gestos “apropriados” e da declamação dos versos “adequada”; postulações essas ligadas à noção de “decoro”, fortemente presente nos palcos europeus até então.

Contudo, foi na virada do século XIX para o XX que se expandiu o pensamento teórico e o desenvolvimento de metodologias criativas e pedagógicas voltadas para o trabalho do ator. Antes somente abordado em alguns poucos manuais para atores escritos por atores, como A Arte de Representar (1728) de Riccoboni e O Comediante (1747) de Sainte-Albine, e Lições Dramáticas (1861) de João Caetano, por exemplo. Segundo Pavis (2002, p. 8):

De modo geral, a partir de 1880, aproximadamente, quando a problemática da direção começa a ser globalmente considerada, multiplicam-se reflexões teóricas, tratados relativos à técnica do ator, e, um pouco mais tarde, teses acadêmicas que fundam um estudo diacrônico da prática do teatro (...).

Também, seguindo a reflexão panorâmica feita por Bonfitto (2002), na qual o autor toma como fio condutor a noção de “ação psicofísica” de Stanislavski e seus ulteriores desdobramentos, é possível perceber como, no final do século XIX e ao longo do século XX, o trabalho do ator/bailarino passou a ser investigado e repensado por importantes artistas-pesquisadores: começando por Stanilavski, passando por Meierhold, Laban, Artaud, Brecht, Chekchov, Grotowski, Barba e, também, Pina Bausch.

Através de sua prática cênica e/ou de suas formulações teóricas, esses artistas analisados por Bonfitto (2002) e também outros, como, por exemplo, Vakhtângov, Antoine, Zola, Craig, Appia, Copeau, Brook, Schechner e os

brasileiros Antunes Filho, Klauss Viana, Eugênio Kusnet, Luís Otávio Burnier, Graziela Rodrigues, etc., ampliaram consideravelmente o número de técnicas e métodos de atuação concretamente sistematizados e o conhecimento empírico produzido sobre ofício do ator/bailarino.

Dentre esses artistas-pesquisadores, muitos frisaram a importância ou da precisão (e outros termos ligados à reprodutibilidade) ou da organicidade (ou outros termos ligados à espontaneidade), utilizando, cada um, uma terminologia específica para nominar essas instâncias, muitas vezes vistas como conflitantes e não passíveis de serem justapostas. Entretanto, poucos foram os que enxergaram e analisaram a relação de complementaridade entre precisão-espontaneidade. Poucos foram os que trataram do tema demonstrando, através da prática artística e teórica, como a precisão cênica trabalhada em um nível não formal pode estar fortemente imbricada à organicidade atoral, antes como seu catalisador do que como seu antônimo, seu contraponto; como pode parecer quando esse binômio é visto através de um olhar dicotômico.

Nesse sentido, “a maioria dos grandes mestres do teatro oriental e ocidental insiste sobre a importância da *precisão* e da *organicidade* de uma ação, no entanto, poucos são os escritos sobre esses elementos (...)” (BURNIER, 2009, p. 52)¹³.

Stanislavski, reconhecido como primeiro pedagogo¹⁴ a sistematizar uma psicotécnica de atuação baseada no uso da imaginação, pode ser considerado, também, o primeiro a apontar a correlação entre reprodutibilidade e espontaneidade ao discernir dois planos de um papel, “o plano interior e o plano exterior” (STANISLAVSKI, 2000, p. 223); e também através da elaboração do Método das Ações Físicas, no qual se partiu da premissa de que as ações podem servir como “iscas” para sentimentos e estados psíquicos que, se abordados *per si*, não poderiam ser diretamente controlados. Na terminologia stanislavskiana, esse seria o ponto de mudança, através do qual, movimentos e falas cênicos

¹³ Grifos do autor.

¹⁴ Por exemplo, Grotowski e Pico-Vallin falaram sobre o pioneirismo de Stanislavski (cf. Grotowski, 1987, p. 92; PICON-VALLIN, 2008, p. 62).

deixariam de ser “meramente físicos” e passariam a ser denominados como ações-físicas ou ações psicofísicas (cf. Toporkov, 1999, p. 173-174).

A complementaridade entre precisão/forma e espontaneidade/organicidade, temática aqui enfocada, também pode ser relacionada aos conceitos de “Atletismo Afetivo” de Antonin Artaud (1999), de “artificial naturalidade” de Gordon Craig (1987) e “Gesto Psicológico” de Michael Chekhov (2010).

Artaud (1999, p. 151), ao propor que “o ator é como um atleta do coração”, estabelece uma analogia direta entre o controle do desempenho muscular de um atleta (domínio da dimensão física) e o controle da afetividade (domínio da dimensão psíquica) de um ator, criando, assim, uma imagem metafórica para o conceito de precisão cênica que articula as dimensões física e psíquica do trabalho cênico.

Já Gordon Graig, ao atribuir como uma característica fundamental do desempenho do ator a sua “artificial naturalidade” (cf. Graig *apud* Burnier, 2009), articula duas ideias diametralmente opostas, artificial e natural, colocando-as como componentes articuláveis e indissociáveis do trabalho cênico. Chekhov (2010), discípulo de Stanislavski, afirma, alinhado ao pensamento de seu mestre, que os sentimentos não podem ser controlados se abordados em si, mas sim podem ser acionados através de certos gestos, os intitulados “Gestos Psicológicos” ou “GPs” (cf. Chechov, 2010, p. 84).

Por meio dos GPs demonstrados por Chekhov (2010, p. 76), o ator seria capaz de penetrar e estimular sua própria psicologia. O conceito de “Gestos Psicológicos”, assim como o de “Atletismo Afetivo” de Artaud (1999) e “artificial naturalidade” de Craig (cf. Burnier, 2009), justapõe noções pertencentes a universos opostos: a noção de “gesto”, que conota aquilo que está num âmbito apenas corporal ou externo, adicionada ao adjetivo “psicológico”, que se refere à dimensão interior oposta à dimensão do gesto.

Entre os artistas-pesquisadores que abordaram essa questão de modo enfático, recorrente e aprofundado, sem dúvida se destaca Jerzy Grotowski, para quem a relação entre precisão e espontaneidade, por ele intitulada “*Conjunctio*

oppositorum” (cf. Grotowski, 2007, p. 74), era um relacionamento paradoxal de fundamental importância entre dois polos integrantes do trabalho do ator, e ao qual estavam intimamente relacionados conceitos operativos cruciais nas pesquisas grotowskianas, tais como o “Impulso” (GROTOWSKI, 2007, p. 14) e o “Contato” (GROTOWSKI, 1987, p. 187).

Segundo Kumiega (1985), Grotowski se considerava o primeiro dos diretores ocidentais a apontar como, no trabalho do ator, esses elementos se fortalecem mutuamente, sendo sua contradição apenas conceitual e não pragmática. Nas suas palavras: “Era um princípio que Grotowski acreditava que nenhum diretor ocidental tinha previamente compreendido. Ele afirmava que nem Stanislavski ‘que deixava os impulsos naturais dominarem’ nem Brecht ‘que dava demasiada ênfase para a construção do papel’ entenderam” (KUMIEGA, 1985, p. 134)¹⁵.

Além disso, a relação entre precisão e organicidade (anteriormente descrita como binômio reprodutibilidade-espontaneidade) parece não ser uma questão temporária, emergida em apenas um processo de criação ou fase específica da trajetória de Grotowski, mas sim um “problema-chave” que perpassa os distintos momentos de pesquisa, de forma mutável e complexa. Através do seguinte comentário de Ludwik Flaszen, um dos colaboradores mais importantes de Grotowski, esta hipótese é levantada:

[Grotowski] Abandonou o propósito de escrever – segundo o modelo do seu mestre Stanislávski – um manual sobre a arte do ator, para não cair nas armadilhas inevitáveis em um empreendimento do gênero, dos estereótipos, que eram a sua verdadeira fobia. **Procurava a estreita passagem entre a Precisão, que é a condição do profissionalismo, e a Vida.** (FLASZEN, 2007, p. 19)¹⁶.

¹⁵ Tradução nossa para: “It was a principle that Grotowski felt no Western director had previously fully grasped. He claimed that neither Stanislavski ‘who let the natural impulses dominate’ nor Brecht ‘who gave too much emphasis to the construction of a role’ understood it”. (KUMIEGA, 1985, p.134).

¹⁶ Grifos nossos.

Também Ryszard Cieslak e Thomas Richards, atores-companheiros de Grotowski em períodos diferentes de sua trajetória, trataram do assunto de maneira pontual e através da elaboração de duas imagens metafóricas que em muito auxiliam na compreensão empírica da enantiodromia entre precisão/forma e organicidade/vida. Cieslak, numa entrevista dada em 1973, afirmou que a partitura funciona para o ator como um vidro que protege a chama de uma vela, não permitindo que as correntes de ar a apague. “A partitura é como o vidro dentro do qual uma vela está queimando. O vidro é sólido; está lá, você pode depender dele. Ele contém e guia a chama, mas não é a chama” (CIESLAK *apud* SCHECHNER E WOLFORD, 1997, p. 203)¹⁷.

Richards (1995, p. 236-237), analisando sua experiência com Grotowski no “Drama Objetivo”, equiparou a forma às margens de um rio que permitem que o fluxo de água corra numa determinada direção, sem deixar a água se dissipar em diversas direções, como ocorreria sem estrutura criada pelas margens, devido à própria natureza osmótica da água, penetrante e penetrável. No caso do trabalho do ator, “a água” seria equivalente ao que Richards nomeia como “fluxo de vida”, mas que também poderia ser denominado como “organicidade”, “espontaneidade”, além de outras denominações já acima mencionadas, que verbalizam aquilo que deve ocorrer durante o acontecimento cênico para que atuação não se automatize, ou, como dito na linguagem teatral, para que não pareça “morta”, “mecânica”, “automática”, “fria” ou “sem vida”.

Eugenio Barba, parceiro de Grotowski na fase teatral e importante interlocutor ao longo de sua trajetória de pesquisa, divide as instâncias de reprodutibilidade e espontaneidade, classificando-as como “dimensão interior e dimensão física ou mecânica”, e também através da distinção entre conceitos de “corpo-em-vida” e “mente-em-vida”, e de “Bios” e “Logos”, trabalhados amplamente em *A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral*. Embora conceba esses aspectos como distintos, Barba (1989) assinala sua articulação dentro do trabalho do ator: “a experiência da unidade entre dimensão interior e

¹⁷ Tradução nossa para: “The score is like a glass inside which a candle is burning. The glass is solid; it is there, you can depend on it. It contains and guides the flame. But it is not the flame”. (CIESLAK *apud* SCHECHNER E WOLFORD, 1997, p. 203).

dimensão física ou mecânica não constitui um ponto de partida: constitui o ponto de chegada do trabalho do ator” (BARBA, 1989, p. 21).

Nos textos de Peter Brook, é possível notar a exploração teórico-prática de conceitos diretamente relacionados à noção de espontaneidade/organicidade, como, por exemplo, “momento presente” ou “centelhas de vida” (2002). Segundo Brook: “a raiz do problema consiste em saber se a cada momento, no ato de escrever ou atuar, existe uma faísca, uma pequena centelha que se acende e dá intensidade a esse momento comprimido, destilado. (...) A essência do teatro reside num mistério chamado momento presente” (BROOK, 2002, p.10). A utilização desses conceitos evidencia uma valorização particular do diretor inglês do potencial de tudo aquilo que acontece no aqui e agora em que a ação se passa diante do espectador e com sua influência direta. No entanto, também ressalta a importância de se articular “centelha vida” com uma forma: “a questão central é relativa à forma, a forma precisa, a forma adequada. Não podemos passar sem ela, a vida não pode prescindir dela” (BROOK, 2002, p. 75).

Laban, em sua minuciosa análise do movimento humano em seu famoso *O Domínio do Movimento* (1978), parte do princípio que os movimentos corporais possuem qualidades determinadas pela condição mental daquele que os executa. “O movimento, portanto, revela evidentemente muitas coisas. É resultado, ou da busca de um objeto de valor, ou de uma condição mental. Suas formas e ritmos mostram a atitude da pessoa que se move numa determinada situação.” (LABAN, 1978, p. 20).

Desse modo, o autor abordou a articulação entre forma/precisão e organicidade, diferenciando o que ele define como “movimento pelo movimento” e o “movimento humano [corporal ou vocal] com todas as suas implicações mentais, emocionais e físicas” (LABAN, 1978, p. 29). Tendo essa perspectiva de união corpo-mente, Laban (1978) formulou a Teoria do Movimento Expressivo que se compunha de um conjunto articulado de estudos, Corêutica (estudo do movimento no espaço) e Eukinética (estudo das dinâmicas e das qualidades do movimento), os quais, funcionando como ferramentas metodológicas concretas, possibilitam ao ator/bailarino uma maior consciência psicocorporal durante a criação cênica e sua

reprodução diante do público. Também estruturou uma forma de registrar os desempenhos cênicos dos artistas da cena através de uma grafia do movimento codificada chamada Cinesiografia, igualmente conhecida como *Labanotation*.

No Brasil, Burnier afirma que as “dimensões interior e física ou mecânica’ (referência a terminologia usada por Barba) não podem ter uma existência isolada, pois formam uma unidade” (BURNIER, 2009, p. 19), reforçando a perspectiva de complementaridade entre essas dimensões. Porém, o autor não apenas reforça a articulação, mas também adiciona uma nova faceta à questão, ressaltando que “embora possam compor duas faces de uma mesma moeda, elas possuem naturezas diferentes e podem ser trabalhadas separadamente e de distintas maneiras” (BURNIER, 2009, p. 19). Nesse sentido, ele reforça a ligação direta dessas dimensões do trabalho com uma multiplicidade de técnicas e métodos cujo enfoque estaria, ora mais voltado para o universo da reprodutibilidade, ora para o universo da espontaneidade.

Contudo, é Ferracini (2012)¹⁸, quem, além de enfatizar a importância de não se enxergar essas dimensões de modo dicotômico, aponta não se tratar de relação dada, estável e imutável, mas sim de uma relação que se modifica de caso para caso, de processo para processo. Assim, afirma que:

No corpo, ‘ponto’ por excelência de confluências, não existe polaridade, mas uma multiplicidade dimensional (formal, vital, técnica, relacional, etc.). Nesse sentido nem mesmo posso definir essa confluência como apenas UM ponto, no sentido de um local determinado, mas sim por várias dimensões que ultrapassam, ou passam ‘entre’ a relação de dualidades estabelecidas como forma/expressão. (FERRACINI, 2012, p. 79-80).

Entretanto, embora todos os artistas acima citados tenham abordado o tema, ampliando sua compreensão, poucos deles fizeram uma análise comparativa prático-conceitual que indicasse, tendo como base estudos de caso, as diferentes combinações possíveis entre instâncias de precisão e de espontaneidade no trabalho do ator, como fez, por exemplo, Grotowski no final de

¹⁸ Integrante do núcleo LUME (UNICAMP) fundado por Burnier.

sua vida, em aulas dadas no *Collège de France* (Paris, 1996-1998).

Em “Da Cia Teatral à Arte como Veículo”, Grotowski (2007) ao fazer uma autorreflexão panorâmica de sua própria trajetória de pesquisa, num breve comentário, também aproxima o tipo de precisão empregado na primeira fase de trabalho (Fase Teatral) com a última etapa (Arte como Veículo), embora alerte não se tratar exatamente de um retorno, mas sim do emprego de um nível de detalhamento e rigor estrutural semelhante aos dos espetáculos da década de sessenta sob uma ótica de investigação inteiramente nova (cf. Grotowski, 2007, p. 231-232).

Também Motta-Lima (2005; 2008), analisa como a concepção teórico-prática do binômio estrutura-espontaneidade foi modificada ao longo das etapas de pesquisa de Grotowski, tratando-se, portanto, de articulações singulares e distintas que propunha para esse binômio, em cada período de trabalho. Segundo a autora, seria possível enxergar a investigação prática sobre esse binômio sendo balizada por alguns “marcos” dentro das pesquisas grotowskianas, nos quais a concepção teórica e prática das noções de estrutura e de espontaneidade teriam sofrido alterações mais contundentes. Esses “marcos” estariam localizados dentro da fase teatral, mas também fora dela.

O primeiro marco teria se processado na montagem do espetáculo *Shakundala*, que é colocado como o momento no qual a *mise-en-scène* das produções dirigidas por Grotowski se volta mais concentradamente para a exploração dos recursos corporais e vocais do ator, mas ainda sob uma ótica positiva em relação a conceitos como “artificialidade”, “artificial” e “signos”.

Já o período de 1962, no qual se produziu *Akropolis*, é destacado como a época em que se começou a relacionar conscientemente as noções de “partitura”, “estrutura” e “forma” com as de “espontaneidade”, “autopenetração”, “empenho interior” ou “técnica interior”. Porém, nesse segundo marco (a partir de 1962), essas noções ainda eram vistas como pertencentes a instâncias distintas do trabalho do ator e que deveriam ser propositalmente articuladas por ele. Também as noções de artificialidade, “artifício” e “signos”, que posteriormente serão abolidas do léxico grotowskiano, ainda eram vistas positivamente.

Já o período de 1965 em diante, até o término da fase teatral, é posto pela autora como momento em que se reviu de maneira incisiva a dicotomia entre estrutura-spontaneidade, entre interior-exterior, delineando-se o que foi definido como a “descoberta da organicidade” (MOTTA-LIMA, 2008, p. 240), marcada pela inserção de certos princípios, como “impulso” e “contato”, que nortearão a trajetória grotowskiana como conceitos-chave.

Por fim, o último marco delineado pela análise de Motta-Lima (2008), estaria no trabalho de Grotowski com Richards e Biagini dentro do *Workcenter*, no qual a relação entre forma e fluxo de vida teria ganhado uma nova concepção e dinâmica na prática artística.

Essas considerações evidenciam que a noção de “precisão cênica” não pode ser compreendida de maneira generalizada, nem mesmo dentro do percurso de um mesmo artista, como Grotowski, pois, o que se pode considerar como instâncias de reprodutibilidade da cena ou conceber como “precisão cênica” ou “estrutura” pode ser variável de espetáculo para espetáculo, de processo para processo, de artista para artista.

Assim, partindo da premissa de que as instâncias de reprodutibilidade e espontaneidade possuem distintas maneira de se interarticular nas experiências cênicas, se pode afirmar que são muito poucos os estudos que apontaram às especificidades de cada estilo, vertente, proposta, ou espetáculo em relação a essa questão específica, a esse relacionamento de “fluida tangibilidade”.

O campo de pesquisa aberto por Motta-Lima (2005; 2008) em relação à reflexão teórica sobre esse tema, foi o de pensar de modo verticalizado e pontual como binômio estrutura-spontaneidade se configurou em cada espetáculo ou etapa específica do longo percurso de pesquisa de Grotowski. Partindo dessa premissa, o objetivo dessa dissertação é explorar, na medida do possível, de que maneira as três peças selecionadas para cotejo – *Akropolis* (1962), *O Príncipe Constante* (1965) e *Apocalypsis cum Figuris* (1969) – apesar de pertencerem ao mesmo contexto sociocultural, à mesma fase do trabalho de Grotowski (a Fase Teatral¹⁹) e à mesma subfase (1962-1969²⁰), possuem diferenças entre si no

¹⁹Em *The Grotowski's Source Book*, editado por Lisa Wolford e Richard Schechner, a trajetória artística de

modo pragmático de relacionar precisão e espontaneidade, bem como uma série de implicações conceituais vinculadas à relação entre essas duas instâncias.

Grotowski foi dividida em cinco fases: Fase teatral, Fase Parateatral, Teatro das Fontes, Drama Objetivo e Arte como Veículo.

²⁰ Segundo Osinski (1979, p. 23), KUMIEGA (1985, p. 54) e De Marinis (1995 p. 85), haveriam dois momentos distintos da fase teatral: o primeiro de 1959 à 1962 e o segundo indo de 1962 à 1969, início da fase parateatral.

1.4 Preâmbulo à Grotowski



Fig.2- Foto de Jerzy Grotowski na década de sessenta.

Agamben (2009) problematiza a noção mais usual de contemporaneidade como aquilo que é estritamente atual, “do agora”, aquilo que pertencente somente ao tempo presente. Para o autor, ser contemporâneo seria conjugar “outros tempos”, operando uma intersecção entre o que é presente, passado e futuro, ou, em suas palavras, “um lugar de compromisso e de encontro entre os tempos e as gerações” (AGAMBEN, 2009, p. 71).

Partindo desse conceito, pode-se dizer que os textos, entrevistas, palestras e experimentações práticas de Grotowski, compõem um corpo reflexivo e crítico altamente potencializador de novas práticas, e nesse sentido, sua obra é e será sempre em certa medida “contemporânea”, atemporal e uma referência na constituição de novos paradigmas para arte teatral.

Além disso, do ponto de vista restritamente histórico, trabalhos como os de Osinski (1979), de Mencarelli (2004), de Carreira (2005) e de Seoane (2005), permitem dimensionar a grande influência do Teatro Laboratório²¹ na concepção

²¹ Nome com o qual o grupo dirigido por Jerzy Grotowski e por Ludwik Flaszen (diretor literário) ficou

artística de muitos grupos teatrais em diversos locais do mundo, principalmente na Europa e nas Américas durante as décadas de sessenta, setenta e oitenta do século XX; o que perdura até a atualidade.

Por isso, pode-se considerar o trabalho de Grotowski e seus parceiros como um dos legados artísticos mais importantes e transformadores do século XX. Como afirmou Peter Brook ainda em 1966, sua contribuição histórica é impar no que se refere à investigação dos processos psicofísicos do ator e, talvez, só possa ser comparada a de Stanislavski (cf. Brook, 1987, p. 9).

Além de várias turnês bem sucedidas, prêmios, condecorações e títulos acumulados ao longo de sua trajetória, Grotowski participou de palestras, *workshops*, seminários e encontros no mundo todo, o que certamente contribuiu para a divulgação de suas pesquisas e para seu reconhecimento internacional, conseqüentemente. Nas décadas de sessenta e setenta, seu renomado livro, “Em Busca de Um Teatro Pobre”, traduzido em diversas línguas, transformou-se em uma espécie de “bíblia” do teatro moderno e influenciou artistas e companhias em muitos países (cf. Osinski, 1979, p. 87).

Assim, o papel determinante configurado pelas ideias grotowskianas deve-se não somente ao seu conteúdo renovador, como foram, por exemplo, as propostas de “Teatro Pobre” e de “Ato Total”, mas devido ao fato de terem sido constantemente repensadas e reelaboradas. Grotowski reformulava seus próprios conceitos, redirecionando, por vezes radicalmente, suas pesquisas para novos territórios de exploração. Como é possível observar em alguns de seus textos (cf. Grotowski, 2007), inclusive, autoanalisava seu percurso artístico, criticando abertamente procedimentos e terminologias utilizados por ele mesmo em períodos anteriores.

Segundo Osinski (1979, p. 10), Grotowski costumeiramente também se referia ao seu trabalho como “*in statu nascendi*”, isso quer dizer: em permanente

famoso nas décadas de sessenta e setenta. No início das atividades de pesquisa e das montagens dos primeiros espetáculos, a companhia chamava-se “Teatro das Treze Fileiras” quando ainda estava sediada na cidade de Opole. Quando mudou-se para Wrocław, em 1965, já oficialmente na condição de instituto, passou para Teatro Laboratório Treze Fileiras, depois “Instituto de Pesquisa em Métodos de Atuação - Teatro Laboratório”, passando para “Instituto do Ator - Teatro Laboratório” e finalmente, em 1975, para “Instituto-Laboratório”. (cf. Osinski, 1979, p. 10).

estado de nascimento. Como artista-pesquisador mostrava estar em contínuo processo de investigação e “inovação terminológica” (FLASZEN, 2007, p. 20), e, por esta razão, advertia frequentemente aos ouvintes/leitores²² os perigos existentes no estabelecimento de regras rígidas para o processo artístico e na canonização de termos e técnicas. Por exemplo, como podemos constatar através das seguintes passagens:

1. Em 1960 – “A arte é regida, com efeito, pelo critério da eficácia. Nenhuma fronteira (rígida) pode ser aqui considerada seriamente. A arte no fundo é mais a superação de prerrogativas” (GROTOWSKI, 2007, p. 45);
2. Em 1962 – “Não considero qualquer regra digna de ser fixada” (GROTOWSKI, 2007, p. 59);
3. Em 1969 – “A tentação maior dos atores, como de todos os seres humanos, é procurar e descobrir uma receita fixa. Esta receita não existe” (GROTOWSKI, 2007, p. 161);
4. Também em 1969 – “Por toda a parte há sempre essa necessidade e essa falsa esperança em receitas que possam resolver todos os nossos problemas criativos. Essas receitas não existem” (GROTOWSKI, 2007, p. 168);
5. Também em 1969 – “Penso que só a técnica de criar a própria técnica é importante. Qualquer outra técnica ou método é estéril.” (GROTOWSKI, 2001, p. 20);
6. Em 1997 – “(...) no fundo, não são nunca as respostas que são criativas, mas as questões. As respostas, nos domínios artísticos e culturais não são únicas. Elas não devem ser canonizadas. (...)” (GROTOWSKI *apud* MOTTA-LIMA, 2008, p. 10).

²² A maior parte da obra escrita de Grotowski foi produzida através da transcrição de suas palestras públicas, tarefa que era realizada por seus colaboradores diretos (como Eugenio Barba e Carla Pollastrelli) e a quem Ludwik Flaszen intitulou como seus “fiéis escribas”. Antes das publicações de seus textos, Grotowski revisava e editava essas transcrições. (cf. Flaszen, 2007; Kumiega, 1985).

Consequentemente, é importante encarar a “obra” deixada por Grotowski como um conjunto de conceitos e técnicas diversificados e diretamente vinculados a práticas artísticas específicas e historicamente localizadas, sendo, por isso, muitas vezes bem distintos entre si em vários aspectos. Sua contribuição teórico-prática para as Artes Cênicas em geral, não só para o “Teatro”, é tão profunda e plural que escapa a qualquer tipo de dogmatização conceitual ou tentativa de sintetização de um único método de criação. Segundo Flaszen (2007) e Kumiega (1985), no caso de Grotowski é bastante problemático se pensar em um único “método Grotowski” ou “técnica Grotowski”, já que como artista procurava “um método que não fosse método” (FLASZEN, 2007, p. 20), o que acabou marcando sua trajetória pela contínua inovação da prática cênica e do léxico que a expressava.

Nesse sentido, torna-se interessante revisitar e reler criticamente seu legado prático e teórico (textos e entrevistas de Grotowski, espetáculos e exercícios sistematizados e documentados por registros audiovisuais), não só porque toda obra seria em certa medida aberta a novas interpretações, como defende Eco (2003), mas principalmente porque o “espírito de pesquisador” ímpar desse artista, constantemente em busca de novos desafios e abordagens de trabalho, faz de sua obra e de seu percurso um terreno de investigação fértil que possibilita a comparação entre experimentações cênicas pouco ou muito diversas entre si.

Isso evidentemente não implica em dizer que toda e qualquer interpretação ou cotejo seja possível ou pertinente. Pelo contrário, Eco (1993) afirma que nem toda formulação interpretativa é válida ou coerente, pois “dizer que um texto potencialmente não tem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz” (ECO, 1993, p. 28). Por essa razão, torna-se fundamental numa pesquisa, como a proposta aqui, realizar o emprego de critérios historiográficos no recolhimento, categorização e tratamento das fontes utilizadas.

No caso de uma pesquisa sobre Grotowski, devido à pluralidade e à complexidade de suas experimentações, esse rigor histórico torna-se ainda mais necessário, pois, o que se percebe em um espetáculo ou período de seu trabalho

pode se configurar de modo bem distinto em outros espetáculos ou etapas, exigindo do pesquisador um olhar atento às inúmeras especificidades de cada enfoque ou momento específico e às possíveis contradições e transformações contundentes.

Partindo dessa prerrogativa, a presente pesquisa deu prioridade ao recolhimento e à análise de fontes primárias e secundárias, procurando evitar que o uso precoce ou excessivo de fontes terciárias gerasse interpretações anacrônicas e/ou etnocêntricas de seu objeto de pesquisa ou “uma interpretação da interpretação da interpretação”.

Nesse sentido, foram consideradas fontes primárias para pesquisa: o material bibliográfico e audiovisual produzido pelos artistas envolvidos diretamente nos espetáculos, sendo esse material principalmente: as gravações das peças, os textos e as entrevistas de Grotowski e de seus parceiros de trabalho (Flaszen, Barba e Cieslak, principalmente).

Foram consideradas como fontes secundárias todo o material bibliográfico e audiovisual que foi possível recolher que tenha sido produzido por terceiros, ou seja, livros, teses, dissertações e filmes documentários cujo tema fosse o trabalho de Grotowski. Já o conjunto de fontes terciárias da pesquisa foi composto por um cabedal teórico misto, acionado dentro e fora do campo da Teoria Teatral, através do qual foi propiciado o aprofundamento do tema geral tratado: a precisão cênica no trabalho do ator.

Assim, a pesquisa propositalmente focou analisar os fenômenos artísticos através de sua observação indireta (gravações em vídeo dos espetáculos) e através do discurso dos próprios artistas envolvidos na sua criação, buscando evitar, na medida do possível, que pressupostos epistemológicos ou pessoais se sobrepujassem à análise de “pistas” deixadas pelas descritas fontes de ordem primária e secundária, tentando ao máximo possível compreender aquelas práticas artísticas localizadas num distante contexto sociocultural, a Polônia nas décadas de sessenta e setenta.

Evidentemente, o objetivo dessa pesquisa nunca foi o de tentar definir dogmaticamente o que ocorreu em cada uma das três peças estudadas ou qual

exato era o nível de precisão psicofísica empregado em cada caso. Trata-se de um exercício concomitantemente fenomenológico e historiográfico de recriação/especulação fundamentada; uma “ocupação que consiste em se retirar e mergulhar no silêncio para tentar, mal informado, perdido entre pistas embrulhadas, embaciadas, discordantes, compreender o que se passou” (DUBY, 1987, p. 111).

Assim, é possível supor que a obra de Grotowski, apesar de inúmeros livros e teses a ela dedicados, possa ainda ser alvo de um estudo teórico, como o que aqui se propõe realizar sob a ótica da noção de precisão em nível psicofísico, tendo como recorte três experiências da fase teatral.

O primeiro capítulo será dedicado à *Akropolis*, de 1962, o segundo dedicado à peça *O Príncipe Constante*, de 1965, e o terceiro capítulo à *Apocalypsis cum Figuris*, de 1969. O objetivo geral desse trabalho, portanto, é analisar, na medida do possível, as seguintes questões:

- 1) Quais especificidades conceituais e pragmáticas são detectáveis em relação à noção de precisão?
- 2) Em que medida se pode observar alterações, em cada processo de criação, no modo de se compreender a precisão cênica e quais fatores estão envolvidos nessas mudanças?
- 3) Quais métodos/técnicas sistematizadas (ou não) estavam vinculados a cada noção de precisão?
- 4) Como a noção de precisão se articulava com alguma(s) noção (ou noções) de espontaneidade?
- 5) Quais diferenças e semelhanças apresentam as três peças do Teatro Laboratório na maneira de conceber a “precisão cênica” e/ou outros termos ligados à reprodutibilidade cênica?

2. AKROPOLIS: a Precisão Psicofísica das “máscaras orgânicas” e da técnica rítmica

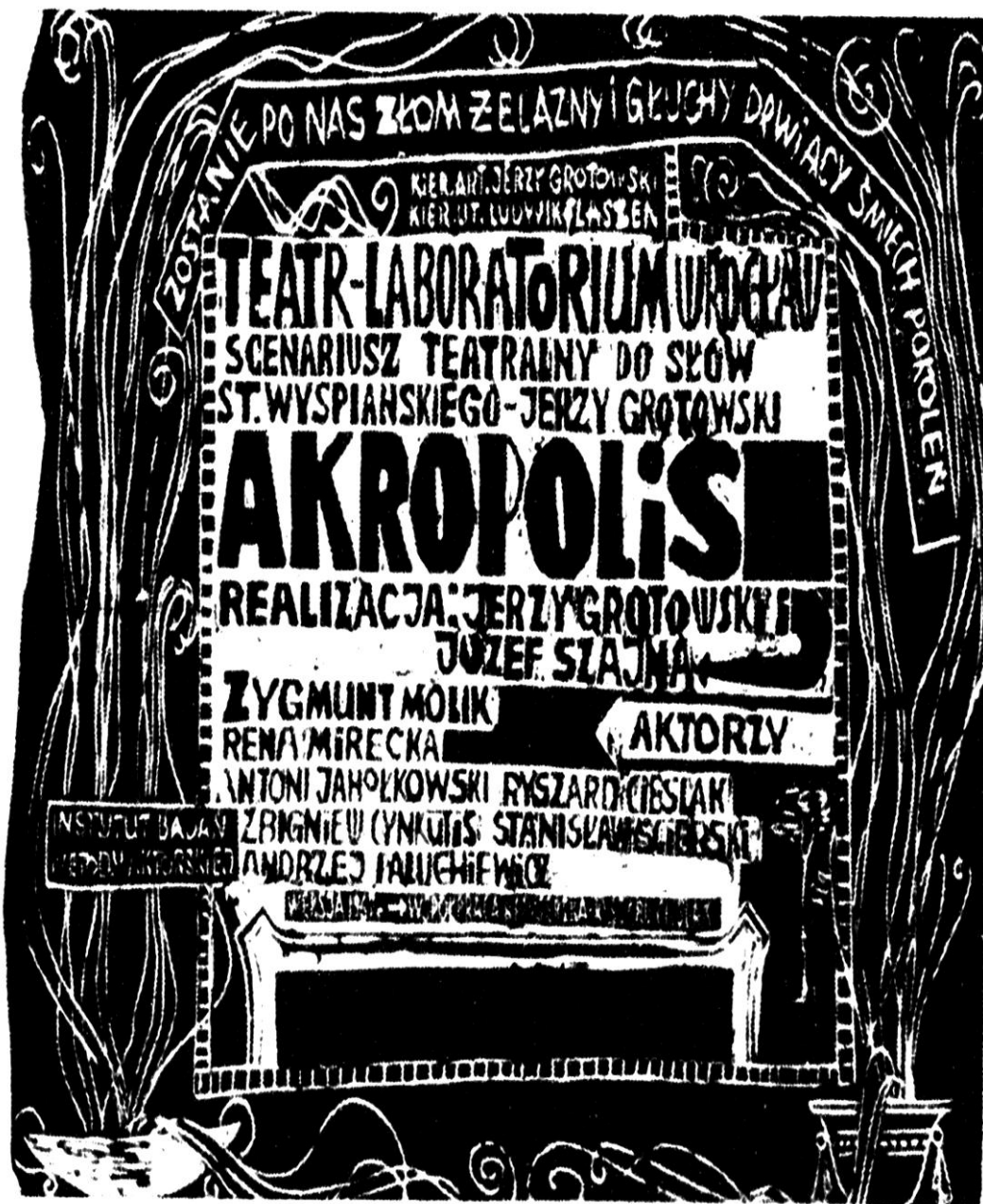


Fig.3 - Imagem da capa do programa do espetáculo

ANTES DA LEITURA DESSE CAPÍTULO, VER VÍDEO 1 NO DVD EM ANEXO

A montagem *Akropolis/Acropolis*²³ pelo Teatro Laboratório, em sua primeira versão que estreou em outubro de 1962 e foi até 1967, modificada quatro vezes, sendo, por isso, o único espetáculo do grupo que chegou a ter cinco variantes. Dentro da trajetória de Grotowski em sua “fase teatral”²⁴, *Akropolis*, em termos de visibilidade internacional e número de apresentações, só poderia ser equiparada às montagens de *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum figuris*. Foi esse trio de peças que, tendo participado de inúmeras turnês pelo mundo, consagrou a fama do grupo polonês e ajudou a divulgar internacionalmente as ideias grotowskianas, nas décadas de sessenta e setenta.

Akropolis teve como ponto de partida o drama homônimo escrito pelo dramaturgo simbolista polonês, Stanislaw Wyspianski (1869-1907), cujas fontes principais foram alguns trechos de Homero e da Bíblia. A ação dramática da peça original se passa durante a noite de véspera do Domingo de Páscoa no Castelo Real de Cracóvia, quando estátuas e figuras decorativas das tapeçarias do Castelo “ganham vida” e começam a representar os grandes mitos da civilização greco-romana e cristã.

Na montagem do Teatro Laboratório – como descreve Ludwik Flazsen²⁵ no programa da peça (cf. Anexo, p.164) – operou-se uma ressignificação da peça original, migrando o contexto da ação cênica para o campo de concentração de Auschwitz. Tal procedimento de migração, um recurso de encenação ainda não conhecido naquela época, foi considerado na Polônia quase como um ato de desrespeito em relação a textos dramaturgicamente canônicos, como *Akropolis* de Wyspianski.

Eugenio Barba, assistente de direção em *Akropolis*, comenta que apesar de manter as palavras elaboradas pelo autor, Grotowski gerou um “novo avatar do texto” (BARBA, 2006, p. 32), pois, ao mesmo tempo em que mantinha o

²³ Quanto à grafia do título, há uma variação: ora *Akropolis*, ora *Acrópolis*. Neste artigo, optar-se-á pela grafia mais recorrente: *Akropolis*.

²⁴ Em *The Grotowski's Source Book* editado por Lisa Wolford e Richard Schechner, a trajetória artística de Grotowski foi dividida em cinco fases: Fase teatral, Fase Parateatral, Teatro das Fontes, Drama Objetivo e Arte como Veículo. (cf. Schechner e Wolford, 2006).

²⁵ Ludwik Flazsen foi o diretor-literário e fundador do Teatro Laboratório junto com Jerzy Grotowski.

conteúdo mitológico trazido pela temática original do drama, atualizava o texto em relação ao momento histórico específico no qual o espetáculo foi produzido.

Nesse sentido, a abordagem de Grotowski como diretor foi revolucionária e “é difícil imaginar (hoje) o choque e o impacto que produziram, no início dos anos sessenta, espetáculos como *Akropolis*, *Dr. Fausto* e *O Príncipe Constante*, ou as descrições das ideias que os inspiravam e o modo de realizá-las” (BARBA, 2006, p. 32).

Tendo como foco de análise a “precisão psicofísica”, pode-se observar em relação à montagem *Akropolis* algumas pistas que indicam certas especificidades dessa criação cênica. Primeiramente, é importante contextualizar a montagem dentro de ponto de mudança crucial na trajetória do Teatro Laboratório e de Grotowski, no qual as pesquisas realizadas passaram a focar mais radicalmente a atuação como principal pilar da criação artística. Segundo alguns autores, (Osinski, 1979, p. 23; Kumiega, 1985, p. 54; De Marinis, 1995, p. 85), a montagem de *Akropolis*, em 1962, estaria temporalmente localizada na passagem entre dois momentos distintos da fase teatral: o primeiro de 1959 a 1962 e o segundo indo de 1962 a 1969, ao final do qual se dá o início das atividades para-teatrais.

Nessa divisão, o primeiro período seria marcado por buscas direcionadas à autonomia da criação teatral frente à literatura dramática, em torno do contato direto entre atores e espectadores através da abolição da separação entre palco e plateia. Já a segunda fase, seria aquela na qual o conceito de “Teatro Pobre” se constitui com maior delimitação, justamente através de um investimento mais verticalizado nas “ferramentas do ator” como propulsor da criação. Nos espetáculos depois de 1962, a experimentação cênica se volta para um aprofundamento dos recursos provenientes do ator e não de outros meios técnicos, como a iluminação e o cenário.

Entretanto, esta divisão temporal não deve ser enxergada de modo maniqueísta, pois ela não significa que o trabalho do ator anteriormente a 1962 não fosse de maneira nenhuma focado, nem que, neste segundo período, não tivesse havido uma preocupação voltada para a busca da teatralidade ou para a

relação palco-plateia. Pelo contrário, em certo sentido, a radicalização em torno da expressividade do ator deu prosseguimento e concretude às questões-propulsoras do momento em que o grupo ainda era chamado Teatro das Treze Fileiras. Nesse viés, mostra-se mais interessante encarar a trajetória de Grotowski como um processo paradoxalmente contínuo e, ao mesmo tempo, balizado por fortes mudanças concretamente observáveis no direcionamento das pesquisas.

Assim, passagem operada no período de *Akropolis*, mas não exclusivamente circunscrita apenas nesse processo de criação, não se refere somente aos pontos destacados por Osinski (1979), De Marinis (1993) e Kumiega (1985): o maior enfoque dado à atuação e o estabelecimento do conceito de “Teatro Pobre”. Como autoanalisa Grotowski em “Teatro e Ritual”, também foi alterado o modo como era valorizada a artificialidade, na primeira etapa, com a “descoberta da interioridade”, tanto em termos práticos quanto conceitualmente.

Naquele período discutíamos muito a respeito da artificialidade, dizíamos que arte e artificialidade têm em latim a mesma etimologia, que tudo o que é orgânico e natural não é artístico porque não é artificial. (...) Em seguida, porém, abandonamos essa concepção porque a procura dos signos trazia como consequência a procura dos estereótipos. (...) Enfrentamos, portanto, as pesquisas no âmbito das reações humanas orgânicas, para estruturá-las subsequentemente. Justamente isso abriu, creio, a aventura mais fecunda no nosso grupo, ou seja, as pesquisas no campo do ator. (GROTOWSKI, 2007[1968]²⁶, p. 130).

Também corroborando com essa visão, tem-se um importante depoimento auto-reflexivo de Rena Mirecka, uma das principais atrizes do Teatro Laboratório, deixado no documentário *Sacrilegious Rites, Abounding in Sorcery* –

²⁶ Essa data indicada entre colchetes se refere ao ano em que o texto/discurso foi produzido pelo autor. No caso da obra de Grotowski e seus colaboradores, muitas vezes há uma distância cronológica muito grande entre o ano de publicação de um texto e o contexto histórico em que foi efetivamente produzido. Grande parte da produção bibliográfica de Grotowski foi compilada em publicações posteriores que reúnem textos de épocas distintas e, consequentemente, referentes a períodos de pesquisa também distintos. Esse recurso de citação foi realizado por Motta-Lima (2008) em sua tese de doutorado e será utilizado nessa dissertação, pois ajuda a identificar a qual momento histórico o texto está se referindo e a qual montagem ou investigação prática pode ser diretamente relacionado.

*On Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre*²⁷, produzido em 1979:

Meu papel em *Akropolis* foi uma combinação de três personagens: Page, Rebecca e Cassandra. Agora, muitos anos depois, eu considero ter sido um ponto de mudança no meu trabalho. Deu-me a consciência necessária para a composição própria. Os espetáculos anteriores também incluíam certo tipo de composição, a composição de movimentos, de sons, de vozes, de músicas... Mas naquele tempo eu não estava consciente disso. **E o efeito final era muito mais formal.** (MIRECKA, 1979, s/p)²⁸.

A partir da análise da peça filmada (gravação realizada em 1968), pode-se observar que o desempenho corporal de todos os atores estava dentro de um mesmo padrão estético, sendo esse notadamente estilizado. Assim, “cada movimento tem a qualidade de definição de uma coreografia estritamente estilizada” (WARDLE *apud* KUMIEGA, 1985, p. 62)²⁹. Tanto Ludwik Flaszen (1987[1965], p. 59), diretor literário do grupo, como Grotowski (2007[1969], p. 171) relatam o uso da Pantomima Clássica como a fonte de inspiração direta para a construção das ações da peça.

Nesse sentido, o estilo escolhido com referência para a criação da partitura corporal, a Pantomima, cuja constituição se baseia enquanto gênero teatral em um grau relativamente elevado de convenção e codificação gestuais, indica a presença de um tipo de precisão cênica mais formalista. Mesmo as ações individuais e isoladas (que não são nem repetitivas nem coletivas), ou as que “fogem” um pouco do maneirismo pantomímico excessivamente marcado, aparentam uma “limpeza visual” formalista, na qual os movimentos geralmente são mais retilíneos e com o início e o fim visualmente e ritmicamente evidentes.

²⁷ Filme documentário realizado por Krzysztof Domagalik para a Televisão Polonesa (Telewizja Polska).

²⁸ Grifos nossos; transcrição nossa; tradução nossa para: “My role in *Akropolis* was a combination of three characters: Page, Rebecca and Cassandra. Now, many years later, I think it was a turning point in my work. It gave me the awareness needed to the composition of their own. The previous spectacles also included a tend of composition, the composition of movements, sounds, voice, songs... But that time I wasn't awarded of it. **And the final effect was much more formal**” (*Sacrilegious Rites, Abounding in Sorcery – On Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre*, 1979).

²⁹ Tradução nossa para: “Every movement has the definition of strictly stylized choreography” (WARDLE *apud* KUMIEGA, 1985, p. 62).

Entretanto, a utilização da Pantomima como modelo de inspiração se deu através da apropriação e transformação de seus elementos básicos, processamento esse que, segundo Grotowski, se articulava a exploração de impulsos psicofísicos nos atores. Dessa maneira:

Existiram períodos durante o trabalho em *Akropolis* nos quais procurávamos a expressão humana não sentimental em uma situação trágica. Representar a situação de prisioneiros em um campo de concentração em um registro sentimental seria faltar com qualquer modéstia e medida. Como reencontrar uma expressão humana que me sua base, seja em um certo grau fria? Tomamos alguns elementos da pantomima, os mudamos de maneira que não fossem mais reconhecidos como pantomima clássica. Os elementos frios eram sempre transformados dentro do ator e superados pelos seus impulsos vivos. Isso criava um conflito entre a estrutura e os impulsos vivos. Mas antes de chegar aquele ponto, trabalhamos longamente para assimilar os exercícios da pantomima. Trabalhamos sobre os signos da pantomima até que percebemos que esses signos funcionam como estereótipos que bloqueiam o processo dos impulsos pessoais (GROTOWSKI, 2007[1969], p. 171).

Como relata Grotowski nessa passagem e também Flaszen no programa do espetáculo (cf. Anexo, p.164), partitura corporal e vocal composta para *Akropolis* foi elaborada para remeter intencionalmente ao comportamento humano dentro de um campo de concentração, ou seja, um grupo de pessoas que têm em comum estarem expostas a uma situação limítrofe psicologicamente.

Nesse sentido, parece que intencionalmente buscava-se “reproduzir” uma situação ficcional na qual os personagens se manifestam de maneira automatizada e padronizada, como que “robotizados” devido ao alto grau de repressão e de violência. Na peça, “não há nenhum herói, nenhuma personagem se destaca das outras por sua própria individualidade” (FLASZEN, 1987[1964], p. 56).

O uso de elementos pantomímicos pode ser relacionado, como foi no comentário de Grotowski acima citado e também no de Osinski (1979, p. 33), a essa intencional “desindividualização” das personagens, uma vez que possibilitava criar uma qualidade interpretativa não sentimental para todos os atores em cena e

um padrão estético para suas ações.

Nesse espetáculo, é perceptível uma composição em termos rítmicos fortemente estruturada, tanto no desempenho vocal, como nos movimentos físicos dos atores. Grotowski (2007[1960]), afirmou, aproximadamente um ano antes de dar início aos ensaios de “*Akropolis*”, que “a essência do teatro que procuramos é pulsar, movimento e ritmo” (p. 39). Em outro texto do mesmo período, novamente é enfatizado o papel fundamental que a noção de ritmo ocupava nas buscas empreendidas até então:

O teatro ‘normal’ perdeu o elemento do ritmo, portanto, estertora como um gramofone descarregado; (...). Protótipos biológicos do ritmo são: o batimento do coração e da respiração. Por analogia, aproximamo-nos talvez, no teatro, da ‘unidade’ de medida da matéria rítmica (como a sístole e a diástole do coração, como inspiração e a expiração). (GROTOWSKI, 2007[1960], p. 46).

Nessas passagens, fica evidente a importância dada ao ritmo dentro das pesquisas realizadas no Teatro Laboratório antes da criação de *Akropolis*; valorização essa que evidentemente se desdobrou na elaboração desse espetáculo. A observação do desempenho dos atores através do vídeo da peça mostra que maioria das ações estava condicionada por um regimento rítmico, dando a impressão de que um metrônomo invisível/imaginário estivesse ligado, conectando todos os movimentos a uma cadência, uma pulsação variável ao longo da peça, porém reconhecível em todos os personagens como elo conector de suas ações. Em muitos momentos da peça, o ritmo dos movimentos é sonoramente marcado pelos atores, que, por exemplo, assumem uma caminhada em marcha com coturnos barulhentos, ou quando batem numa estrutura metálica do cenário e outras ações repetitivas e audíveis.

Através da seguinte descrição, citada abaixo, é possível vislumbrar a particularidade e a dimensão inovadora da técnica rítmica empregada no processo de criação de *Akropolis* e, também, como esta técnica estava embasada em um alto grau de precisão cênica aplicado ao desempenho corporal e vocal dos atores:

Começamos pela prática e digamos em que consiste essa nova técnica que deve permitir que o ator enriqueça os seus meios de expressão. Ela se baseia, em primeiro lugar, em uma higiene vocal e respiratória graças a qual o ator reforça sua voz multiplicando os seus ressonadores fisiológicos, os timbres, as entonações e lhe permite dominar a respiração com exercícios cotidianos semelhantes aos da Hataioga e aos de práticas chinesas. Ele (o ator) se exercita, portanto, para obter toda uma **gradação de ritmos crescentes e decrescentes**, de nuances e timbres de voz, de rouquidão, de tremulações, de entonações artificiais, de modulações (...) até ser capaz de compor exatamente, e em plena consciência, cada gesto, cada movimento, cada expressão mímica, cada palavra, cada silêncio do papel que interpreta. Porque para ele **atuar significa executar uma exata partitura física e vocal que terá minuciosamente ajustado por meses inteiros**. (BARBA, 2007[1964], p. 98-101)³⁰.

Portanto, a forte evidência do ritmo na execução das ações pode ser diretamente relacionada ao nível específico de precisão cênica trabalhado nesse espetáculo, como foi também observado por Irving Wardle, no seguinte comentário sobre a peça: “sua propriedade básica é precisão férrea. Se você parasse a ação em qualquer momento, você teria uma refinada composição plástica, equilibrada, quando nos movimentos você nota uma delicadeza rítmica sobre a bruta superfície” (WARDLE *apud* KUMIEGA, 1985, p. 62)³¹.

Analisando separadamente o trabalho vocal, nota-se que algumas falas apresentam, em termos melódicos, uma forte musicalidade, sendo ou quase cantadas ou cantos entoados literalmente. Dentro desse recorte, a atuação de Rena Mirecka se destaca em vários momentos da peça, principalmente naqueles em que ela canta repetidas vezes uma mesma canção, de forma bem melancólica, introvertida, e, por isso, comovente. Mesmo nas falas mais próximas à coloquialidade, ainda assim, seria possível observar uma métrica muito precisa e marcante. Essa percepção está de acordo com a impressão sobre o espetáculo do

³⁰ Grifos nossos.

³¹ Tradução nossa para: “Its basic property is iron precision. If you stopped the action at any point, you would have a fine plastic composition; equally, while in motion, you notice its rhythmic delicacy under the brutal surface” (WARDLE *apud* KUMIEGA, 1985, p. 62).

diretor Peter Brook, exposta no documentário realizado pela televisão americana *PBL* em 1968:

Não foram as emoções produzidas pelos atores, num sentido convencional, que me impressionaram. Foi algo mais profundo e fundamental. Seus atores (de Grotowski) através de uma longa e árdua disciplina atingiram o âmago do entendimento de certos ritmos. E é essa a característica mais poderosa. Os ritmos trabalhados constroem uma linguagem com todas as variações rítmicas possíveis e de maneira tão controlada que a criação é capaz de comunicar com algo profundamente escondido dentro da cada pessoa. (...) Então, em algum momento, o peito é perturbado pela batida, no mesmo sentido que a batida tem no jazz, mas também algo ainda mais complexo (BROOK, 1968, s/p)³².

Nesse sentido, a montagem de *Akropolis* mostra-se em um ponto de intersecção singular e interessante entre o diálogo prosódico e a poesia dramática. Isso se deu não só porque o texto original já mistura partes em prosa e parte em verso, mas também porque nos diálogos e monólogos da peça havia uma cadência rítmica fortemente marcada, composta por uma gama de entonações variadas que criavam uma espécie de pulsação latente, uma “encantação” nas palavras de Barba (2006, p. 32), que possibilitava prender a atenção do espectador, mesmo quando esse, por não compreender o idioma polonês, não entendia nada ou quase nada do significado cognitivo das palavras proferidas pelos atores.

Essa linguagem rítmica referida por Brook (1968), a qual se difere da batida musical por sua complexidade capaz de transpor a barreira da comunicação racional, pode ser observada não somente no trabalho vocal dos

³² Transcrição e tradução nossa para: “I think it was the most powerful impression what I took it was an intensely discipline working in the actors – which wasn’t unfamiliar for me, I have seen it many times – working in a very free form in which, in this case, broke pass a barrier. And the barrier that they broke pass it was the barrier of rational communication. The richest point of their work when the result of what they were doing began to communicate so directly to one because a difference of languages, completely vanish a question of sense what they are talking about, what does this mean, what point in the story, what stage in the acting – what this men represent vanish. And it wasn’t either the one I was moved in a conventional sense, when actor producing emotions. It was something deeper and more fundamental. His actors trough long and arduous disciplines a core understanding of certain rhythms. I think it was the most powerful characteristic. There are rhythms in the sense of through a language of every shifting rhythms and totally on control. Their creative work speaks directly to something deeply hidden inside each person” (BROOK, entrevista concedida em 1968 para TV Americana *PBL*).

atores em *Akropolis*, mas também no trabalho corporal, que não deve ser dissociado do desempenho vocal. Por essa razão, linguagem rítmica corpóreo-vocal desse espetáculo deve ser compreendida como algo mais complexo que simples aplicação de uma métrica, pois, como observou Brook em 1968, no documentário da *PBL* anteriormente citado, essa linguagem rítmica seria “capaz de tornar visível aquilo que normalmente é invisível” (s/p). Nesse sentido, a técnica rítmica utilizada não parece proporcionar o mesmo tipo de precisão cênica das criações de ordem mais estritamente formalista, cuja tônica maior estaria voltada para a articulação entre a forma e o tempo em que os movimentos e falas são executados. No caso de *Akropolis*, “algo” não circunscrito apenas no virtuosismo técnico parece estar sendo acionado pela atuação, a ponto de se tornar perceptível pelo espectador. Mas, exatamente, o que seria isso que estaria além da forma em si?

Avaliando a terminologia utilizada nos textos e depoimentos do período de montagem de *Akropolis*, é possível encontrar uma série de termos explicativos que sintetizam essa dimensão não-formal do trabalho do ator e que, segundo a visão grotowskiana, poderia e deveria ser associada ao desempenho técnico corpóreo-vocal. Dentre esses termos, destacam-se: “empenho interior”, “associações íntimas”, “pilhinhas psíquicas”, “ato espiritual”, “força espiritual”, “predisposição espiritual”, “processo de autodoação” e “autopenetração” (cf. Grotowski, 2007, p. 74; 1987, p. 29).

Como se observa nessas expressões acima citadas, Grotowski utilizou frequentemente e sem discriminar adjetivos como “espiritual”, “psíquico” e “interior”, quando queria se referir a certa instância não circunscrita ao corpo material do ator: órgãos, músculos, ossos, pele, etc. Um exemplo dessa migração conceitual está no texto “O Novo Testamento do Teatro” (cf. Barba, 1987), escrito no modelo de entrevista. Numa mesma página, a de número 32, Grotowski utilizou primeiro a expressão “penetração psíquica” e dois parágrafos depois “forças espirituais”.

Esses vocábulos, apesar de terem conotações distintas e de serem conceitualmente problemáticos, mostram-se amalgamados a um mesmo universo

“extra-físico” da práxis cênica. Por isso, dentro do prisma aqui proposto, torna-se útil considerá-los termos análogos, mas não equivalentes, justamente para distingui-los dos elementos mais estritamente físicos que envolvem o desempenho atoral.

Nesse sentido, os adjetivos “psíquico”, “espiritual” e “interior” parecem ter sido recorrentemente acionados por Grotowski para que se dimensionasse, não só a existência de certo nível não-formal no trabalho do ator, mas também para indicar como esse nível pode ser atingido através da precisão cênica em determinadas condições de técnica de trabalho. Como enfatiza numa brochura publicada em fevereiro de 1962 (oito meses antes da estreia de *Akropolis*):

O efeito do ator, no teatro de que estou falando, é artificial, mas para que esse efeito seja executado de modo dinâmico e sugestivo é necessária uma espécie de empenho interior. (...) se a ação não é ‘sustentada’ pelas próprias associações íntimas, pelas próprias ‘pilhinhas’ psíquicas, pelas próprias baterias interiores. (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 74).

Através dessa passagem, fica indicada, no período de criação de *Akropolis*, uma atenção consciente voltada para a composição detalhada em nível concomitantemente físico, vocal e psíquico, ou seja, um grau elevado de precisão não operado somente dentro da “lógica da forma”. Não se tratava de uma “coreografia” como seria tradicionalmente entendida, na qual a ênfase estaria no “movimento pelo movimento” ou no efeito estético provocado pela execução vocal em si. Dessa maneira, “a forma não funciona aqui como um fim em si, nem como um meio de ‘expressão’ ou para ilustrar algo. A forma (...) é um peculiar *ato de conhecimento*” (GROTOWSKI, 2007[1960], p. 46)³³.

Evidentemente, pareceria equivocado considerar essa uma configuração exclusiva de *Akropolis* ou das peças de Grotowski. Mesmo as criações de ordem coreográfica mais *stritu sensu* acionam, em certa medida, algum nível psíquico/espiritual/interno no desempenho cênico dos artistas, conscientemente ou não. Partindo do pressuposto que as instâncias físicas e

³³ Grifos do autor.

“extra-físicas” não podem ser separadas de modo dicotômico, toda partitura ou tipo precisão cênica estaria, de alguma maneira, ativando aspectos psíquicos da práxis atoral.

Todavia, há inúmeras singularidades nesse universo. A particularidade de *Akropolis*, por exemplo, estava no tipo de articulação entre um grau elevado de precisão formal com um trabalho voltado para o uso da imaginação, para o acionamento de associações pessoais dos atores. A idiosincrasia residia, dessa forma, na maneira em que a precisão formal e rítmica era capaz de conectar o ator a certas dimensões psíquicas pessoais e não apenas gerar a capacidade de reprodução de movimentos e falas em moldes visualmente e musicalmente iguais.

Para tentar entender melhor a complexidade da precisão cênica alcançada em *Akropolis* é importante também analisar o conjunto de técnicas vocais e corporais desenvolvido e praticado pelo Teatro Laboratório durante o processo de criação desse espetáculo. Barba (2006, p. 33), argumenta que o treinamento físico-vocal, a princípio, surgiu para resolver problemas específicos dos atores nessa montagem. No entanto, acabou sendo desenvolvido a tal ponto que passou a ser uma atividade autônoma dos atores dentro do Teatro Laboratório, não estando necessariamente relacionada ao processo criativo em si.

Em Grotowski, (1987), há um capítulo chamado de “O Treinamento do Ator (1959-1962)” que é inteiramente dedicado à descrição detalhada dos exercícios realizados regularmente pelos atores no período de montagem de *Akropolis*. Nesse texto descritivo, as práticas corporais se dividem em três grupos: Exercícios Físicos (inspirados nas posturas da Hatha Yoga e em números acrobáticos, como cambalhotas e saltos), Exercícios Plásticos (baseado principalmente em Dalcroze e subdivididos em Exercícios elementares e Exercícios de Composição) e Exercícios da Máscara Facial (inspirados no estudo de Delsarte sobre os impulsos introvertidos e extrovertidos).

A técnica vocal, formada a partir da compilação de duas grandes influências, como a Hatha Yoga e a Ópera de Pequim, é apresentada em treze itens ou focos de trabalho: O poder da emissão, Respiração, Abertura da laringe,

Caixas de ressonância, A base da voz, Impostação da voz, Exercícios orgânicos, Imaginação vocal, Emprego vocal, Dicção, Pausas, Exploração de erros e Técnica de pronúncia. Esse “manual prático” envolve um amplo espectro de técnicas corporais e vocais voltadas para um desenvolvimento integral das vias de expressividade do ator.

Nos textos introdutórios e nas notas aos Exercícios Físicos e Plásticos, um dos aspectos recorrentemente salientados por Grotowski (1987) seria justamente a relação de coexistência entre precisão e espontaneidade, unindo todo esse conjunto de práticas aparentemente bem distintas. Segundo a abordagem proposta, a exploração dos exercícios nos mínimos detalhes (precisão formal) deveria ser acompanhada pelo uso da imaginação, e não uma execução apenas mecânica ou uma busca pelo virtuosismo.

Por exemplo, ao descrever os Exercícios Físicos, Grotowski (1987[1965], p. 109) mostra que “o ator deve justificar cada detalhe do treinamento com uma imagem precisa, real ou imaginária. O exercício só é corretamente executado se o corpo não opuser nenhuma resistência durante a realização da imagem em questão”. Posteriormente, reitera que “o exercício serve para a pesquisa. Não se trata de uma mera repetição automática ou algum tipo de massagem muscular. (...) Os exercícios ‘repetidos’ oferecem resultados inferiores” (GROTOWSKI, 1987[1965], p. 111).

Na descrição dos Exercícios Plásticos, por sua vez, afirma que: “o que é importante é o total compromisso com a imaginação de cada um, que deve dar vida e significado não apenas às partes do corpo diretamente motivadas, mas também àquelas que não estejam” (GROTOWSKI, 1987[1965], p. 116). Em relação aos Exercícios Vocais, igualmente se ratificava a importância da organicidade na sua execução, como fica evidente nos seguintes trechos:

O objetivo dos exercícios é tornar o ator dono do seu diapasão potencial. É essencial, para ele, explorar, espontaneamente e quase subconscientemente, estas possibilidades enquanto executa a partitura do seu papel. (...) A fim de explorar organicamente o aparelho respiratório e vocal, em relação às múltiplas exigências de um papel, a pesquisa individual deve ser estimulada. Pode-se determinar

que imagens e associações produzem, em certos atores, a ‘abertura’ do aparelho vocal (ressonâncias, laringe, etc.). (GROTOWSKI, 1987[1965], p. 129-130).

Através das passagens acima citadas, fica notório como nos exercícios preparatórios à criação cênica já era enfatizada a importância da precisão gerada em um nível não somente formal, ou seja, a necessidade de uma articulação consciente entre precisão-espontaneidade atoral. O treinamento não visava à execução apenas mecânica de movimentos acrobáticos e não buscava um virtuosismo técnico dos atores. Essa característica fundamental do treinamento grotowskiano foi forjada justamente no período em questão, por volta do ano de 1962, e foi sintetizada pela expressão “via negativa” (cf. Grotowski, 1987, p. 108). Segundo esse prisma, o objetivo do treinamento do ator não era acumular habilidades e sim eliminar resistências e bloqueios psicofísicos de cada indivíduo para a realização “plena” do ato criativo.

Nesse sentido, tratava-se de “uma técnica indutiva” (cf. Grotowski, 1987, p. 30), de “um processo de eliminação” (cf. Grotowski, 1987, p. 108) que variava constantemente, tanto de acordo com as dificuldades do grupo como um todo, como de cada ator em particular. “Mas o fator decisivo nesse processo (de eliminação) é a técnica de penetração psíquica do ator” (cf. Grotowski, 1987, p. 32). Por isso, devem ser vistos como exercícios de superação de limites em diferentes níveis concomitantes: não só físicos como também psíquicos. Como afirmou Flaszen (1965, s/p): “os exercícios são compostos por um número de fases diferentes construídas a fim de englobar todos os recursos psicofísicos da expressividade”³⁴.

Desse modo, a expansão da capacidade vocal e corporal do ator como “alvo” do treinamento aplicado em *Akropolis* não visava possibilitar a virtuosidade do ator como aquela propiciada, por exemplo, pelos números acrobáticos e performances vocais com alto grau de dificuldade técnica. Como enfatizado em “O Novo Testamento do Teatro”, seu principal intuito seria a liberação das barreiras pessoais para a realização de um ato que envolve “todas as forças físicas e

³⁴ Tradução nossa para: “The exercises are composed of a number of elaborately constructed phases that embrace the whole psycho-physical resources of expression” (FLASZEN, 1965, s/p).

espirituais do ator” (GROTOWSKI *apud* BARBA, 1987[1962-1963], p. 32).

Assim, pode-se afirmar, portanto, que a montagem de *Akropolis* faz parte de um momento no qual se processou uma importante transformação dentro Teatro Laboratório que diz respeito não só ao aprofundamento técnico do trabalho do ator, a sua exploração cênica, mas também à articulação do binômio precisão-espontaneidade como o “princípio da expressividade” do ator (GROTOSWSKI *apud* BARBA, 1987, p. 34). Flaszen, numa entrevista concedida à Kumiega em 1981, explica que:

Nós podemos dizer que no primeiro período de trabalho (sobre disciplina e espontaneidade) os sintomas de vida nutriam os signos, a construção. Depois o contrário se configurou e **a partitura se tornou o pretexto para a manifestação dos sintomas**. Durante essas duas fases ambos os elementos estavam presentes na atividade, mas com a transformação uma outra hierarquia e uma qualidade diferente foram criadas (FLASZEN *apud* KUMIEGA, 1985, p. 117)³⁵.

De acordo com o que coloca Motta-Lima (2005, p. 53), foi no período de 1962 que se operou uma maior conscientização da complementaridade dessas instâncias. E, desde então, a importância dada a esse binômio articulável foi sendo progressivamente destacada, assumindo diferentes feições, ao longo do tempo. Todavia, como também coloca a autora a noção de organicidade só se configurará enquanto uma prática/discurso entre as montagens de Dr. Fausto e O Príncipe Constante (MOTTA-LIMA, 2008, p. 18), isto é, entre os anos 1964 e 1965, após a montagem de *Akropolis*. Isso indica que em 1962, embora já houvesse a presença de uma articulação entre precisão formal e espontaneidade atoral, a hierarquia entre esses elementos era diferente daquela que se configurará posteriormente, numa nova articulação vinculada à noção de organicidade.

No encontro realizado Teatro Récamier, em 1973, Grotowski afirmou

³⁵ Grifos nossos; tradução nossa para: “We can say in the first period of work (of discipline and spontaneity) the symptoms of life nourished the signs, the construction. Later the contrary held true, and the score was the pretext for the manifestation of the symptoms. During these two phases both elements were present in the activity – but in transformation a different quality another hierarchy is created” (FLASZEN *apud* KUMIEGA, 1985, p. 117).

considerar apenas como sendo orgânica unicamente a última cena do espetáculo, registrada nas seguintes fotos:



Fig.4 - Fotos da última cena do espetáculo *Akropolis*

Essa “falta” de organicidade a qual Grotowski referia-se, em 1973, pode ser compreendida através de uma observação minuciosa do desempenho cênico dos atores através da gravação em vídeo. Em grande parte de suas ações, não se observa certos sintomas, certos indícios da existência de um processo orgânico, pelo menos segundo a concepção grotowskiana de organicidade. Como discute Motta-Lima, o conceito de organicidade para Grotowski³⁶ não pode ser entendido apenas como aquilo que se mostra em cena como “vivo” ou não, sendo, portanto, algo mais complexo e que “se localiza na passagem entre o artesanato e a metafísica” (MOTTA-LIMA, 2008, p.237).

No entanto, apesar de toda a complexidade que a noção de organicidade implicaria, Grotowski, em alguns de seus textos/discursos (especialmente do final dos anos sessenta e início dos anos setenta, mas também em textos ulteriores), chegou a descrever de maneira clara o que denominava como sintomas de organicidade, embora enfatizasse que esses sintomas não deveriam/poderiam ser manipulados mentalmente, nem ser encarados como

³⁶ Segundo Motta-Lima, o conceito de organicidade para Grotowski seria diferente de sua aceção na prática-discurso de Stanislavski e Eugenio Barba. Vide: MOTTA-LIMA, 2008, p. 18 e 240.

procedimentos ou como uma fórmula para obtenção de organicidade. Esses sintomas foram reunidos e sintetizados por Motta-Lima (2008, p. 240):

- O corpo funciona/responde a partir do centro e não das extremidades;
- O corpo funciona em fluxo e não em bits (em pequenos cortes);
- O corpo aparece como um fluxo de impulsos vivos;
- O organismo está em contato com o ambiente em encontro com outro;
- O corpo está totalmente envolvido em sua ação;
- A coluna vertebral está ativa, viva³⁷;
- O início da reação orgânica está na cruz ou no cóccix³⁸;
- As associações contribuem para, ou revelam, um fazer 'orgânico'³⁹;
- A natureza cíclica da vida aparece nas contrações e distensões do corpo⁴⁰;
- O corpo está em constante 'ajuste', em 'adaptação', em 'compensação vital'.

Analisando detalhadamente a atuação dos atores pelo vídeo (gravação de 1968), é possível observar que em muitas ações o corpo funciona a partir das extremidades (principalmente das mãos e dos pés) e não do centro do corpo/coluna vertebral. Também a maioria das ações não se mostra em um fluxo contínuo de impulsos, mas, ao contrário, operando em *bits*, o que possibilita, inclusive, perceber mais claramente seu regimento rítmico mais fortemente marcado.

³⁷ “Movimentar a coluna vertebral – como uma espécie de serpente – é uma das adaptações da vida” (GROTOWSKI apud MOTTA-LIMA, 2008, p. 240).

³⁸ “A coluna vertebral é o centro da expressão. O impulso, entretanto, origina-se dos quadris. Cada impulso vivo começa nessa região, mesmo se está invisível para o exterior” (GROTOWSKI apud MOTTA-LIMA, 2008, p. 240).

³⁹ “Grotowski dizia que por meio de um trabalho com associações, os ressonadores trabalhavam de maneira (faltou algo), não automaticamente” (GROTOWSKI apud MOTTA-LIMA, 2008, p. 240).

⁴⁰ Segundo Motta-Lima, “A natureza cíclica da vida aparece nas contrações e distensões do corpo que não podem ser definidas, nem sempre dirigidas” (GROTOWSKI apud MOTTA-LIMA, 2008, p. 240).

Nesse sentido, os atores aparentam não estar totalmente envolvidos em suas ações e em contato com o ambiente e com os outros, pois, de um modo geral, não se observa neles constante “ajustes”, “adaptações” ou “compensações vitais”. Pelo contrário, seu desempenho demonstra um grau relativamente elevado de automatismo e rigidez, o que, inclusive, pode ser interpretado como uma maneira de representar/vivenciar o comportamento de prisioneiros que, por serem expostos a uma condição precária e de violência extrema, acabam agindo de forma mecânica, como um mecanismo psicológico de “escape” aquela circunstância limítrofe. Também as palavras proferidas em cena pelos atores, em sua maioria, não parecem nascer como reações do corpo, mas sim serem ditas automaticamente e em *bits*, como uma reza que se decora e repete inúmeras vezes de forma automática.

No entanto, essa ausência de sintomas de organicidade não deve ser encarada de maneira rígida, pois em alguns momentos pontuais os atores parecem “sair” desse comportamento automático para entrar em contato com alguma associação/imagem/memória pessoal; o que imprime na atuação desses momentos específicos uma configuração no seu desempenho não tão formalista.

Por isso, embora já se buscasse articular precisão e espontaneidade no trabalho do ator dentro do Teatro Laboratório, é importante ser levado em consideração que *Akropolis*, segundo Kumiega (1985, p. 59), “é provavelmente a mais formalmente estilizada das produções do Teatro Laboratório em termo de convencionalidade teatral”⁴¹, como compara, pois, nesse espetáculo, parece ainda prevalecer uma forte estilização da cena e a valorização da artificialidade, características essas marcantes dos primeiros anos de pesquisa do grupo liderado por Grotowski, nos quais os sintomas de espontaneidade eram articulados aos signos construídos, mas a partitura cênica ainda não havia se transformado em “um pretexto para a manifestação desses sintomas” (FLASZEN *apud* KUMIEGA, 1985, p. 117) como irá se configurar posteriormente. Tal observação dá indícios contundentes de que essa montagem apresenta uma configuração particular e

⁴¹ Tradução nossa para: “It is probably the most formally stylized of the Labotary Theatre productions in conventional theatrical terms, and one of the first to be seen and recognized internationally” (KUMIEGA, 1985, p. 59).

transitória em relação à precisão cênica; estando, pois, entre: uma precisão mais estritamente formal e uma precisão mais conscientemente orgânica.

Nesse sentido, os Exercícios da Máscara Facial, inspirados em Delsarte, merecem especial destaque não só por configurarem uma exceção a desvinculação do treinamento para com o processo criativo em si. Segundo é descrito por Flaszen em “*Akropolis: Tratamento do Texto*” (GROTOWSKI, 1987, p. 52-59), a prática dos exercícios faciais se desdobrou diretamente na construção das personagens. Essa transposição para a cena demonstra que o treinamento ainda não tinha adquirido a autonomia frente ao processo criativo (cf. Barba, 2006, p. 33).

Akropolis foi o único espetáculo em que a composição de “máscaras orgânicas” foi cenicamente “aplicada”. Para cada personagem foi criada uma máscara individual que fixava uma mesma expressão forte ao longo da peça toda, como é possível observar nas seguintes imagens:



Fig.5 - Fotos dos atores Cieslak, Cynkutis, Jaholkwski e Molik, em cenas de *Akropolis*

O trabalho com as máscaras faciais, cujo intuito era gerar uma espécie de fixação proposital da expressão do rosto, mostra-se como um recurso de criação formalista; “para uma forma de expressão basicamente não-emotiva” (FLASZEN *apud* KUMIEGA, 1985, p. 63)⁴². “Procurávamos a expressão humana não sentimental em uma situação trágica” (GROTOWSKI, 2007, p. 171). Sendo, no caso, a situação trágica dos prisioneiros em um campo de concentração. Por isso, a apropriação de técnica de Delsarte parece ter conduzido a um de tipo de precisão de ordem mais primordialmente formal.

Porém, a partir da utilização cênica, os “Exercícios da Máscara Facial” passaram a ser, não por acaso, intitulados de “máscaras orgânicas”. Na própria escolha do adjetivo, “orgânicas”, pode-se enxergar certa tensão entre artificialidade e organicidade ou entre precisão e espontaneidade. Isso indica não tratar-se apenas de uma manipulação estritamente mecânica dos músculos faciais, mas sim de um processo de “partituração” complexo e polifônico. Dessa maneira, “a composição de uma expressão facial fixa por meio dos músculos e dos impulsos interiores do ator obtém o efeito de uma transubstanciação surpreendentemente teatral” (GROTOWSKI, 2007, p. 109).

Assim, tanto o uso dos exercícios faciais de Delsarte, quanto os da Pantomima Clássica como modelo de inspiração para as ações, mesmo que de modo apropriado e transformado, demonstram a permanência do formalismo estético que marca as primeiras montagens do Teatro Laboratório. Com o desenvolvimento do trabalho em torno da organicidade, esse formalismo será posteriormente revisto por Grotowski e, até, criticado nas suas autorreflexões; como na seguinte passagem de 1969: “trabalhamos sob os signos da pantomima até que percebemos que esses signos funcionam como estereótipos que bloqueiam o processo dos impulsos pessoais” (GROTOWSKI, 2007[1969], p. 171).

Como analisa Motta-Lima (2008), nos textos produzidos por Barba durante os ensaios de *Akropolis*, a brochura “*Le Théâtre Psycho-dynamique*” e a entrevista “Novo Testamento do Teatro”, fica evidente como, nesse momento

⁴² Tradução nossa para: “(...) for a basically non-emotive form of expression” (FLASZEN *apud* KUMIEGA, 1985, p. 63).

transitório, ainda há certo “apego” a termos anteriormente utilizados como, “artificialidade”, “artificial” e “signos”, bem como ainda se tinha uma perspectiva dicotômica dos polos do binômio precisão-espontaneidade, evidenciada pelo uso recorrente de adjetivos como, “interior”, “espiritual” e/ou “psíquicos” acoplados a noções como “auto-penetração”, “impulso”, “técnica” e “processo”.

Posteriormente, ocorrerá uma mudança na terminologia na qual a dualidade corpo/mente, externo/interno, forma/conteúdo não mais existirá e termos como “artificialidade” e “signo” irão dar lugar a outros, como disciplina e estrutura. E essa transitoriedade também pode ser observada nos Exercícios Físicos, Plásticos e Vocais relativos ao período de *Akropolis*, nos quais, como foi demonstrado anteriormente, enfatizou-se a importância da junção entre precisão e espontaneidade.

Os aspectos fundamentais que caracterizam o treinamento físico-vocal do Teatro Laboratório, tanto a articulação do binômio precisão-espontaneidade, quanto a “via negativa” e a autonomia frente ao processo criativo, foram gradualmente sendo estabelecidos através de prática. Em certa medida, isso ocorreu paulatinamente, antes, durante e, principalmente, após a estreia da primeira versão de *Akropolis*. Essa conscientização progressiva é relatada, por exemplo, no texto “Exercícios” de 1969: “depois de ter aplicado diferentes tipos de exercícios plásticos extraídos de sistemas bem conhecidos (Delsarte, Dalcroze, etc.), passo a passo, começamos a considerar esses exercícios plásticos como um *conjunctio oppositorum* entre estrutura e espontaneidade” (GROTOWSKI, 2007[1969], p. 171).

Portanto, analisando a precisão cênica em *Akropolis*, seria possível concluir que nesse espetáculo infere-se certo deslocamento de um nível de precisão mais formal para um nível orgânico mais consciente e concretamente observável, tanto na sua concepção teórica, expostas nos textos e depoimentos, quanto na sua aplicabilidade prática no treinamento e na criação artística em si.



Fig.6 - Fotos de cenas do espetáculo *Akropolis*



Fig.7 - Fotos de cenas do espetáculo *Akropolis*

3. O PRÍNCIPE CONSTANTE: a Precisão Psicofísica no “Ato Total”



Fig.8 - Imagem da capa do programa da peça *O Príncipe Constante*

ANTES DA LEITURA DESSE CAPÍTULO, VER VÍDEO 2 NO DVD EM ANEXO

Mieczyslaw Janowski, único ator homem ainda vivo que participou da famosa montagem de O Príncipe Constante pelo Teatro Laboratório, durante um curso ministrado no Núcleo de Pesquisa Teatrais da UNICAMP, o LUME, em outubro de 2010, fez a seguinte afirmativa: “25% do trabalho do ator correspondem ao treinamento corporal e vocal, 50% é o uso imaginação e os 25% restantes são a capacidade de repetir e fixar aquilo que a imaginação produziu”.

Essa afirmação evidentemente não pode ser considerada como a síntese da visão sobre o trabalho do ator dentro do grupo liderado por Grotowski na década de sessenta, pois se trata do resultado da longa carreira desse ator em específico, a qual não se restringiu a sua experiência com o Teatro Laboratório a mais de quarenta anos atrás. No entanto, essa frase faz vislumbrar a importância da precisão cênica quando esta é trabalhada em um nível psicofísico, ou seja, quando está intrinsecamente ligada ao uso da imaginação.

Ksiąze Niezłomny (nome do espetáculo “O Príncipe constante” em polonês) marcou profundamente, não só a trajetória do Teatro Laboratório, como a própria História do Teatro, principalmente na Europa e nas Américas. Trata-se de uma das peças mais renomadas e referenciadas da segunda metade do século XX, cujo papel foi fundamental para o estabelecimento definitivo, dentro do panorama moderno, de novos parâmetros “não textocentristas” para a arte teatral. Nesse sentido, foi uma realização artística inovadora, não tanto no quesito estético, mas principalmente no que se refere aos procedimentos metodológicos aplicados ao trabalho do ator.

Segundo comenta Kumiega (1985, p. 74), essa peça é considerada a obra-síntese da pesquisa realizada por Grotowski e colaboradores direcionada ao desenvolvimento da atuação e sua exploração como principal pilar da criação cênica. O desempenho de Ryszard Cieslak, protagonista nesse espetáculo, ficou internacionalmente conhecido por sua enorme qualidade expressiva e grande desenvoltura técnica, o que lhe rendeu o título de “ator-emblema da década de sessenta” (BANU, 1992, p. 4).

A produção de O Príncipe Constante pelo Teatro Laboratório se caracteriza pelo que foi sintetizado pela expressão “Teatro Pobre”, conceito

explorado por Grotowski em seu livro *Em busca de um Teatro Pobre*⁴³. Nessa encenação, assim como em outras, os recursos provenientes do ator foram explorados prioritariamente na criação cênica, enquanto os elementos ‘externos’, como cenário ou iluminação, ganharam pouco destaque. “Tudo está moldado no ator: no seu corpo, na sua voz, na sua alma” – descreve Ludwik Flaszen em seu texto “O Príncipe Constante” (1987, p. 91).

Quanto ao tratamento textual, a montagem teve como ponto de partida uma obra dramaturgica polonesa homônima, no caso, a adaptação de Slowacki (século XIX) da peça de Calderón de La Barca, escrita no século XVII. Segundo é descrito no programa do espetáculo (ANEXO, p.168), no drama de Slowacki, o protagonista, Dom Fernando, um príncipe cristão, por não aceitar as imposições religiosas dos invasores de seu país, é aprisionado e torturado até a morte. Optou-se por utilizar de forma fidedigna o texto de Slowacki, mantendo, conseqüentemente, a temática central de sua peça – a “constância” e o martírio de um homem não disposto a trair seus princípios e sua fé.

Entretanto, assim como ocorreu em *Akropolis*, só que de maneira comparativamente menos radical e menos explícita, operou-se uma modificação do contexto dramaturgico original da peça, migrando-o para uma situação contemporânea à época da montagem, no caso, um tribunal militar comunista do período pós-guerra na Polônia. Só que em *O Príncipe Constante*, por ter sido escolhido esse contexto histórico, a transposição se deu de modo bem mais sutil e quase implícito, a fim de evitar uma possível censura por parte do governo polonês. A recontextualização da ação dramática configurada pelo espetáculo era evidenciada, principalmente, através das ações dos atores e também do figurino. Todos os atores em cena utilizavam a vestimenta típica de um júri e botas militares, com exceção do protagonista que usava um pano branco enrolado na região pélvica, opção que aludia à figura de Cristo, conforme mostra as seguintes imagens:

⁴³ Esse texto foi publicado pela primeira vez em 1965, na revista *Odra*. Depois, em 1968, passou a fazer parte, junto com outros textos, do livro de mesmo título publicado pelo *Odin Teatret*.

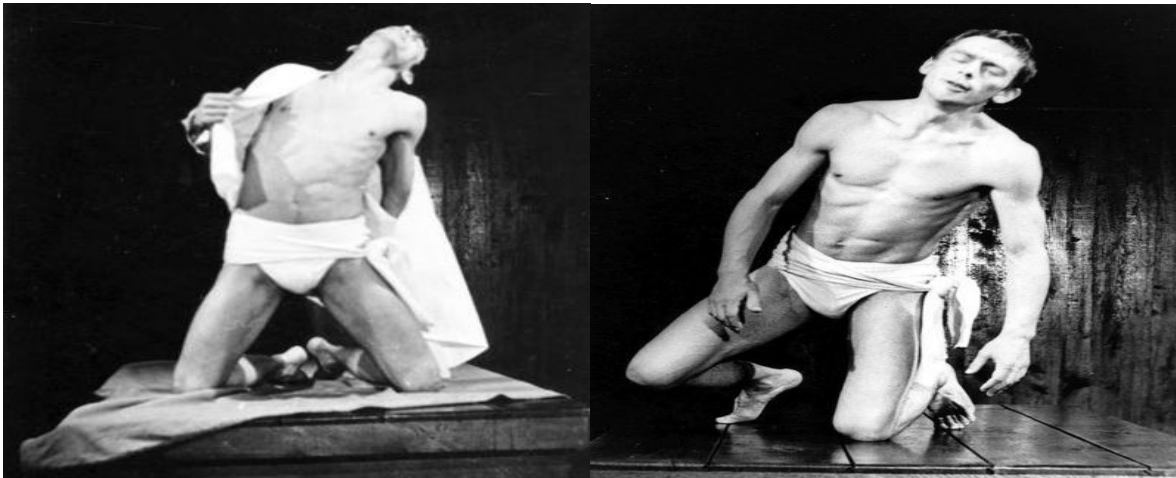


Fig. 9 - Fotos de cenas com Ryszard Cieslak na peça O Príncipe Constante

Além da vestimenta usada por Ryszard Cieslak, outros recursos cênicos também faziam alusão à cristandade. Por exemplo, “quadros vivos” eram compostos pelos atores, fazendo evidente menção a imagens iconográficas conhecidas, como a famosa *Pietà* de Michelangelo, reconhecível nos seguintes registros fotográficos:



Fig.10 - Fotos de cena com R.Cieslak e M. Komorowska na peça O Príncipe Constante

Dessa forma, referências não-textocêntricas eram confrontadas com a dramaturgia de Slowacki, que permanecia um componente importante da peça, mas não como único elemento centralizador da construção signica das cenas. O texto servia como uma espécie de “trampolim” (“*springboard*”, na expressão utilizada por Flaszen no texto do programa, ANEXO, p.171) para que a encenação

do Teatro Laboratório imprimisse uma linguagem teatral mais autônoma, na qual se estabeleciam dimensões de significação não submetidas à literatura dramática utilizada. Como enfatiza Kumiega, “o aspecto poético do texto, assim como a associação mítica, serviram para que sua concepção de teatro fosse principalmente uma experiência não intelectual, emotiva e, por isso mesmo, transgressiva e transformadora” (KUMIEGA, 1985, p. 79)⁴⁴.

Voltando para a questão da “precisão cênica”, tema central dessa dissertação, a montagem de *O Príncipe Constante* merece ser analisada minuciosamente por várias razões. Primeiramente, porque é citada como um exemplo do que foi intitulado como “Ato Total”. Em *Grotowski’s Laboratory*, “*O Príncipe Constante* de Ryszard Cieslak foi o exemplo clássico de ato total, preenchido de ação criativa como Grotowski o concebia” (OSINSKI, 1979, p. 55)⁴⁵. Esse fato já sugere certo destaque e certa singularidade dados a essa produção frente às demais montagens grotowskianas do mesmo período. Além disso, em torno desse espetáculo, particularmente, foram travadas algumas discussões, cuja temática era justamente a qualidade de precisão cênica de Cieslak como protagonista. Por exemplo, Grotowski discorreu amplamente sobre esse tema em 1990 (cf. Banu, 1992; Motta-Lima, 2005).

A discussão sobre o nível de estruturação alcançado por esse ator polonês deve-se a um acontecimento histórico peculiar que, de certa forma, ajudou a mitificar e divulgar a metodologia atoral desenvolvida e aplicada pelo Teatro Laboratório. Como foi relatado pelo próprio Grotowski em 1990 (cf. Banu, 1992) no seu discurso em homenagem a Cieslak, o áudio da peça foi gravado por uma rádio norueguesa durante uma apresentação na cidade de Oslo, em 1965. Alguns anos depois, durante uma temporada na Itália, um cinegrafista amador, incógnito e sem autorização, gravou o espetáculo sem som, através de um buraco escondido. Posteriormente, esse vídeo desconhecido, ao ser encontrado em um

⁴⁴ Tradução nossa para: “The poetic aspect of text, as also the mythic association, served his concept of theatre being primarily a nonintellectual, emotive, and thus transgressing and transforming experience.” (KUMIEGA, 1985, p. 79).

⁴⁵ Tradução nossa para: “Ryszard Cieslak Constant Prince was a classic example of the total act, fulfilled in a creative deed, as Grotowski conceived it” (OSINSKI, 1979, p. 55).

mercado, foi adquirido pela Universidade de Roma que fez a montagem com gravação sonora produzida na Noruega. Nessa operação de colagem, inesperadamente, o som e as imagens se sincronizaram com bastante adequação, principalmente nos monólogos de Cieslak.

Observando em detalhes essa gravação reconstruída, é possível constatar que, em alguns momentos, os lábios de Cieslak se movem meio segundo antes ou depois do som da palavra proferida correspondente. Também o efeito sonoro dessa famosa reconstrução causa uma pequena estranheza ao espectador atento, como se o som viesse de outro lugar e não da boca dos atores. Se comparada com outro vídeo da peça feito por uma televisão de Oslo, somente em seus minutos finais, no qual áudio e imagens foram gravados simultaneamente, fica ainda mais notável a diferença entre ambas: uma gravação audiovisual “normal” e aquela reconstruída, na qual há um intervalo de anos entre o que é visto e o que é ouvido.

Independente da total ou parcial veracidade dessa “história”, a sincronia entre som e imagem demonstra a existência de uma estruturação, a despeito de alguns críticos e espectadores que, segundo também relata Grotowski (cf. Banu, 1992), consideraram o espetáculo como uma grande “improvisação”. Assim, fica fortemente indicado que se trata de uma partitura corpóreo-vocal composta com um nível de precisão cênica relativamente elevado. Porém, em que medida pode-se dizer que era uma precisão psicofísica? De que forma, em sua execução, articulava aspectos não formais? Em que medida se diferente de uma coreografia tradicional que também possui uma partitura de movimentos detalhadamente precisa?

Como enfatizado por Grotowski, novamente em seu depoimento de 1990 (cf. Banu, 1992), para ele não havia nada na atuação de Cieslak que pudesse ser comparado a uma coreografia, na acepção tradicional desse termo. Segundo sua visão, tudo era extremamente preciso na partitura corpóreo-vocal composta. Mas, por estar intimamente ligada a uma vivência pessoal, funcionava como uma espécie de retorno a essa experiência vivida através dos impulsos ainda presentes, não somente no corpo físico do ator, como também em seu

cérebro e centros energéticos. Essa referida mobilização integral do ser em suas diversas instâncias psicofísicas fica notável, tanto através da observação da performance filmada, como dos seguintes registros fotográficos do ator em cena:



Fig.11 - Fotos de cenas com Ryszard Cieslak na peça O Príncipe Constante



Fig.12 - Fotos de cenas com Ryszard Cieslak na peça O Príncipe Constante

Assim, Grotowski considerava o desempenho cênico de Cieslak em *O Príncipe Constante* como um exemplo de ato real, de um “ato total” e, nesse prisma, seria oposto a um “*acting*”, um “fingimento”, a uma representação ficcional. Ele também comenta, em 1990, que jamais pediu a Cieslak para produzir um dado efeito cênico, pois nada em sua atuação deveria ser uma “mentira”, mas sim “algo verdadeiro”, totalmente ligado a uma “fonte viva”. “É como se oferecesse – literalmente – a verdade do seu organismo, das experiências, dos motivos recônditos, como se a oferecesse aqui, agora, diante dos olhos dos espectadores, e não em uma situação imaginada (...)” (FLASZEN, 2007, p. 89).

Mais de dois anos de árduo trabalho preparatório, além de constantes ensaios de manutenções após a primeira estreia, foram necessários para construir essa estrutura e para que ela se tornasse uma espécie de “estrada”, de “uma pista de decolagem” para um processo real de acesso a uma experiência pessoal passada. E esse ato real somente era viável, segundo descreve Grotowski, através da união entre “rigor e dom”. Entendia como “rigor” a capacidade do ator de manter os mínimos detalhes de uma partitura, ou seja, precisão em nível forma. Já “dom” seria o “mistério”, a “vida” por trás do rigor que faz com os detalhes da estrutura pareçam vivos, autênticos e espontâneos.

Seguindo esse raciocínio, seria plausível afirmar que ao utilizar a expressão “conexão entre rigor e dom” para definir o desempenho de Cieslak, Grotowski estava apontando uma forma específica de conceber e de relacionar pragmaticamente o binômio precisão-espontaneidade. Por essa razão, segundo sua visão, a partitura criada em *O Príncipe Constante* se diferenciava consistentemente de uma coreografia “tradicional”, na qual somente o aspecto do “rigor” seria mais efetivamente focado em termos metodológicos. Como explicam Grotowski e Flazsen nas passagens a seguir:

Acreditamos que um processo pessoal que não seja sustentado e expresso por uma articulação formal e por uma estruturação disciplinada do papel não é uma liberação e cairá na falta de forma. Consideramos que a composição artificial não só não limite o que espiritual, mas que na realidade conduza a ele. A tensão tropística entre o processo

interior e a forma reforça ambos. (A forma é como uma armadilha munida de isca à qual o processo espiritual responde espontaneamente e contra a qual luta). (GROTOWSKI, 2007[1965], p. 106-107).

Não se trata, no entanto, de um desencadeamento amorfo das emoções. Aqui, a drasticidade fisiológica une-se à artificialidade da forma, a literalidade do corpo à metáfora. (...) Essa luta entre a organicidade da matéria e a artificialidade da forma deveria dar à arte do ator, assim entendida, uma tensão estética interior. (FLASZEN, 2007[1965], p. 90).

A precisão cênica aplicada em *O Príncipe Constante*, como fica fortemente indicada por essas passagens, cruza propositalmente e conscientemente numa mesma partitura instâncias formais com dimensões não-formais; sendo essas consideradas pelo próprios criadores (Grotowski e Cielak) como concomitantemente psíquicas, energéticas e espirituais. Partindo dessa premissa, poderia-se dizer tratar-se de uma partitura de ações psicofísicas, próxima ao conceito stanislavskiano de “ação psicofísica”, e não uma coreografia de movimentos cênicos precisos no formato e tempo de execução.

Nesse sentido, a precisão cênica dessa famosa produção grotowskiana se mostra em um nível de precisão não somente formal, assim como foi possível observar em *Akropolis*. Mas de que modo a estruturação composta por Cielak e pelos outros atores se diferencia do desempenho cênico em observado em *Akropolis*? Trata-se do mesmo nível psicofísico? Em que medida se pode perceber mudanças entre essas duas montagens em relação a essa questão em particular?

Por um lado, são perceptíveis alguns pontos em comum entre estes dois espetáculos. Por exemplo, *Akropolis* teve forte influência da Pantomima Clássica – como foi analisado no capítulo anterior – e, em *O Príncipe Constante*, grande parte do elenco, logo no início da peça, executa simultaneamente “a caminhada contra o vento”, uma ação diretamente inspirada na Pantomima e que já era praticada como exercício de treinamento desde 1962, como é revelado no

documentário *List z Opola*⁴⁶ (Carta de Opole) de Michael Elster. Também se observa na performance corporal e vocal dos atores das duas montagens uma dinâmica rítmica análoga, o que, para alguns críticos da época, como Peter Feldman (FELDMAN *apud* KUMIEGA, 1985, p.79-80), foi interpretado como a “marca” e o diferencial dos espetáculos produzidos pelo Teatro Laboratório.

No entanto, por outro lado, muitos indícios reforçam a hipótese de que, entre essas duas peças, ocorreram mudanças significativas em relação especificamente ao modo de conceber e pragmaticamente articular o binômio precisão-espontaneidade no trabalho do ator. Por exemplo, no último parágrafo da reflexão crítica dedicada à produção de *Estudo Hamlet* – obra inacabada e realizada entre *Akropolis* e *O Príncipe Constante* – Flaszen justifica a incompletude dessa montagem discorrendo sobre certos “ganhos” empreendidos nesse processo relacionados ao modo de articular precisão-espontaneidade. Como comenta Flaszen:

Essa experiência, ainda que não levada até o fim, deu resultado. Nos espetáculos apresentados depois de *Estudo sobre Hamlet*, o grupo ganhou em expressividade. **Os trabalhos de Grotowski sobre a conexão entre espontaneidade criativa e disciplina da forma continuam** (FLASZEN, 2007[1964], p. 97)⁴⁷.

Nessa citação, fica claramente sugerido que, no período anterior à montagem de *O Príncipe Constante*, estavam sendo processadas investigações concretamente direcionadas a um tipo singular de precisão, cujas especificidades não seriam enquadráveis no entendimento mais formal do conceito de “coreografia”. Também quando Kumiega (1985) afirma que “muitos consideram este espetáculo [O Príncipe Constante] como a peça-síntese das pesquisas de

⁴⁶ *List z Opole* [*Letter from Opole*]. Direção: Michael Elster (a graduation work supervised by Professor Stanislaw Rozewicz). Lodz: Panstwowa Wyzsza Teatralna i Filmowa, 1963. Duração: 28 min.

⁴⁷ Grifos nossos.

Grotowski sobre o método de atuação” (p. 74)⁴⁸, fica também fortemente indicado que essa criação cênica representaria uma espécie de “ápice” de um longo processo de verticalização sobre o trabalho do ator, cujo início se deu antes que os ensaios começassem.

Embasando-se na conclusão da tese de Motta-Lima (2008), pode-se, inclusive, enxergar esse processamento da pesquisa realizada pelo Teatro Laboratório como sendo balizado por alguns “marcos” dentro da fase teatral. Eles estariam, segundo a autora, justamente localizados nas produções anteriores à montagem de *O Príncipe Constante* e também dentro dela mesma.

Nesse prisma, o espetáculo *Shakundala* é colocado como o momento no qual a *mise-en-scène* das produções dirigidas por Grotowski se volta mais concentradamente para a exploração dos recursos corporais e vocais do ator, mas ainda sob uma ótica positivista em relação à elaboração artificial de signos. Já o período de 1962, no qual se produziu *Akropolis*, é destacado como a época em que se começou a relacionar conscientemente as noções de “partitura”, “estrutura”, “forma”, etc., com “espontaneidade”, “autopenetração”, “empenho interior”. O período de 1965 em diante, até o término da fase teatral, é posto como momento em que se delineou certa “descoberta da organicidade” (MOTTA-LIMA, 2008, p. 18); princípio que norteará a trajetória grotowskiana como conceito-chave.

Como também analisa Motta-Lima (2008, p. 150-151), outro indício de ápice pode ser observado na divisão feita por Flaszen e Pollastrelli na edição do livro *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969* (2007). Nessa edição, foram separados em diferentes capítulos os textos anteriores a 1965, sob o título “As Energias da Gênese”, e os artigos elaborados de 1965 em diante, agrupados sob a alcunha de “Práticas na Expansão”. Tanto a divisão em si, como a escolha dos nomes para cada parte da publicação, fortalecem a perspectiva de que esse espetáculo, por um lado, mostra-se como uma continuidade das pesquisas precedentes, e, por outro, como um marco divisor no qual profundas mudanças pragmáticas ocorreram.

⁴⁸ Tradução nossa para: “The production has been seen by many as the summit of Grotowski’s acting method, the synthesis of all Grotowski had attempted to achieve in his years of research” (KUMIEGA, 1985, p. 74).

A utilização conjunta dos termos “gênese” e “expansão” remete a duas processualidades subsequentes: uma inicial, gestante de certo “nascimento” e, depois, a uma nova processualidade recomeçando a partir desse ponto. Desse modo, fica enfatizado certo caráter de “cume” e de “clímax” nas explorações de O Príncipe Constante em torno da investigação sobre o trabalho do ator.

Já em *Les Vois de la Création Théâtrale*, configura-se um vestígio contrário à ideia de “ápice” no desenvolvimento de O Príncipe Constante. Ouaknine (1970), afirma que foram aplicadas na peça duas técnicas de atuação diferentes, “Técnica I e Técnica II”, e que a “Técnica II”, cuja especificidade seria o “despojamento psicofísico” ou “transiluminação”, seria fruto de uma pesquisa efetuada para esse espetáculo e estaria apenas no resultado alcançado por Cieslak. Também é colocado pelo autor que, posteriormente, essa Técnica II serviu como um modelo para os demais atores, configurando-se, por isso, como um ponto de mudança definitivo na evolução do Teatro Laboratório.

Nesse sentido, Ouaknine (1970), ao destacar o caráter de exclusividade do método utilizado pelo protagonista, sugere que a Técnica II estaria circunscrita apenas ao processo de criação desse espetáculo, não sendo, portanto, uma metodologia anteriormente pesquisada dentro do Teatro Laboratório. Entretanto, mais importante que definir o limite exato que separa os aspectos de continuidade e de inovação processados em O Príncipe Constante, seria tentar dimensionar a profunda transformação ali operada.

Essa transformação, à qual Motta-Lima (2005;2008) refere-se como a “descoberta da organicidade”, pode ser compreendida melhor com a análise conjunta e detalhada dos seguintes dados/fontes:

1. As descrições do treinamento nas quais a abordagem aplicada nos exercícios notadamente migra para uma maior fluidez no trânsito entre os aspectos corporais, vocais e psíquico-imagéticos;
2. As reflexões teóricas sobre o treinamento do ator nas quais a noção de organicidade passa a desempenhar um papel centralizador, como uma espécie de elemento-guia;
3. A teorização sobre o binômio precisão-espontaneidade que passa, após

1965, a ser uma temática recorrente, explorada de modo relativamente mais aprofundado e sob um novo prisma, menos dicotomizante;

4. O surgimento de conceitos pragmáticos fundamentais e diretamente relacionados ao nível de precisão psicofísica alcançado nesse espetáculo: as noções de “contato”, “reação”, “impulso” e “corpo-memória”;
5. O “estudo de reconstituição do desenvolvimento do espetáculo” realizado por Ouaknine (1970), na qual o autor detalhadamente descreve as partituras psicofísicas compostas para O Príncipe Constante e chega a classificar o desempenho de Cieslak como a “Técnica II” justamente para diferenciá-lo dos demais devido ao grau de complexidade psicofísica alcançado nesta criação em particular.

Comparando o texto “O treinamento do Ator (1959-1962)” (BARBA, 1987) com “O Treinamento do Ator (1966)” (GROTOWSKI, 1987), e também o documentário⁴⁹ de Michael Elster, *Lizt z Opola* (1963[1962]), com dois documentários sobre o treinamento feitos após 1965 – um pela RAI⁵⁰ (1971) e outro pela CBS⁵¹ (1975) – fica perceptível que, por um lado, certos elementos constituintes ainda estão presentes – como as posturas do Yoga, exercícios de Delsarte, da Pantomima, os acrobáticos e outros. Porém, por outro lado, fica nítido uma profunda modificação no *modus operandi* do treinamento como um todo. Essa transformação pode ser compreendida através do que Motta-Lima (2008, p. 240) denominou como “descoberta da organicidade”, ou seja, uma nova visão sobre a articulação precisão-espontaneidade.

⁴⁹ *Lizt z Opola* [Carta de Opole]. Direção: Michael Elster (trabalho de graduação supervisionado pelo professor Stanislaw Rozewicz). Lodz: Panstwowa Wyzsza Szkoła Teatralna i Filmowa, 1963. Duração: 28 min.

⁵⁰ *Training al Teatro Laboratório di Wroclaw* [Treinamento no Teatro Laboratório de Wroclaw]. Direção: Torgeir Wethal. Roma: RAI, 1971.

⁵¹ *The Body Speaks* – Grotowski’s Lab Theatre [O Corpo fala – Teatro Laboratório de Grotowski], Ryszard Cieslak demonstra e comenta a técnica de atuação e as ideologias do Teatro Laboratório. Parte I: Plastiques [Exercícios Plásticos]. Parte II: Corporels [Exercícios Físicos]. Direção: John Musilli. Comentador: Margaret Croyden. Nova York: CBS – Camera 3, 1975.

No primeiro momento, relatado em “O treinamento do Ator (1959-1962)”, nota-se uma segmentação objetiva dos exercícios, separando o trabalho vocal do corporal. Dentro desses nichos, também são isolados sub-focos de trabalho, igualmente de modo mais cartesiano. O trabalho vocal é dividido em treze secções com enfoques diferentes: “O poder da emissão”, “Respiração”, “Abertura da laringe”, “Caixas de ressonância”, “A base da voz”, “Impostação da voz”, “Exercícios orgânicos”, “Imaginação vocal”, “Emprego vocal”, “Dicção”, “Pausas”, “Exploração de erros e Técnica de pronúncia”. Trabalho corporal é separado em três grupos, “Exercícios Físicos”, “Exercícios Plásticos” e “Exercícios Da Máscara Facial”, os quais, por sua vez, também são subdivididos em blocos. Por exemplo, os “Exercícios Físicos” são repartidos em oito: “Aquecimento”, “Exercícios para relaxar os músculos e a coluna vertebral”, “Exercícios ‘de cabeça para baixo’”, “Voo”, “Saltos e Cambalhotas”, “Exercícios para os pés”, “Exercícios mínimos concentrados principalmente nas mãos e nas pernas” e “Estudos de representação sobre qualquer tema, executados enquanto se anda e corre”.

Já na descrição em “O Treinamento do Ator (1966)” (cf. Grotowski, 1987), os exercícios também são divididos em grupos. No entanto, essa divisão não revela, como anteriormente, nenhum critério de ordem técnica, como pronúncia, dicção, etc.; na maioria das vezes, os exercícios são intitulados, ou através de imagens e de sons: “Exercício do Tigre”, “O Gato”, “Exercício ‘La-la’”, “Exercício ‘King-King’”; ou são chamados simplesmente de: “Exercício seguinte”, “Outro exercício com o mesmo propósito” e “Outro exercício tendo animais como tema”. Nesse texto, especificamente, que é uma descrição de uma oficina, percebe-se nos dois primeiros subtítulos, Exercícios Vocais e Estímulo da Voz (cf. Grotowski, 1987, p. 146), que o relator inicialmente ainda tentava separar o trabalho vocal do corporal; mas que, devido à abordagem não dicotômica proposta por Grotowski e Cieslak, acabou abolindo esse tipo de nomenclatura classificatória. Como fica possível constatar após 1965, a voz, o corpo e os aspectos psíquicos da prática cênica (associações e imagens) são exercitados de maneira mais amalgamada e fluida.

Esse “fluxo psicofísico” na nova abordagem do treinamento é também

observável através da comparação entre os documentários *Lizt z Opola* de 1963, com as demonstrações de Cieslak para RAI (1971) e para CBS (1975). Em *Lizt z Opola*, o treinamento aparenta ser relativamente mais formal e até, em certo sentido, ainda “virtuosista” e “mecânico”. Os exercícios são demonstrados em blocos separados, nitidamente segundo critérios técnicos: vocais, físicos, plásticos, rítmicos e acrobáticos. E não se percebe nos atores que estão executando o treinamento, nem o mesmo dinamismo, nem o mesmo acionamento imagético, vistos ambos posteriormente no treino de Cieslak. E a ausência desses dois aspectos pode ser interpretada como estando ligada à presença de outra forma de relacionar a precisão e espontaneidade, sendo esta, comparativamente, mais consciente e verticalizada.

Na nova abordagem “orgânica”, constituída principalmente após a produção de *O Príncipe Constante*, a estrutura do treinamento é precisa com um claro intuito de servir como um “trampolim” para que o ator improvise (ordem, ritmos, intensidades e associações) e, assim, reencontre os impulsos pessoais de cada detalhe. O treinamento, nesse viés, não visa gerar no ator habilidades físicas e vocais, mas sim desbloquear as resistências psicofísicas para permitir um fluxo cada vez mais livre de reações espontâneas.

Como é pormenorizadamente explanado em “A Voz” (GROTOWSKI, 2007[1969]) e “Exercícios” (GROTOWSKI; 2007[1969]), a partir de certo ponto das pesquisas no Teatro Laboratório, passou-se a empreender um “método de controle mais orgânico” (GROTOWSKI, 2007, p. 138), no qual não havia regras absolutas preestabelecidas, pois as necessidades e dificuldades de cada ator eram levadas em consideração. Também a voz, respiração, corpo e imaginação passaram a ser desenvolvidos conjuntamente e não mais em secções isoladas.

Essa abordagem psicofísica parece ter se dado não por alguma questão ideológica ou intelectual, mas sim devido a uma constatação pragmática advinda da própria práxis cênica. Após anos de experiências, Grotowski parece ter percebido que, no dia-a-dia, as reações de uma pessoa integram todas as instâncias psicofísicas e de modo não premeditado, ou até inconsciente. Por isso, passou a acreditar ser mais eficaz intervir indiretamente nos problemas técnicos

vocais e corporais através de estímulos psicofísicos orgânicos. Por exemplo, para a abertura da laringe, achava-se mais eficiente trabalhar por meio de um envolvimento integral do corpo (movimentos físicos e associações psíquicas), do que propor ao ator que ele escutasse sua própria voz para tentar conscientemente desbloqueá-la. Como enfatiza Grotowski nas seguintes passagens de “A Voz” e “Exercícios”:

Em suma, não há receitas. Vocês devem encontrar as causas do obstáculo [problema técnico vocal], do incômodo e, por fim, criar uma situação em que as causas que impedem a respiração normal possam ser destruídas. O processo se liberará. (...) procurem a maneira de liberar o processo **orgânico** por meio da ação, (...). (GROTOWSKI, 2007, p. 141).

Quando vejo os atores que possuem uma respiração **orgânica** por causa de impulsos **orgânicos**, vivos na ação, ainda que fumem muito, observo que não têm nenhum problema vocal. (GROTOWSKI, 2007, p. 144).

A expiração conduz a voz, não há dúvida. Mas para conduzir a voz, a expiração deve ser **orgânica** e aberta. A laringe deve ser aberta e isso se não pode obter com a manipulação técnica do instrumento vocal (GROTOWSKI, 2007, p. 151).

Assim seria necessário fazer alguns jogos para o ator que envolvem nossas lembranças, nossa imaginação, a nossa relação com os *partners* (tanto os *partners* da vida quanto os *partners*-atores), jogos que liberem o ‘corpo-memória’ estendido o espaço por meio da voz. Quer dizer, jogos com o ‘corpo-memória’ – nos quais vocês cantam, nos quais falam e buscam um contato (GROTOWSKI, 2007, p. 160).

Analisando esses trechos, fica latente como a noção de “organicidade” parece balizar o raciocínio proposto por Grotowski como uma espécie de princípio norteador. Essa observação corrobora o prisma da “descoberta da organicidade” (MOTTA-LIMA, 2005, p. 240) como tendo sido processada justamente na montagem de O Príncipe Constante.

Para explorar essa hipótese, faz-se imperativo também analisar pormenorizadamente os principais textos e artigos produzidos nos anos seguintes

à estreia, ou seja, entre 1966-1970, sendo esses:

- “Discurso de Skara” (cf. Grotowski, 1987[1966]);
- “Depois da Vanguarda” (cf. Flaszen, 2007 [1967]);
- “Teatro é Encontro” (cf. Grotowski, 1987[1967]);
- “Ele não Era Inteiramente Ele” (cf. Grotowski, 1987[1967]);
- “Investigação Metódica” (cf. Grotowski, 1987[1967]);
- “A Técnica do Ator” (cf. Grotowski, 1987[1967]);
- “O Encontro Americano” (cf. Grotowski, 1987[1967]);
- “Declaração de Princípios” (cf. Grotowski, 1987[1967]);
- “*Contemporary Perspectives*” (cf. Grotowski, 1967);
- “Teatro e Ritual” (cf. Grotowski, 2007[1968]);
- “*I said Yes to the Past*” (cf. Grotowski, 2006[1969]);
- “A Voz” (cf. Grotowski, 2007[1969]);
- “Exercícios” (cf. Grotowski, 2007[1969]);
- “Resposta à Stanislávski” (cf. Grotowski, 2001[1969]);
- “*External Order, Internal Intimacy*” (cf. Grotowski, 2006[1969]);
- “Sobre a Gênese de Apocalypis” (cf. Grotowski, 2007 [1969/1970]);
- “O que foi” (cf. Grotowski, 2007 [1970]).

Com exceção de “Sobre a Gênese de Apocalypis”, que trata exclusivamente do processo de criação da última produção teatral do Teatro Laboratório, todos os outros textos da lista acima citada abordam diretamente como tema a relação de complementaridade entre precisão e espontaneidade, ou termos correspondentes. Obviamente, em cada caso, a abordagem da questão varia em amplitude e aprofundamento. Porém, se considerados em grupo e em contraponto aos primeiros textos⁵² produzidos por Grotowski e seus colaboradores

⁵²Refere-se aqui aos textos: “Brincamos de Shiva” (GROTOWSKI, 2007[1960], p.38-39), “Farsa-Misterium” (GROTOWSKI, 2007[1960], p.40-47), “A Possibilidade do teatro” (GROTOWSKI, 2007[1962], p.48-74), “Os Antepassados e Kordian no Teatro das 13 Filas” (FLASZEN, 2007[1964], p.75-84), “O Teatro Condenado à Magia” (FLASZEN, 2007[1964], p.85-86), “A Arte do Ator” (FLASZEN, 2007[1964], p.87-90)“Hamlet no Laboratório Teatral (FLASZEN, 2007[1964], p.91-97), “Rumo a um Teatro Santo e Sacrílego”

(Flaszen e Barba), fica notável uma forte mudança, tanto no destaque, como no “fôlego” dados ao tratamento dessa temática. A seguir, será elencada uma passagem de cada texto para que essa percepção possa ser constatada⁵³:

(...) quero adverti-los a nunca procurarem, numa representação, a **espontaneidade**, sem uma **partitura**. Nos exercícios, a mecânica é diferente. Durante uma montagem, nenhuma **espontaneidade** verdadeira é possível sem uma **partitura**. Seria apenas uma imitação de **espontaneidade**, desde que se destruiu a própria **espontaneidade** pelo caos. (GROTOWSKI, “Discurso de Skara”, 1987, p. 193).

O verdadeiro objeto do teatro, a sua específica partitura, inacessível aos outros ramos das artes, é – como diz Grotowski – a partitura dos impulsos e das reações humanas. O processo manifestado através das reações corpóreas e vocais do organismo humano vivo. Eis a essência da teatralidade. (FLASZEN, “Depois da Vanguarda”, 2007[1967], p. 116).

(...) **o teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos**, pelos contatos entre as pessoas. Trata-se de um ato tão biológico quanto espiritual. (GROTOWSKI, “Teatro é Encontro”, 1987, p. 50).

(...) ele [Artaud] toca em algo muito essencial, do qual não tem muita consciência. É a verdadeira lição do teatro sagrado, quer falemos do drama medieval europeu, do balinense ou do Kathakali indiano: esta **noção de que a espontaneidade e a disciplina, longe de se enfraquecerem uma à outra, reforçam-se mutuamente**; de que o elementar alimenta o que é elaborado, e vice-versa, para tornar-se a fonte real de um tipo de representação brilhante. (GROTOWSKI, “Ele não Era Inteiramente Ele”, 1987[1967], p. 96).

Poder articular este processo [auto-revelação], discipliná-lo e convertê-lo em gestos. Em termos concretos, isto significa **compor uma partitura, cujas notas sejam minúsculos**

(BARBA, 2007[1964], p.98-101), “O Novo Testamento do Teatro” (BARBA, 1987[1964], p.23-46), “Akropolis: Tratamento do Texto” (FLASZEN, 1987[1964], p.52-60), “Dr. Faustus: Montagem Textual” (BARBA, 1987[1964], p.61-70) e “Em Busca de Um Teatro Pobre” (GROTOWSKI, 2007[1965], p.105-112 e 1987[1965], p.13-22).

⁵³ Todos os grifos nas citações abaixo são nossos.

pontos de contato, reações ao estímulo do mundo exterior: aquilo a que chamamos de ‘dar e tomar’. (GROTOWSKI, “Investigação Metódica”, 1987[1967], p. 103).

A **partitura** do músico consiste em notas. O Teatro é um encontro. **A partitura do ator consiste dos elementos de contato humano: ‘dar e tomar’.** Olhe para outras pessoas, confronte-as consigo, com as próprias experiências e pensamentos, e forneça uma réplica. Nestes encontros humanos relativamente íntimos, há sempre este elemento ‘dar e tomar’. O processo é repetido, mas sempre *hic et nunc*: o que quer dizer, nunca é bem o mesmo. (GROTOWSKI, “A Técnica do Ator”, 1987[1967], p. 182).

O processo criativo consiste, no entanto, em não apenas nos revelarmos, mas na estruturação do que é revelado. (...) No momento exato em que nosso material criativo vivo está concretamente presente. Neste ponto, podemos usar a inteligência para estruturar as associações e estudar o relacionamento com a plateia. (GROTOWSKI, “O Encontro Americano”, 1987[1969], p. 200-201).

A espontaneidade e a disciplina são os aspectos básicos do trabalho do ator e exigem uma chave metódica. (GROTOWSKI, “Declaração de Princípios”, 1987[1969], p. 216).

No momento em que o ator alcança esse ato[atato de confissão], torna-se um fenômeno *hic et nunc*; não é um conto nem a criação de uma ilusão; é o tempo presente. (...) Portanto, é preciso preparar bem aquele *hic et nunc*. **É justamente aquilo que hoje chamamos de partitura. Mas enveredando pelo caminho da estrutura, é preciso chegar aquele ato real, e nisso está contida uma contradição. Foi de grande importância entender que essas contradições são lógicas.** (...) portanto é preparado a priori e ao mesmo tempo é espontâneo. Só quando a coisa está preparada se pode evitar o caos. (GROTOWSKI, “Teatro e Ritual” 2007[1968], p. 131).

Trabalhem com o papel, quer dizer com a confissão, **o rio dos impulsos vivos entre as margens da partitura.** (...) Quando todo o ser do ator é um fluxo de impulsos vivos, ele usa, ao mesmo tempo, os diferentes vibradores em uma relação complexa na qual eles se modificam continuamente. (...) Isso é muito mais rico do que qualquer técnica. (...) A técnica é necessária somente para entender que as

possibilidades estão abertas, em seguida, apenas como uma consciência que dá disciplina e precisão. (GROTOWSKI, “A Voz”, 2007[1969], p. 161-162).

Disciplina é obtida através de espontaneidade, no entanto, permanece sempre como disciplina. Espontaneidade é disciplina com restrições, no entanto, permanece sempre, como espontaneidade. Estes dois opostos limitam-se e estimulam-se mutuamente, e, deste modo dão brilho à ação (GROTOWSKI, “*I Said Yes to Past*”, 2006[1969], p. 86)⁵⁴.

(...) os detalhes ainda que existam na precisão exterior, mas é como se explodissem do interior, do impulso vital. E o que alcançamos? Não alcançamos nada. Liberamos a semente: entre as margens dos detalhes passa agora o ‘rio de nossa vida. Espontaneidade e disciplina ao mesmo tempo. Isso é decisivo.

Dizer que **se trata de uma *conjunctio oppositorum* entre espontaneidade e disciplina ou, antes, entre espontaneidade e estrutura, ou em outras palavras ainda, entre espontaneidade e precisão**, seria um pouco como usar uma fórmula árida, calculada. No entanto, do ponto de vista objetivo, é precisamente isso. (GROTOWSKI, “Exercícios”, 2007[1969], p. 174).

Então se tratava de uma espécie de intersecção entre o que ainda era precisão do trabalho precedente com o que já ia em direção à espontaneidade. Ou, ao contrário, uma espécie de intersecção entre o que ainda no fluxo das reações pessoais com aquilo que já ia em direção à precisão. Quando acontecia esta intersecção, manifestava-se o momento criativo. (GROTOWSKI, “Resposta à Stanislávski”, 2001[1969], p.13).

Agora, o que revela a presença da consciência é a estrutura, a clareza, uma linha de trabalho precisa. A ausência de precisão no trabalho, a falta de estrutura num trabalho, são os pecados que frequentemente se cometem contra a consciência e, portanto, contra a dignidade humana em favor da qual eu pretendo lutar. (GROTOWSKI, “*External Order, Internal Intimacy*”, 2006[1969], p. 109)⁵⁵.

⁵⁴ Tradução nossa para: “Discipline is obtained through spontaneity, but it always remains discipline. Spontaneity is curbed discipline, and yet there is always spontaneity. These two opposites curb and stimulates each other and give radiance to the action” (GROTOWSKI, 2006[1969], p. 86).

⁵⁵ Tradução nossa para: “Now, what reveals the presence of a consciousness is structure, clarity, the precise line of work. The absence of precision in work, the lack of structure in a work, are so many sins against

No fundo, **quando são mantidas simultaneamente a espontaneidade e a precisão**, agem ao mesmo tempo a consciência (isto é, a precisão) e o inconsciente (isto é, a adaptação espontânea). (GROTOWSKI, “O que foi”, 2007[1970], p. 174).

Nessas passagens, fica perceptível como a relação precisão-espontaneidade passa a ser uma questão central e abordada de modo relativamente mais ‘esmiuçado’ e enfático do que nos primeiros artigos e textos produzidos pelo Teatro Laboratório. Também é notável nos trechos citados que a utilização frequente dos adjetivos – “interior”, “espiritual” e “psíquico” – acompanhando substantivos como “associações”, “impulsos”, “processo” e outros termos análogos deixa de ser empenhada como nos textos anteriores, dando lugar a uma terminologia que evita segmentar os aspectos físicos dos psíquicos/energéticos/espirituais, tais como: “Ato total”, “Impulso” (sem adjetivo “interno”), “Contato” (sem adjetivo “externo”) e “Corpo-Memória”. E essas noções são cruciais para se tentar compreender qual nível de precisão psicofísica foi alcançado em O Príncipe Constante, quais singularidades apresenta e através de quais ferramentas metodológicas.

Como já foi mencionado anteriormente, na concepção grotowskiana entende-se por “Ato Total” a ação cênica realizada pelo ator que envolve todo o seu organismo de forma integral, intensa e complexa. “Esmorece então a divisão entre pensamento e sentimento, entre corpo e alma, entre consciente e inconsciente, entre ver e instinto, entre sexo e cérebro; o ator que fez isso alcança a inteireza.” (GROTOWSKI, 2007[1968], p. 134). Essa inteireza psicofísica, esse estado de completude do ser proporcionado pelo “Ato Total”, teria sido alcançado de modo exemplar, segundo Grotowski, por Ryszard Cieslak no seu desempenho como Dom Fernando.

Através desse ato, seria possível repetir uma partitura fixa em mínimos detalhes e, ao mesmo tempo, desvelar-se “até os limites do impossível”

consciousness, and, therefore, against that human dignity for which I pretend to struggle” (GROTOWSKI, 2006[1969], p. 109).

(GROTOWSKI, 2007[1968], p. 135), como “o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu” (GROTOWSKI, 1987, p. 180).

Dentro da perspectiva do “Ato Total”, o fazer cênico atoral deixaria de ser uma representação ficcional, passando a ser uma espécie de ato confessional. Por isso, em certa medida, torna-se um ato real paradoxalmente preparado a priori e espontâneo; uma “revivência” de acontecimento passado da vida pessoal do ator, não necessariamente compatível com a trajetória da personagem por ele trabalhada. Flaszen (2007[1967], p. 117), corrobora essa ideia dizendo que: “o ator não interpreta, não imita, não finge. É ele mesmo, cumpre um ato de confissão pública, seu processo interior é um processo real”.

Como é descrito no artigo “El Montaje en el trabajo del Director” publicado na revista *Máscara* (1993, p. 56-61) e no discurso em homenagem à Cieslak proferido em 1990 (cf. Banu, 1992), a experiência íntima e secreta recordada em cena por Cieslak não tinha conexão direta com a temática abordada por Calderon-Slowacki. Muito pelo contrário: enquanto a peça tratava do martírio e do sofrimento de um homem convicto em suas crenças filosófico-religiosas, o ator polonês recordava a lembrança de sua primeira experiência amorosa. Nesse sentido, a encenação, entrecruzando a ação do ator com os demais elementos, texto, figurino, espaço cênico criaria uma espécie de “ilusão de personagem”, ou seja, uma segunda camada de significação na qual o entendimento da história ficcional seria sobreposto ao “Ato Total”.

Desse modo, o “Ato Total” seria não apenas a mobilização simultânea de todas as instâncias corporais e psíquicas do ator, mas algo ainda mais complexo de ser delimitado teoricamente. Essa dificuldade na definição teórica do termo em questão relaciona-se com o conceito de organicidade, também problemático, no entanto, igualmente basilar. Assim, pressupõe-se que o ator articule precisão e espontaneidade, “rigor e dom”, e, com isso, imprima na repetição de suas ações uma qualidade orgânica, viva. Essa articulação poderia ser considerada como sendo a organicidade na acepção grotowskiana daquele momento.

Sendo assim, a organicidade do “Ato total” não poderia ser

desvinculada das noções de precisão e de partitura, nem ser mesurada apenas através da presença ou ausência de sentimentos, sensações, emoções, ou qualidades psíquicas afins. Em “Exercícios”, a complexidade da organicidade fica evidenciada quando Grotowski considera que, numa aplicação equivocada da técnica de Stanislávski, os atores se induzem mentalmente a estados psíquicos que, na sua visão, apresentam-se como um “engano psíquico” ou “plasma psíquico”, longe da precisão cênica explorada pelo mestre russo. “Stanislávski estudou certos aspectos concretos do nosso ofício para reencontrar a precisão e, por meio da precisão, um terreno fértil. Outros se escondem atrás de seu nome para fazer algo aparentemente similar, mas que é, na realidade, estéril.” (GROTOWSKI, 2007[1969], p. 166).

Nesse sentido, seria mais fácil definir o que não seria organicidade para Grotowski: a autoindução psíquica gerada através do tensionamento muscular, ou, através do controle respiratório proposital ou inconsciente, o chamado “bombeamento”. Para entender melhor a organicidade sob a ótica da “revivência psicofísica integral”, pressuposta pela noção de “Ato Total”, faz-se necessário a compreensão de outros conceitos menos abstratos e mais concretamente operantes na práxis: o “contato”, o “impulso”, a “reação” e o “corpo memória”.

O “contato”, na acepção grotowskiana, sendo operado dentro de uma partitura, estaria relacionado com o princípio “dar e tomar”. Ou seja, trata-se de um princípio segundo o qual idealmente as ações de uma estrutura seriam reações psicofísicas espontâneas geradas pela conexão com os demais parceiros e com tudo que está ao redor do ator, no momento presente em que a cena se desenrola. “A partitura do ator – explica Grotowski – consiste dos elementos de contato humano: ‘dar e tomar’. (...) há sempre este elemento de ‘dar e tomar’. O processo é repetido, mas sempre hic et nunc: o que quer dizer, nunca é bem o mesmo” (GROTOWSKI, 1987[1967], p. 182).

O “contato”, portanto, seria uma espécie de atitude “passivo-ativa” do ator em deixar-se afetar, o que lhe permite responder aos diversos estímulos externos (de fonte real ou imaginária sendo ou outro indivíduo, um objeto ou o espaço) transformando-os em impulsos orgânicos que, em seguida, desdobram-se

em reações psicofísicas. “O ator deve reagir para o exterior, atacando o espaço que existe em sua volta, em contato, todo o tempo, (...)” (GROTOWSKI, 1987, p. 168).

Desse modo, é através do “Contato” que surgem os “impulsos” e deles se encadeiam as “reações psicofísicas”. Entende-se por “Impulso” aquilo que precede o movimento e é visível no corpo antes que o movimento em si ocorra. Segundo a concepção grotowskiana, o “Impulso” se difere do “Gesto”, na medida em que esse último se origina nas regiões periféricas do corpo – mãos, braços, pernas e pés –, o “Impulso”, ao contrário, parte sempre da coluna vertebral (cf. Grotowski, 1987, p. 162). Compreende-se como “reação”, toda ação de ordem psicofísica que, sendo uma consequência direta de um impulso, não é premeditada ou intencional. Por isso, “(...) deve-se sempre procurar uma reação concreta”, ao invés de guiar-se por um pensamento calculado (GROTOWSKI, 1987[1966], p. 191).

Seguindo esse raciocínio, pode-se dizer que estas três noções – “Contato”, “Impulso” e “Reação” –, por estarem correlacionadas de maneira dinâmica e difusa, poderiam ser concebidas como um ciclo espiralar através do qual os movimentos, falas e sons produzidos pelo ator se manifestam organicamente. “Algo estimula e vocês reagem: aí está todo o segredo. Estímulos, impulsos, reações. (...) Falando dos problemas de impulsos e reações, frisei, durante as aulas, que não há impulsos e reações sem contato. (...) O contato é uma das coisas mais essenciais”. (GROTOWSKI, 1987[1966], p. 187).

Já o “corpo-memória”, ou “corpo-vida”, seria uma experiência íntima passada que, ou existiu de fato, ou poderia ter existido, cuja latência a torna fértil como fonte para o Ato Total. Nesse sentido, a memória, enquanto “lugar de abrigo” das lembranças, deixa de ser enxergada como uma instância mental isolada do corpo, mas sim como uma parte indissolúvel desse. “O corpo não tem memória, ele é memória” (GROTOWSKI, 2007[1969], p. 173).

No entanto, o “corpo-memória” não poderia ser equiparado a qualquer memória em si, como apenas o ato de recordar, mas sim como a “encarnação de nossa vida no impulso”(GROTOWSKI, 2007[1969], p. 173). Sendo, portanto, um

tipo de devir psicofísico não totalmente controlável pela razão. “Não é a mente, nem acontece por acaso, isso está em relação com a nossa vida. Não sabemos nem mesmo como acontece, mas é o ‘corpo-memória’, ou mesmo ‘corpo-vida’, porque vai além da memória.” (GROTOWSKI, 2007[1969], p. 173).

Para explicar o “corpo-memória, Ouaknine (1970, p. 34) fez uso da expressão “Ator Proust”, criando uma correspondência entre o mecanismo de composição cênica de O Príncipe Constante com o recurso literário criado por Proust no romance Tempos Modernos – a famosa memória afetiva das Madeleines (pequenos bolinhos da culinária francesa) através das quais o protagonista proustiano era “transportado” para momentos da sua infância. Trata-se de uma analogia ao mesmo tempo ilustrativa e útil, mas também, em certa medida, perigosa. Como adverte Ouaknine (1970, p. 34), não se trata de uma introspecção narcisista autocentrada através da qual o ator se isola nas próprias recordações; mas sim de uma motivação que engendra o ator na sua totalidade psicocorporal, estimulando as reações naturais e a “visão de palco”. “A Madeleine pode desaparecer, mas a justificação da reação e o tipo de contato permanecem” (OUAKNINE, 1970, p. 35)⁵⁶.

Assim, seria a partir de uma imersão no ciclo contato-impulso-reação que o “corpo-memória” seria “revelado” nos ensaios e, posteriormente, canalizado para uma estrutura fixada e reproduzível cenicamente. Ou seja: o ciclo contato-impulso-reação seria necessário, tanto para que haja a liberação do corpo-memória, quanto para que esse retorne organicamente no ator a cada apresentação.

Portanto, as noções, “corpo-memória”, “contato”, “impulso” e “reação”, demonstram estar intimamente amalgamadas, tanto em termos pragmáticos, como teóricos; e, de certa maneira, são elas que concretizam a tensão tropística entre precisão-espontaneidade dentro da práxis grotowskiana. Seria através desses princípios metodológicos que se alcançaria a espontaneidade dentro de uma estrutura precisa e vice-versa.

⁵⁶ Tradução de Matteo Bonfitto para: “La Madeleine peut avoir disparu, la justification de la reaction et le type de contact demeurent” (OUAKNINE, 1970, p. 35).

Nesse contexto, criar uma partitura através da articulação desses princípios pragmáticos, citados acima, gerava a criação, não de um ser ficcional, mas sim de um canal que conduzia o ator a um ato que foi denominado, naquele período, como “Ato Total”. Assim, dentro da perspectiva grotowskiana, a precisão cênica somente teria sua razão de ser a partir do ponto em que seu objetivo último, sua meta final, fosse justamente a espontaneidade do ator em cena.

Numa composição, os “detalhes”, outra noção grotowskiana importante, independente de que ordem ou qualidade sejam (rítmicos, visuais, energéticos, respiratórios, imagéticos, etc.), seriam o meio para se alcançar um fluxo espontâneo, intenso e não reproduzível. “O fluxo espontâneo do corpo está encarnado nos detalhes” (GROTOWSKI, 2007, p. 173). Sendo assim, o que se repete ou reproduz seria não a espontaneidade *per si*, mas o caminho que a ela conduz. “A estrutura pode ser construída, o processo nunca” (GROTOWSKI, 2007, p.180).

Mas, como se deu exatamente essa construção, esse caminho no caso específico de O Príncipe Constante? Quais etapas foram atravessadas?

Graças ao “estudo de reconstituição do desenvolvimento do espetáculo”, realizado por Ouaknine (1970), é possível ter algumas informações sobre o processo de elaboração das partituras. Segundo essa descrição minuciosa, quatro etapas principais podem ser discernidas: a primeira seria a exploração de materiais para composição através de improvisações livres ou semi-dirigidas, os études, nas quais se poderia ter como mote inicial um fragmento de texto, um objeto ou outro estímulo.

Ao longo dessa exploração improvisacional, os atores registrariam o que desenvolveram, com o maior detalhamento possível, para viabilizar a segunda fase do trabalho: a reconstituição minuciosa dos processos psicofísicos selecionados. Já numa terceira etapa, após a reconstituição das ações numa partitura construída, se iniciaria a repetição exaustiva, até essa composição se tornar “uma espécie de reflexo condicionado” (OUAKNINE, 1970, p. 38). Por último, chega-se ao ponto em que a espontaneidade originária das ações se mantém com constância na estrutura criada.

Todavia, após a descrição dessas etapas metodológicas aparentemente simples, Ouaknine revela outra faceta do processo de criação de O Príncipe Constante quando estabelece a já mencionada divisão entre Técnica I e Técnica II, a qual Ouaknine também dá as alcunhas de “Esgarçamento psicocorporal”, “Transiluminação”, ou “Transgressão da personalidade”, e que está igualmente vinculada às noções grotowskianas de “Ato Total” e “Dom de Si”. Esses termos, se vistos através de um olhar contemporâneo, podem parecer conceitualmente problemáticos e até demasiadamente “românticos” ou “radicais”. Entretanto, é importante lembrar que foram cunhados para tentar “traduzir” em palavras uma experiência prática concreta, singular e processada dentro de um contexto histórico-cultural específico, o contexto da contracultura.

Nesse sentido, é importante encarar grande parte do léxico de Grotowski como uma terminologia temporária que expressava e sintetizava momentaneamente as experiências práticas realizadas, sendo, por isso, mais importante tentar compreender essas experiências concretas através desses termos, do que se ater aos conceitos em si, ou seja, como noções permanentes e válidas em outros contextos. Como pontua Flaszen nesse sentido:

Na caça ao Mistério Vivente (‘corrente de vida’ é um dos seus termos ‘técnicos’) Grotowski mudava as modalidades do trabalho e procurava as palavras que denominassem o mais fielmente possível a fluida tangibilidade da Experiência. O Grotowski prático é um homem em perene perseguição das palavras. (FLASZEN, 2007, p. 19).

Voltando a distinção entre técnica I e II, com o protagonista, Ryszard Cieslak, foi utilizado um procedimento de criação diferente daquele empenhado pelo restante do grupo, tendo este, inclusive, ensaiado separadamente por seis meses. Analisando um dos diagramas elaborados por Ouaknine, reproduzido a seguir, se pode perceber que a grande diferença entre a Técnica I e a Técnica II (observável especialmente nos Monólogos I, II e III de Cieslak) estaria no grau de verticalização na exploração das memórias pessoais como material cênico. Enquanto o grupo trabalhou prioritariamente sobre “motivações de contato”, tendo como ponto de partida jogos musicais, espaciais e com objetos, Cieslak

desenvolveu sua composição tendo como fonte principal uma recordação secreta, revelada após anos como sendo sua primeira relação amorosa. Conforme demonstra o gráfico a seguir:

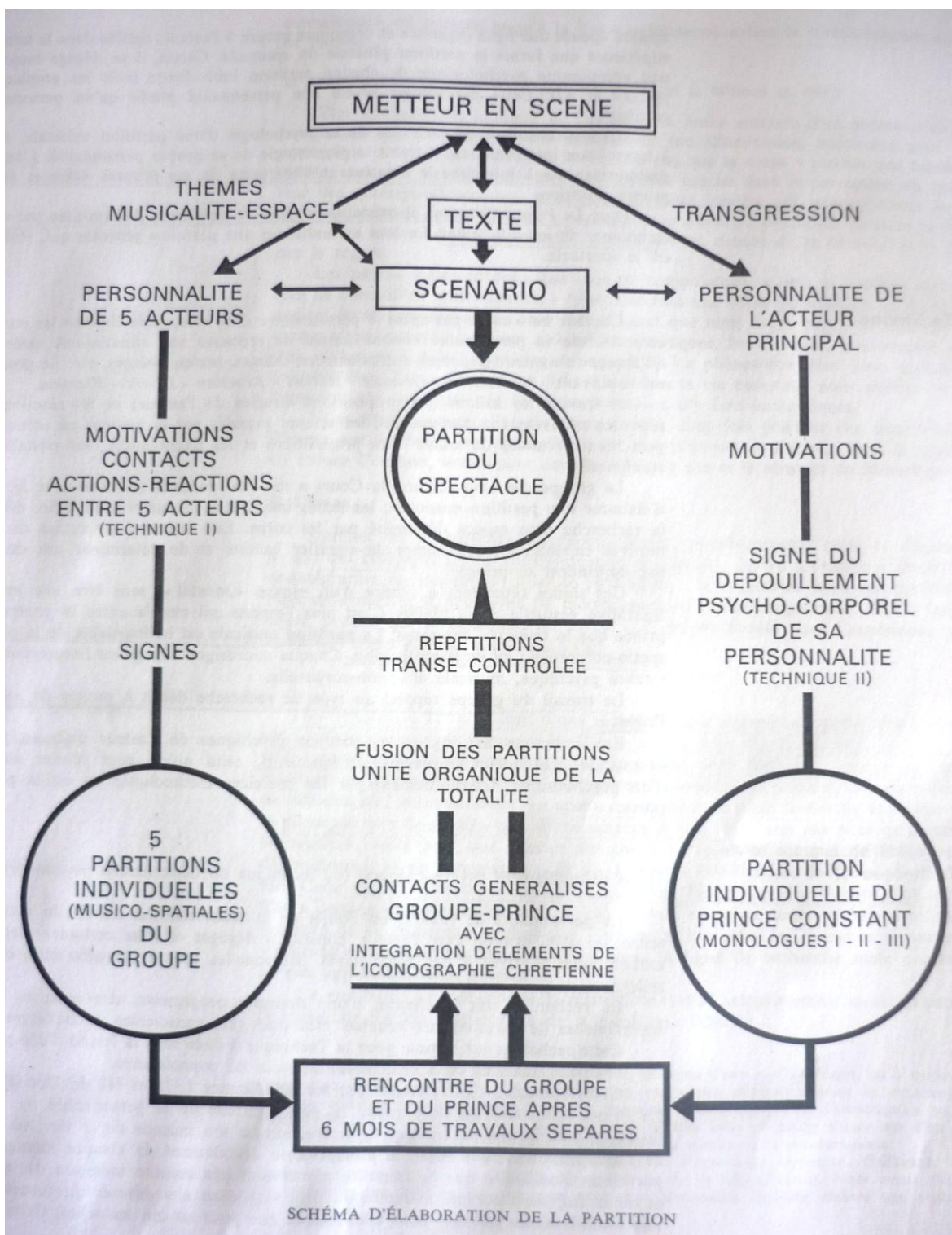


Fig.13 - Esquema de elaboração da partitura do espetáculo O Príncipe Constante
 Autor: Serge Ouaknine, 1970.

Nesse sentido, embora ambas as técnicas tenham alguns procedimentos metodológicos parecidos – por exemplo, partirem de improvisações pré-estruturadas, que depois são selecionadas, editadas e coladas – seus resultados se mostram efetivamente distintos, principalmente em relação ao conceito de organicidade na acepção grotowskiana, que somente teria se configurado enquanto tal no processo de elaboração da partitura de Cieslak. Comparando o desempenho cênico do elenco em geral com o do protagonista isoladamente, é possível notar uma diferença concreta no que diz respeito aos sintomas de organicidade segundo a acepção, aqueles reunidos e sintetizados Motta-Lima (2008, p. 240):

- O corpo funciona/responde a partir do centro e não das extremidades;
- O corpo funciona em fluxo e não em bits (em pequenos cortes);
- O corpo aparece como um fluxo de impulsos vivos;
- O organismo está em contato com o ambiente em encontro com outro;
- O corpo está totalmente envolvido em sua ação;
- A coluna vertebral está ativa, viva⁵⁷;
- O início da reação orgânica está na cruz ou no cóccix⁵⁸;
- As associações contribuem para, ou revelam, um fazer ‘orgânico’⁵⁹;
- A natureza cíclica da vida aparece nas contrações e distensões do corpo⁶⁰;
- O corpo está em constante ‘ajuste’, em ‘adaptação’, em ‘compensação vital’.

Através da observação da gravação em vídeo do espetáculo, se percebe na atuação do grupo, de um modo geral, a ausência desses sintomas de

⁵⁷ “movimentar a coluna vertebral – como uma espécie de serpente – é uma das adaptações da vida” (GROTOWSKI apud MOTTA-LIMA, 2008, p. 240).

⁵⁸ “A coluna vertebral é o centro da expressão. O impulso, entretanto, origina-se dos quadris. Cada impulso vivo começa nessa região, mesmo se está invisível para o exterior” (GROTOWSKI apud KUMIEGA apud MOTTA-LIMA, 2008, p. 240).

⁵⁹ “Grotowski dizia – segundo Motta-Lima – que por meio de um trabalho com associações, os ressonadores trabalhavam de maneira (faltou algo), não automaticamente” (GROTOWSKI apud MOTTA-LIMA, 2008, p. 240).

⁶⁰ Segundo Motta-Lima, “A natureza cíclica da vida aparece nas contrações e distensões do corpo que não podem ser definidas, nem sempre dirigidas” (GROTOWSKI apud MOTTA-LIMA, 2008, p.240).

organicidade, enquanto na atuação de Cieslak eles se mostram mais evidentemente presentes. Embora essa “ausência” de sintomas de organicidade em grande parte das ações do elenco em contraponto ao desempenho de Cieslak deva se vista de modo cauteloso e não radical, sua observação leva a se pensar na hipótese de que a dessemelhança entre as duas técnicas, uma mais formalista e outra mais orgânica, estaria no material utilizado como ponto de partida para a criação das partituras. Ou seja: estaria na utilização de uma memória pessoal do ator como matéria prima para a composição cênica, e não jogos musicais ou com objetos.

Essa percepção evidentemente não implica em se concluir que na técnica I não houve, por parte dos atores, nenhuma espécie de envolvimento de ordem psíquica durante a execução de suas ações, mas sim que as associações pessoais nesse tipo de técnica seriam mais uma consequência do jogo cênico estabelecido entre atores e/ou uma maneira de “nutrir” as ações formalmente partituradas e criadas, em grande parte, para serem coletivamente executadas em cena, mas não o ponto de partida para a elaboração das ações, como parece ter ocorrido no caso de Cieslak.

No entanto, compreender a Técnica II através da simples utilização de uma memória pessoal como material “secreto” de composição cênica seria reduzir a experiência de Cieslak a uma fórmula utilitarista e inocente, tanto em termos práticos, como teóricos. A noção de técnica, nesse caso, pode ser elucidada melhor através da ótica heideggeriana discutida no texto A questão da técnica. Nesse ensaio, Heidegger contrapõe o conceito grego originário da palavra técnica – a “tékhne” – com sua aceção na modernidade, explanando minuciosamente a profunda diferença de perspectiva entre ambas. A técnica, no seu sentido original, é colocada como aquilo que “desabriga o que não se produz sozinho e ainda não está à frente e que, por isso, pode aparecer e ser notado, ora dessa, ora daquela maneira” (HEIDEGGER, 1997, p. 55). Já “o desabrigar que domina a técnica moderna tem o caráter de por em desafio” (HEIDEGGER, 1997, p.57). E “a direção e a segurança tornam-se inclusive os traços fundamentais do desabrigar desafiante moderno” (HEIDEGGER,1997, p.61). Segundo Heidegger, portanto, na

concepção moderna, a técnica seria um meio para alcançar um fim determinado, ou seja, uma forma de controle da natureza, na qual se visa produzir algo previsível e já conhecido de antemão. Já a noção de “*tékhnē*” grega se diferiria essencialmente dessa acepção moderna por sua perspectiva menos utilitária e controladora, sendo, então, a técnica encarada mais como um meio de liberação, de desabrigar de algo que não é inteiramente dominável, nem totalmente reconhecível *a priori*.

Trazendo o raciocínio do filósofo para a questão específica do trabalho do ator, se pode dizer que a noção de técnica no modo como é costumeiramente aplicada no campo das Artes Cênicas, estando diretamente vinculada à acepção moderna utilitarista de técnica, tronou-se sinônimo de frieza, de cálculo mecânico na aplicação de recursos vocais e corporais sem qualquer envolvimento emocional do ator, como pertinentemente apontou Ferracini (2012, p.80-81).

Todavia, a técnica utilizada por Cieslak em *O Príncipe Constante* (e nas experimentações posteriores de Grotowski) pressupõe a mobilização de instâncias no ator de ordem psíquica, e, por isso, não poderia ter como expectativa apenas a obtenção de um dado efeito estético, ou a tentativa de controle objetiva e calculista de um resultado cênico. Seria, nesse sentido, mais interessante encarar esse tipo de técnica psicofísica, não somente reconhecível no trabalho de Grotowski, como um canal para o desvelamento de “algo” no ator que está além da técnica em si, como meio de desabrigar a realização acontecimento “real”, e, em certa medida, imprevisível e não plenamente controlável pela estruturação racional. Por isso, a Técnica II deve ser compreendida, não como algo ‘frio’, ‘mecânico’ ou ‘sem envolvimento emocional’, mas sim, pelo contrário, como um canal concreto para o ator “experimentar-se na memória” (MOTTA-LIMA, 2009, p. 159), como uma estrutura que permite um processo de permanente descoberta de si mesmo através do fazer artístico.

Assim, pode-se dizer que as noções de técnica e memória se cruzam na *práxis* cênica de Cieslak de modo não utilitário, como um caminho criado por esse ator para “desabrigar” em si mesmo um território paradoxalmente desconhecido e reconhecível, passado e presente, velho e novo, repetível e

espontâneo. Ou seja: através de uma “revivência” das próprias memórias, que dizer, através um processamento da memória corporificado e atualizado (não mentalizado e premeditada), a partitura cênica possibilitava que emergir no ator uma nova percepção de si, um novo “eu”, ou ainda, um novo “não-eu”. Trata-se de uma experiência complexa e não redutível a uma fórmula mecânica ou à simples “aplicação” da memória pessoal do ator para a construção da cena.

Devido a essa complexidade que a Técnica II aplicada por Cieslak em *O Príncipe Constante* tornou-se a referência empírica propulsora da nova abordagem “orgânica” observada tanto no treinamento, como nas experimentações cênicas posteriores ao processo de construção desse espetáculo; e a partir da qual surgiram novos conceitos basilares para a *práxis* grotowskiana futura: “Contato”, “Impulso”, “Reação”, “Corpo-Memória”, “Detalhes”, “Organicidade”.

Conclusivamente, pode-se levantar a hipótese que a especificidade da precisão psicofísica no desempenho de Cieslak como Dom Fernando estaria na maior radicalização das pesquisas em torno do ator como “criador e intérprete de si mesmo” (OUAKNINE, 1970, p. 39). Através dessa verticalização, operada antes e depois da estreia de *O Príncipe Constante*, se configurou a noção de organicidade, que marcará a trajetória de Grotowski, não como um novo modelo técnico a ser reproduzido, mas como uma nova ‘chave’ de percepção do acontecimento cênico que permanece como um fio condutor de suas investigações no campo das Artes Cênicas/Performativas.



Fig.14 - Fotos de cenas do espetáculo O Príncipe Constante



Fig.15 - Fotos de cenas do espetáculo O Príncipe Constante

4. *APOCALYPSIS CUM FIGURIS*: a Precisão Psicofísica na “terra da cotidianidade” e da coparticipação da testemunha



Fig.16 - Imagem da capa do programa do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*

ANTES DA LEITURA DESSE CAPÍTULO, VER VÍDEO 3 NO DVD EM ANEXO

Apocalypsis cum figuris, último espetáculo produzido pelo Teatro Laboratório sob a direção de Jerzy Grotowski, se destacou na trajetória do grupo e na História do Teatro euro-americano, pelas peculiaridades que diferenciaram essa montagem das produções precedentes. Apesar de muitos críticos avaliarem O Príncipe Constante como a peça mais importante do diretor polonês, esta opinião não pode ser considerada como unânime, uma vez que, segundo alguns analistas, como Robert Findlay, seria *Apocalypsis cum figuris* o espetáculo reconhecido pela crítica como a obra prima de Grotowski (FINDLAY, 1996, p. 174)⁶¹. Também Osinski afirmou que: “*Apocalypsis cum Figuris* passou a ser considerado o trabalho mais notável de Grotowski, sem dúvida o trabalho no qual todos seus atores atingiram criações de excepcional intensidade” (OSINSKI, 1979, p. 59)⁶².

Mas, apesar dessa ‘disputa’ de opinião dentro da crítica especializada, pela maneira com que foi coletivamente construída e por uma maior não submissão da cena em relação à Literatura dramática, *Apocalypsis cum figuris* se transformou, na década de setenta, em um modelo de criação inspirador para outras companhias pelo mundo. Segundo relata Kumiega (1985, p. 87):

Apocalypsis foi inquestionavelmente uma das produções teatrais mais importantes do século XX. E também um exemplo de um tipo particular de construção teatral que se tornou convencional, nos anos setenta, entre pequenos grupos da Europa e da América, os quais utilizavam como base para seu trabalho os princípios do Teatro Laboratório⁶³.

⁶¹ Tradução nossa para: “*Apocalypsis cum figuris* critically recognized as Grotowski master-piece” (FINDLAY, 1996, p. 174).

⁶² Tradução nossa para: “*Apocalypsis cum Figuris* came to be considered Grotowski most outstanding work, and doubtless the fullest work of his actors all of whom achieved creations of exceptional intensity” (OSINSKI, 1979, p. 59).

⁶³ Tradução nossa para: “It is, almost unquestionably, one of great theatrical productions of twentieth century. It was also exemplary of a particular conventional of theatrical construction wich was widely used in the seventies, particularly amongst small groups in Europe and America who were attempting to base their work on the Laboratory Theatre principles” (KUMIEGA, 1985, p. 87).

Não há também entre teóricos um consenso sobre as datas de estreia e de encerramento das apresentações. Por exemplo, Schechner (1997, p. 23), Osinski (1979, p. 56), Kumiega (1985, p. 92), Kolankiewicz (1977, p. 24) e Taviani (1997, p. 195) consideram que a estreia pública e oficial da peça tenha ocorrido em 1969. Já para Flaszen (1978, p. 326), Findlay (1997, p. 174-177) e para Temkine (1992, p. 82) a estreia da peça foi no ano anterior, 1968, mesmo levando em conta ter sido uma apresentação “fechada” e restrita para funcionários do governo polonês (oficiais da censura). Do mesmo modo, o encerramento das apresentações, ora é datado em 1980, ora é localizado em 1981.

Porém, apesar dessa imprecisão na datação da estreia e da última apresentação, é possível afirmar que, de todas as montagens do Teatro Laboratório, *Apocalypsis* foi a mais longeva, tendo ficado por volta de doze anos em cartaz em diversos locais do mundo, sendo que na maior parte desse tempo, foi o único espetáculo no repertório do grupo, enquanto, paralelamente, já se empreendia as pesquisas experimentais da fase denominada *Parateatro*.

Vale ressaltar, inclusive, que a peça foi utilizada como uma espécie de “ponte” para o *Parateatro*, servindo, por exemplo, para selecionar, entre a audiência de *Apocalypsis*, participantes para as atividades parateatrais. Burzynski, (1979), conta que um cartaz escrito à mão, pendurado no guarda-roupa da entrada da sede do Teatro Laboratório em Wrocław, assinado por Grotowski, dizia: “Se você quiser nos encontrar no período de treinamento parateatral permaneça no auditório depois da apresentação de Apocalipse” (GROTOWSKI *apud* BURZYNSKI, 1975, p. 15)⁶⁴.

Além desse cartaz-convite, como relata Kumiega (1985, p. 170), após as apresentações da peça, o elenco também pessoalmente convidava alguns membros da plateia a permanecer na sala para uma conversa sobre o trabalho parateatral e sobre as possibilidades de acesso ao *Special Project* (Projeto

⁶⁴ Tradução nossa para: “A handwritten placard hangs in the cloakroom of Grotowski’s Laboratory Theatre in Wrocław addressed ‘To anyone with the inclination for it’. The text reads: ‘If you wish to meet with us in the paratheatrical training period remain in the auditorium after the performance of Apocalypsis’” (BURZYNSKI, 1975, p. 15).

Especial⁶⁵), nome dado ao primeiro projeto parateatral. Durante a década de setenta, as muitas palestras públicas dadas por Grotowski em diversos países (Estados Unidos, Canadá, Austrália, Japão e Nova Zelândia), além de divulgar os princípios filosóficos e pragmáticos norteadores do *Parateatro*⁶⁶ e encontrar locais propícios onde poderiam ser realizadas as atividades parateatrais (fazendas, bosques, casarões antigos e até um castelo abandonado), serviam também para organizar temporadas para *Apocalypsis*.

Por isso, esse espetáculo, como última produção teatral do Teatro Laboratório, deve ser vista como um ponto de mudança importante no percurso de Grotowski; sendo, ao mesmo tempo, uma transição e um reflexo das investigações parateatrais, das quais o espetáculo foi contemporâneo até deixar de ser apresentado, por volta de 1981, devido principalmente à morte de Antoni Jaholkowski – ator do grupo desde sua fundação e que, nesse espetáculo, fazia o papel de Simão Pedro (*Szymon Piotr*, em polonês).

Percebendo as inúmeras aproximações que ligam a montagem de *Apocalypsis* com as investigações parateatrais, a pesquisadora Motta-Lima (2008), problematiza a divisão feita por Schechner e Wolford (1997) que separa a fase teatral (1957-1969) da fase parateatral (1969-1978). Segundo a visão da autora, essa divisão ofusca o profundo diálogo entre a peça e o *Parateatro*; num entrelaçamento evidente não só pelo paralelismo temporal entre o percurso de existência de ambas, mas também pela presença de certas questões e matizes de trabalho comuns que as ligam fortemente. “Creio que a datação da fase teatral, embora feita, ou ao menos corroborada, pelo próprio Grotowski, obscureceu a crise e a transição operada em *Apocalypsis*, e também a relação desse espetáculo com *Holiday*⁶⁷” (MOTTA-LIMA, 2008, p. 15).

⁶⁵ Segundo Tadeusz Burzynski, no texto “Grotowski’s Exit From Theatre”, o *Special Project* poderia ser definido sinteticamente como um curso de longa duração ou um experimento, no qual os antigos membros do Teatro Laboratório junto com novos participantes exploravam a criatividade humana através da atividade orgânica, migrando, assim, entre as esferas da atuação teatral e da atuação na vida, “beyond the sphere of stage acting and life acting” (BURZYNSKI, 1975, p. 16).

⁶⁶ Os princípios norteadores do Parateatro foram compilados, transcritos e articulados principalmente no texto intitulado *Holiday*, publicado no livro *The Grotowski Sourcebook* (cf. Schechner e Wolford, 1997).

⁶⁷ O termo *Holiday* foi um dos nomes dados à principal atividade parateatral realizada de 1970 até 1974, além

Além disso, como também apontou Motta-Lima (2008), *Apocalypsis* tinha uma função política estratégica: ajudava a garantir que o grupo pudesse realizar as experimentações parateatrais sem sofrer possíveis repreensões ou retaliações por parte da comunidade artística e/ou por funcionários do governo polonês. As contínuas apresentações da peça mantinham a produção teatral do grupo como publicamente “ativa”, o que auxiliava a manter a legitimidade ao Teatro Laboratório enquanto instituição cultural financiada pelo Estado, evitando, assim, que possíveis críticas ao isolamento e à restrição das atividades do *Parateatro* provocassem o cancelamento do subsídio governamental. Como comenta Motta-Lima:

Apocalypsis foi também, durante todo o período parateatral do Teatro Laboratório, um lugar de maior visibilidade e de manutenção da legitimidade do grupo. *Apocalypsis* era apresentada como um espetáculo, ou seja, como um produto público do Teatro Laboratório e, nesse sentido, era pragmaticamente necessária à vida das outras experiências mais reclusas e que suscitavam, por isso mesmo, mais dúvidas do meio teatral (MOTTA-LIMA, 2008, p. 185).

Portanto, é presumível que o paralelismo com as atividades parateatrais tenha provocado, em *Apocalypsis*, durante sua longa trajetória de existência, certas transformações diretamente influenciadas pela nova etapa de pesquisa. Em 1974, Grotowski, inclusive, chegou a definir o espetáculo como “uma amostra” daquilo que ocorria entre os participantes do *Parateatro* (GROTOWSKI *apud* MOTTA-LIMA, 2008, p. 333), evidenciando o profundo entrelaçamento entre o espetáculo e a nova fase do Teatro Laboratório. Como aponta Schechner na seguinte passagem:

O *Parateatro* emergiu quase costurado à *Apocalypsis cum figuris*. Essa produção teve um difícil processo de criação como uma performance pública porque sua ação fundamental tendia em direção à auto reflexão e ao tipo de encontro característicos do trabalho parateatral. *Apocalypsis*

do título dado ao texto que compilava três palestras dadas por Grotowski entre 1970 e 1972, e que resumia o pensamento filosófico e pragmático que guiava as pesquisas parateatrais. (cf. Schechner e Wolford, 1997).

foi uma produção teatral que desejava ser um trabalho parateatral (SCHECHNER, 2006, p. 207)⁶⁸.

Nesse sentido, essa montagem deve ser considerada uma experimentação híbrida e fronteira entre duas etapas distintas do percurso de Grotowski e seus colaboradores. Suas singularidades podem ser vistas como estando ainda vinculadas às diretrizes principais da fase teatral, como uma radicalização das buscas realizadas neste período (principalmente a partir 1962). Mas, simultaneamente, essas mesmas singularidades também se mostram como aspectos que projetam as necessidades que engendraram a forte ruptura das propostas parateatrais. “Eu sinto – afirmou Grotowski – que *Apocalypsis cum figuris* foi um novo estágio para minha pesquisa. Nós cruzamos certas barreiras” (GROTOWSKI *apud* SCHECHNER, 2006, p. 207)⁶⁹. Esse “cruzar barreiras” está relacionado a uma série de transformações operadas nesse espetáculo – relativas ao modo de conceber o fazer artístico e a certo “desfazimento” dos papéis convencionais de ator, diretor e espectador, processo de transição rumo ao *Parateatro* que levará Grotowski a abandonar definitivamente, não o teatro em si, mas a produção de novos espetáculos.

Um dos aspectos de transitoriedade que caracterizam em particular esse espetáculo diz respeito ao modo como foi dramaturgicamente elaborado. Diferentemente das montagens anteriores do Teatro Laboratório que tinham como ponto de partida um texto dramaturgico selecionado antes que os ensaios começassem, em *Apocalypsis*, o texto proferido pelos atores em cena se constitua de uma coletânea de fragmentos de fontes diversas – passagens da Bíblia, T.S. Eliot, *Irmãos Karamazov* de Dostoievski e Simone Weil – escolhidas apenas no final do processo. Como foi descrito no texto do programa do espetáculo (cf. ANEXO, p.176-177), e também comentado por Flaszen (1978, p. 319), essa

⁶⁸ Tradução nossa para: “Paratheatre emerged almost seamlessly from *Apocalypsis cum figuris*. That production had a hard time emerging as a public performance because its underlying action tended toward self-examination and the kind of ‘meeting’ characterizing the Paratheatrical work. *Apocalypsis* was a production theatre piece desiring to be a paratheatrical work” (SCHECHNER, 2006, p. 207).

⁶⁹ Tradução nossa para: “I feel that *Apocalypsis cum figuris* is a new stage for me in my research. We have crossed a certain barrier” (GROTOWSKI *apud* SCHECHNER, 2006, p. 207).

coletânea de fragmentos textuais se configurou como uma opção definitiva na elaboração da peça, somente seis semanas antes da primeira apresentação pública, depois de um longo processo de três anos de criação.

No entanto, pela descrição feita por Grotowski no texto “Sobre a Gênese de *Apocalypsis*” (2007, p. 181-195), se pode notar que a temática bíblica do espetáculo – uma fictícia segunda vinda de Jesus Cristo – já estava de alguma maneira presente antes do momento em que os textos literários de Eliot, Dostoievski e Weil foram escolhidos para serem costurados à composição final. Mas, pode-se afirmar que a tessitura dramática da peça sob a alcunha de *Apocalypsis cum figuris*⁷⁰ foi somente gerada após aproximadamente trinta meses selecionando e colando trechos das improvisações executadas pelos atores. Por isso, “a fonte desse trabalho foi a criação dos atores. Considero que em nenhum dos nossos espetáculos a criação dos atores tenha sido tão evidente” (GROTOWSKI, 2007, p. 194).

Os fragmentos de textos utilizados, se analisados em conjunto e isolados dos demais elementos da encenação (iluminação, adereços, figurino, e principalmente as ações psicofísicas dos atores), não se articulavam em uma unidade de sentido única e facilmente reconhecível, e, conseqüentemente, não constituíam um enredo dramático linear, cujo início, meio e fim estariam claramente definidos ou mesmo fragmentários, cujas partes estariam segmentadas e desordenadas, porém ainda presentes.

Desse modo, a “colagem de textos” criada para a peça estava tão intrinsecamente relacionada às ações realizadas pelos atores que sua compreensão como um todo só se torna viável se acrescida da descrição detalhada das ações psicofísicas dos atores. Como explica o crítico polonês Puzyna:

⁷⁰ Antes de se chamar *Apocalypsis cum Figuris*, o processo de criação desse espetáculo teve, como obras de referências, *Samuel Zborowski* de Slowacki e os *Evangelhos*. O trabalho sobre ambas deu origem a dois roteiros distintos que foram quase que inteiramente abandonados. “Depois de duas montagens diversas, sem chegar à estreia, recomeçamos quase do zero” (GROTOWSKI, 2007, p. 189).

Os textos não foram colocados juntos para formarem um enredo; eles foram simplesmente agrupados lá como um dos elementos de apoio. Toda a tessitura do ‘poema de palco’ de Grotowski foi inteiramente costurada a partir daquilo que seus atores fazem e experienciam em cena; a história e o tema de *Apocalypsis* resultam somente da interação entre eles. (...). É um teatro total, coletivamente criado, orquestrado pelos instrumentos que lhe são próprios e pensado para os membros específicos da companhia. (PUZYNA *apud* SCHECHNER E WOLFORD, 2006, p. 88)⁷¹.

Apocalypsis representaria, por um lado, uma radicalização comparativamente maior de um dos princípios do “Teatro Pobre”: a busca pela autonomia do fenômeno teatral frente à Literatura dramática. “Em *Apocalypsis* – explica Grotowski – nós nos afastamos da Literatura. Não era uma montagem de textos, mas sim algo que surgiu durante os ensaios através da improvisação” (GROTOWSKI *apud* OSINSKI, 1979, p. 59)⁷². Por isso, na descrição do espetáculo, tarefa na qual se empenharam Puzyna (cf. Schechner e Wolford, 2006; Kumiega, 1985), a transcrição dos fragmentos de textos foi diretamente articulada com a exposição minuciosa do que era feito pelos atores em cena, antes, durante e depois cada bloco de falas.

Entretanto, essa não submissão à Literatura dramática não deve ser enxergada como uma negação do papel do texto dentro da criação teatral no *Teatro Laboratório*. Como é descrito no programa da peça (ANEXO, p.176-177), no final do processo de montagem de *Apocalypsis*, Grotowski e seus colaboradores selecionaram os fragmentos referidos acima para serem articulados à composição dos atores elaborada através de improvisações livres e estudos pré-estruturados, os chamados “*études*”. Essa atitude demonstra a permanência de

⁷¹ Tradução nossa para: “these texts have not been stitched together into anything resembling a plot; they are simply stand-by, one of the props. The whole fabric of Grotowski’s stage poem has been woven entirely from what his actors do and experience; the story and the subject of *Apocalypsis* is spun from their interplay alone. (...). It is total theatre, collectively created, no sooner thought through than orchestrated for the proper instruments, for the specific members of the company (PUZYNA *In* SCHECHNER; WOLFORD, 2006, p. 88).

⁷² Tradução nossa para: “In *Apocalypsis* we departed from literature. It was not a montage of texts. It was something we arrived at during rehearsals, through flashes of revelations, through improvisation.” GROTOWSKI *apud* OSINSKI, 1979, p. 59).

uma função concreta para texto e mesmo dá margem para se enxergar ainda algum grau de “dependência” em relação à Literatura.

Walter Kerr, crítico do *New York Times*, em seu artigo “*Grotowski Right – Did the Word Come Last?*”, indaga ao leitor sobre a real necessidade dessa inserção textual, acusando Grotowski de “substituir por materiais literários aquilo que era dito por seus atores em impulso” (KERR, 1996, p. 155)⁷³. Tendo como parâmetro de comparação a chamada “criação coletiva”, metodologia de criação muito em voga na década de setenta na qual as falas ditas em cena em sua maioria são elaboradas pelos próprios atores, o tipo de composição dramática escolhido para *Apocalypsis* seria comparativamente mais próximo ao modelo convencional, no qual o texto proferido pelos atores, geralmente selecionado pelo diretor da montagem, é da autoria de outra pessoa (dramaturgo ou escritor).

Por isso, no ponto de vista de Kerr (1996), a seleção de fragmentos de textos “canônicos” da Literatura mundial seria uma espécie de “empecilho” para uma criação atoral mais genuína e livre, pois a escolha por essa seleção implicaria numa menor autoralidade dos atores em relação às falas ditas por eles em cena.

No entanto, observando essa inserção de materiais sob o prisma defendido por Motta-Lima (2008), é possível identificar a presença de fontes literárias como um elemento funcional no processo de criação do ator, servindo para desencadeamento de reações psicofísicas, ou seja, como “detonador” de impulsos e associações pessoais no ator, como um instrumento para reelaborar as próprias experiências do ator dentro do fazer artístico.

Nessa perspectiva, o texto, mesmo que em fragmentos relativamente desconexos, não estaria substituindo uma elaboração textual genuína do ator, nem manipulando sua criação cênica, mas sim operando como um dos canais através dos quais o ator processaria as ignições psicofísicas de sua composição cênica. Nesse sentido, enfatiza Motta-Lima:

⁷³ Tradução nossa para: Mr. Grotowski (...) substituted ‘literary’ materials for what the actors had been saying on impulse. Why, if not to increase the profundity and power of the sounds coming from the actors. (...) he is here selecting what is to be said, consciously structuring it if not actually inventing the words” (KERR *In* SCHECHNER E WOLFORD, 2006, p. 155).

O que quero pontuar é que a escolha do texto dramaturgico – ou mesmo a escolha dos fragmentos ditos em *Apocalypsis cum Figuris* – e a distribuição dos personagens – ou a criação deles ao longo dos ensaios, em *Ap* – tiveram um papel importante no desencadeamento dos processos criativos/existenciais dos atores. (MOTTA-LIMA, 2008, p. 115).

Em relação à construção das personagens, em *Apocalypsis*, diferentemente da maneira como se procedia anteriormente, não houve uma divisão dos papéis feita *a priori*, sendo esses desenvolvidos pelos próprios atores ao longo do processo de criação. Nas produções anteriores, como descreve Flaszen (1978, p. 322)⁷⁴, os personagens eram divididos entre os atores do grupo mais ou menos como acontecia tradicionalmente no Teatro ocidental. A grande diferença na abordagem proposta por Grotowski estava no modo como os atores se relacionavam com o papel dramático enquanto uma estrutura textual objetiva.

No caso do Teatro Laboratório, a partir de certo momento da fase teatral (principalmente com a montagem de Dr. Fausto⁷⁵), a personagem passou a ser vista como um instrumento para a “autopenetração”⁷⁶ do ator, um canal que possibilitava a exploração de suas experiências íntimas como base e foco principal da criação, ou nas palavras de Grotowski, a personagem seria “um instrumento

⁷⁴ Tradução nossa para: “In all performances before *Apocalypsis*, roles were divided more or less as it happens in other theatres. The difference was that while characters existed, the relation to character was not the same as in theatres we know. The role, an objective structure in text, was, in our case, as Grotowski put it ‘a tool for the self-analysis of the actor’. (...) In *Apocalypsis* this was no more the case. The roles were created in course of the improvisations” (FLASZEN, 1978, p. 322).

⁷⁵ Segundo Motta-Lima (2008, p. 102): “Foi, principalmente, em Dr. Fausto que a busca pelas experiências individuais e íntimas de cada ator – e a exigência colocada na revelação dessas experiências – passou a transformar mais profundamente os processos de trabalho”.

⁷⁶ Segundo Motta-Lima (2008), o termo ‘autopenetração’ teria sido utilizado pela primeira vez por Eugênio Barba, no texto de 1964, feito no formato de uma entrevista com Grotowski, intitulado ‘O Novo Testamento do Teatro’ publicado no livro *Em Busca de Um Teatro Pobre* (versão brasileira de 1987). Trata-se de um dos termos encontrados por Barba, na época assistente de Grotowski, para caracterizar e sintetizar a dimensão psíquica envolvida no trabalho do ator, que era desenvolvido pelo grupo liderado por Grotowski, naquele período específico (1963-1965), sendo anterior à noção de ‘Teatro Pobre’. Segunda a autora, a noção de autopenetração seria irmã da noção de ator-santo, pois a autopenetração seria a tarefa a ser realizada pelo ator-santo. A autopenetração seria entendida como um processo análogo ao de autoanálise e, teria, dentro do campo do trabalho do ator sobre si, algumas especificidades, como, por exemplo, imagens de dor, violência, excesso, transbordamento e superação a ela atreladas (cf. MOTTA-LIMA, 2008).

para fazer um corte transversal de si mesmo, uma análise de si mesmo” (GROTOWSKI, 1987, p. 182), processo este que foi sintetizado pela expressão “personagem como bisturi”, muita vezes acionada por Grotowski nos textos de 1963 a 1965. “Os papéis existem – comentou Flazsen –, mas eles eram como andaimes que permitiam ao ator ir além do personagem em direção ao ato total de auto-revelação, ir além do papel teatral para o papel na vida cotidiana (FLASZEN, 1978, p. 310)⁷⁷.

Já em “*Apocalypsis* tudo foi completamente diferente. (...) Não havia personagem ‘dramático’ nem um papel coerente” (FLASZEN, 1978, p. 319)⁷⁸. O que se manteve em *Apocalypsis*, portanto, foi a perspectiva do trabalho sobre si, já presente anteriormente, só que abordada de maneira relativamente mais direta, sem o intermédio de uma unidade dramatúrgica preexistente, ou seja, sem uma personagem ficcional que fosse definida no início do processo de criação. Como descreve Grotowski (2007), as personagens Judas (Zygmunt Molik) Lázaro (Zbigniew Cynkutis), Maria Madalena (Rena Mirescka ou Elizabeth Albahaca) e João (Stanislaw Scierski) seriam frutos dos fragmentos desenvolvidos pelos atores ao longo da pesquisa, tendo sido nucleadas sob estas alcunhas somente no período próximo à estreia.

Há também outros aspectos de continuidade-mudança que estariam concomitantemente relacionados a certo esgarçamento dos princípios do ‘Teatro Pobre’, e, ao mesmo tempo, já apontando para a necessidade de “saída” do Teatro, pelo menos nos moldes que lhe são tradicionais, atitude de rompimento representada pelo *Parateatro*. Nas montagens anteriores à *Apocalypsis*, os elementos cênicos externos ao ator (cenário, figurinos, iluminação, adereços, etc.) por mais que estivessem subordinados a sua funcionalidade perante a ação cênica dos atores, se faziam notar de modo comparativamente mais nítido, tanto em termos materiais, quanto conceituais e estéticos.

⁷⁷ Tradução nossa para: “Roles exist, but they’re the scaffolding the actor climbs to move beyond a role to the ‘total act’ of self-revelation, beyond the theatrical role and beyond one’s role in everyday life” (FLASZEN, 1978, p. 310).

⁷⁸ Tradução nossa para: “*Apocalypsis* was completely different. If there was script, it only appeared at the end. It had no ‘dramatic’ character or coherent whole” (FLASZEN, 1978, p. 319).

Em *Akropolis*, por exemplo, o cenário compunha-se de uma estrutura metálica de canos e uma plataforma de madeira espalhadas que dividiam em blocos interligados, tanto a área de atuação, como o espaço destinado ao público, como mostra os seguintes registros fotográficos do espetáculo e do croqui feito por Jerzy Gurawski, arquiteto responsável pelo cenário de *Akropolis*:

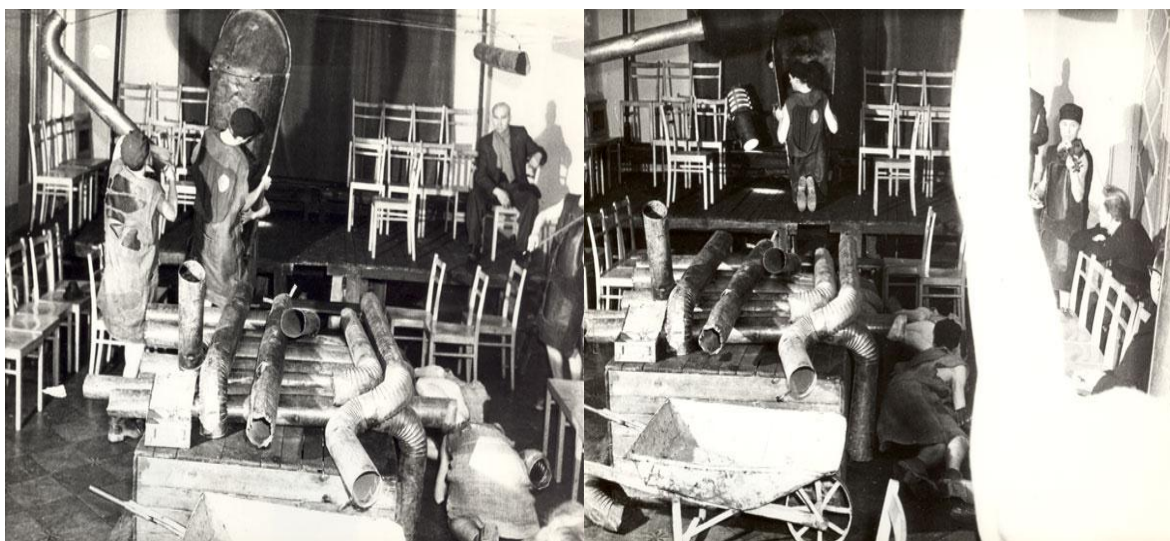


Fig.17 - Fotos do espetáculo *Akropolis*

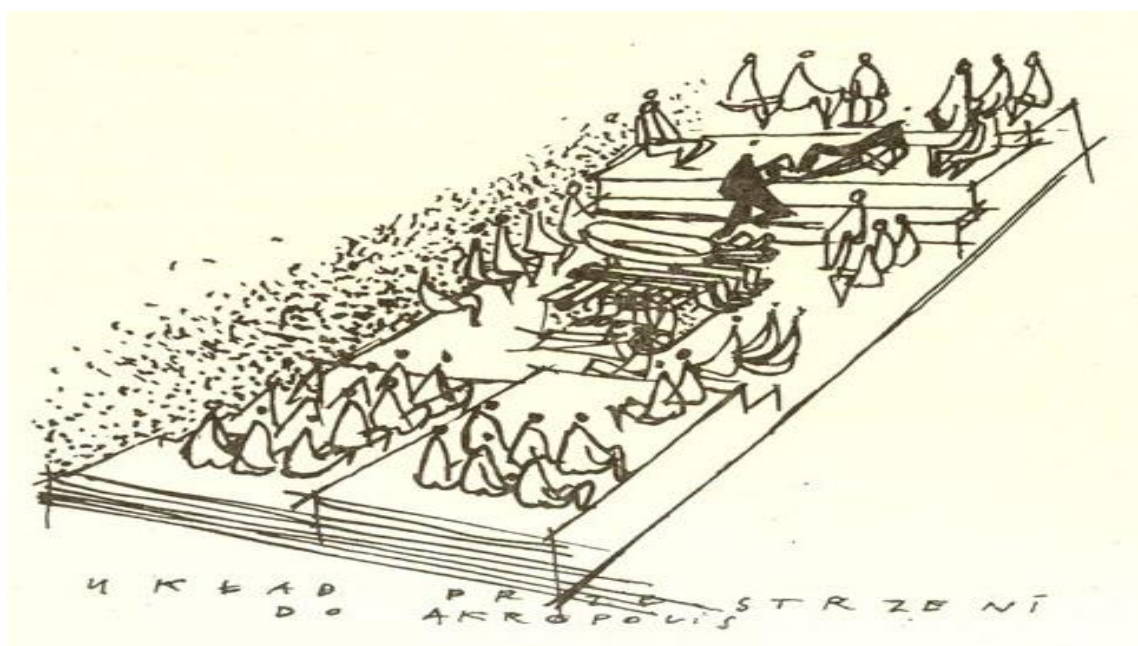


Fig. 18 - Croqui do cenário de *Akropolis*
Autor: Jerzy Gurawski

Para O Príncipe Constante foi construída uma grande caixa cênica de madeira com um praticado pequeno no meio. Nessa “arquitetura cênica”⁷⁹, enquanto os atores circulavam dentro dessa caixa cênica, o público era fisicamente e visualmente isolado por arquibancadas suspensas e separadas por paredes altas. Como é descrito por Flaszen no programa (cf. Anexo, p.168), esse ambiente simulava cenograficamente o tipo de expectativa proporcionado por arenas de touradas e também por salas de aula voltadas para Medicina cirúrgica. Ou, nas palavras de Flaszen, tratava-se de: “algo intermediário entre um picadeiro de circo e uma sala de operação” (ANEXO, p.168)⁸⁰, como pode ser observado no croqui feito por Jerzy Gurawski, responsável pela arquitetura cênica desse espetáculo, e também na seguinte foto de uma das cenas:

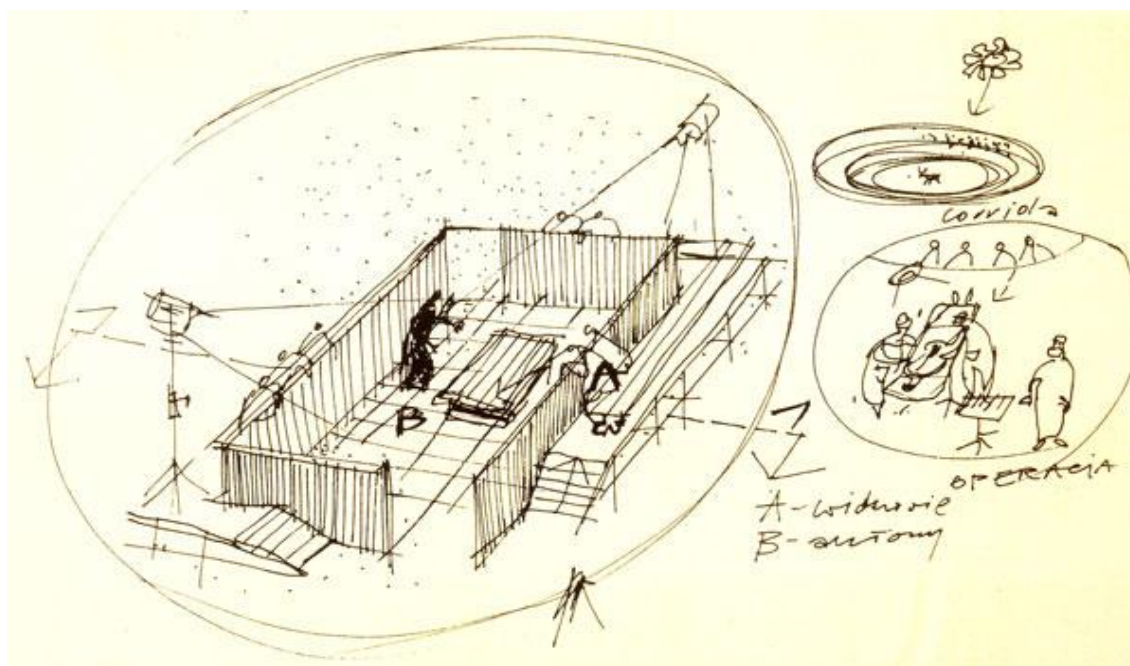


Fig. 19 - Croqui do cenário de O Príncipe Constante. Autor: Jerzy Gurawski

⁷⁹ A noção de “arquitetura cênica” foi utilizada pelo Teatro Laboratório para substituir propositalmente o termo “cenografia”, considerado restrito à modificação do espaço destinado tradicionalmente para a cena dentro dos edifícios teatrais, ou seja, o palco (geralmente no formato italiano ou arena). Essa opção se dava principalmente porque no Teatro Laboratório propunha-se ampliar a concepção de espaço e sua importância dentro do acontecimento teatral. O espaço, que não se restringia apenas à área de atuação, mas também ao local do público, era modificado e pensado em função de cada novo espetáculo do grupo dirigido por Grotowski. Nesse sentido, Jerzy Gurawski foi o principal colaborador do diretor polonês, tendo assinado a “arquitetura” das seguintes montagens: *Sakuntala*, *Os Antepassados*, *Kordian*, *Akropolis*, *Dr. Fausto* e *O Príncipe Constante*.

⁸⁰ Tradução nossa para: “some intermediary between a circus manège and a operating room” (FLASZEN, anexo, p.168).



Fig.20 - foto de cena do espetáculo O Príncipe Constante

Já na última produção teatral do grupo não havia nenhuma estrutura arquitetônico-cenográfica de grande porte, apenas algumas marcas divisórias no chão separavam o espaço cênico do lugar destinado à plateia. Como sintetizou Roose-Evans:

Com cada uma de suas produções para o *Teatro Laboratório*, Grotowski sistematicamente explorou a relação entre o ator e o espectador através do uso do espaço cênico. Em *Apocalypsis cum Figuris*, ele abandonou todas as tentativas de organizar o espaço. Atores e a audiência, juntos, sem fingimento, em pé de igualdade, entrava no mesmo largo espaço vazio que era a área de atuação. (ROOSE-EVANS, 2008, p. 152)⁸¹.

Curiosamente, ainda é possível observar algumas marcas no piso da antiga sala de ensaio e apresentações do Teatro Laboratório; local esse, inclusive, onde foi criado o espetáculo *Apocalypsis* e que permanece até hoje sendo utilizado pelo Instituto Cultural Jerzy Grotowski, em Wrocław, Polônia:

⁸¹ Tradução nossa para: “With each of his productions for the Polish Laboratory Theatre, Grotowski had systematically explored the relationship of the actor and the spectator by his use of scenic space. In *Apocalypsis cum Figuris*, he abandoned all attempts to organize the space. Actors and audience, together, without pretense, on equal footing, entered the large empty room that was the playing area”. (ROOSE-EVANS, 2008, p. 152)



Fig.21- Fotos sala do Instituto Cultural Jerzy Grotowski, fev de 2011.

Para as apresentações de *Apocalypsis*, Grotowski exigia, portanto, um espaço vazio que não fosse aquele destinado convencionalmente para o acontecimento teatral, ou seja, algum tipo de palco dentro de algum edifício teatral. Nesse sentido, esclarece Motta-Lima:

Grotowski fugia em *Apocalypsis* tanto de um certo espaço físico característico do fenômeno teatral – fugia tanto do palco italiano quanto do que hoje chamaríamos de sala ‘multiuso’ – quanto, também, de um espaço social já caracterizado pelo nome de teatro ou sala de espetáculos (MOTTA-LIMA, 2008, p. 302).

O espaço escolhido para a peça, além de ser propositalmente não-teatral, era também muito pouco ou quase nada modificado para realização das apresentações. Como na foto acima, tentava-se manter ao máximo a arquitetura “natural”, própria daquele espaço, sem a ele acoplar nenhuma estrutura material de grande porte que intervisse espacialmente ou delimitasse, por exemplo, a área de atuação e a área reservada ao público. “Com *Apocalypsis*, era mais difícil encontrar um espaço adequado, porque nele não havia nenhuma ‘arquitetura’. (...) Poderia ser uma igreja, um porão, um sótão – o que quer que fosse tinha que ser real. Nenhuma mudança estética ou artifício eram permitidos” (FLAZSEN, 1978, p.

310)⁸².

Numa versão ulterior do espetáculo (1973-1974), destinada à grande parcela de jovens que formavam o público da peça nessa época específica, os bancos designados para acomodação dos espectadores foram, inclusive, completamente removidos, como mostra os seguintes registros fotográficos do espetáculo:



Fig.22 - Foto de *Apocalypsis cum Figuris* apresentada no Teatro Laboratório (atual Instituto Cultural Jerzy Grotowski)

⁸² Tradução nossa para: “With *Apocalypsis*, it was harder to find a proper room, because there was no ‘architecture’ there. (...) It could be a church, basement, attic – whatever, it must be real. No cosmetic changes or artifice era allowed” (FLAZSEN, 1978, p. 310).



Fig.23 - Foto de *Apocalypsis cum Figuris* apresentada fora do Teatro Laboratório

Na chamada “Versão sem Bancos” (cf. Flazsen, 1978, p. 327), deixar o público sentado no chão junto aos atores, não só permitiu triplicar o número de espectadores aceitos em cada apresentação, como possibilitou um contato mais íntimo com o público jovem, possível alvo das experimentações parateatrais. Remover os bancos advinha, portanto, da necessidade de aproximação física e mental com “a audiência que era, de algum modo, mais próxima de nós, para quem a peça não era apenas um evento cultural” (FLASZEN, 1978, p. 311)⁸³. Tratava-se, portanto, de uma mudança perceptivelmente influenciada pelo *Parateatro*.

Nesse ponto, deve-se ressaltar que tanto *Apocalypsis* como o *Parateatro* fazem parte de um contexto histórico-cultural específico: o da contracultura, nos anos sessenta e setenta, período riquíssimo e transformador no campo teatral, considerado por analistas como o momento de uma “segunda Grande Reforma” (BRAUN, 1975). Nesse contexto mais amplo, importantes

⁸³ Tradução nossa para: “(...) But some of the audience were somehow closer to us. For them the piece was not a cultural event” (FLASZEN, 1978, p. 311).

artistas e companhias da Europa e das Américas⁸⁴, dentre eles o Teatro Laboratório, passam a enxergar o fazer teatral, menos como uma obra de valor estético e conceitual, mas mais enfaticamente como um lugar de comunhão e de interação entre seres humanos. Nas palavras de Grotowski: “as questões de ordem estética não são levadas em consideração” (GROTOWSKI, 1976, p. 15)⁸⁵, quando se referia ao trabalho realizado pelo Teatro Laboratório naquele momento.

Vê-se, então, uma grande centralidade dada à noção de encontro, muita enfatizada nos textos produzidos pelo Teatro Laboratório durante a década de setenta: “Meeting with Grotowski” (GROTOWSKI, revista *The Theatre in Poland*, 1972), “This Holiday Will Become Possible” (GROTOWSKI, revista *The Theatre in Poland*, 1973), “How One Could Live” (GROTOWSKI, revista *The Theatre in Poland*, 1975), “No acting play - Interview with Ryszard Cieslak” (CIESLAK, revista *The Theatre in Poland*, 1975), “Interview with Jerzy Grotowski” (GROTOWSKI, revista *The Theatre in Poland*, 1976) e “Holiday” (GROTOWSKI, *The Grotowski Sourcebook*, 1997[1970-1972]). Algumas passagens desses textos são esclarecedoras para se compreender a que noção de encontro se estava enfocando ali:

(...) o que parece ser mais importante para nós é nos revelarmos através de nossa própria vida ou através do **encontro** com outras pessoas, através de nossa habilidade ou desabilidade para ter **encontros** autênticos com outros (...). (GROTOWSKI, 1972, p. 8)⁸⁶.

Para cruzar a barreira entre você e eu: para ir em direção ao seu **encontro**, é isso que nós fazemos para não ficarmos perdidos na multidão – ou perdido entre as palavras, ou entre

⁸⁴ Faz-se referência aqui a grupos importantes no cenário cultural desse período histórico, tais como: o *Living Theater* de Judith Malina e Julien Beck, o *La Mama* de Ellen Stewart, o *The Performance Group* liderado por Richard Schechner, o *The Open Theatre* de Joseph Chaikin, o CIRT de Peter Brook, o *Odin Teatret* de Eugenio Barba, o *Théâtre du Soleil* de Ariane Mnouchkine e, no Brasil, grupos como Teatro Oficina de José Celso martines Correa e Asdrubal Trouxe o *Trambone* de Hamilton Vaz Pereira.

⁸⁵ Grifos nossos; tradução nossa para: “the aesthetic orientations do not come into the picture” (GROTOWSKI, 1976, p. 15).

⁸⁶ Grifos nossos; tradução nossa para : “(...) which seems for us to be most important in life, revealing ourselves through our own life or through meetings with people, through our ability or inability to have authentic meetings with others – (...)” (GROTOWSKI, 1972, p. 8).

declarações, ou entre pensamentos belamente precisos. (...) Para encontrar um lugar onde a comunicação se torne verdadeiramente possível. (GROTOWSKI, 1973, p. 6)⁸⁷.

O que nós fazemos não está relacionado somente à prática, mas talvez até mais com certo estilo de vida, com uma procura por pessoas, pelo **encontro**. (GROTOWSKI, 1975, p. 33)⁸⁸.

Agora não mais se trata de uma questão de pesquisa técnica: nós estamos procurando o que o **encontro** entre duas pessoas pode realmente significar, entre um indivíduo e outros, (...). (GROTOWSKI, 1976, p. 15)⁸⁹.

É suficiente entender que o que eu tenho tentado ao máximo possível é tocar a **experiência do encontro – encontro humano** (GROTOWSKI, 1996[1970-1972], p. 219)⁹⁰.

Grotowski, portanto, parece ter conscientemente renunciado, tanto à Literatura e aos personagens dramáticos, quanto à exploração do espaço cênico por meio de estruturas cenográficas, em benefício de uma penetração mais radical no contato humano ator-ator, ator-diretor e ator-espectador, propositalmente distante dos papéis mais convencionais estabelecidos para esses. A iluminação, diferentemente das peças anteriores, reduzia-se a dois *spotlights* e a algumas velas. E o figurino, que num primeiro momento ainda existia, depois deixou de ser utilizado, sendo substituído propositalmente pelo vestuário cotidiano dos atores.

Essa maior radicalidade em relação à “pobreza” dos elementos cênicos não deve levar à conclusão de que em *Apocalypsis* não houvesse nenhum tipo de preocupação de ordem estética ou que as escolhas feitas não proporcionassem

⁸⁷ Grifos nossos; tradução nossa para: “To cross the frontiers between you and me: to come forward to meet you, so that we do not get lost in the crowd – or among words, or in declarations, or among the beautifully precise thoughts” (GROTOWSKI, 1972, p. 6).

⁸⁸ Grifos nossos; tradução nossa para: “What we do is related not only to practice, but perhaps even more to a certain life-style, to a search for people, to a meeting”. (GROTOWSKI, 1975, p. 33).

⁸⁹ Tradução nossa para: “Now it is no longer a question of technical research: we are looking for what a meeting between two people really means, between an individual and the others (...)”.(GROTOWSKI, 1976, p. 33).

⁹⁰ Tradução nossa para: “It is enough to understand that I am attempting here – in as much as I can - to touch the experience of meeting – meeting with man”. (GROTOWSKI, 1996, p. 219).

uma percepção daquela experiência teatral em um nível também estético. Pelo contrário, essa “simplicidade”, essa “renúncia dos artifícios cênicos” configurava uma opção estético-conceitual consciente e fruto de uma necessidade de “não fingir que algo é o que não é”, nas palavras de Flaszzen (1978, p. 310)⁹¹. Ou como enfatizou Grotowski: “fazer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade. Não ceder, não fingir, não enganar, não cair nos truques psíquicos” (GROTOWSKI, 2007, p. 182). Nesse sentido, mais uma vez, a experiência de *Apocalypsis* não pode ser separada do *Parateatro*, no qual era ainda mais imperativa a necessidade de negar a artificialidade e a teatralidade, além de se procurar anular qualquer tipo de manipulação do acontecimento cênico.

Devido também a essa necessidade de “fazer a verdade”, foi profundamente modificado, no processo de criação de *Apocalypsis*, o jeito como Grotowski enxergava seu próprio papel como diretor e, conseqüentemente, a postura que assumia enquanto líder da companhia. Em *O Príncipe Constante* e depois com todos os atores do grupo em *Apocalypsis*, sua atitude como diretor mudou profundamente, tornando-se muito menos manipuladora e autoritária. “Seu método de trabalho não era mais o de dar instruções aos atores, mas sim o de expectativa. Ele ficava sentado silenciosamente, esperando horas e horas. Isso foi uma grande mudança, porque antes, ele era realmente um ditador” (FLASZEN, 1978, p. 324).

Depois de um longo percurso explorando as mais distintas técnicas e exercícios psicofísicos, tendo como objetivo o controle do processo psíquico do ator – os ássanas da Yoga, Máscaras Faciais de Delsarte, Treinamento Autógeno de Schultz, dentre outros –, Grotowski parece ter descoberto, em sua troca com Cieslak em *O Príncipe Constante*, ser muito mais frutífera, potente e reveladora uma forma menos hierárquica e controladora de se relacionar com seus colaboradores. Grotowski: “Cada um de nós é em certa medida um mistério. Em teatro pode acontecer algo de criativo – entre o diretor e o ator – justamente quando ocorre o contato entre dois mistérios” (GROTOWSKI, 2007, p. 181).

⁹¹ Tradução nossa para: “No cosmetic changes or artifice are allowed. In other words, we don’t pretend it’s something it’s not”. (FLASZEN, 1978, p. 310).

Essa verticalização no “mistério” de cada ator não foi exatamente uma inovação trazida pelo processo de criação de *Apocalypsis*. Trata-se de uma busca que já estava presente nas pesquisas do Teatro Laboratório e que havia, de algum modo, sido redimensionada conceitualmente e redirecionada pragmaticamente com a montagem de *O Príncipe Constante*; e que, em *Apocalypsis*, ganhava novos modos práticos de investigação. Como foi analisada no capítulo anterior, a “descoberta da organicidade” (cf. Motta-Lima, 2008), proporcionada pelo desempenho de Cieslak, foi o ápice e ao mesmo tempo o ponto balizador de uma longa pesquisa no campo da atuação voltada para o trabalho do ator sobre si mesmo.

Essa experiência complexa e reveladora foi sintetizada pelas expressões: “Ato Total”, “Transiluminação”, “Desnudamento psíquico”, “ato de confissão”, “prece carnal”, dentre outros termos. E os procedimentos técnicos desenvolvidos nessa nova experiência psicofísica, discerniam-se metodologicamente dos aplicados nas montagens precedentes, sendo, por isso, reunidos e classificados como “Técnica II”, a qual se discernia por um modo diferente de articular precisão e espontaneidade no trabalho do ator, dentre outros aspectos.

Apocalypsis, como a produção subsequente à criação de *O Príncipe Constante*, não poderia deixar ser considerada como um desdobramento daquilo que havia sido alcançado com Cieslak. Por isso, é presumível que o foco da nova produção do Teatro Laboratório, deva ter sido a princípio tentar expandir o desenvolvimento da “Técnica II”, abrangendo-a para todos os membros do grupo. Nesse sentido, afirmou Osinski, “*Apocalypsis* foi o esforço de ampliar a experiência de *O Príncipe Constante* para toda a companhia” (OSINSKI, 1979, p. 57)⁹². Dessa forma, “poucos críticos – também comenta Kumiega – foram capazes de negar que [*Apocalypsis*] era uma criação teatral de um poder extraordinário, dentro da qual cada um dos atores alcançou seu ‘Ato Total’ pessoal” (KUMIEGA,

⁹² Tradução nossa para: “*Apocalypsis* was an attempt to widen the experience of *The Constant Prince* based on Calderón/Slawacki, to the entire company: there the ‘total act’ embraced one character, here it was to embrace everybody” (OSINSKI, 1979, p. 57).

1985, p. 92)⁹³.

Comparando a descrição de Ouaknine (1970), referente a montagem de *O Príncipe Constante* – com a análise de Grotowski “Sobre a Gênese de *Apocalypsis*”, se pode perceber algumas similitudes entre o processo de elaboração dos dois espetáculos quanto às etapas metodológicas empregadas. Em *Apocalypsis*, assim como em *O Príncipe Constante*, experiências pessoais dos atores foram ‘processadas’ ao longo dos ensaios através dos “*études*” (estudos), improvisações pré-estruturadas pelos atores e/ou semi-dirigidas por Grotowski. “Aquilo que era realmente essencial ocorria no trabalho individual; os ‘estudos’ preparados, não premeditados nos detalhes, mas mesmo assim preparados, eram os mais importantes” (GROTOWSKI, 2007, p. 188).

Após o levantamento de alguns “*études*”, nos quais algum material havia emergido organicamente (presença de sintomas de organicidade), seguia-se a fase de aprofundamento e estruturação, na qual se eliminava tudo aquilo que não era essencial ou que havia se cristalizado, perdendo os impulsos originais e a organicidade. Em seguida, fazia-se a colagem destes “*études*”, em uma estrutura cênica única a ser apresentada, mesmo que essa estrutura estivesse em permanente processo de reajuste e reelaboração.

Do mesmo modo como foi criada a partitura psicofísica da personagem principal de *O Príncipe Constante*, as composições individuais desenvolvidas pelos atores em *Apocalypsis* também tinham, como fonte de criação, experiências pessoais de cada um ainda latentes psicofisicamente.

De maneira similar, essas experiências eram de alguma maneira “representificadas” em cena através de uma partitura de ações psicofísicas precisas que funcionavam como âncoras de acesso. Como referido no capítulo anterior, elas não seriam compostas somente por acontecimentos reais do passado do ator, mas também por acontecimentos imaginários, daquilo que poderia ter ocorrido, se tornando, portanto, uma forte motivação pessoal em termos psíquicos.

⁹³ Tradução nossa para: “Few critics, apart from such staunch opponents as Helmut Kajzar, were able to deny that it was a theatrical creation of extraordinary power – or that, within its context, each of Grotowski’s actors was able to reach her or his own, personal ‘total Act’” (KUMIEGA, 1985, p. 92).

Para entender a complexidade desse processo de criação, cuja base está na memória como material exploração cênica, faz-se fundamental a compreensão dos já referidos princípios basilares: corpo-memória, contato, reação, associações e impulso, utilizados dentro do Teatro Laboratório principalmente a partir de *O Príncipe Constante*. Esses princípios formam um conjunto articulado de procedimentos técnico-criativos que permitem ao ator criar uma estrutura repetível e ao mesmo tempo ser espontâneo a cada apresentação, ou seja, reproduzir uma partitura detalhada e, concomitantemente, estar improvisando essa mesma partitura. Trata-se um modo específico de equilibrar o intitulado “*conjunctio oppositorum*” (GROTOWSKI, 2007, p. 174), ou binômio precisão-espontaneidade.

Todavia, como criticou contundentemente Motta-Lima (2008), essa ampliação do “Ato Total” de Cieslak para os demais atores do grupo em *Apocalypsis* não pode ser encarada como a simples reprodução de uma fórmula ou uma sistematização dos procedimentos metodológicos utilizados em *O Príncipe Constante*. Além disso, alguns indícios demonstram que a realização da tarefa de “expansão” do Ato Total não foi contemplada, pelo menos não através dos mesmos meios e nos moldes pensados *a priori*, tendo como referência única o desempenho de Cieslak como o protagonista Dom Fernando.

Como um primeiro indício tem-se, por exemplo, o fato do processo de criação do espetáculo ter durado três anos, um tempo comparativamente maior em relação às produções anteriores do Teatro Laboratório, o que já sugere que certas dificuldades foram enfrentadas pelo grupo no desenvolvimento do novo espetáculo após o sucesso internacional de *O Príncipe Constante*.

Corroborando, também, essa perspectiva, tanto Flaszen (1978, p. 323), quanto Kumiega (1985, p. 87) referem-se à ocorrência de uma forte crise durante os três anos de gestação do espetáculo. Grotowski, (2007), em um texto inteiramente dedicado à análise detalhada do processo de criação desse espetáculo, utiliza certas expressões que contundentemente remetem às ideias de fracasso e de resistência, tais como: “três anos luta”, “numerosos obstáculos objetivos”, “dificuldades enormes”, “algo começava a empacar” ou “o trabalho

regenerou”. O autor, também, inúmeras vezes enfatiza e descreve uma necessidade imperativa de abandonar os procedimentos e os caminhos já conhecidos, levando-o a descartar cenas e roteiros inteiros já desenvolvidos para recomeçar os ensaios da “estaca zero”:

Ousaria dar uma formulação nesses termos: como diretor a única semente que conservei do início ao fim daquele trabalho foi a recusa de estereótipos e, especialmente, dos estereótipos do meu trabalho. Isso significava, entre outras coisas, não repetir nada na técnica criativa, **não construir nada sobre a base de uma consciência do trabalho obtida anteriormente** (GROTOWSKI, 2007, p. 182)⁹⁴.

Portanto, *Apocalypsis*, ao mesmo tempo em que dava continuidade às descobertas empreendidas em *O Príncipe Constante* – ampliando e concluindo uma longa fase de pesquisa (1959-1969) –, paradoxalmente, foi também sua renúncia, uma recusa daquilo que havia sido alcançado tecnicamente, uma negação do modelo anterior, tendo em vista novos territórios de exploração: “Éramos tentados a enveredar por um caminho conhecido, aquele, por exemplo, de *O Príncipe Constante*. Cada vez que cedíamos a tais tentações, manifestava-se em nós um tipo de coragem. Não era uma coragem ativa, mas a coragem da renúncia” (GROTOWSKI, 2007, p. 183).

Entretanto, faz-se necessário analisar a que exatamente foi preciso renunciar e em prol de quê especificamente.

Primeiramente, deve-se apontar que Grotowski, segundo Kumiega (1985), inúmeras vezes rechaçou, principalmente nos textos produzidos após 1969, a tentativa de alguns teóricos e outros grupos teatrais em converter os procedimentos técnico-criativos desenvolvidos pelo Teatro Laboratório em um “método de Grotowski”, aplicável a qualquer ator e em qualquer condição técnica ou contexto sociocultural. Como pesquisador, Grotowski estava em permanente exploração de novos territórios ou “*in statu nascendi*” (“em estado de permanente nascimento”) (cf. Osinski, 1979, p. 10), ou seja, à procura de qual seria o próximo passo da sua pesquisa. Por isso, seu intuito na elaboração de *Apocalypsis* não

⁹⁴ Grifos nossos.

parece ter sido transformar a experiência de Cieslak em O Príncipe Constante em um protótipo ideal, porque essa modelização representaria um “congelamento”, uma estagnação do processo de investigação em curso. Nesse sentido, seu objetivo como diretor em *Apocalypsis* foi antes tentar engendrar um aprofundamento daquilo que havia sido desenvolvido na montagem anterior e não gerar uma mera reprodução do Ato Total em todo o grupo. Nas suas próprias palavras: “cada nova peça nós enfocámos produzir algo que fosse a superação do que havíamos já realizado” (GROTOWSKI, 1972, p. 8)⁹⁵.

Nesse sentido, as dificuldades enfrentadas na elaboração de peça *Apocalypsis* parecem ter reforçado a crença na impossibilidade de se padronizar a metodologia de criação, pelo menos na área pesquisada dentro do Teatro Laboratório (trabalho do ator sobre si), não só porque cada ator possui questões psicofísicas que lhe são particulares, mas também porque cada processo de criação é, de certa maneira, único e diverso dos demais (GROTOWSKI, 2007[1969], p.182).

Além disso, como analisou Motta-Lima (2008), a necessidade de renúncia que se configurava nesse momento estava ligada a vários aspectos entrelaçados: recusar os estereótipos do próprio trabalho como diretor realizado até então; renunciar aos métodos e aos procedimentos técnico-criativos já desenvolvidos dentro do Teatro Laboratório; recusar qualquer tipo de truque de encenação; renunciar a obrigação de estreiar e de finalizar a “obra”. Pois, a imposição de prazos ao processo criativo levaria o grupo a utilizar truques e percorrer caminhos já trilhados anteriormente; renunciar ao profissionalismo técnico dos atores que, segundo a visão de Grotowski, seria um bloqueio ao que se queria alcançar, uma vez que a maestria técnica dos atores conduziria à imitação da “verdade” e, conseqüentemente, a uma fuga da “verdade” *per si*, quer dizer, uma fuga daquilo que justamente se procurava revelar com aquele processo criativo. “Quanto maior é a experiência de um ator, tanto mais fácil lhe é enganar. Pode esconder tudo com aquela sua mentira cotidiana, pode atuar de maneira

⁹⁵ Tradução nossa para: “Each new piece we set about to produce meant an overcoming of what we have already done. (GROTOWSKI, 1972, p. 8).

muito bela, mas sem desvelar-se” (GROTOWSKI, 2007[1969], p. 183).

Sinteticamente, se pode dizer que se tratava de uma recusa imperiosa a qualquer tipo de manipulação do processo criativo, tanto por parte dos atores, quanto por parte da direção. E foram essas necessidades de renúncias que, articuladas entre si, geraram o fio condutor que levou Grotowski e seus colaboradores ao *Parateatro*, investigação na qual era imprescindível “abandonar” as convenções teatrais para dar continuidade à pesquisa dentro do mesmo campo – o trabalho sobre si – só que num outro território de exploração ainda mais “livre”. Nesse sentido, “o trabalho do ator sobre si mesmo – explica Schechner – levou [o Teatro Laboratório] do Teatro para o *Parateatro*” (SCHECHNER, 2006, p. 213)⁹⁶.

Partindo dessa premissa e analisando ponderadamente as passagens nas quais Grotowski, ao comentar a gênese de *Apocalypsis*, enfaticamente se refere à ideia de renúncia, seria plausível acreditar que a atitude de rejeição não estava exatamente ligada ao que se queria explorar com cada ator enquanto processo criativo, a busca por uma experiência de atuação equivalente ao “Ato Total”, mas sim aos já conhecidos meios técnicos empregados para a realização de tal processo, e também ao resultado final obtido por Cieslak enquanto modelo fixo. Ou seja, parece ter sido necessário abdicar à “Técnica II” e também ao molde dela resultante, para assegurar o desdobramento da investigação voltada ao trabalho sobre si como foco central do processo artístico. “O que procuramos no ator? Indubitavelmente: ele mesmo. (GROTOWSKI, 2007[1969], p. 181).

Segundo Kumiega (1985, p. 131), foi com a montagem de *Dr. Fausto* que Grotowski passou a voltar sua atenção mais objetivamente para o trabalho do ator sobre si como material base para criação; aspecto esse que foi, inclusive, destacado pelo próprio ator-protagonista desse espetáculo, Zbigniew Cynkutis. Em entrevista, ele afirmou: “foi durante o trabalho *Dr. Fausto* que ele [Grotowski] começou a ouvir aos atores” (CYNKUTIS *apud* KUMIEGA, 1985, p.131). E, no léxico grotowskiano dessa primeira fase, essa exploração era explanada através de noções-chaves, tais como: “Autopenetração”, “Personagem bisturi”, “Ator Santo” e “Transe”.

⁹⁶ Tradução nossa para: “Work on oneself led from theatre to Paratheatre” (SCHECHNER, 2006, p. 213).

Segundo Motta-Lima (2008), foi em *O Príncipe Constante* que essa investigação ganhou novas dimensões, reestruturando, tanto o treinamento físico-vocal, como os procedimentos criativos utilizados no Teatro Laboratório. Segunda a autora, graças a essa experiência singular e específica, foi reformulado o *modus operandi* da prática dentro do Teatro Laboratório; transformação evidente pela utilização, na terminologia empregada pelo grupo, de novos “conceitos pragmáticos”, tais como: “contato”, “impulso”, “reação” “corpo-memória”, “encontro”, dentre outros.

Esses princípios pragmáticos se articulavam, não só em uma nova abordagem no trabalho prático de atuação, como numa nova visão teórica sobre o corpo e sua relação com as instâncias psíquicas. Essa nova abordagem teórico-prática diz respeito diretamente ao cunho da noção de organicidade, conceito esse que, mesmo que abordado de modos bem distintos nas diferentes etapas de pesquisa, permaneceu como motriz das buscas posteriores de Grotowski, sendo, por isso, fundamental para compreender o nível de precisão psicofísica trabalhada em *Apocalypsis* e também no *Parateatro*. Assim, coloca Motta-Lima:

A noção de organicidade foi uma prática/discurso que não esteve presente desde o começo do percurso de Grotowski e nem mesmo apareceu a partir de 1962, ou seja, a partir da ênfase nos processos, digamos interiores, do ator. Ela é uma noção dos anos 1964/1965, e que circunscreveu um campo de investigação diferente do que vinha sendo explorado até então; esse campo da organicidade permaneceu, ele sim, como um campo de investigação importante, mesmo nas pesquisas (ou fases) posteriores de Grotowski. (MOTTA-LIMA, 2008, p. 18)

Portanto, a ideia de organicidade vista não apenas como um conceito teórico, mas como um “campo de investigação”, é crucial para se compreender em que medida, na criação de *Apocalypsis*, foram processadas, tanto instâncias de continuidade em relação a *O Príncipe Constante*, como simultaneamente de renúncia. O abandono dos procedimentos técnico-criativos anteriormente desenvolvidos estava ligado a uma necessidade imperativa de dar prosseguimento à pesquisa iniciada em 1962, mas na qual somente durante a

montagem em 1965, foram empreendidas “descobertas-chaves” em torno da noção de organicidade que será também norteadora *a posteriori*, não só na transição para o *Parateatro*, mas em todo percurso de pesquisa de Grotowski, inclusive dentro da etapa final intitulada Arte como Veículo, desenvolvida no *Workcenter of Grotowski and Thomas Richards*, em Pontedera, Itália. Sinteticamente, trata-se de uma verticalização do fazer artístico visto essencialmente como veículo de autoconhecimento, lugar de aprofundamento na própria subjetividade, só que de modo não introspectivo, ou seja, a arte teatral encarada como lugar de ‘encontro’ e de ‘contato’: encontro entre pessoas e de contato do ser humano consigo mesmo, tendo como canal para a auto-percepção o contato com o outro. “Como um artista de teatro Grotowski estava interessado no problema do contato” (KOLANKIEWICZ *apud* SCHECHNER, 2006, p. 210)⁹⁷.

Tendo como pressuposto que as pesquisas são processuais, e que, por isso, têm etapas distintas e minimamente identificáveis, é possível perceber que a investigação sobre o contato e o orgânico, em *O Príncipe Constante*, estava mais voltada, nessa fase em particular, para a relação do ator com o processamento de suas memórias psicofísicas e para a relação diretor-ator – noção de “nascimento duplo ou compartilhado”⁹⁸.

Já em *Apocalypsis*, essa investigação continuou, sendo desdobrada para a exploração da organicidade a partir do contato entre os atores do grupo entre si e do contato dos atores com os espectadores. Como analisado por Grotowski, em 1973, no evento ocorrido no Teatro Récamier (Paris), houve “em *Apocalypsis* um abandono do passado técnico em benefício de uma investigação baseada no encontro ator-ator e ator-espectador” (GROTOWSKI *apud* ERTEL, 1973, p. 130).

⁹⁷ Tradução nossa para: “As a theatre artist Grotowski was interested in the problem of contact” (KOLANKIEWICZ *apud* SCHECHNER, 2006, p. 210).

⁹⁸ No famoso texto “Em Busca do Teatro Pobre”, Grotowski reflete sobre no que havia se transformado sua função dentro do Teatro Laboratório, afirmando não ser ele “simplesmente um diretor ou ‘um instrutor espiritual’”, mas sim alguém que renasce como homem através de uma total abertura ao ator em seu processo de autodescoberta de si mesmo através do fazer teatral. Assim, define seu trabalho e a criação artística desenvolvida em parceria com os atores como um fenômeno de “nascimento duplo ou compartilhado” (GROTOWSKI, 2007[1965], p. 112).

E graças a esse novo enfoque dado às relações ator-ator e ator-espectador, em *Apocalypsis* foi modificada de maneira incisiva o papel do espectador na experiência teatral proposta pelo Teatro Laboratório. “À audiência foi dado, em *Apocalypsis*, o papel de testemunha. Não era um trabalho direcionado contra ou para o espectador, mas dado em sua presença” (OSINSKI, 1979, p. 57)⁹⁹. Essa mudança, segundo Grotowski¹⁰⁰ e Flaszen¹⁰¹, já havia ocorrido em *O Príncipe Constante*, pois o que definiria o papel de ‘testemunha’ da audiência seria a presença do “Ato Total” (não somente aquele realizado por Cieslak, mas também aqueles que seriam seus equivalentes na atuação dos outros atores do Teatro Laboratório), ou seja, um ato confissão feito diante da plateia e não para ela.

Todavia, a noção de “testemunha” em *Apocalypsis* não se configurou do mesmo modo que em *O Príncipe Constante*, sendo, comparativamente, menos “voyeurista” e mais participativa; característica essa diretamente relacionada com as pesquisas parateatrais, nas quais se abolia radicalmente a expectativa, ou seja, a separação funcional entre aqueles que atuam (os atores) e aqueles que somente assistem (os espectadores). “O trabalho parateatral foi pensado justamente não para ser observado, mas sim diretamente experienciado de uma maneira participativa” (KUMIEGA, 1985, p. 162)¹⁰². *Apocalypsis*, embora ainda conservasse a divisão de funções convencional de uma peça (atores, diretor e espectadores), já “anunciava” a radicalização empreendida pelo *Parateatro*, permitindo e mesmo estimulando intervenções espontâneas da plateia.

No entanto, como apontou Motta-Lima (2008, p. 322) a participação da plateia suscitada em *Apocalypsis* era efetivamente distante daquela

⁹⁹ Tradução nossa para: “The audience were given in *Apocalypsis* the role of witnesses. It was not work direct against or for the spectator, but given in his presence”. (OSINSKI, 1979, p. 57).

¹⁰⁰ No texto “Teatro e Ritual”, Grotowski afirma que: “A vocação do espectador é ser observador, mas ainda mais, é ser testemunha. (...) No caso de *O Príncipe Constante*, tínhamos que lidar com a participação direta, emotiva, em que os espectadores forma colocados na situação de testemunha” (GROTOWSKI, 2007[1968], p. 122-123).

¹⁰¹ Por exemplo, Flaszen (1978) indaga que: “What defines the audience as witness is the Total Act” (p. 310).

¹⁰² Tradução nossa para: “The parateatrical work was intended not to be observed but to be directly experienced in a participatory way” (KUMIEGA, 1985, p. 162).

experimentada nos primeiros espetáculos, quando o grupo ainda se chamava Teatro das Treze Fileiras. Grotowski, em sua autoreflexão crítica exposta no texto “Teatro e Ritual” (cf. Grotowski, 2007[1968]), esclarece que, nos primeiros anos de trabalho, seu principal intuito como diretor era ‘resgatar’ a função ritualística do Teatro, função essa que ainda pode ser encontrada em algumas manifestações culturais, mas que, segundo a visão do diretor, não fazia parte do panorama teatral euro-americano desde a gênese do Teatro no Ocidente, tendo como referência o modelo greco-romano. “(...) não aspirávamos ressuscitar o teatro religioso, era antes uma tentativa de ritual laico” (GROTOWSKI, 2007[1968], p. 124). Tendo em vista tal “retorno ao ritual” (GROTOWSKI, 2007[1968], p. 119) como foco central da pesquisa, procurou inicialmente explorar as condições necessárias para estabelecer em cena um cerimonial laico, no qual, como nos ritos primitivos, há uma troca recíproca, espontânea e viva entre espectadores e atores (atores). Com essa “ideia guia” (GROTOWSKI, 2007[1968], p. 120) passou a empreender a elaboração de um alfabeto sígnico composto por gestos e sons executados pelos atores, que pudesse funcionar como uma linguagem simbólica reconhecível pelos espectadores, que simulasse uma estrutura de comunicação análoga às existentes nos rituais, nos quais geralmente se conhece de antemão a “história encenada” (o mito representado), como também os símbolos através dos quais ela é contada.

Tentava-se, portanto, encontrar uma via de comunicação direta com o inconsciente coletivo do público através dos mitos e dos arquétipos sociais sendo reencenados e cenicamente confrontados. Assim, a tarefa era “destilar do texto dramático ou plasmar a sua base o arquétipo, isto é, o símbolo, o mito, o motivo, a imagem radicada na tradição de uma dada comunidade nacional, cultural que tenha mantido valor como uma espécie de metáfora” (GROTOWSKI, 2007[1962], p. 50).

Nesse período (1959-1961), que corresponde às montagens Orfeu, Caim, Mistério-Bufo, *Shakuntala*, e Os Antepassados, foram investigadas diferentes maneiras de estimular o envolvimento direto do público na cena, tanto através do estilo de atuação optado, que era, então, propositalmente não realista e

no qual se dava certas atitudes provocativas por parte dos atores diretamente voltadas para plateia, como também pela composição do espaço cênico de modo não convencional. Diferentes disposições espaciais foram especialmente criadas para cada espetáculo para que, abolindo a separação palco-plateia, “jogassem o espectador na ação” (GROTOWSKI, 2007[1968], p. 120).

No entanto, após algumas tentativas “enfáticas” de inserção da audiência na ação cênica, Grotowski passou a considerar o tipo de participação resultante daquela abordagem experimentada naquele primeiro momento como majoritariamente não espontânea e clichê. “Não era, porém, um estado de espontaneidade original, talvez às vezes, se prendia unicamente ao estereótipo (...)” (GROTOWSKI, 2007[1968], p. 121).

Concluiu, então, que no contexto histórico-cultural na qual se encontrava, (a Polônia na década de sessenta do século XX) não era viável resgatar a função ritual do teatro, uma vez que não existiam mais valores culturais comuns que pudessem ser liturgicamente compartilhados entre artistas e espectadores: “(...) cheguei à conclusão de que era preciso abandonar essa concepção do teatro ritual, porque hoje ele não é possível, por causa da falta de crenças professadas universalmente.” (GROTOWSKI, 2007[1968], p. 124). Por isso, a partir do espetáculo *Kordian* abandonou-se radicalmente qualquer estímulo ou abertura à participação direta da plateia.

No entanto, ao deixar de lado a ideia de ritual laico e, conseqüentemente, a necessidade de provocar o envolvimento do público na ação, Grotowski acabou, como ele mesmo analisou, reencontrando o ritual através da “coparticipação emotiva” (GROTOWSKI, 2007[1968], p. 122), propiciada ao espectador quando este é colocado na posição de testemunha, ou seja, alguém que observa de perto um acontecimento real sem dele diretamente participar. Por isso, foi com *Akropolis* (cena final) e *Dr. Fausto*, mas mais especialmente a partir de *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum Figuris* que os espetáculos do Teatro Laboratório aproximaram-se, na visão do diretor polonês, do teatro ritual de uma maneira “*sui generis*” (GROTOWSKI, 2007[1968], p. 128).

Ironicamente, ao “abandonar” a tentativa de provocar diretamente a

participação do espectador através do “eixo ritual”, Grotowski e seus colaboradores acabaram conseguindo “atingi-lo” emocionalmente, tendo como canal para essa realização o trabalho do ator sobre si (“Autopenetração”, “Ator santo”, “Desnudamento”, “Ato confessional” “Dom de si”, “Ato Total” e outras noções vinculadas). Isto é, ao penetrar no íntimo do ator, na sua própria subjetividade enquanto pessoa, foi possível acessar em algo muito essencial da condição humana – sentimentos e sensações comuns à maioria dos seres humanos e, conseqüentemente, reconhecíveis pelos espectadores. Foi, então, que surgiu, no léxico do Teatro Laboratório, o termo de testemunha, já referido anteriormente, noção que sintetiza a função do espectador frente a essa participação emotiva ou “co-penetração emotiva” (GROTOWSKI, 2007[1968], p. 124).

Entretanto, foi em *Apocalypsis cum Figuris* que a participação direta e ativa da plateia ressurgiu de uma maneira efetivamente diferente de como havia ocorrido nas primeiras peças do grupo, pois, se tratava de um novo tipo de participação, a “participação da testemunha”, como nomeou Motta-Lima (2008, p. 322). Segundo a autora, esse novo tipo de participação se caracterizava particularmente por três premissas: em primeiro, pela aceitação do espectador por parte do ator, aceitação do seu julgamento; em segundo, pela necessidade do ator de reagir à presença do espectador; e, em terceiro, por uma proximidade entre atores e espectadores não só física como também psíquica (MOTTA-LIMA, 2008, p. 330-331).

Como foi relatado por Grotowski (1972), também comentado por Cieslak (1975) e por Flazsen (1978), o contexto histórico-cultural no qual *Apocalypsis* estava inserido – o da contracultura – articulado à fama internacional conquistada pelo Teatro Laboratório graças a montagem de *O Príncipe Constante*, provocou um enorme popularidade de Grotowski e seus colaboradores, principalmente entre estudantes, que lotavam as apresentações de *Apocalypsis*, vindos de diversas partes do Mundo. Esse público pertencia a certo perfil específico: pessoas, geralmente jovens, que compartilhavam certas “visões de mundo” comuns e amplamente difundidas nos anos sessenta e setenta.

Sua postura pouco distanciada perante o espetáculo acabou mudando profundamente o modo como se relacionava com a plateia dentro do Teatro Laboratório. Esses espectadores passaram a ser vistos por ele e seus atores como irmãos – “eu considero muitos [dos espectadores] como irmãos” (GROTOWSKI, 1972, p.9)¹⁰³. A eles começou a ser explicitamente dirigida grande parte das apresentações de *Apocalypsis* – a já mencionada versão sem bancos – e também a ser o alvo das atividades parateatrais.

Por isso, nas primeiras versões de *Apocalypsis*, como foi descrito por Flaszen (1978, p. 310), eventualmente, alguns espectadores acabavam interferindo na cena, quer de uma maneira “positiva” ou “negativa”, ou quer de um modo genuíno ou não. Essa intervenção espontânea era estimulada pelas próprias peculiaridades da montagem de *Apocalypsis*, ou seja, um espaço cênico sem uma divisão física entre público-atores e o estilo de atuação de caráter confessional e não representativo, o chamado “*no play acting*” (cf. Cieslak, 1975).

E numa nova versão do espetáculo – a realizada em 1973, nos Estados Unidos e na França – uma plateia de estudantes pré-selecionados por meio de entrevistas foi explicitamente convidada por Grotowski e seus colaboradores a tomar parte da cena. Mas esse convite à participação, segundo a reportagem “Grotowski in the United States” (1974) e também segundo Kumiega (1985), foi feito de uma maneira não-forçada, “gentil e sem coação” (KUMIEGA, 1985), para que justamente as intervenções do público fossem realmente espontâneas e para que não prejudicassem o desenrolar da peça.

Portanto, a coparticipação do espectador em *Apocalypsis* (visto agora como um irmão e um possível participante da cena) não era imposta ou manipulada como nos primeiros espetáculos do Teatro Laboratório, mas algo que surgia sem uma imposição por parte dos atores ou da encenação. Como foi descrito em 1974, na revista *The Theatre in Poland*: “A audiência [estudantes da Filadélfia, Estado Unidos] não tinha nenhuma resistência em reagir abertamente, devido a qual cada gesto ou som dos espectadores marcava sua presença na

¹⁰³ Tradução nossa para: “I consider many of them to be my brothers (...)” (GROTOWSKI, 1972, p. 9).

atuação, interferindo e cooperando” (KOLANKIEWICZ, 1974, p. 39)¹⁰⁴.

Isso implica em perceber que, diferentemente do que acontecia em *O Príncipe Constante* – cuja partituração das ações, além de rigidamente fixada, também se manteve ao longo do tempo em que o espetáculo esteve em repertório, sendo muito pouco ou quase nada alterada¹⁰⁵ –, em *Apocalypsis*, os atores tinham uma liberdade maior para modificar suas partituras pessoais e mesmo a estrutura geral do espetáculo. Essas mudanças ocorriam, ou de acordo com o que emergia através do novo encontro proporcionado por cada apresentação da peça, principalmente devido à interação com público, diferente a cada dia, ou caso se considerasse que a execução de alguma ação tivesse atingido algum grau de automatismo, perdendo os impulsos psicofísicos de quando foi elaborada.

Comparando a descrição de algumas cenas feita por Puzyna em 1971, em “*A Myth vivisected: Grotowski’s Apocalypsis*” com a descrição feita por Kumiega (1985) já na década de oitenta, publicada como apêndice do seu livro *The Theatre of Grotowski*, é possível observar como o espetáculo foi modificado ao longo do tempo. A seguir, serão cotejadas essas duas descrições, através de uma tabela comparativa que contrapõe trechos de cenas correspondentes:

¹⁰⁴ Tradução nossa para: “The audience had no apprehensions to react openly, owing to which each gesture and voice of spectators marked its presence in the acting, interfered and cooperated”. (KOLANKIEWICZ, 1972, p. 39).

¹⁰⁵ A pouca alteração do espetáculo *O Príncipe Constante* ao longo do tempo em que ficou em cartaz pode ser indicada pela famosa sincronia entre a gravação das imagens e gravação sonora da peça, ambas feitas separadamente e com anos de diferença entre uma e outra. Vide capítulo II dessa dissertação da página 64 à página 65.

<p style="text-align: center;">Descrição PUZYNA 1971</p>	<p style="text-align: center;">Descrição KUMIEGA 1985</p>
<p>CENA1: The girl (Elizabeth Albahaca, Mary Magdalene) rises to her feet and begins to murmur softly her voice rising until we hear she is singing something in Spanish. The words are repeated in Polish by John (Stanislaw Scierski): <u>Verily, verily I say unto you, except ye eat the flesh of the Son of Man, and drink his blood, ye have no life in you.</u> And later: <u>For my flesh is meat indeed and my blood is drink indeed.</u></p> <p>TRADUÇÃO: A jovem (Elizabeth Albahaca, Maria Madalena) se levanta e começa a murmurar suavemente, sua voz aumentando até que se ouve que ela canta algo em espanhol. As palavras são repetidas em polonês por João (Stanislaw Scierski): <u>Em verdade, em verdade vos digo, se não comeres a carne do Filho do Homem, e beberes seu sangue, não tereis vida em vós.</u> E mais tarde: <u>Porque meu corpo é mesmo carne e meu sangue é mesmo bebida.</u> (Tradução minha)</p>	<p>CENA1: The eyes of Mary Magdalene and John meet and a spark leads across the space dividing them. John, shuffling on his knees to the middle of the room, addresses her: <u>Verily, verily I say unto you, except ye eat the flesh of the Son of Man, and drink his blood, ye have no life in you.</u> Mary Magdalene, now sitting, responds wearily: <i>You think so?</i> John continues: <i>Whoso eateth my flesh and drinketh my blood, hath eternal life; and I will raise him up on the last day.</i> Mary Magdalene, pityingly: <i>That is not true.</i> John reaches out before him and with a taut finger draws the sign of the cross on the ground between them, saying: <u>For my flesh is meat indeed and my blood is drink indeed.</u></p> <p>TRADUÇÃO: Os olhos de Maria Madalena e de João se encontram no espaço os separando. João escorregando de joelhos até o meio da sala, se dirige a ela: <u>Em verdade, em verdade vos digo, se não comeres a carne do Filho do Homem, e beberes seu sangue, não tereis vida em vós.</u> Maria Madalena, agora sentada, responde exausta: <i>Você pensa assim [Acha isso]?</i> João continua: <i>Aquele que comer minha carne e beber meu sangue terá uma vida eterna; e eu o levantarei no último dia.</i> Maria Madalena, com compaixão: <i>Isto não é verdade.</i> João faz espaço à sua frente e com um dedo rígido desenha a sinal da cruz no chão entre eles, dizendo: <u>Porque meu corpo é mesmo carne e meu sangue é mesmo bebida.</u> (Tradução minha)</p>
<p>MONÓLOGO 1 DE SIMON PETER: Simon Peter's 'nominating speech': <u>You have born in Nazareth, You are a child, You died for them on the cross, You are God, You died for them, but they failed to recognize you. A choir chant a well-known hymn "He is hanging on the Cross"</u></p>	<p>MONÓLOGO 1 DE SIMON PETER: (...) Simon Peter return in determination to kneel before the bread again and say to the Simpleton, with a smile: <u>You have born in Nazareth.</u> They all grin at the Simpleton. <i>You are the savior.</i> They begin to laugh. <i>You died on the cross for them.</i> The laughter becomes uproarious and the Simpleton simpers</p>

TRADUÇÃO:

“Discurso de Designação” de Simão Pedro: **Nascestes em Nazaré**. És uma criança. Morrestes por eles na cruz. És Deus. Morrestes por eles na cruz, mas eles erraram não te reconhecendo. Um coro entoia um cântico bem conhecido: **“Ele está pendurado na cruz”**. (Tradução minha)

guilelessly back at them. *You are God*. Then to Judas: *You are Judas...* and turning to the girl who is screeching uncontrollably: *Mary Magdalene*. As the laughter dies away, Simon peter approaches the Simpleton, lifting his waistcoat to expose his side. With a single leap the Simpleton vaults onto him, legs tucked up together, arms tightly clutching, his face buried in Simon Peter’s neck. With delicate, mincing steps, Simon slowly circles the playing area. Lazarus has thrown himself face downwards on the ground before him, arms spread in suplication. John, who is kneeling upright, closes his eyes and begins to explore his own body slowly and sensually with his hands, singing an old Polish hymn: **“He is hanging on the Cross”**.

TRADUÇÃO:

(...) Simão Pedro volta com determinação para ajoelhar novamente diante do pão e diz ao Bobo[Louco], com um sorriso: **Nascestes em Nazaré**. Todos sorriem para o Bobo. *Tu és o salvador*. Eles começam a rir. *Morrestes por eles na cruz*. O riso se torna gargalhante e o Bobo sorri tola e inocentemente para eles. *És Deus*. Então, para Judas: *És Judas...* e se virando para a jovem gritando incontrolavelmente: *Maria Madalena*. Conforme a risada se esvanece, Simão Pedro se aproxima do Bobo, levantando o seu colete para expor seu lado. Em um só pulo o Bobo se agarra a ele, pernas juntas, braços apertando, sua face enterrada no pescoço de Simão Pedro. Com passos delicados e curtos, Simão vagorosamente contorna a área de representação. Lazaro se jogou ao chão com a cara para baixo, braços abertos em suplicação. João, que está ajoelhado ereto, fecha os olhos e começa a explorar lenta e sensualmente seu próprio corpo com suas mãos, entoando um velho cântico polonês: **“Ele está pendurado na cruz”**. (Tradução minha)

Como foi possível observar através do quadro acima, embora tenham sido mantidos os fragmentos textuais bíblicos utilizados desde a estreia, ao longo do tempo, outras falas foram criadas e enxertadas entre esses fragmentos. Além disso, fica notável como algumas ações foram substituídas por outras não existentes na versão da peça assistida por Puzyna no início da década de setenta. Também foi consideravelmente ampliado o número de ações entre as falas mantidas da primeira versão.

Na entrevista “Meeting with Grotowski”, publicada na revista *The Theatre in Poland*, Grotowski (1972), ao responder sobre como a performance de *Apocalypsis* se mantinha viva após tanto tempo sendo apresentada, explicou como a liberdade dos atores em transformar constantemente suas ações era parte fundamental da própria concepção do espetáculo, que não se queria como uma obra fechada e “acabada”, mas como um lugar de encontro, cujo princípio básico seria, portanto, justamente ser um acontecimento aberto àquilo que surge no “aqui e agora” da cena. Grotowski:

Nós não estamos mais interessados em algo que poderia ser definido como ‘trabalho’, algo estável e fixo que pode ser repetido. Tudo o que fazemos agora é um plano de viagem para os próximos dias. Nós só sabemos que há certas situações as quais nós devemos voltar no dia seguinte, assim como você sabe que há uma estrada num mapa a qual você planeja atravessar. O encontro com as pessoas que vem ao nosso teatro e as circunstâncias desse encontro são as únicas coisas fixas. **Mas o ‘ato’ performado em si nessas dadas condições é diferente a cada dia. (...) toda noite um novo ato é criado que se difere dos anteriores.** Cada dia há um novo tipo de relacionamento, uma nova comunhão... Pessoas novas vêm para nos ver, e a participação daqueles que estão/são próximos de nós não é igual todo dia. (GROTOWSKI, 1972, p. 10)¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Grifos nossos; tradução nossa para: “we are not interested any more in something that can be defined as a ‘work’, something stable and fixed, which can be repeated. Everything we do now is only a plan of voyage for the given day. We know only that there are certain situations to which we shall come back the next day, just like you know there is a road on the map which you are planning to walk tomorrow. The meeting itself with the people who come to our theatre and the circumstances of that meeting are the only fixed things. But the ‘act’ performed in those settled conditions is different every day. Every day we are trying to move a step further in the direction where man is not hiding his own self. (...) every evening an act is created that differs from the previous one, Each day it is a new type of relationship, a new communion... New people come to

Nesse sentido, é possível observar em *Apocalypsis* uma diferença pragmática em relação à noção de “contato”. Como foi discutido no capítulo dedicado à análise de *O Príncipe Constante*, o “contato” possui dimensões distintas, porém intercambiáveis ou sobrepujáveis: o contato com uma pessoa ou um objeto que existe e está materialmente presente na cena, o contato com uma pessoa ou um objeto existente, mas que não está concretamente em cena, e o contato com alguém ou algo totalmente imaginário. Nesse sentido, estar em contato significa estar potencialmente em relação com outro ser ou coisa, mas esse “outro” com quem se está em contato pode se apresentar de maneiras significativamente diferentes.

Comparando os dois espetáculos, se pode dizer que, o desempenho de Cieslak em *O Príncipe Constante* difere do de *Apocalypsis*, pois duas dimensões do contato que se mostram relativamente mais dominantes: a do contato com uma pessoa ou objeto existente, mas não presente na cena, e/ou o contato com alguém ou algo totalmente imaginário. Observando e cotejando os vídeos das duas peças, a atuação de Cieslak como Dom Fernando passa a impressão de certo isolamento de seu ser (real e ficcional), como se esse se encontrasse em um universo à parte dos demais personagens. Esse isolamento comportamental do protagonista mostra-se inteiramente coerente com sua trajetória dramática que teve como referência a adaptação polonesa de Slowacki da obra *O Príncipe constante* de Calderón de La Barca. O traço mais marcante da personalidade do herói do drama de Slowacki é justamente ser “inflexível”¹⁰⁷ ou “constante”, ou seja, ter uma enorme capacidade de resistir ao que lhe é externamente imposto, o que fica implícito, inclusive, pelo nome da peça. Essa impressão de fechamento ainda é reforçada quando se é levado em conta que a criação de Cieslak foi ensaiada separadamente por mais de seis meses, além de utilizar procedimentos técnico-criativos distintos – as já discernidas Técnica I e Técnica II, analisadas no capítulo anterior.

see us and any rate, the participation of those who are close to us is not the same every day. (GROTOWSKI, 1972, p. 10).

¹⁰⁷ Esse adjetivo para qualificar o traço característico mais marcante da personagem principal de *O Príncipe Constante* foi utilizado por Raymonde Temkine, em seu texto sobre o ator R. Cieslak, intitulado “Ryszard, toujours plus outre” (BANU, 1992, p. 82).

Por essas razões, Cieslak, mesmo nos momentos em que está em diálogo direto com os outros atores, aparenta estar relativamente imerso em um processo íntimo e não compartilhado e, por isso estando, em certa medida, mais fechado a interferências externas a esse processo em si. Nessa perspectiva, o protagonista parece estar mais enfaticamente “em contato” com seu universo imaginário, ao que Grotowski denominava “parceiro imaginário”, do que com os outros atores em cena e com a plateia. Isso não implica em considerar que ele não reagia de maneira alguma à interação com os demais membros da companhia, mas sim que a maior parte de seus impulsos psicofísicos presentificados em cena advinha de sua experiência secreta sendo re-atualizada em cada apresentação do espetáculo.

Já em *Apocalysis*, outra dimensão do contato (o contato com outro ser existente e presente em cena) parece ser tão ou mais evidente que as outras dimensões, não só devido a uma maior “abertura” dos processos pessoais em relação aos parceiros de cena, mas também pela inclusão da possibilidade de troca direta com os espectadores. Em *O Príncipe Constante*, o público era espacialmente isolado dos atores através de paredes de madeira, o que não estimulava nem proporcionava a interação concreta com a plateia. Em *Apocalysis*, a “ausência” de arquitetura cênica, de figurinos e a escolha por um estilo de atuação ‘não-teatral’ aproximavam o público dos atores, o que propiciou que o contato entre esses dois nichos fosse assimilado em cena pelos atores, tanto em formas mais sutis, pausas, olhares e outras quase imperceptíveis mudanças na partitura pessoal de cada ator, como permitindo eventuais intervenções espontâneas de alguns espectadores em algumas apresentações.

Assim, além do desenvolvimento do nível de precisão psicofísica proporcionado pelo “Ato Total”, só que sob uma nova abordagem e agora também processado pelos demais atores membros do grupo, *Apocalysis* também explorou outro tipo de precisão psicofísica: a precisão do contato com o público. Tratava-se da capacidade de articular a precisão exigida para um ato de confissão pessoal, com a precisão necessária para reagir ao contato com a plateia, possibilitando até a absorção de possíveis intervenções diretas da plateia, mas

sem permitir que essas interferências destruíssem a estrutura geral da peça como um todo. Dependendo do modo como se dava a intervenção dos espectadores, essa era ou não diretamente “absorvida” pela cena, embora, segundo enfatizou Cieslak (1975, p. 3), não fosse possível, nem desejável, não reagir à presença das pessoas tão próximas fisicamente.

Desse modo, o contato com o público não implicava numa “total abertura” da cena, ou que se tratasse de uma improvisação livre na qual se transpunha imponderadamente tudo que era manifestado pela plateia. Aqui, a precisão psicofísica no nível da coparticipação ativa da plateia se configurava como um modo operante específico, ou antes, uma postura cênica, através da qual cabia ao ator discernir em que medida e como deveria reagir aos estímulos advindos das testemunhas de seu ato. Nesse sentido, ser preciso psicofisicamente não significava repetir uma partitura de ações psicofísicas fixas e imutáveis, mas sim saber relacionar “escuta” e “resposta” para que o contato direto com público não prejudicasse as outras formas de contato também fundamentais: o contato com os parceiros de cena reais e/ou imaginários. Nesse sentido, afirmou Flaszén:

Sim, nós encontramos novos resultados. Os atores foram preparados para levar em conta o envolvimento ativo dos espectadores. (Ocasionalmente em *Apocalypse*, algumas pessoas tinham que ser levadas da sala devido a crises nervosas.) Se alguém tentava participar da ação, os atores tinham que assimilar e **tornar essa intervenção não-destrutiva**. (FLASZEN, 1978, p. 310)¹⁰⁸.

Obviamente, esse tipo de precisão não poderia ser encarado como uma particularidade exclusiva de *Apocalypse*. Pelo contrário, há historicamente muitos estilos e artistas cujas práxis cênicas requerem do ator a capacidade muito próxima a essa trabalhada no Teatro Laboratório, na qual se dialoga criativamente com aquilo que é inesperado e ao mesmo tempo se preserva o fio condutor do

¹⁰⁸ Grifos nossos; tradução nossa para: “Yes, we found new results. The actors were prepared to take the spectator’s active involvement into account. (Occasionally in *Apocalypse*, some people had to be led from the hall with nervous crises.) If someone tried to join the action, the actors had to assimilate it and make it non-destructive.” (FLASZEN, 1978, p. 310).

espetáculo. Como exemplos mais radicais e contemporâneos ao período em que *Apocalypsis* esteve em cartaz (1969-1980), podem ser citados: os *Carpets Shows* realizados por Peter Brook e seus atores no início da década de setenta, os espetáculos do *Living Theater* e, no Brasil, as peças do Teatro Oficina, além de outros.

Também é necessário ressaltar que esse tipo de precisão não surgiu dentro do Teatro Laboratório de maneira repentina, e que nem todos os atores dela se valeram de forma padronizada e homogênea. Mais plausível seria crer tratar-se de uma espécie de “*know how*”, adquirido paulatinamente ao longo dos anos de experimentação cênica (da relação com as atividades parateatrais) e processado por cada ator do grupo de modo particular.

Portanto, pode-se afirmar que, em *Apocalypsis*, houve uma articulação singular entre dois tipos diferentes de precisão em nível psicofísico: a precisão relacionada ao ato total sob uma ótica nova e a precisão de contato com a plateia. Também se pode dizer que essa articulação específica se deu em decorrência, tanto do desdobramento da pesquisa empreendida em *O Príncipe Constante* em torno do contato, do encontro e da organicidade, como concomitantemente pelo reflexo das buscas parateatrais em andamento no mesmo período, nas quais essas noções eram igualmente centrais, só que pragmaticamente abordadas de modo diferenciado.

Dentro dessa perspectiva, pode-se perceber que, por um lado, as partituras compostas para *Apocalypsis* se aproximavam do tipo de articulação entre precisão e espontaneidade, entre “dom e rigor” alcançado em *O Príncipe Constante* exclusivamente pelo protagonista, pois se pode observar no desempenho cênico dos atores uma organicidade relativamente próxima à de Cieslak no papel de Dom Fernando, porém não acionada de modo igual em cada ator, nem mesmo em Cieslak, que nessa peça fazia a personagem o Obscuro/Inocente¹⁰⁹. Essa organicidade seria reconhecível pela observação na atuação do grupo dos mesmos sintomas de organicidade perceptíveis também no

¹⁰⁹ O nome do personagem de Cieslak em *Apocalypsis cum Figuris*, ora é traduzido com o Obscuro, ora como o Inocente.

desempenho de Cieslak, ou seja, aqueles indícios da presença de um processo orgânico já mencionados nos capítulos anteriores (MOTTA-LIMA, 2008, p. 240):

- O corpo funciona/responde a partir do centro e não das extremidades;
- O corpo funciona em fluxo e não em bits (em pequenos cortes);
- O corpo aparece como um fluxo de impulsos vivos;
- O organismo está em contato com o ambiente em encontro com outro;
- O corpo está totalmente envolvido em sua ação;
- A coluna vertebral está ativa, viva¹¹⁰;
- O início da reação orgânica está na cruz ou no cóccix¹¹¹;
- As associações contribuem para, ou revelam, um fazer ‘orgânico’¹¹²;
- A natureza cíclica da vida aparece nas contrações e distensões do corpo¹¹³;
- O corpo está em constante ‘ajuste’, em ‘adaptação’, em ‘compensação vital’.

No entanto, embora a atuação dos atores em *Apocalypsis* demonstre, de um modo geral, os mesmos sintomas de organicidade observáveis em Cieslak como Dom Fernando, ela também apresenta algumas diferenças pontuais. Conseqüentemente, o cotejo dos dois espetáculos expõe outra especificidade de *Apocalypsis* em relação à precisão em nível psicofísico. Essa especificidade pode ser entendida melhor através da expressão “terra da cotidianidade” (GROTOWSKI, 2007[1969], p. 190); expressão utilizada por ele para definir o eixo condutor do processo de criação de *Apocalypsis*, no qual se negava permanecer nos “caminhos conhecidos, truques enquanto aquilo que é mais intensamente irradiante na montagem se dissolve” (GROTOWSKI, 2007[1969], p. 190). Nesse

¹¹⁰ “Movimentar a coluna vertebral – como uma espécie de serpente – é uma das adaptações da vida” (GROTOWSKI *apud* MOTTA-LIMA, 2008, p. 240).

¹¹¹ “A coluna vertebral é o centro da expressão. O impulso, entretanto, origina-se dos quadris. Cada impulso vivo começa nessa região, mesmo se está invisível para o exterior” (GROTOWSKI *apud* KUMIEGA *apud* MOTTA-LIMA, 2008, p. 240).

¹¹² “Grotowski dizia que por meio de um trabalho com associações, os ressonadores trabalhavam de maneira (faltou algo), não automaticamente” (MOTTA-LIMA, 2008, p. 240).

¹¹³ Segundo Grotowski, “A natureza cíclica da vida aparece nas contrações e distensões do corpo que não podem ser definidas, nem sempre dirigidas” (GROTOWSKI *apud* MOTTA-LIMA, 2008, p. 240).

espetáculo, a necessidade de renunciar aos territórios de criação já percorridos pelo Teatro Laboratório advinha de outra necessidade também imperante nesse processo de criação: explorar “aquela base da vida real, comum, aquela terra da cotidianidade e da contemporaneidade, aquela presença da vida corpórea” (GROTOWSKI, 2007[1969], p. 190). Essa mudança de enfoque foi teoricamente conceituada através de uma terminologia distinta, dentre a qual se destaca a expressão “Mostra-me o teu Homem”, muitas vezes acionada por Grotowski no texto “Sobre Gênese de *Apocalypsis*”. Por exemplo, observa-se nas seguintes passagens:

No caso de *Apocalypsis* a **aceitação do ‘meu Homem’** realizava-se no decorrer do inteiro processo de sua gênese por meio da rejeição, da renúncia. (GROTOWSKI, “Sobre a Gênese de *Apocalypsis*”, 2007, p. 181-182)¹¹⁴

Além do mais, estava presente, continuamente, aquele elemento essencial do trabalho, aquele **‘mostra-me o teu Homem’**, em que estava evidente que ao longo daquele caminho, nos esperava alguma coisa. (GROTOWSKI, “Sobre a Gênese de *Apocalypsis*”, 2007, p. 192)¹¹⁵

Aquela altura o problema essencial para todos nós era esquecer o espetáculo oficial, os papéis; mantê-lo só no sentido da organização de si mesmos, da responsabilidade e voltar àquele **‘mostra-me o teu Homem’**. E teve início então para esse espetáculo um período difícil, mas muito interessante. (GROTOWSKI, “Sobre a Gênese de *Apocalypsis*”, 2007, p. 193)¹¹⁶.

Motta-Lima (2008), analisa que para compreender ao que Grotowski se referia quando utilizava a expressão “mostra-me o teu Homem” ou “aceitação do próprio Homem”, é necessário levar em conta a noção de encontro explícita em textos sobre *Holiday*, pois “tratava-se de uma procura de si mesmo no outro” (MOTTA-LIMA, 2008, p. 193).

Isto é, tratava-se de uma pesquisa cujo principal desafio era fazer com que o trabalho individual de cada ator sobre si mesmo emergisse através do

¹¹⁴ Grifos nossos.

¹¹⁵ Grifos nossos.

¹¹⁶ Grifos nossos.

contato com outros atores em cena. E essa exigência por uma ação conjunta que articulasse as “sementes” descobertas individualmente à interação em grupo é uma das razões que explica o fato da criação de *Apocalypsis* ter sido descrita como processo longo e muito árduo para todos os participantes.

Isso também foi apontado por Motta-Lima (2008), embora o espetáculo possuísse camadas associativas não vinculadas à vida cotidiana daquele grupo (uma fictícia segunda vinda de Jesus Cristo e uma crítica ao regime comunista imposto à Polônia pela União Soviética) também se interpunha a essas camadas ficcionais uma dimensão diretamente ligada à intimidade daqueles atores, que contava as histórias daquelas pessoas que estavam cena. Inclusive, como também ressaltou a autora (cf. Motta-Lima, 2008, p. 192), o termo “apocalipse”, além de remeter ao “fim do mundo” – sentido bíblico mais comum dessa palavra – também significa “revelação” no sentido grego do termo. Como enfatizou Grotowski, *Apocalypsis* tematizava diretamente “recordações bem sinceras tiradas da vida real, seria possível dizer comum, dos meus colegas e minha” (GROTOWSKI, 2007[1969], p. 190).

Desse modo, a auto “referencialidade” das ações de *Apocalypsis*, ao mesmo tempo em que revelava a vida pessoal e relações íntimas dos atores dentro do Teatro laboratório, também adquiria uma dimensão arquetípica, ou seja, quando ‘o falar sobre si’ alcança um significado universal, quando a vivência individual é também comum a outros seres humanos, por isso, pode ser identificada a outros contextos fora do Teatro Laboratório. Motta-Lima (2008, p. 198), explica que:

Os personagens e os textos ditos pelos atores revelavam as contradições, as experiências, a vida daquele microcosmo que era o Teatro Laboratório e ao mesmo tempo – e *pour cause* – permitiam que se percebesse (e se recebesse) essas contradições e experiências não como circunscritas à psicologia daqueles atores, a sua personalidade, mas como que vinculadas a uma experiência humana mais geral.

Considerando uso da expressão “Mostra-me o teu Homem” sob o prisma da “terra da cotidianidade”, pode-se distinguir a especificidade do trabalho do ator sobre si na última montagem teatral do Teatro laboratório, e também

discernir um dos elos que liga fortemente a produção deste espetáculo ao *Parateatro*. Como esclarece Grotowski (1997[1970-1972]) no texto “Holiday”, não se tratava da mesma cotidianidade trabalhada por Stanislavski dentro da estética naturalista, ou seja, como a imitação do comportamento humano cotidiano, ordinário, do dia a dia. “Mostra-me o teu Homem” como uma expressão-objetivo vinculada à noção cotidianidade tinha mais um sentido de mostrar-se como ator em cena no aqui-agora diante dos outros, assumindo suas próprias questões e idiossincrasias como pessoa.

Assim, tratava-se de uma concepção artística na qual a atuação é vista mais radicalmente como uma “não-representação” (“*no play acting*”), na qual “o artista não mais atua, mas sim se desarma diante dos outros” (BURZYNSKI, 1975, p. 15), ou seja, uma busca por certa “verdade de si” ou “revelação de si” através do fazer teatral. Essa “negação” da teatralidade da cena e essa atenuação de seu caráter representacional são fundamentais para compreender a que noção de “cotidianidade” se estava buscando naquele momento e que tipo de precisão psicofísica era operada graças a essa configuração específica, presente desde a gestação do espetáculo, como na fase de apresentações contemporânea e articulada às investigações parateatrais.

Analisando a filmagem das duas peças, percebe-se que o desempenho de todos do grupo perdeu o formalismo e a teatralidade ainda ululantes em *O Príncipe Constante*, com exceção da atuação de Cieslak, que, em contraste com a atuação dos demais atores do grupo, já se baseava na penetração de uma experiência pessoal passada, a referida “Técnica II”. Tanto ritmicamente, quanto visualmente, não se identifica, nas ações do elenco, aquela estilização fortemente presente na montagem anterior, caracterizada principalmente por ações padronizadas para todo elenco, simétricas, retilíneas e muitas vezes repetitivas.

Em ambas as peças há alguns momentos em que quase todo elenco se reúne para a realização de certas ações cênicas coletivas, como caminhadas ou pequenas danças. Só que em *O Príncipe Constante* essas ações eram partituradas para que todos os atores executem o mesmo movimento ao mesmo tempo (ou quase ao mesmo tempo). Já em *Apocalypsis*, embora ainda se trate de

ações coletivas, cada ator executava sua ação psicofísica de modo particularizado, em um ritmo próprio e com uma série de detalhes que visualmente diferenciam o desenho do movimento realizado por cada um.

Por exemplo, em *O Príncipe Constante*, há momentos em que quase todo elenco (com exceção de Cieslak) realiza um deslocamento no espaço executado coletivamente. Essa caminhada coletiva por obedecer a um padrão formal e rítmico, acaba remetendo a uma marcha militar, na qual todos os participantes se deslocam no espaço de uma maneira propositalmente muito similar. Essa associação é ainda reforçada pelo figurino de elenco que vestia togas pretas e coturnos também pretos no estilo militar, conforme mostram os registros fotográficos abaixo:

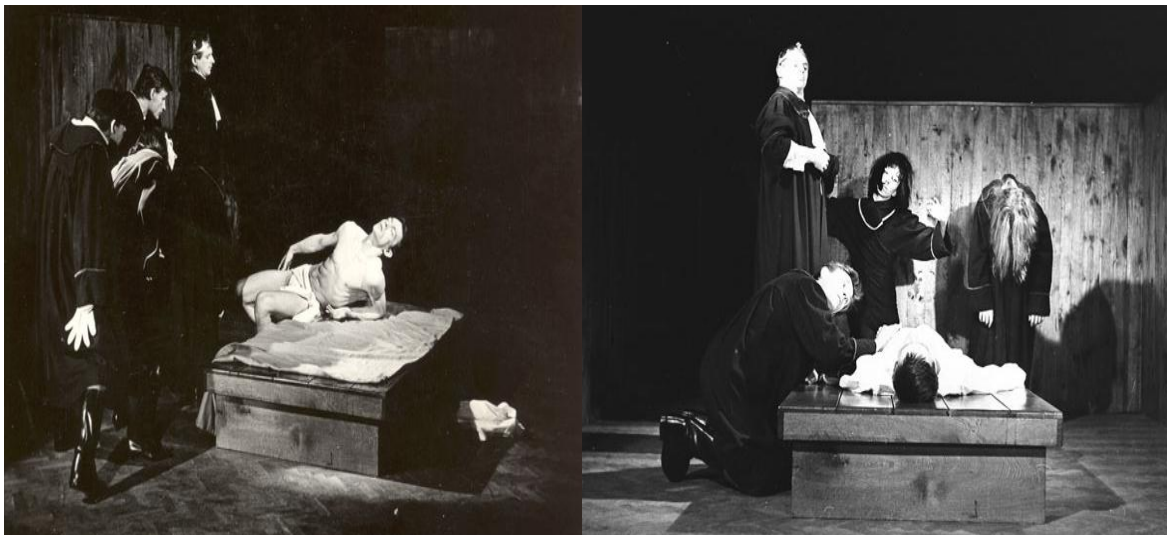


Fig.24 - Fotos de cenas do espetáculo O Príncipe Constante

Já em *Apocalypsis*, a caminha coletiva realizada em um determinado momento da peça (18'29"-21'04" do vídeo da peça) acaba remetendo mais a uma procissão religiosa ou a um cortejo fúnebre ou passeata nos quais não há uma padronização evidente no modo como cada participante se desloca espacialmente, tanto em termos rítmicos, como em relação à configuração visual do movimento, como pode ser observado na seguinte foto do espetáculo:



Fig.25 - Foto de cena do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*

Mesmo a atuação de Cieslak, já considerada por Grotowski como orgânica em *O Príncipe Constante*, se comparada com seu desempenho em *Apocalypsis*, nota-se uma relativa perda de “limpeza” dos movimentos, certa perda de “plasticidade”, que, na primeira peça, ainda se faziam presentes. Por exemplo, comparando o Monólogo I ($\pm 35'45''-37'30''$ do vídeo da peça) de Dom Fernando com o primeiro monólogo de *Obscuro/Inocente* ($\pm 19'26''-21'12''$ do vídeo da peça), pode ser enxergar tanto semelhanças, como diferenças qualitativas. Observa-se em ambos os desempenhos cênicos, por um lado, posturas corporais e expressões faciais parecidas, além de modulação e timbres vocais relativamente similares. Porém, a atuação de Cieslak como *Obscuro/Inocente* se mostra, de modo geral, mais sutil, menos grandiloquente e menos visualmente “limpa”.

As ações de Cieslak são menos corporalmente e vocalmente “projetadas” e mais assimétricas em relação ao desenho dos movimentos, pois uma série de pequenas torções na coluna, braços e pernas produzem uma desigualdade formal entre as diversas partes do corpo; o que em *O Príncipe Constante* não ocorre com tanta frequência.

Todas essas observações indicam que o grupo, em prol de uma investigação sobre si dentro do eixo da “cotidianidade”, teve a necessidade de

progressivamente remover do espetáculo quaisquer indícios de artificialidade, teatralidade, ou formalismo, esses ainda presente em *O Príncipe Constante*, principalmente no desempenho do grupo, mas também em algum nível no desempenho de Cieslak. E, como comenta Flaszen, essa necessidade de “remoção” da teatralidade se radicalizou ao longo da década de setenta, em paralelismo com o *Parateatro*:

A evolução [de *Apocalypsis*] consistiu-se basicamente nas seguintes mudanças: nós **tentamos remover tudo que tinha a ver com ‘teatro’, com representação ou com precisão de composição**. (...) Nós começamos a remover tudo que ainda era artificial, teatral e formal, tudo que era beleza *ready-made*; tudo que já era distante ou remoto. (...) Então, nós removemos os figurinos, os bancos que permaneciam ‘teatrais’. (FLASZEN, 1978, p. 326-327)¹¹⁷.

Através desse comentário, Flaszen dá uma importante pista de como aquela “antiga” investigação voltada para o trabalho sobre si, em *Apocalypsis* foi, em termos práticos, abordada dentro de um novo prisma, o da cotidianidade, no qual a precisão formal, ou “precisão de composição”, passou a ser vista negativamente pelo grupo. Tanto em *Apocalypsis*, quanto mais radicalmente no *Parateatro*, o fazer artístico deve ser compreendido como uma “experiência da não-forma” (QUILICI, 2006, p. 2), como acontecimento único e efêmero no qual não é a dimensão estética ou produção de signos ou metáforas que se valoriza em primeiro plano, mas sim a construção de experiência a partir de uma qualidade de presença cênica extra cotidiana. Em *A Experiência da ‘Não-Forma’ e Trabalho do Ator*, Quicili (2006) aponta uma tendência do teatro moderno e contemporâneo em propor para o ator “uma reconstrução do corpo cotidiano enquanto estratégia fundamental para a elaboração da presença cênica” (QUILICI, 2006, p. 1).

Essa perspectiva sobre o fazer artístico pode ser reconhecida em alguma medida em *Apocalypsis*, no qual o desenvolvimento de um nível de

¹¹⁷ Grifos nossos; tradução nossa para: “The evolution, then, consisted basically of the following. We tried to take away everything that had to do with ‘theatre’ or the ‘putting on of faces’ or precision composition (...) we began to remove all that still artificial and theatrical and formal; all that was ready-made beauty; all that was distant or remote. (...) So we removed the costumes, the benches, the remains of the ‘theatrical’” (FLASZEN, 1978, p. 326-327).

estruturação da cena, algo que talvez não pudesse mais ser definido como uma partitura de ações, intentava antes de tudo conduzir os artistas envolvidos, também suas testemunhas, a um “estado de existência” outro, um processo de recriação/descoberta de si através do encontro com o(s) outro(s), ou, nas palavras de Quilici (2006, p. 2), trata-se de uma “poética da reconstrução do homem a partir da abertura para outras possibilidades de ser”. Aqui, a “forma não é o essencial” (GROTOWSKI, 1972, p. 6), embora acabe se configurando de algum modo, como uma consequência de cada transformação física no corpo do ator.

Nesse sentido, eixo da cotidianidade e da contemporaneidade imprime uma qualidade de precisão psicofísica mais radicalmente não-formal, e até, em certa medida, antiestética, pois a forma dos movimentos executados pelos atores se dissolve com tanta rapidez e fluidez que não chega a permitir ser percebida enquanto uma forma, um desenho do corpo no espaço fixo e descritível, mas sim como ação corporificada que dinamicamente e constantemente se redefine sob influência direta do que ocorria no momento presente em que a cena se desenrolava.

Alguns críticos reforçam essa percepção, nas passagens nas quais analisam diretamente o desempenho cênico dos atores em *Apocalypsis*: “o desenho de cada gesto era maravilhosamente preciso, mas correndo junto e se dissipando instantaneamente como num *flash*” (PUZYNA, 1996, p. 90)¹¹⁸. E Jablonkówna: “As circunstâncias, os gestos e movimentos tem uma intensidade dinâmica e uma precisão de detalhes fascinante... Cada gesto, embora insignificante, cada pequeno movimento das mãos e balanço do corpo tem poder expressivo” (JABLONKÓWNA *apud* KUMIEGA, 1985, p. 96)¹¹⁹. Collins: “O impulso de transcender os limites das convenções os fazem atuar como seres possuídos. Eles estão celebrando o potencial humano e o fazem com tal fervor que não está

¹¹⁸ Tradução nossa para: “The virtuosity of the representation is breath-taking, the etching of each sign marvelously precise, but it is all run together and gone in a flash” (PUZYNA *apud* SCHECHNER & WOLFORD, 2006, p. 90).

¹¹⁹ Tradução nossa para: “The circumstances, gestures and movement have a dynamic intensity and a fascinating precision of detail... Each gesture, however insignificant, each movement of hand or sway of the body has expressive power (JABLONKÓWNA *apud* KUMIEGA, 1985, p. 96).

fora de lugar ocorrer numa igreja, onde realmente deve ser realizada a peça” (COLLINS *apud* KOLANKIEWICZ, 1974, p. 38). Puzyna, falando especificamente da atuação de Cieslak, afirmou ser “uma ótima performance, provavelmente mais brilhante do que seu Príncipe Constante, embora aparentemente concebida de maneira menos gráfica” (PUZYNA, 1996, p. 94)¹²⁰.

Através desses comentários, fica notável como, em *Apocalypsis*, sendo considerado como “alguma coisa intermediária entre teatro e um evento parateatral” (KOLANKIEWICZ, 1977, p. 24), se procurava empreender certo ‘desfazimento’ da precisão em um nível estritamente formal – a repetição ou duplicação de uma forma fixa – em prol de uma precisão psicofísica “cotidiana”, “corpórea” e “contemporânea” (no sentido de pertencente ao momento presente). Na medida em que se queria assumir conscientemente e propositalmente a presença dos atores (ou não-atores) na sua dimensão não ficcional, tentava-se anular ao máximo qualquer meio de formalização, estruturação, teatralização, ou outro tipo de controle do acontecimento artístico de ordem estética.

Dentro desse prisma, fica compreensível como o *Parateatro* deve ser encarado como “um passo seguinte à experiência contida em *Apocalypsis*” (BURZYNSKI, 1975, p. 15)¹²¹, uma vez que nele, essa cotidianidade do encontro no ‘aqui e agora’ era ainda mais enfática do que em *Apocalypsis*, devido a uma recusa também mais radical a qualquer tipo de fixação ou estruturação, ou partituração prévias daqueles experimentos, que por essa razão eram limítrofes entre o teatral e o não-teatral. Como sintetizou Grotowski, em 1972, num seminário na França:

O que nós temos procurado ao longo desses anos se resume no seguinte: como alguém pode se lançar no fazer com toda sua vida, pele, corpo, tudo. (...) O teatro tem sido – eu penso – o lugar da maestria do fingimento, dos esconderijos, das

¹²⁰ Tradução nossa para: “It is a great performance, probably more brilliant than his Constant Prince, though apparently less graphic” (PUZYNA, 1996, p. 94).

¹²¹ Tradução nossa para: “A step beyond the experience contained in *Apocalypsis* signifies an ultimate departure from the theater into the unknown which, if it still lies within the realm of art, will probably become an entire new form of it” (BURZYNSKI, 1975, p. 15).

aparências. (...) mas a necessidade de hoje é o reverso disso. E é isso que nos estamos procurando. (GROTOWSKI, 1973, p. 6)¹²².

¹²² Tradução nossa para: “What we have been searching for years boils down to just this: how to engage in doing with one’s whole life, skin, body and all. (...) As a matter of fact, theatre has been – I think – a mastery of hiding, sham, appearances. (...) But today’s need is the reverse. As is what we are searching for. (GROTOWSKI, 1973, p. 6).



Fig.26 - Fotos de cenas do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*



Fig.27 - Fotos de cenas do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: Precisão Psicofísica, um ideal utópico ou uma configuração da práxis?

A tentativa de controle do acontecimento cênico intrínseca à ideia de precisão cênica em nível psicofísico, se abordada por um ponto de vista estritamente filosófico ou biológico pode se transformar numa pretensão conceitualmente problemática e fadada ao fracasso. Encarando o ser humano não como uma entidade fixa e dualizada entre corpo e mente, mas sim através de uma visão mais contemporânea, que conceberia os indivíduos, por exemplo, como “uma rapsódia complexa e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mudança” (BOURDIEU, 2011, p. 79), ou como “um plano de imanência”¹²³ (DELEUZE, 1994, p. 1-2), como uma composição de relações complexas em permanente transformação, a precisão psicofísica seria, num *stricto senso*, uma idealização de dominação da natureza imprevisível do artista enquanto ser humano e da cena enquanto acontecimento presencial e único, do “aqui e agora”.

Nesse sentido, ser preciso psicofisicamente seria um objetivo inalcançável, uma impossibilidade *a priori*, tanto em termos macroscópicos, como principalmente microscópicos. Se estamos em constante mutação, afetando e sendo afetado por todos os corpos com os quais estamos em contato direto ou indireto, como seria possível repetirmos um desempenho cênico fixo sem nenhuma modificação? Se nós mesmos nos modificamos ininterruptamente, não seria a ‘precisão psicofísica’, neste viés, uma ilusão estéril? Ou, ao contrário, trata-se noção que pode incluir modificações, ajustamentos e a instabilidade da experiência?

Em muitos pontos de vista, por exemplo, como nos acima referidos e também em outros, a precisão cênica em nível psicofísico pode ser interpretada de uma maneira problemática em vários aspectos, se transformando em um ideal

¹²³ Segundo a interpretação de Deleuze a partir da concepção filosófica de Espinosa, haveria “uma única Natureza para todos os corpos, uma única Natureza para todos indivíduos, uma Natureza que é ela própria um indivíduo variando de uma infinidade de maneiras. Não é mais a afirmação de uma substância única, é a exposição de um plano comum de imanência em que estão todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos. (...) O importante é conceber a vida, cada individualidade de vida, não como uma forma, ou como o desenvolvimento de uma forma, mas como uma relação complexa de velocidades diferenciais, entre abrandamento e aceleração de partículas.” (DELEUZE, 1994, p. 1-2).

extremamente utópico. Mas, dentro do campo das Artes Cênicas, e mais especificamente no que concerne ao trabalho do ator, essa noção deve ser considerada antes de tudo como uma relação pragmática entre instâncias concretas e variantes de reprodutibilidade e espontaneidade. Trata-se de uma noção que, enquanto conceito e/ou proposta de recorte para uma análise comparativa, auxilia na tentativa de apreensão do que Bourdieu (2009) denominou como “lógica da prática”; uma noção útil para o exercício de compreensão das experimentações práticas a partir dos princípios que regem o próprio fazer artístico; evitando, desse modo, que se analise o trabalho do ator através de uma abordagem abstrata e/ou dentro somente da “lógica lógica”, na qual as questões nem sempre são compatíveis com a “lógica da prática”.

Entretanto, também não se trata de uma leitura apenas “tecnicista” do trabalho do ator, mas sim de um “esforço de aproximação com palavras e práticas alheias” (MOTTA-LIMA, 2008, p. 54), cujo resultado depende do acesso a fontes de pesquisa relevantes e do arcabouço teórico a ser acionado para instrumentalizar a interpretação dessas fontes.

Como foi possível explorar através das fontes coletadas sobre os três espetáculos produzidos pelo Teatro Laboratório na década de sessenta – *Akropolis*, *O Príncipe Constante* e *Apocalypssi cum Figuris* – a precisão psicofísica se configura como relação altamente fluída e interdependente de diversos fatores técnicos, históricos e ideológicos, quer dizer, como cada ator/grupo, em um dado contexto, articula níveis de reprodutibilidade e espontaneidade em seu processo prático e quais princípios conceituais foram/são aplicados para exprimir/nortear essa articulação na práxis; a utilização também variável de noções como: partitura, estrutura, composição, marcação, ou como organicidade, *timing*, fluxo, penetração psíquica, imaginação, etc.

A partir do estudo sobre *Akropolis* foi possível analisar de que maneira esse espetáculo que está na transição entre dois períodos da chamada Fase Teatral – o de 1959-1962 e o de 1962-1969 – apresentando, por isso, tanto traços característicos da primeira subfase de caráter mais formalista, quanto da segunda subfase, na qual as produções do Teatro Laboratório passam a dar maior ênfase

nos recursos atorais e na qual se configura paulatinamente uma abordagem de trabalho baseada no princípio da organicidade.

Através da observação dos atores em cena pelo vídeo da peça gravado em 1968, ressaltou-se a forte padronização estética e rítmica no desempenho vocal e corporal dos atores nessa peça, caracterizada principalmente pela “limpeza”, plasticidade, musicalidade e cadência muito marcada dos movimentos e falas. E graças aos comentários de Flaszen (1978;1987), Barba (1987;2006) e Grotowski (1987; 2007) foi possível atribuir essa padronização estética e rítmica à influência de uma série de técnicas de natureza mais formalista, principalmente a da Pantomina Clássica e os exercícios de Delsarte e de Dalcroze, adaptados e articulados no método de composição das partituras coletivas e individuais desse espetáculo.

No entanto, como indício de uma transição para uma abordagem orgânica do trabalho do ator, mudança que se configurará de modo mais contundente a partir da montagem de *O Príncipe Constante* posterior à *Akropolis*, foi apontado um conjunto expressivo de passagens textuais de Barba e Grotowski relativas ao período em que o espetáculo foi montando, nas quais se enfatizava a necessidade de se justapor à precisão formal o que foi denominado como: “empenho interior”, “associações íntimas”, “pilhinhas psíquicas”, “ato espiritual”, “força espiritual”, “predisposição espiritual”.

Essa articulação era objetivada, tanto no treinamento vocal e corporal, quanto nas partituras elaboradas para a peça, só que ainda sob uma perspectiva dicotômica em relação ao binômio precisão-espontaneidade – evidenciada pelo uso de adjetivos como, “interior”, “espiritual” e/ou “psíquicos” acoplados à noções como “autopenetração”, “impulso”, “técnica” e “processo”. Como foi analisado, nesse momento transitório, as instâncias físicas e psíquicas, internas e externas, formais e não-formais ainda eram vistas como aspectos da atuação separáveis e distintos. Também ainda eram valorizadas noções como “artificialidade”, “artificial” e “signos”, termos que posteriormente serão criticados e abolidos do léxico empregado por Grotowski e seus parceiros.

Assim, na montagem de *Akropolis*, processou-se uma articulação

particular entre instâncias de reprodutibilidade e espontaneidade, pois, por um lado, nela se operou uma maior conscientização da complementaridade entre essas instâncias, evidente na busca consciente pelo uso da imaginação e/ou de associações pessoais dos atores na execução de suas ações. Mas, por outro lado, o desempenho cênico dos atores mostra-se ainda fortemente formalista, o que justifica esse espetáculo ter sido considerado por Grotowski, em 1973, como majoritariamente “não orgânico”, com a exceção de sua última cena. Esse formalismo é observável pela padronização estética e rítmica e pela ausência integral ou parcial de sintomas de organicidade na atuação do elenco de modo geral.

Já em *O Príncipe Constante*, graças ao “estudo de reconstituição do desenvolvimento do espetáculo” realizado por Ouaknine (1970) é possível saber que nesse espetáculo coexistiram duas técnicas distintas, uma aplicada ao elenco como um todo – a “Técnica I” – e outra presente somente no desempenho de Cieslak – a chamada “Técnica II” – que também correspondente às expressões: “Ato Total”, “Transiluminação”, “Desnudamento psíquico”, dentre outros termos criados para sintetizar a experiência criativa vivenciada por Cieslak nesse espetáculo.

Como foi possível analisar, uma das principais diferenças entre a Técnica I e a Técnica II estava no processamento de memórias pessoais como material base, como ponto de partida para a elaboração da partitura cênica. Enquanto o restante do grupo trabalhou tendo, como ponto de partida, jogos musicais, espaciais e com objetos – o que Ouaknine denominou como “motivações de contato” (1970) – Cieslak teve como fonte de inspiração para sua composição cênica desse espetáculo, que o consagrou internacionalmente como ator, a recordação secreta de sua primeira relação amorosa, como foi revelado por Grotowski somente em 1990, após a morte de Cieslak. Essa percepção, no entanto, não deve levar a conclusão de que na técnica I não houve envolvimento de ordem psíquica dos atores durante a execução de suas ações, mas sim que na técnica I suas associações pessoais e memórias acionadas seriam mais uma consequência do jogo cênico, do que a base sobre a qual se constrói a partitura,

como no caso da técnica II de Cieslak.

Todavia, seria superficial e redutor compreender a diferença entre as técnicas I e II, apenas pela utilização ou não de uma memória pessoal como material base para a composição cênica, pois ela pressupõe uma mobilização do ator de ordem tanto física quanto psíquica. Nesse sentido, é mais interessante encarar esse tipo de técnica psicofísica, não somente reconhecível nos trabalhos de Grotowski, como uma estrutura que canaliza a penetração do ator em um processo paradoxalmente desconhecido e reconhecível, passado e presente, velho e novo, repetível e espontâneo. Ou, em outras palavras: a Técnica II deve ser compreendida como um caminho criado pelo ator para “desabrigar” um território de descoberta de si mesmo através do fazer artístico.

Foi graças a essa complexidade não redutível a uma fórmula mecânica que a Técnica II, aplicada por Cieslak em *O Príncipe Constante*, tornou-se a referência empírica propulsora da nova abordagem “orgânica” observada tanto no treinamento, como nas experimentações cênicas posteriores ao processo de construção desse espetáculo. No que concerne o treinamento do ator, nota-se, após 1965, uma mudança considerável na abordagem aplicada pelo Teatro Laboratório, evidenciada pela não separação e distinção entre os aspectos corporais, vocais e psíquico-imagéticos dos exercícios. Anteriormente, era observada uma clara divisão entre exercícios vocais e corporais, e o trabalho com as associações pessoais nem sempre ficava evidente. Também nas reflexões teóricas sobre o treinamento a noção de organicidade passa a desempenhar um papel centralizador, como uma espécie de elemento-guia de uma nova abordagem orgânica dos exercícios.

Essa nova abordagem orgânica também é constatável pelo modo como o binômio precisão-espontaneidade passa, após a montagem de *O Príncipe Constante*, a ser um tema muito recorrente nos textos e entrevistas concedidas por Grotowski, sendo, de um modo geral, explorado com muito mais aprofundamento e sob um novo prisma não dicotômico, ou seja, um prisma no qual o uso de adjetivos como, “interior”, “espiritual” e/ou “psíquicos” é abolido justamente para que os aspectos físicos e psíquicos ou mentais e corporais sejam

encarados como instâncias indiscerníveis e inseparáveis do trabalho do ator.

Também é a partir da experiência de criação de *O Príncipe Constante* (1964-1965) que “surtem” no léxico grotowskiano novos conceitos basilares para a prática cênica a partir daquele momento. Trata-se das noções de: “Contato”, “Impulso”, “Reação”, “Corpo-Memória” e “Detalhes”. Esses princípios pragmáticos, diretamente relacionáveis à noção organicidade, se correlacionam de maneira dinâmica e difusa, numa espécie de ciclo espiralar através do qual os movimentos, as falas e os sons produzidos pelo ator se manifestam organicamente. Através dos princípios de “contato”, “reação”, “impulso” e “corpo-memória” que seria possível alcançar a organicidade atoral no modo como ela é concebida por Grotowski e seus parceiros, e conseqüentemente, é o alcance dessa organicidade que possibilita a articulação específica entre “dom e rigor”, entre precisão e espontaneidade, processada por Cieslak em *O Príncipe Constante*.

Já a última produção teatral do Teatro Laboratório, *Apocalypsis cum Figuris*, deve ser considerada como uma transição e ao mesmo tempo como um reflexo das investigações para-teatrais. Esse paralelismo com as atividades para-teatrais gerou uma série de mudanças influenciadas pela nova etapa de pesquisa, ao longo da trajetória de quase treze anos desse espetáculo no repertório do Teatro Laboratório. Desse modo, essa montagem mostra-se uma experimentação híbrida e fronteira entre duas etapas distintas do percurso de Grotowski, uma vez que suas singularidades estão concomitantemente vinculadas às diretrizes da fase teatral e também aos aspectos de ruptura das propostas para-teatrais.

Diferentemente de *Akropolis* e de *O Príncipe Constante* que tiveram, como ponto de partida, obras dramáticas homônimas, em *Apocalypsis*, o texto proferido pelos atores em cena era uma compilação de fragmentos literários não dramáticos da Bíblia, de T.S.Eliot, de Dostoievski e de Weil, que foram selecionados apenas no final do processo de criação desse espetáculo que durou três anos. Mas essa não submissão à Literatura dramática não deve ser enxergada como uma negação do papel do texto dentro da criação artística, pois a presença de fontes literárias tinha um caráter funcional para o ator, servindo como “detonador” de impulsos e associações pessoais no ator, ou seja, como um

instrumento para o desencadeamento de reações psicofísicas.

Também em relação à construção das personagens, em *Apocalypsis* não houve uma divisão dos papéis feita *a priori* como nos espetáculos anteriores, sendo esses desenvolvidos pelos próprios atores durante o processo de criação. E em relação ao cenário, ao figurino, à iluminação e aos adereços, esse espetáculo radicalizou ainda mais o princípio de “Teatro Pobre”: não havia nenhuma estrutura cenográfica, apenas algumas marcas divisórias no chão separavam o espaço cênico do lugar destinado à plateia; a iluminação reduzia-se a dois *spotlights* e a algumas velas; e o figurino deixou de ser utilizado, sendo substituído propositalmente pelo vestuário cotidiano dos atores.

Porém, essa maior “pobreza” de *Apocalypsis* em relação aos elementos cênicos não deve ser interpretada apenas como uma radicalização dela como diretriz da fase teatral, pois, essa “renúncia” aos recursos dramaturgicos e cênicos era fruto também e principalmente das necessidades motrizes que levaram o grupo ao *Parateatro*, ou seja, a certo “desfazimento” proposital dos papéis convencionais de ator, de diretor e de espectador. No processo de criação de *Apocalypsis*, como descreve Flaszen (1978, p. 324), Grotowski mudou profundamente sua postura como diretor e o modo como enxergava sua própria função dentro da companhia, tornando-se muito menos manipulador perante a criação artística e ditatorial perante seus parceiros de trabalho. Essa mudança de atitude, que já havia ocorrido na relação isolada com Cieslak em *O Príncipe Constante*, passou a ser, em *Apocalypsis*, o jeito com que lidava com todos os atores. Seu método de trabalho deixou de ser o de dar instruções e passou a ser o de expectativa. Conseqüentemente, também foram modificadas a função e a postura dos atores frente ao processo criativo, os quais passaram a ser mais autônomos e independentes dentro do Teatro Laboratório.

Desse modo, na criação de *Apocalypsis*, foram processadas, tanto instâncias de continuidade em relação a *O Príncipe Constante*, como simultaneamente de renúncia a essa experiência. Por um lado, se configurava como um desdobramento das “descobertas-chave” em torno da organicidade, noção que permanecerá como fio condutor importante de todo o percurso de

investigação empreendido por Grotowski até 1999, mas, por outro lado, mudanças contundentes em comparação à montagem anterior foram empreendidas em *Apocalypsis*; mudanças essas que não permitem encarar esse espetáculo apenas como uma continuação daquilo que havia sido desenvolvido exclusivamente com Cieslak na criação do protagonista.

Embora tenha sido possível apontar algumas similitudes relativas às etapas e aos procedimentos metodológicos empenhados, e também à organicidade e ao trabalho sobre si como aspectos de ligação entre os dois processos, uma série de indícios analisados demonstraram que a última produção do Teatro Laboratório não foi uma reprodução do “Ato Total” de Cieslak para os demais membros do grupo, como deixaram a entender os comentários de Osinski (1979, p. 57) e Kumiega (1985, p. 92). As ideias de renúncia e de crise, muito enfatizadas por Grotowski (2007), em sua análise dedicada ao processo de criação desse espetáculo – o texto “Sobre a Gênese de *Apocalypsis*” –, também mencionadas por Flaszen (1978), Kumeiga (1985) e Motta-Lima (2008), devem ser compreendidas através da noção à organicidade encarada não como um conceito teórico ou como uma fórmula, mas como um novo “campo de investigação”. Como sintetizou Motta-Lima (2008), na criação de *Apocalypsis*, Grotowski e seus companheiros sentiram a necessidade de fazer uma série de renúncias:

- renúncia aos estereótipos do próprio trabalho realizado até então;
- renúncia aos métodos e aos procedimentos técnico-criativos já desenvolvidos;
- renúncia a qualquer tipo de truque de encenação;
- renúncia à obrigação de estrear e de finalizar a “obra”;
- renúncia ao profissionalismo técnico dos atores que conduziria à imitação.

Todas essas renúncias se fizeram imperativas em benefício de uma penetração vertical nas relações ator-ator, ator-diretor e ator-espectador, relação essas propositalmente distintas dos papéis convencionais de ator, de diretor e de público.

Nesse contexto, observa-se uma maior centralidade dada à noção de encontro, tanto nas experimentações práticas, quanto no discurso teórico

produzido pelo Teatro Laboratório nos últimos anos da década de sessenta e nos primeiros anos da década de setenta. Essa ênfase no encontro pode ser vista como reflexo de uma mudança profunda no modo como se concebia o fazer teatral como um todo. Não só dentro do grupo liderado por Grotowski, mas também em outros grupos alinhados ao pensamento da contracultura daquele contexto histórico específico, a criação artística passa a ser encarada mais como uma experiência de “comunhão”, de interação entre seres humanos, e menos como um produto de valor estético e conceitual.

Também são igualmente fundamentais as noções grotowskianas de “Mostra-me Teu Homem” e “terra da cotidianidade” para se compreender *Apocalypsis* como uma espécie de “versão teatral” ou de “amostra” do *Parateatro*. Tanto a expressão “Mostra-me o teu Homem” como “terra da cotidianidade”, utilizadas por Grotowski em “Sobre a Gênese de *Apocalypsis*”, estavam entrelaçadas numa mesma perspectiva sob o trabalho do ator, na qual um dos principais objetivos do ator era assumir-se em cena diante do público, ou seja, uma espécie de “revelação de si” através do fazer teatral. Essa perspectiva auto-revelação/trabalho sobre si, já estava presente nas pesquisas anteriores, e seria reconhecível, por exemplo, na utilização dos conceitos-práticas: “Autopenetração”, “Ator Santo” e “Ato Total”, relativos a experiências precedentes.

No entanto, em *Apocalypsis* e no *Parateatro*, a auto-revelação ganha uma nova configuração/concepção, na qual a atuação passa a ser vista como um “*no play acting*”, quer dizer, as ideias de representação e de teatralidade passam a ser rejeitadas mais radicalmente. Grotowski (1997, p. 218-219), esclarece que a noção cotidianidade trabalhada dentro do Teatro Laboratório nesse momento não pode ser confundida com a cotidianidade dentro da concepção naturalista de Stanislavski, pois não se tratava da imitação do comportamento humano cotidiano, mas, pelo contrário, da negação da atuação concebida como imitação de uma realidade, da negação do teatro visto essencialmente como “fingimento”, ou seja, uma tentativa de negação da dimensão ficcional da cena em prol de sua dimensão de realidade.

Tendo em vista esses aspectos se pode dizer que há uma grande

diferença entre os dois espetáculos em relação à noção de contato. Comparando o desempenho de Cieslak em *O Príncipe Constante*, já considerado por Grotowski como orgânico, com a atuação de todo o elenco em *Apocalypsis*, o protagonista no primeiro caso parece estar mais enfaticamente ‘em contato’ com seu universo imaginário, com seu “parceiro seguro”, do que com os demais atores ou com o público. Evidentemente Cieslak reagia de uma maneira alguma à interação com seus parceiros de cena, mas a observação de sua performance indica que a maior parte de seus impulsos psicofísicos advinha de sua experiência secreta sendo “reatualizada”. Mesmo nos momentos em que está em diálogo direto com os outros atores, Cieslak aparenta estar imerso em um processo íntimo não compartilhado e, por isso, mais fechado a interferências externas a esse processo em si. Como foi apontado no terceiro capítulo, essa impressão de isolamento é coerente com a trajetória do personagem ficcional delineado pelo drama de Slowacki-Calderon, cujo traço mais marcante é sua capacidade de resistência às imposições externas, ou seja, sua constância. Essa impressão de fechamento se reforça quando se leva em consideração que Cieslak ensaiou separadamente com Grotowski por mais de seis meses e que os dois desenvolveram procedimentos técnico-criativos novos e exclusivos, a já mencionada Técnica II.

Já em *Apocalypsis*, outras dimensões do contato se mostraram tão ou mais evidentes que as dimensões do contato mais enfaticamente trabalhadas por Cieslak em *O Príncipe Constante*: o contato com os parceiros de cena e com os espectadores. Também, a relação ator-espectador não era diretamente estimulada e o público, inclusive, era isolado pela estrutura cenográfica do espetáculo. Mas em *Apocalypsis*, a “ausência” de arquitetura cênica, de figurinos e a escolha por um estilo de atuação “não-teatral” aproximavam os espectadores da ação cênica, permitindo, tanto que os atores reagissem a sua presença, como possibilitando até eventuais intervenções espontâneas de alguns espectadores em algumas apresentações.

No entanto, esse tipo de contato com o público não significava uma completa “abertura” da cena ou que o desempenho dos atores havia se transformado numa “improvisação” com a plateia. Tratava-se uma articulação

entre dois níveis/tipos de precisão psicofísica: o nível proporcionado pelo trabalho sobre si como um desdobramento do “Ato total” de Cielak sob a ótica voltada para a cotidianidade e a precisão cênica do encontro com o público, necessária para reagir aos espectadores e absorver possíveis intervenções diretas da plateia, tentando manter, na medida do possível, o “eixo” central do espetáculo.

Assim, nesse espetáculo operou-se uma série de transformações profundas relativas ao modo de conceber o fazer artístico e a certo “desfazimento” dos papéis convencionais de ator, diretor e espectador, ou seja, necessidade de ultrapassar de uma série de “convenções” teatrais, num movimento ligado ao contexto ideológico-artístico-histórico que levou o Teatro Laboratório a empreender as investigações parateatrais durante a década de setenta e que levou Grotowski a abandonar a produção de espetáculos até sua morte em 1999.

Entretanto, todos os apontamentos feitos e as questões analisadas aqui sobre esses três espetáculos – Akropolis, O Príncipe Constante e Apocalypsis cum Figuris – devem ser encaradas como indícios de algumas das inúmeras especificidades que diferenciam estas três experiências cênicas. Embora tenham sido produzidas pelo mesmo grupo – o Teatro Laboratório – dirigidas pelo mesmo diretor – Jerzy Grotowski – e pertençam a um contexto histórico-cultural muito próximo – a Polônia na década de sessenta – cada uma dessas peças foi, evidentemente, um processo criativo único e complexo, vivenciado de maneira singular por cada participante, e, por isso, uma experiência não inteiramente passível de ser “decifrada” por uma análise teórica como esta. Em que medida cada ator articulou, em sua atuação, instâncias distintas de reprodutibilidade e espontaneidade e como essa articulação foi se transformando ao longo do tempo, são perguntas cujas respostas não podem ser totalmente alcançadas e a partir das quais só é possível extrair algumas pistas embotadas.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **O que é ser contemporâneo?** Chapecó: Argos, 2009.

ANTOINE, André. **Conversas sobre a Encenação.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

APPIA, Adolphe. **A obra de Arte Viva.** Lisboa: Arcádia, 1919.

ARISTÓTELES, **A Poética Clássica – Aristóteles, Horácio, Longino.** São Paulo: Cultrix 2005.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e o seu Duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Linguagem e Vida.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

AULETE, Caldas. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BACCI, Roberto; CARVALHO, Cacá. Lembranças de um Sorriso. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007. p. 11-12

BANU, Georges (Org.) **Ryszard Cieslak, acteur emblème dès années soixante.** Paris: Actes Sud, 1992.

_____. L'icare du théâtre. In: BANU, Georges (Org.) **Ryszard Cieslak, acteur emblème dès années soixante.** Paris: Actes Sud, 1992. p. 7-12

_____. **Peter Brook: vers um théâtre premier.** Paris: Seuil, 2005.

_____. El Maestro Inmovil: Un Gran Ausente. In: **Máscara** - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, ano 3, n. 11-12. Cidade do México: Ed. Escenologia, 1993. p. 100-102

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator:** dicionário da antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **A Terra de Cinzas e Diamantes.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Théâtre Psycho-dynamique.** Brochura datilografada datada de 1963 (Encontrada no Instituto Cultural Jerzy Grotowski, Wroclaw, Polônia).

_____. Le Theatre-Laboratoire '13 Rzedów' D' Opole ou Le Theatre comme auto-penetration collective. Brochura datilografada datada de 1963 (Encontrada no

Instituto Cultural Jerzy Grotowski, Wrocław, Polônia).

_____. Rumo a um Teatro Santo e Sacrílego. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007. p. 98-101

_____. Dr. Faustus: Montagem Textual. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 61-88

_____. O treinamento do ator (1959-1962). In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 107-144

_____. Doctor Faustus: textual montage. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 56-63

_____. Theatre Laboratory 13 Rzedow. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 73-82

_____. The Theatre with Thirteen Rows. In: **The Polish Theatre**, n. 12. Varsóvia: Associação Polonesa de Autores Teatrais, 1961. p. 16-19

BARRY, Peter. **Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory**. Manchester, Manchester University Press, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na Era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196

_____. O Narrador. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221

BENTLEY, Eric. Dear Grotowski: An open letter. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (orgs.). **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 165-171

BERTOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BIAGINI, Mario. Incontro all'Università 'La Sapienza. In: **Il Giganti della Montagna** – rivista di cultura teatrale. Anno I, n. 0. Roma, 2001.

BITENCOURT, **O Príncipe Constante de Ryszard Cielsak e Jerzy Grotowski: corpo-memória, ato real e processos de construção**” (resumo expandido de pesquisa divulgado online).

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **A Cinética do Invisível**: processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Sentido, intensão, incorporação: primeiras reflexões sobre diferentes práticas interculturais no trabalho do ator. In: **Sala Preta** – Revista de Artes Cênicas, n. 5. São Paulo: USP, 2005.

BOURDIEU, P. **Razões Práticas**. Campinas: Papirus, 2011.

_____. **Senso Prático**. Petrópolis: Vozes, 2009.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Stefan. The Laboratory Theatre in New York, 1969: A set of critiques. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.). **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997, p. 118-132.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **O Teatro e o Seu Espaço**. Petrópolis: Vozes Limitada, 1970.

_____. **The Shifting Point**. London: Harper&Row, 1987.

_____. **Threads of Time**. London: Methuen, 1998.

_____. **Conversations with Peter Brook 1970-2000**. London: Harper&Row, 2003.

_____. **Between Two Silences**. Dallas: Southern Methodist University Press, 1999.

_____. **Grotowski, El Arte como Vehículo**. In: Máscara- Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Cidade do México: Ed. Escenologia, 1993, ano 3, n. 11-12. p. 76-77

_____. Grotowski, Art as a Vehicle. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.). **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 381-384

_____. Prefácio In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 9-12.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator**: da técnica à representação. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

BURZYNSKY, Tadeusz; OSINSKI, Zbigniew. **Grotowski's Laboratory**. Warsaw: Interpress Publishers, 1979.

_____. Grotowski Exit from Theatre. In: **The Theatre in Poland**, n.7. Varsóvia: Associação Polonesa de Autores Teatrais, 1975, p. 15-17

_____. Jerzy Grotowski's Special Project. In: **The Polish Theatre**, n.8. Varsóvia: Associação Polonesa de Autores Teatrais, 1976. p. 3-17

_____. Jerzy Grotowski on the Theatre of Sources. In: **The Theatre in Poland**, n. 11. Varsóvia: Associação Polonesa de Autores Teatrais, 1979. p. 24

CARREIRA, André. Grotowski y el teatro de grupo em el Brasil: El presente/ausente. In: **Cuadernos de Picadero**, n.5. Buenos Aires: Instituto Nacional Del Teatro, 2005. p. 29-33

CIESLAK, Ryszard. No play acting – interview with Ryszard Cieslak. In: **The Theatre in Poland**, n. 8-10. Varsóvia: Associação Polonesa de Autores Teatrais, 1975. p. 26-27

CARRIÓN, Adriana; PETRUCCELLI, María Rosa. Metacrítica del análisis de 'El príncipe Constante' de Jerzy Grotowski, por Serge Ouaknine. In: **Cuadernos de Picadero**, n. 5. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2005. p. 44-46

CLURMAN, Harold. Jerzy Grotowski. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 161-164

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CROYDEN, Margaret. La 'sainteté' de Ryszard Cieslak. In: BANU, Georges (Org.) **Ryszard Cieslak, acteur emblème dès années soixante**. Paris: Actes Sud, 1992. p. 85-88

_____; GROTOWSKI, J. I Said Yes to the Past – Interview with Grotowski. In: SCHECHNER, Richards ; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 83-87

DELEUZE, Gilles. **Espinosa** – Filosofia Prática. São Paulo: Escuta, 2002.

_____; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs** - Volume 3: Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DE MARINIS, Marco. Teatro Rico y Teatro Pobre. In: Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Cidade do México: Ed. Escenologia, 1993, ano 3, n. 11-12. p. 83- 95

DIDEROT, Denis. Paradoxo Sobre o Comediante. In: _____. **Diderot obras II – Estética, Poética e Contos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DUBY, G. *et. al.* **Ensaio de Ego-História**. Lisboa: Edições 70, 1987.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

_____. **Café com Queijo: corpos em criação**. São Paulo: HUCITEC, 2012.

FERREIRA, Melissa da Silva. Grotowski e a Memória Social da Polônia. In: **Urdimento – Revista do Departamento de Artes Cênicas da UNESP**, n. 14. Florianópolis: UNESP, 2010. p. 117-130

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007.

_____. De Mistério a Mistério: Algumas Considerações de Abertura. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/Edições SESC/Perspectiva, 2007. p. 17-32

_____. Os Antepassados e Kordian no Teatro das 13 Filas. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/Edições SESC/Perspectiva, 2007. p. 75-84

_____. O Teatro Condenado à Magia. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/Edições SESC/Perspectiva, 2007. p. 85-86

_____. A Arte do Ator. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 87-90

_____. Hamlet no Laboratório Teatral. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/Edições SESC/Perspectiva, 2007. p. 91-97

_____. Akropolis: Tratamento do Texto. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 52- 60

_____. O Príncipe Constante. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 89- 91

_____. Akropolis. Texto escrito em 1962 para o programa do espetáculo

(Encontrado no Instituto Jerzy Grotowski, Wrocław, Polônia). Não publicada

_____. The Constant Prince. Texto escrito em 1965 para o programa do espetáculo (Encontrado no Instituto Jerzy Grotowski, Wrocław, Polônia). Não publicada

_____. The Polish Laboratory Theater. Texto escrito para o programa dos espetáculos Akropolis e O Príncipe Constante (Encontrado no Instituto Jerzy Grotowski, Wrocław, Polônia).

_____. Conversations with Ludwik Flaszen. In: **Education Theatre Journal**, vol 30, n. 3. Toledo: University of Toledo, 1978. p. 301-328

_____. Wyspianski's Akropolis. In: SCHECHNER, Richards ; WOLFORD, L (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 64-72.

FINDAY, Robert. "Grotowski's Laboratory Theatre dissolution and diaspora". In: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 172-188.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999.

FUMAROLI, Marc; GROTOWSKI, Jerzy. External Order, Internal Intimacy: Interview with Grotowski. In: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 107-113

GARCIA, Silvana. Apocalypsis cum Brasilia Figura, Traços da Presença de Grotowski no Brasil. In: **Cuadernos de Picadero**, n.5. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2005. p.33-38

GIL, José. **A Imagem-Nua e As Pequenas Percepções**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

GUINSBURG, J. **Stanislavski, Meierhold e Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. **Teatro Laboratorio**. Barcelona: Tusquets Editores, 1980.

_____. Em Busca de Um Teatro Pobre. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 13-22

_____. O Novo Testamento do Teatro. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 23-46

_____. Teatro é Encontro. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 47-51**

_____. Ele não era inteiramente Ele. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 92-100**

_____. Investigação Metódica. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 101-106**

_____. A Técnica do Ator. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 176-185**

_____. O Discurso de Skara. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 186-198**

_____. O Encontro Americano. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 199-209**

_____. Declaração de Princípios. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 210-218**

_____. Le Prince Constant de Ryszard Cieslak. In: BANU, Georges. **Ryszard Cieslak, acteur emblème dès années soixante. Paris: Actes-Sud, 1992. p. 13-21**

_____. Respuesta a Stanislavski. In: **Máscara** - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Cidade do México: Ed. Escenologia, 1993, ano 3, n. 11-12. p. 18-26

_____. El Montaje en el Trabajo del Director. In: **Máscara** - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Cidade do México: Ed. Escenologia, 1993, ano 3, n. 11-12. p. 56-61

_____. Oriente/Ocidente. In: **Máscara** - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia Cidade do México: Ed. Escenologia, 1993, ano 3, n. 11-12. p. 62-68

_____. Tu eres hijo de alguien. In: **Máscara** - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Cidade do México: Ed. Escenologia, 1993, ano 3, n. 11-12. p. 69-75

_____. El Performer. In: **Máscara** - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Cidade do México: Ed. Escenologia, 1993, ano 3, n. 11-12. p. 78-81

_____. Preface. In: RICHARDS, Thomas. **Travailler avec Grotowski sur les actions physiques. Paris: Actes-Sud, 1995. p. 21-24**

_____. Towards a Poor Theatre. In: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 28-37

_____. Interview with Grotowski. In: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 38-55

_____; CROYDEN, Margaret. I Said Yes to the Past – Interview with Grotowski. In: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 83-87

_____; FUMAROLI, Marc. External Order, Internal Intimacy: Interview with Grotowski. In: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 107-113

_____. Holiday [Swieto]: The day that is holy. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 215-225

_____. Theatre of Sources. In: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 252-270

_____. Performer. In: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 376-380

_____. Tu es le fils de quelqu'un. In: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 294-305

_____. Invocação para o Espetáculo Orfeu. In: FLACHEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 35

_____. Alfa-Ômega. In: FLACHEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 36-37

_____. Brincamos de Shiva. In: FLACHEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 38-39

_____. Farsa-Misterium. In: FLACHEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 40-47

_____. A Possibilidade do Teatro. In: FLACHEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 48-74

_____. Em Busca de um Teatro Pobre. In: FLACHEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 105-112

_____. Teatro e Ritual. In: FLACHEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 119-136

_____. A Voz. In: FLACHEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 137-162

_____. Exercícios. In: FLACHEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 163-180

_____. Sobre a Gênese da Apocalypis. In: FLACHEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 181-195

_____. O que foi. In: FLACHEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 199-211

_____. O Diretor como espectador de Profissão. In: FLACHEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 212-225

_____. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. In: FLACHEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 226-243

_____. Antrophologie Théâtrale. In: **Annuaire du College de France**, annes 1996-1997 e 1997-1998, résumé des cours et travaux, Paris, 1997.

_____. Contemporary Perspectives. In: **The Theatre in Poland**, n. 2-3. Varsóvia: Varsovie Author Agency, 1967. p. 42-48

_____. Institute for Study of Acting Methods. In: **The Theatre in Poland**, n. 7-8. Varsóvia: Varsovie Author Agency, 1968. p. 3-9

_____. Meeting with Grotowski. In: **The Theatre in Poland**, n. 7. Varsóvia: Varsovie Author Agency, 1972. p. 8-10

_____. This Holiday Will Become Possible. In: **The Theatre in Poland**, n. 12. Varsóvia: Varsovie Author Agency, 1973. p. 3-6

_____. How One Could Live. In: **The Theatre in Poland**, n. 4-5. Varsóvia: Varsovie Author Agency, 1975. p. 33-34

_____. Interview with Jerzy Grotowski. In: **International theatre informations**. Ohio: Ohio University Interlibrary Loan, 1976. p. 15-16

_____. Untitled Text by Jerzy Grotowski. In: **Tulane Drama Review**, n. 43. Nova York: 1998-1999. p. 11-14

_____. Resposta a Stanislavski. In: **Folhetim - Teatro do Pequeno Gesto**, n. 9. Rio de Janeiro, 2001. p. 2-21

HEIDEGGER, Martin. **A Questão da Técnica**. São Paulo: Cadernos de Tradução, n.2, USP, 1997.

ISAACSSON, Marta. Os Desafios da Arte do Ator. In: **CENA**, ano 3, n. 3. Porto Alegre: Dep. de Arte Dramática da UFRGS, 2004.

_____. O Passado, origem da autenticidade do presente nas pesquisas de Stanislávski e Grotowski. In: **Urdimento** – Revista do Departamento de Artes Cênicas da UNESP, n. 8. Florianópolis, 2004. p. 9-19

KAHN, Francois. The Vigil. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997, p. 226-230.

KERELA, Józef. Propos sur un acteur. In: BANU, G. **Ryszard Cieslak, acteur emblème des années soixante**. Paris: Actes Sud, 1992. p. 89-95

KERR, Walter. Grotowski Right – Did the Word Come Last? In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 152-156

KOLANKIEWCZ, Leszek. Grotowski in France. In: **The Theatre in Poland**, n. 3. Varsóvia: Varsovie Author Agency, 1977. p. 34

_____. What up at Grotowski's?. In: **The Theatre in Poland**, n. 5-6. Varsóvia: Varsovie Author Agency, 1977. p. 24-25

_____. Grotowski in the United States. In: **The Theatre in Poland**, n. 3. Varsóvia: Varsovie Author Agency, 1974. p. 38-40

KOTT, Jan. Why Should I Take Part in the Sacred Dance?. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York:

Routledge, 1997. p. 134-140

_____. Grotowski, or the Limit. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997, p. 306-311.

KUMIEGA, Jennifer. **The Theater of Jerzy Grotowski**. London and New York: Methuen, 1985.

_____. El Final del Teatr Laboratotium. In: **Máscara** - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, ano 3, n. 11-12, Cidade do México, 1993. p. 114-121

_____. Laboratory Theatre/Grotowski/The Mountain Project. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 231-247

LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: CIP-Brasil, 1978.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOPES, Ângela Leite. Living Theatre - trajetória de uma impossibilidade. In: **O Folhetim**, n. 3. Rio de Janeiro: Editora, 1999.

LYOTARD, Jean-François. **A Fenomenologia**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

LUDLAM, Charles. Let Grotowski Sacrifice Masculinity Too. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 141-143

MARCONDES, Danilo. **Textos Básicos de Filosofia: Dos Pré-Socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

MARIJNEN, Franz. O Treinamento do Ator (1966). In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987[1966]. p. 145-175

MENCARELLI, Fernando. Grotowski e a criação teatral contemporânea no Brasil. In: CARREIRA, André; VILLAR, Fernando, (Orgs.) **Meditações performáticas latino-americanas II**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. p. 29-37

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MORAES, Evaristo Araújo de. Entre a Precisão e a Espontaneidade: Grotowski e os princípios pragmáticos no trabalho do Ator. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de

Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

MOTTA-LIMA, Tatiana. **Les Mots Pretiqués**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski. Tese de doutoramento defendida no programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____. A Arte como Veículo. In: **Revista Lume**. Campinas: UNICAMP, n.2, 1999.

_____. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski. In: **Sala Preta** – Revista de Artes Cênicas, n. 5. São Paulo: USP, 2005. p. 47-67

_____. Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski. In: **Sala Preta** – Revista de Artes Cênicas, n. 9. São Paulo, USP, 2009. p. 159-170

_____. Consideraciones sobre 'The Action'. In: **Cuadernos de Picadero**, n.5. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2005. p. 39-43

NÖTH, W. **Panorama da Semiótica** – De Platão a Pierce. São Paulo: Annablume, 2005.

OSINSKI, Zbigniew. Grotowski Traza Los Caminos: Del Drama Objetivo (1983-1985) a Las Artes Rituales (desde 1985) In: **Máscara** - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, ano 3, n. 11-12, 1993. p. 96 -113

_____. The Living History of Theatre Laboratory In: BURZYNSKI, Tadeusz; OSINSKI, Zbigniew. **Grotowski's Laboratory**. Warsaw: Interpress Publishers, 1979. p. 9-11

_____. In Search of Autonomous Theatre In: BURZYNSKI, Tadeusz; OSINSKI, Zbigniew. **Grotowski's Laboratory**. Warsaw: Interpress Publishers, 1979. p. 12-21

_____. The Way to the Poor Theatre In: BURZYNSKI, Tadeusz; OSINSKI, Zbigniew. **Grotowski's Laboratory**. Warsaw: Interpress Publishers, 1979. p. 22-59

_____. The Theatre Laboratory, Its Tradition and Influence In: BURZYNSKI, Tadeusz; OSINSKI, Zbigniew. **Grotowski's Laboratory**. Warsaw: Interpress Publishers, 1979. p. 60-99

_____. Towards Para-Theatrical Explorations In: BURZYNSKI, Tadeusz; OSINSKI, Zbigniew. **Grotowski's Laboratory**. Warsaw: Interpress Publishers,

1979. p. 100-103

_____. Repères pour une biographie In: BANU, Georges (Org.) **Ryszard Cieslak, acteur emblème dès années soixante**. Paris: Actes Sud, 1992. p. 23-30

OUBAKINE, Serge. Le Prince Constant – Étude e recontitution du déroulement du spectacle. In: **Les Voies de la Création Théâtrale**, vol. 1. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1970.

_____. La graphie de l'acteur. In: BANU, Georges (Org.) **Ryszard Cieslak, acteur emblème dès années soixante**. Paris: Actes Sud, 1992. p. 55-76

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PICON-VALLIN, Béatrice. A arte do Teatro: entre tradição e vanguarda. In: **Revista Folhetim**, n. 6. Rio de Janeiro, 2006.

POLLASTRELLI, Carla. Prefácio In: FLACHEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 13-16

PUZYNA, Konstanty. A Myth Vivisected: Grotowski's Apocalypsis. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 88-106

QUILICI, Cassiano Sydow. A Experiência da 'Não Forma' e o Trabalho do Ator. In: **Territórios e Fronteiras da Cena – Revista eletrônica**, ano 3. São Paulo, ABRACE, 2006. p. 1-5

RICHARDS, Thomas. **Travailler avec Grotowski sur les actions physiques**. Paris: Actes-Sud, 1995.

_____. **Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Londres e Nova York: Routledge, 2008.

REGNAULT, François. La petit parquet de Cieslak. In: BANU, Georges (Org.) **Ryszard Cieslak, acteur emblème dès années soixante**. Paris: Actes Sud, 1992. p. 77-78

RICHIE, Donald. Asian Theatre and Grotowski. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 144-151

ROOSE-EVANS, James. Grotowski and the Poor Theatre. In: _____. **Experimental Theatre**. New York: Routledge, 2008. p. 145-151

_____. Grotowski and the Journey to the East. In: _____. **Experimental Theatre**. New York: Routledge, 2008. p. 152-161

ROUBINE, Jean Jacques. **Introdução às grandes teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997.

_____. Theatre of Productions - Introduction. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 23-27

_____. Introduction: The Laboratory Theatre in New York, 1969. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 114-117

_____; HOFFMAN, Theodore. Interview with Grotowski. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 38-55

_____. A Polish Catholic Hasid. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997, p. 157-160.

_____. Exoduction: shape-shifter, shamn, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 462-494

SEOANE, Ana. Grotowski en la Argentina: una revolución anunciada. In: **Cuadernos de Picadero**, n. 5. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2005. p. 26-28

SEVERINO, A.J. Metodologia do Trabalho Científico. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Armando Sérgio. **Oficina: Do Teatro ao Te-Ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **A criação do papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **A construção da personagem.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

TAVIANI, Ferdinando. Cieslak pour mémoire. In: BANU, Georges (Org.) **Ryszard Cieslak, acteur emblème dès années soixante.** Paris: Actes Sud, 1992, p. 31-55

_____. In Memory of Ryszard Cieslak. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Orgs.) **The Grotowski Sourcebook.** London and New York: Routledge, 1997, p.189-206.

TEMKINE, Raymonde. Ryszard toujours plus outré. In: BANU, Georges (Org.) **Ryszard Cieslak, acteur emblème dès années soixante.** Paris: Actes Sud, 1992. p. 79-84

TOPORKOV, Vassilÿ. **Stanislavski in rehearsal.** New York: Theatre Communicatoin Group, 1999.

VIDOR, Heloise Baurich. A Emoção e o Ator: Stanislavski, Brecht, Grotowski. In: **Urdimento** – Revista do Departamento de Artes Cênicas da UNESP, n.4. Florianópolis, 2002. p. 32-42

FILMOGRAFIA

- *Kain [Cain]*, Polish Film Chronicle 12/1960. Direção: Antoni staskiewicz. Varsóvia: Wytwornia Filmow Dokumentalnych, 1960. Duração: 2 minutos.
- *Lizt z Opola [Carta de Opole]*. Direção: Michael Elster (trabalho de graduação supervisionado pelo professor Stanislaw Rozewicz). Lodz: Panstwowa Wyzsza Szkola Teatralna i Filmowa, 1963. Duração: 28 minutos.
- *Proba [Ensaio]*. Trabalho coletivo (comentários por Jerzy Falkowski), um filme amador da gravação de um ensaio de *Studium Hamlet [Estudo de Hamlet]*. Opole: Akademicki Klub Filmowy 'Kreciolek', 1964. Duração: 9 minutos.
- *Teatr Laboratorium [Teatro Laboratório]* Direção: Michael Elster (versão inglesa do documentário *Lizt z Opola*). Reino Unido: Contemporary Films, 1964. Duração: 19 minutos.
- *Laboratorium Grotowskiego [O Laboratório de Grotowski]* Polish Film Chronicle. Direção: Zygmunt Samosiuk. Varsóvia: Wytwornia Filmow Dokumentalnych, 1965. Duração: 2 minutos.
- *The Constante Prince* (gravação documentária das cenas finais da apresentação em Oslo). Direção: Torgeir Wethal. Oslo: Televisão Nacional, 1966. Duração: 8 minutos.
- *Principe Constante – Ricostruzione [Príncipe Constante – Reconstrução]*. Roma: L' Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell' Universita di Roma, (data indeterminada). Duração: 48 minutos.
- *Jerzy Grotowski et son Théâtre Laboratoire de Wroclaw. Grotowski ou... Socrate est-il Polonais? [Jerzy Grotowski e seu Teatro Laboratório de Wroclaw. Grotowski ou... Socrate na Polônia]*. Direção e produção: Jean-Marie Drot. Paris: INA e FR3, 1967. Duração: 54 minutos.
- *Akropolis*. Direção: James Mc Taggart. Apresentação: Lewis Fredman. Comentador: Peter Brook. Nova York: Public Broadcast Laboratory (PBL), 1968. Duração: 82 minutos.
- *Jerzy Grotowski in Conversation with Margaret Croyden for Camera 3 [Jerzy Grotowski em conversa com Margaret Croyden para Câmera 3]*. Direção e produção: Merrill Brockway. Nova York: Creative Atrs Television – Camera 3, 1969. Duração: 54 minutos.

- *Training al Teatro Laboratório di Wroclaw* [Treinamento no Teatro Laboratório de Wroclaw]. Direção: Torgeir Wethal. Roma: RAI, 1971. Duração: 91 minutos.
- *Conversations About Theater, Part I, Jerzy Grotowski*. Direção: Merril Brockway. Apresentação: Margaret Croyden. Nova York: Creative Atrs Television – Camera 3, 1973. Duração: 29 minutos.
- *Pelen guslarstwa obrzed swietokradzki... O Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego* [Sacriligious Rite, Abouding in Sorcery... On Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre]. Direção e produção: Krzysztof Domagalik. Varsóvia: Telewizja Polska, 1979. Duration: 58 minutos.
- *The Body Speaks - Grotowski's Lab Theatre* [O Corpo fala – Teatro Laboratório de Grotowski], Ryszard Cieslak demonstra e comenta a técnica de atuação e as ideologias do *Teatro Laboratório*. Parte I: *Plastiques* [Exercícios Plásticos]. Parte II: *Corporels* [Exercícios Físicos]. Direção: John Musilli. Comentador: Margaret Croyden. Nova York: CBS – Camera 3, 1975. Duração: 28 minutos.
- *Apocalypsis cum Figuris* (vídeo-registo do espetáculo). Direção e produção: Ermanno Olmi. Roma: RAI, 1981. Duração: 70 minutos.
- *'Aktor calkowity' – Wspomnienie o Ryszardzie Cieslaku (1937-1990)* [Ator Total – Tributo a Ryszard Cieslak (1937-1990)]. Direção e Produção: Krzysztof Domagalik. Varsóvia: Telewizja Polska, 1994. Duração: 66 minutos.
- *Jerzy Grotowski – proba portretu* [Jerzy Grotowski – um retrato atento]. Direção: Maria Zmarz-Koczanowicz. Varsóvia: TVP S.A./ARTE, 1999. Duração: 58 minutos.

ANEXOS

1. *Akropolis*

Estreia: 1962

TEATR-LABORATORIUM 13 RZĘDÓW

*Zostanie po nas złom żelazny
i głuchy, drwiący śmiech pokoleń.
Tadeusz Borowski*

AKROPOLIS

scenariusz teatralny do słów
St. Wyspiańskiego —
Jerzy Grotowski

— realizacja —
Jerzy Grotowski i Józef Szajna

aktorzy:

Rena Mirecka ● Zygmunt Molik
● Andrzej Bielski ● Ryszard Cieślak
● Antoni Jahółkowski ● Mieczysław Janowski ● Gaston Kulig

Kierownik literacki: Ludwik Flaszen

Reżyser-asystent: Eugenio Barba - Ryszard Cieślak
Architekt -współpracownik teatru: Jerzy Gurawski

Premiera — październik 1962
Wznowienie — czerwiec 1964

Licencja Min. Kult. i Sztuki — Dom Związków Twórczych
Opole — Subwencjonuje WRN Opole

Ficha técnica do Programa do espetáculo *Akropolis* em 1964

LABORATORY THEATRE INSTITUTE OF ACTOR'S RESEARCH
JERZY GROTOWSKI

presents
in the production of

ACROPOLIS

based on the text of
Stanisław Wyspiański
corealization-properties
-costumes: Józef Szajna

ZYGMUNT MOLIK as Jacob-Priam, chief of the
dying tribe

RENA MIRECKA as Rebecca-Cassandra

ANTONI JAHOLKOWSKI as Isaac-Troyan Guardian

RYSZARD CIEŚLAK as Esau-Hector

ZBIGNIEW CYNKUTIS as Angel-Paris

STANISŁAW SCIERSKI as Lia-Helen of Troy

and ANDRZEJ PALUCHIEWICZ

Architecture: JERZY GURAWSKI
Literary Adviser: LUDWIK FLASZEN

PREMIERE 1962

VERSION 1967: Cooperating with Director — RYSZARD CIEŚLAK

WROCLAW — POLAND

Ficha técnica do Programa do espetáculo *Akropolis* em 1967

ACROPOLIS

1. Le drame dont le texte a servi de canevas pour ce spectacle a été écrit en 1904 par Stanislaw Wyspiański (1869—1907) le célèbre dramaturge, poète et peintre de l'époque du symbolisme polonais.

L'action d' „Acropolis” de Wyspiański se déroule pendant la nuit de la résurrection à la Cour Royale de Cracovie — l'Acropole des Polonais. Les personnages des tapisseries et des sculptures qui décoraient les murs de la cathédrale s'animent et jouent différentes scènes de la Bible et des poèmes d'Homère: la dispute de Jacob avec Esaü sur ses droits d'aînesse, la lutte de Jacob avec l'Ange, l'amour de Pâris et d'Hélène de Troie, la romance de Pâris et d'Hélène de Troie, la prophétie de Cassandre. La pièce finit par la résurrection du Christ-Apollon — symbole des forces spirituelles de la Pologne et de l'Europe. L'œuvre est conçue comme une vision totale de la culture méditerranéenne, dont les motifs archaïques, qui en sont les racines, sont soumis par le poète à une épreuve de vitalité, lors de ses méditations dans le plus grand musée polonais, appelé par lui „cimetière des tribus”.

2. En élaborant le texte de Wyspiański, Grotowski pose la question: que signifie ce „cimetière des tribus” pour témoigner du XX- siècle où la civilisation européenne subit une dure épreuve? La réponse c'est: Auschwitz. Le metteur en scène transfère l'action du drame dans un camp d'extermination. Dans le spectacle, les personnages s'animent aussi pour jouer des scènes importantes de l'histoire mythique du genre humain; ils ne sont pas les portraits issus des monuments du passé, mais semblent se dégager des fumées du crématoire, émanations de l'extermination en masse.

Les scènes bibliques et homériques sont jouées par des prisonniers dans un camp de concentration. C'est comme s'ils rêvaient tout éveillés dans leurs songes: leur tristesse et leur consolation, la détresse et l'espoir, le cynisme et la foi prennent la parole. La réalité du mythe et du camp d'extermination se pénètrent mutuellement.

3. Par exemple voici quelques scènes. Un prisonnier s'informe „de l'identité” de son codétenu, puis il le renverse-et avec la semelle de son sabot, avec force, il le presse jusqu'à ce que mort s'en suive. Ceci est l'épisode de la Bible de la première rencontre de Laban et de Jacob, qui erre à la recherche d'une épouse. Au contraire de l'épisode biblique, Jacob assassine son futur beau-père. La loi patriarcale des traités familiaux s'est transformée en une loi du plus fort. — Les prisonniers marchant et chantant en procession, célèbrent les rites du mariage, mais leur fiancée est un tube en fer recouvert d'un lambeau de plastique, comme si c'était un voile de mariée. Ceci est la Noce de Jacob et de Rachel; c'est le substitut des rêves lyriques d'un bonheur inaccessible

aux prisonniers. — Un prisonnier à genoux soulève la brouette contenant un autre prisonnier couché tête en bas et jambes en l'air: ils se menacent, mais comme ils sont attachés au même instrument de torture, ils sont incapables d'assouvir leur rage réciproque. Ils finissent la lutte en une entente résignée devant la Nécessité. Ceci est l'épisode biblique de la lutte entre Jacob et l'Ange. — Deux prisonniers, deux hommes s'assoient ensemble comme un couple d'amoureux et se livrent à un doux roucoulement qui est soudainement interrompu par un vulgaire et cynique gloussement des codétenus. Ceci est la scène d'amour de Pâris et d'Hélène. — Les prisonniers se forment en double rang sur le praticable, c'est le moment du rassemblement au camp. Une femme prisonnière saute hors des rangs, et, en une crise hystérique elle prédit l'extermination prochaine. Ceci est la prophétie de la ruine de Troie par Cassandre. — Entre les scènes bibliques et les scènes homériques il y a une différence dans l'utilisation des costumes: dans une des dernières scènes homériques, les prisonniers retroussent leurs vêtements en toile de sac et cachent leurs bras de sorte qu'ils ressemblent aux antiques bustes sans bras. Les scènes mythiques sont coupées par des scènes de travaux de bagnards qui ressemblent à un état de veille après les rêves: le retour douloureux à la réalité du camp.

4. La pièce de Wyspiański se termine par la résurrection du Christ-Apollon qui conduit le cortège triomphal pour sauver la Pologne et l'Europe. Dans le spectacle, les prisonniers prennent un cadavre qu'ils considèrent comme leur sauveur et en un cortège hystérique, en une extase de désespoir et d'espérance, se précipitent dans le crématoire. Dans la salle ils ne laissent qu'un monde de métal, celui qu'ils ont construit, et des spectateurs vivants, étrangers aux morts contre lesquels ils ont raison. Deux mondes entrés en collision, face à face, resteront réciproquement impénétrables. Ce fait approfondit le climat tragique.

5. L'image du genre humain jeté dans le milieu de la civilisation infirme et dépravée des camps, devrait, susciter une poétique de la pitié et de l'horreur. L'apothéose lumineuse où se dirigeaient les méditations historiosophiques du poète est opposée par le metteur en scène au tragique des valeurs déshonorées. Dans la matière même du spectacle, il n'y a pas de point clair ni de vision d'espérance qui ne soient raillés d'une façon blasphématoire. On peut considérer ce spectacle comme un appel. Un appel au souvenir moral et au subconscient moral du spectateur. Que deviendrait-il à l'heure de la dernière épreuve? Ne serait-il plus qu'un lambeau humain? Ou peut-être seulement une victime des illusions collectives d'auto-consolation?

Ludwik Flaszen

Texto em francês do Programa do espetáculo *Akropolis*
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório)

ACROPOLIS

1. The scenario of this performance is based on „Acropolis”, a drama (first published in 1904) written by Stanisław Wyspiański (1869—1907), the eminent playwright, poet and painter of Polish Symbolism.

The time of action in Wyspiański's „Acropolis” is the night before the Resurrection Day: the scene is the Royal Castle — the Polish Acropolis — in Cracow. Figures come down from gobelins that decorate the walls of the cathedral, and statues revive. They perform various scenes from the Bible and from the epic of Homer: the quarrel of primogeniture between Jacob and Esau, the wooing and wedding of Jacob and Rachel, the struggle of Jacob and the Angel, the love of Paris and Helen of Troy. The drama closes on the resurrection of Christ-Apollo, a symbol of the moral power both of Poland and Europe. The composition, according to the intentions of its author was to be a complete vision of Mediterranean Culture; the archaic themes of this culture — and shall we say the most fundamental ones — are being tried for their moral vitality by the poet who ponders among the monuments of the past, and who gives to the greatest Polish museum the name of „necropolis of tribes”.

2. Jerzy Grotowski, producing his stage-composition based on the text of Wyspiański's drama asked himself the following questions: what does „the necropolis of tribes” mean as a testimony to later history, and, what is the place, where the European civilization of our days was put to the trial of its vitality. The answer was: this is Auschwitz. Thus Grotowski had the scene exchanged from the Royal Castle to the extermination camp. In his performance also the figures revive to play significant scenes of the life of mankind. They do not, however, come down from the effigies set on monuments of the past, but they seem to come out of the crematorium smoke and the vapours of the mass extermination.

The Biblical and Homeric scenes — are performed by prisoners in a concentration camp. It is for them something of a daydream; they play their sadness and consolation, their despair and hope, their cynicism and faith. The myth reality and the camp reality are in the state of mutual penetration.

3. Here are some scenes as examples. A prisoner, inquires his fellow-prisoner about his particulars then he knocks him down, and with a sabot he chokes him to death. This is the Bible episode of the first meeting of Laban and Jacob, who is wandering in search of a wife. In opposition to the Bible episode, Jacob murders his father-in-law to-be. The patriarchal law of family systems is changed into the law of the stronger. — Prisoners walking in procession and singing celebrate the wedding rites, but their bride is an iron tube covered, as if with a bridal veil, by a plastic rag. This is the wedding of Jacob and Rachel: the

substitute for the prisoners' lyrical dreams of inaccessible happiness. — A prisoner on his knees holds up the wheelbarrow with another prisoner lying in it head down and legs up; they threaten each other, but as they are attached to the same instrument of torture, they are unable to wreak their rage upon each other; they end the strife on the resigned agreement in the face of Necessity. This is the Biblical episode of the struggle between Jacob and the Angel. — Two prisoners, both men, sit together like a couple in love, and give themselves up to the sweet cooing, which is suddenly interrupted by the vulgar, cynical chuckling of their fellow-prisoners. This is the love scene of Paris and Helen. — Prisoners are standing in the double row on a platform; this is the roll-call. A woman prisoner jumps out of the row and in a hysterical paroxysm foretells the future extermination. This is Cassandra's prophecy of the ruin of Troy.

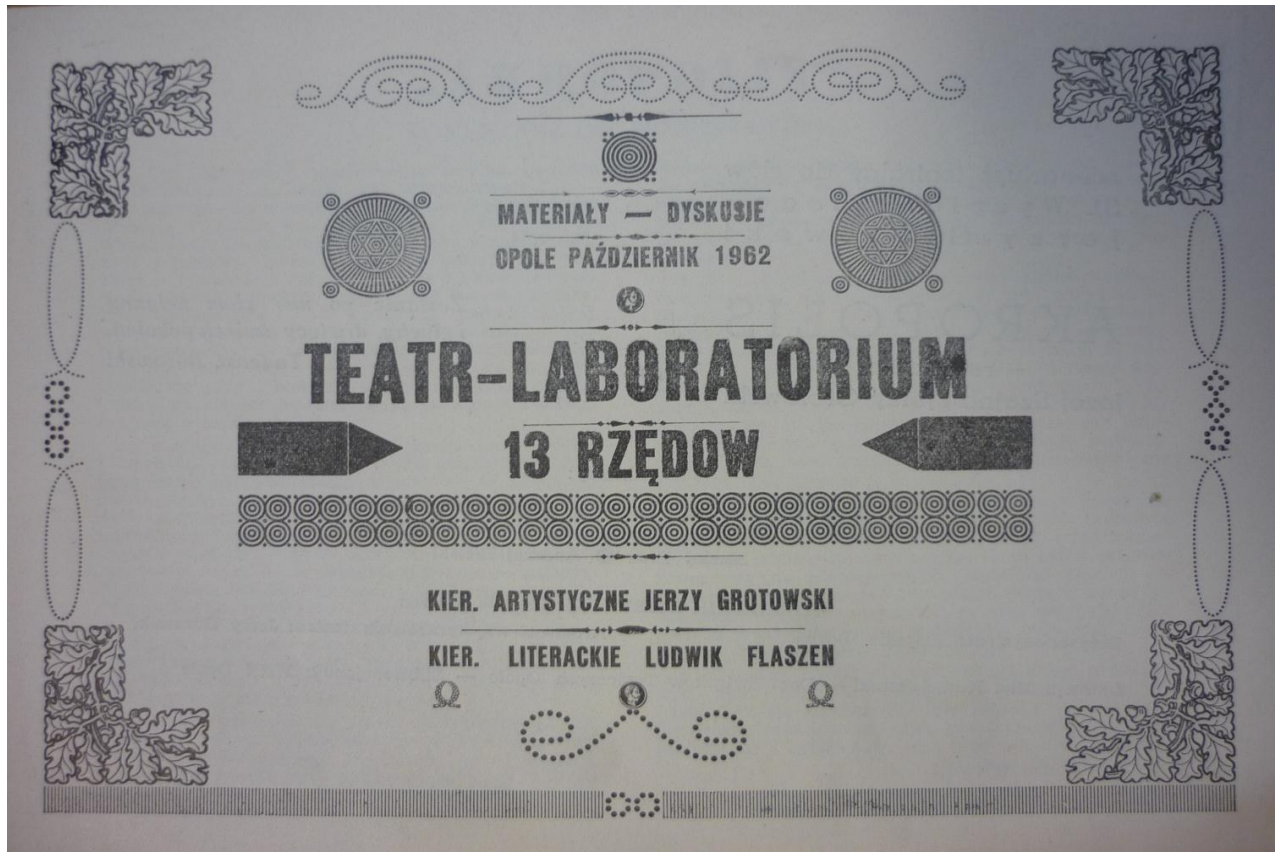
Between the Biblical and the Homeric scenes there is a difference in the handling of the costumes: in latter ones prisoners gird up their sack clothes and hide their arms, so that they resemble ancient armless torsos. The myth scenes are intermixed with the scenes of hard-labour which are something of an awakening after dreams: the acute return to the camp reality.

4. Wyspiański's drama closes on the Resurrection of Christ-Apollo who takes the lead of the triumphal procession in progress to the Redemption of both Poland and Europe. In Grotowski's performance the prisoners lift up a corpse, which they have mistaken for the Redeemer, and in an hysterical procession, full of exalted despair and hope, they march off to the crematorium. They leave behind them the new world of metal, that they had built themselves, and, the audience, these living strangers to the dead, these living who are always right against the dead. Between these two worlds — that of the living, face to face with that of the dead — there is no understanding. The strangeness of the living and the dead makes the tragic climate so much the deeper.

5. The image of mankind projected on the background of the monstrous and perverted civilization of the extermination camp, should set up in the poetics of pity and horror. To the luminous apotheosis ending the historiosophic meditation in Wyspiański's drama, Grotowski opposes the tragic of insulted human qualities. In the very matter of this show there are no bright points; there is no climate of hope, and, when the effigy of hope appears, it is blasphemously mocked. The performance may be thought of as a call. The call to the moral memory and the moral subconsciousness of the spectator. What would he be at the time of ultimate trial? Would he be only a human rag? Or, just a victim of the collective myths of self-consolation?

Ludwik Flaszen

Texto em inglês do Programa do espetáculo *Akropolis*
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório)



Contracapa do Programa do espetáculo *Akropolis*

2.0 Príncipe Constante

Estreia: 1965

SCENARIO AND DIRECTION
JERZY GROTOWSKI
ON THE CALDERON'S

TEXT

ADAPTED
BY SŁOWACKI

THE CONSTANT PRINCE

A K T O R S :

RENA MIRECKA — Fenixana • ANTONI JAHÓLKOWSKI — King •
MAJA KOMOROWSKA • MIECZYSLAW JANOWSKI • STANISLAW ŚCIERSKI

THE CONSTANT PRINCE — RYSZARD CIEŚLAK

COSTUMAS — Waldemar Krygiet ARCHITEKTURA — Jerzy Gurawski

LITERATURY CONSULTANT — LUDWIK FLASZEN

THE CONSTANT PRINCE

1. The performance is based on the text of the great Spanish dramaturgist of the XVIIth century, Calderón de la Barca, in the famous Polish adaptation by Słowacki. The aim of the stage director, however, is not to play the „Constant Prince“ in the same manner as it was written. Mr. Grotowski gives a vision of his own of this work which differs from the original as much as a musical variation differs from the theme.
2. The performance represents a specific study of the phenomenon of „constancy“. This does not consist, in this case, in manifesting strength, consciousness of dignity and courage. To all the actions of people around him who, in the conception of the theatre — look at the Prince like at a strange, queer creature, a creature nearly of an other kind — the Prince opposes sort of passiveness and meekness, an infatuation in a higher spiritual order. To all appearances, he does not oppose to the disgusting manipulations of the individuals around him, he does not carry on a controversy with the laws of their world. He really does more: he does not take notice of those laws. Their world which is egoistic and cruel has no access to him. Although they can do with him just as they please — domineering over his body and his life — they cannot do him any harm. The Prince, apparently surrendering himself with submissiveness to the unhealthy manipulations of those who are around him, remains independent and unsullied — even into ecstasy.
3. The arrangement of the spaces allotted to the players and to the audience is proposed as some intermediary between a circus manège and an operating-room. One can look at what is going on below either as at a cruel spectacle in an ancient Roman taste, or as at a cool surgical operation in the kind of Rembrandt's „Anatomy of Dr Tulp“.
4. This particular, alienated society wears breeches and top-boots, is draped with togas — as sign that it loves acute acting and, at the same time, judging, particularly creatures of other sort. This otherness of sort is underlined by the white shirt of the Prince — naive symbol of purity — the red cloak which at any moment can be transformed into a fatal shroud, and nakedness, symbol of defenceless human identity which does not dispose of anything besides its own humanity for defence.
5. The relation of this society is not distinctly hostile. It is rather an oddity joined with fascination which contains in itself the possibility of adverse reflexes — from violence to adoration. The same people who tormented the Prince to death, coo sweetly and yearningly above his corpse: birds of prey transform themselves into turtle-doves. The hero, on the other side among calamities and manipulations with his own person, cultivates in himself an unceasing aim towards ecstasy. Finally he becomes himself something like a song of praise to the homage of being, in spite of all that which is ugly and foolish. This ecstasy, however, does not differ much from pain which the hero surmounts only by surrendering himself to truth, like a woman to her lover. The performance is a paradoxical attempt to get over the tragical pose. By casting off all that which fatally would push to the tragic.
6. The stage director is inclined to judge that, by going away from the letter of the original text, he remains in harmony with its spirit. The performance represents a modern transposition of the baroc style — together with the conflicts in the view of life which lay in the ground-work of this style. And with a facture which is visional but near to music, and which from the sensual concrete aims to something which in old-fashioned language is called spiritualization.
7. The performance is, at the same time, a practical pattern, on which Mr. Grotowski puts to the test the effectiveness of his historic method. All is moulded in the actor: in his body, in his voice, in his soul.

Ludwik Flaszen

**Texto em inglês do Programa do espetáculo O Príncipe Constante
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório) – pág.1**

THE POLISH LABORATORY THEATER



The *13 Rzędów* (Thirteen Rows) Laboratory Theater was founded in 1959 in Opole by Jerzy Grotowski with the cooperation of the author of the present article. The theater was set up as an experimental stage. The company of actors, who were assigned a very specific role in this theater, never exceeded nine persons. At present the principal members of the company are: Ryszard Cieślak, Rena Mirecka and Antoni Jaholkowski.

The underlying principles of our activity, adopted from the very outset and then defined in the five years of practice, have established the character of our theater. We were moved to Wrocław (the capital of the south-western part of Poland) in January 1965. „The aims of the *13 Rzędów* Laboratory Theater“, the statute states „is to study technical and creative problems of the theater by practical experimentation, with special attention to the art of acting... The study of these problems is related to the desire to improve the work of the actor in the theater and to promote the general development of the acting profession“.

The theater is organized on the principles of an institute. It is not a public service enterprise whose principal goal is to produce shows for public consumption. The productions are working models which demonstrate the present phase in the development of a method. Apart from training the actors of its company and apart from improving their techniques, the Laboratory Theater is also working on an acting method. The general outlines are now ready. A training program has been devised which the actors attend regularly in addition to the performances and rehearsals. The exercises are composed of a number of elaborately constructed phases that embrace the whole psycho-physical resources of expression. The program of exercises is a composite of the systems of actor training devised in Europe and in the Far East as well as of the practices of yoga which have been adapted and developed according to the basic principles of Grotowski's method. The training received by the actors of the Laboratory Theater differs from the conventional training offered by acting schools in Poland and abroad.

**Texto em inglês do Programa do espetáculo O Príncipe Constante
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório) – pág.2**

The theater maintains wide professional contacts in Poland and outside the country. Actors from many other countries take part in the theater's work. The instructors visit important theater centers abroad for a friendly give-and-take on the subject of acting methods. There is wide interest in Grotowski's method: a book on the subject has been published in Italy and books in French and German are now being prepared. The work of the theater has been followed with interest by the international press.

The most important productions in the six seasons of our activity under the direction of Grotowski are Byron's „Cain“, Marlowe's „The Tragedy of Dr Faustus“, „Forefather's Eve“ according to Mickiewicz, Słowacki's „Kordian“, „Acropolis“ by Wyspiański and *El Principe Constante* according to Calderon in a Polish adaptation by Słowacki. The great myths that lie at the roots of Polish and European culture are the central subject of our interest and experiments. The stage productions of these myths are confronted with contemporary experience and their vitality and ability to survive are put to a remorseless test. The text serves as the springboard for the stage production which lives by its own rules. It does not mean that the text is inessential. The sense of the stage production is born of the tensions between the myth as it is shaped in the popular imagination and those of its values in which the contemporary world is reflected. We are blasphemers and traditionalists in equal measure.

*

We feel that stage acting is a ceremonial act of self-discovery. The essence of acting is the establishing of living ties between people. These ties are the very fabric of the theater. We differ in this respects from other avant-garde theaters whose aesthetics are nevertheless related to ours. Avant-garde theaters either emphasize the scenery which, according to the once new but now trite principle of the Great Reform, is a harmonious union of different arts and disciplines to produce a uniform spectacle; or on the pictorial arts which, especially in Poland, owing to the aesthetic conservatism of the theater community have dominated all new undertakings; or as in the West, owing to the fact that there is no money for plays that are not a sure box office success, the avant-garde theaters place emphasis on dramatic literature. This literature superseded the theater in its inherent role of self-renewal.



**Texto em inglês do Programa do espetáculo O Príncipe Constante
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório) – pág.3**

In our opinion neither the concept of staging, nor of the pictorial arts or of the dramatic text determines what is specifically theatrical or what distinguishes the theater from a moving picture or a sculpture or a book whose contents come alive in a series of moving illustrations. What remains when we discard the dialogue and the setting? The actor and the audience. That is the generative cell of the theater. The original element of acting is born of this cell. We strip the theater, as far as this is possible, discarding every thing that is external to this element. The rest performs a service and secondary role. The raw material of the theater becomes its very essence. This concept of the theater, which we call poor in contrast with the prevailing richness of resources and use of heterogeneous raw materials, constitutes of necessity an absolute realm of the actor.

The actor is all. He is not helped by the make-up man or music issuing from the loud-speakers or by the written word. The setting? Yes but it signifies only an organization of ties between people around the leading motif. The rest belongs to the actor who is both the raw material and the form of the production, the shape and the contents, the alpha and the omega of expressiveness. Elsewhere the actor performs the role of a puppet or of a cog in the pictorial mechanics of the production or a loud-speaker transmitting, with certain variations introduced by his temperament, a context that lies beyond him. He is like a rhetorical figure. In our theater the actor may be compared to a metaphor in modern poetry where the contents cannot be separated from the symbol, so closely are the two values bound in a magnetic knot. The prevailing theater also proclaims the primacy of the actor especially in the struggle with the claims of the avant-garde. But this claim is purely superficial. Literature, the dialogue, the situation created by the drama, these still upstage the actor. The actor is justifiably called a player. Our actors cannot be called players. The production has no meaning without the directed presence of the actor, of his body, his voice, his personality so drastically literal and insolent in its stage character.



**Texto em inglês do Programa do espetáculo O Príncipe Constante
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório) – pág.4**



Grotowski's method differs from biomechanics which is identified in the popular mind with avant-garde acting. It differs from what is called detached acting, a style that is generally recognized as the modern trend in action. It must be distinguished from "the method" which is considered, not with absolute justification, old hat in the theater. Biomechanics ejects spiritual processes beyond the bounds of expression. Grotowski, on the other hand, recognizes the primacy of the spiritual over the physical expression. In the play of the body he sees only a manifestation of its own destruction, the elimination of obstacles raised by the organism against the smooth expression of inner impulses. Detached acting assumes the supremacy of intellectual reasoning, the supremacy of the discursive layers of the actor's personality over the rest. Grotowski on the other hand, probes the layers of spontaneity which lie deeply concealed, regarding the intellect as a tool of false rationalization and an excuse for a half-hearted participation in the game.

**Texto em inglês do Programa do espetáculo O Príncipe Constante
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório) – pág.5**

Assuming that the actor is to portray a general who dies in battle. He does not try to recreate the picture of a real general who really dies in battle; he does not seek to know what the general may have felt or how he had behaved in order to experience subjectively and to recreate in a convincing and organic manner on the stage his objective knowledge about dying generals. On the contrary, by the very act of imagining a dying general, an actor will seek to discover his own truth, something that is personal, intimate and objectively distorted. For example he will perform his own dream of a tragic death; his longing for heroic deeds; by virtue of his human weakness to exalt himself at the expense of someone else, he will expose his very well-springs, he will lay bare his very tissues. He will not shrink from encroaching upon his own privacy, upon his own intimate motives. On the contrary, he will expose them. He will, literally, offer the truth of his body, of his experiences and motives, as if it were offered here and now before the very eyes of the audience and not in an imagined situation on the battlefield. That is the answer to the questions: How can you be a general not being a General? How do you die in battle if you do not fight and do not die? The actor will perform the act of divesting himself of his secret substance in a self-sacrifice of high deceptions on the altar of values. The Method presumes that the layers of the actor's psyche that are set in motion will coincide with the psyche of the character portrayed once he is placed in the same circumstances. How would he behave if he were this character in a given situation. In Grotowski's method the actor, paradoxically plays himself; he plays himself as a representative of the human race living in contemporary conditions. His spiritual nature and his physical tangibility is made to collide with a certain elementary human model, with a model of a character and a situation that has been distilled from the drama. The actor must liberally become the embodiment of the myth. Hence, there are no spiritual analogies attempted with the portrayed hero, there is no similarity in behavior ascribed to the fictional character under fictional circumstances. The actor exploits the discord between the general truth of the myth and the literal truth of his organism: spiritual and physical. The actor represents an embodiment of the myth with all, not always friendly, consequences of such an embodiment.

The process of spiritual penetration often assumes the character of excess. And herein lies the second, equally important, difference between Grotowski's system and the Method. The Method applies principally to the ordinary emotions, to ordinary states of mind accessible to every man who finds himself in identical circumstances. On the other hand, the process of self-examination, the process of spiritual divestiture culminates in an extraordinary, strained, extreme, solemn or ecstatic act. The trance into which the actor falls, assuming that he has carried out his task satisfactorily, is a real trance, a public offering of self, a tangible act with recourse to the entire sphere of intimacy. Through this fact, it is an act of psychological optimum. A self-exposure without shame that affronts good taste, that impresses the imagination like lack of tact. It is related to the excesses that it attains at peak moments. It is as if the actor disrobed, vomited, had sexual intercourse, murdered and raped in front of the audience. There is a shudder of sanctimonious dread at the sight of outraged standards which are to be reborn on a higher level of consciousness through catharsis.

It is not a shapeless and rampant cavort of emotions. Dramatic physiology goes hand in hand with artificial form, physical literalness with metaphor. Organic humors try to pour out of the mold but come up against a metaphor and congeal in a poetic composition. The conflict between the organic nature of matter and the artificial nature of shapes ought to imbue this acting with an inner, aesthetic suspense.

LUDWIK FLASZEN

**Texto em inglês do Programa do espetáculo O Príncipe Constante
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório) – pág.6**

3. *Apocalypsis cum Figuris*

Estreia: 1969

APOCALYPSIS CUM FIGURIS

SIMON PETER — ANTONI JAHOLKOWSKI
JUDAS — ZYGMUNT MOLIK
LAZARUS — ZBIGNIEW CYNKUTIS
MARY MAGDALENE — ELIZABETH ALBAHACA
JOHN — STANISŁAW SCIERSKI
THE SIMPLETON — RYSZARD CIEŚLAK

CITATIONS FROM THE BIBLE AND
THE WORKS OF DOSTOYEVSKY,
T. S. ELIOT, SIMONE WEIL.

COSTUMES
WALDEMAR KRYGIER

LITERARY ADVISER
LUDWIK FLASZEN

COOPERATING WITH DIRECTOR
RYSZARD CIEŚLAK

SCENARIO AND DIRECTION
JERZY GROTOWSKI



INSTITUTE OF ACTOR'S RESEARCH
LABORATORY THEATRE
WROCŁAW — POLAND

Ficha técnica do Programa do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris* (inglês)

APOCALYPSIS CUM FIGURIS

SOME INTRODUCTORY NOTES

1. *Apocalypsis cum Figuris* was evolved by its performers under the guidance of the director by means of acting exercises and sketches. When needed, words were improvised ad hoc during rehearsal. Once the framework of the production had fallen into place, its substance began to be pieced together from the scenes first created by the actors' invention and then carefully recorded and remoulded. Once these scenes and the roles of each of the actors had taken shape, the final stages of rehearsal were spent looking for the verbal matter that was needed to replace the lines thought up by the performers and the quotations which had been used as stop-gaps. The idea was that, wherever the spoken word was essential, it should appear in the form of quotations from sources which could be regarded as the work not of one writer but of the whole of mankind. Such texts were found primarily in the Bible and in *The Brothers Karamazov*, supplemented by passages from the poems of T. S. Eliot and from Simone Weil.

2. Despite the title, this production is not a dramatization of The Revelation of St. John and there is no point in consulting it as background reading. In his prophetic vision the author of Revelation foretold the second coming of Christ. Likewise in the production He (or is it?) also seems to appear in the singular figure of the Simpleton, forcing the company to make what it can of this Second Coming which they have called forth for their own low entertainment.

Another link with the Apocalypse may be seen in the associations which this word has picked up in colloquial speech.

3. The production uses the names of characters from the Gospels which have certain traditional and recognized associations. But to call someone Simon Peter or John need not be a biblical allusion: these are popular names everywhere. Judas is not only a name but also a byword for betrayal. In the same way Mary Magdalene is commonly identified with a fallen woman. Lazarus is, at any rate in Polish, a term of abuse for

a feckless wretch and so does not conjure up solely Gospel associations, though these do in fact crowd upon him as the drama unfolds.

These names are conferred on his companions by the character who is called Simon Peter, but is living today. He himself arrogates the function of the First Apostle. The investitures, so to speak, as Gospel figures are made in the very second scene. First he casts as Saviour someone who would look more at home in the part of Lazarus — in which he later ends up anyway. This pseudo-Saviour has his feet washed by the newly designated Mary Magdalene and no sooner is Judas nominated than he identifies Lazarus as Christ. But Simon Peter corrects his apparent mistake and assigns the role of Christ to the Simpleton, which produces a chorus of laughter all round. In this way irreverent horseplay ushers in a sort of Second Coming.

The man who does duty for Christ in the production is called the Simpleton. In Polish his name suggests certain associations: an innocent, gullible half-wit, living outside the accepted conventions, gawkish, often deformed, but in mysterious communion with the supernatural. The demoniac and the village idiot are familiar figures in Slav tradition. They tended the village cattle, begged in church doorways, formed a butt for the children and now and then struck superstitious terror into the old. This was the medium in which sanctity, perhaps even Christ himself, was wont to be revealed to country folk.

4. There is a distinct correspondence between the performance and the Gospels' account of Jesus. It is not, however, an enactment of this narrative. When the audience enters the hall before the performance begins they come in contact with actors who belong here and now, not to some other age, or some other time and place. They have not stepped out of a different period from ours or out of a different story. It is here that they are stretched out. It may be that, exhausted by their junketing,

**Texto em inglês do Programa do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório) – pág.1**

they have lied down soaked in sperm, in sweat and drinks spilled on the floor. But presently, at a signal from the master of ceremonies, something like the affairs related in the Gospels will begin to loom out of the sodden atmosphere.

The revellers start coaxing out of each the attributes of those other men, jostling each other into their situations, discovering in themselves resemblances to their spiritual and human make-up, often twisted and caricatured in the process — and all through that unwitting logic which causes human beings, their masks and their role-playing, to gravitate almost automatically in moments of truth towards the eternal figurations of myth. These people are themselves, here and now, venting their resentments and disclosing the underside of their character. But at the same time their actions and their spiritual gestures keep sheering off towards the ancient legend of humanity.

5. The course of the scenes is not governed by the sequence of events recorded in the Gospels. It is dictated by the distinctive logic of this symposium.

Someone becomes Mary Magdalene, someone else Judas, someone else again the Saviour, because they have been so designated for the settlement of men's immediate scores by the bearded man who has styled himself the First Apostle. In this way the imaginations of these people are nudged towards Gospel associations. In another scene, when a youth and a girl are found standing side by side like a betrothed couple about to be married, a sort of wedding procession spontaneously forms up behind them and singing marches off around the auditorium: an extempore situation turns into the marriage feast of Cana. At another juncture one of the men lies down and pulls his shirt over his face as though dead. When the others start holding a noisy wake, the Simpleton silences them by banging his staff on the floor and addresses the 'corpse' in the words Jesus spoke when raising Lazarus from the dead: 'Lazarus, come forth'. A practical joke seems to have been played at the Simpleton's expense, but all the same death and resurrection of Lazarus have been evoked, and the

Lazarus of the drinking party has become the Lazarus of the Gospels.

In the sequence performed by candlelight the echoes of the Gospels assert themselves even more strongly. When Simon Peter brings in the candles, the proceedings merge into the Last Supper. It being the Last Supper, Judas throws out the idea of the sacrifice of the passover lamb. Holding candles, the company circles the Simpleton, baaing and chanting mockingly 'Glory be to the Great and Just One', and this singular apotheosis makes him go to pieces and collapse with his arms spread out cross-like. Now that the sacrifice, bloodless though it is, has been accomplished, mass can be said. It is Simon Peter who starts celebrating in Latin. Seeing mass is being celebrated, there accordingly appears a place of worship. And seeing there is a place of worship, there is also buying and selling and eventually the cleansing of the temple.

A moment later, during a conversation between Simon Peter and the Simpleton as they kneel opposite each other in the now deserted room, Judas and Mary Magdalene dress up for the Gospel scene of the women keeping vigil by the cross. But the supposedly crucified man — in the person of the Simpleton — is alive and at hand, awaiting the final reckoning with Simon Peter. Like Christ, he is not even dead, but misunderstood, deformed, tormented by his fellows. And Simon Peter dispatches him with the words spoken by the Grand Inquisitor in Dostoyevsky to Christ who had upset the settled routine of the Church by his living presence just as the Simpleton has, by his overpowering earnestness, wrecked the anticipated course of the gathering.

6. 'Go and come no more': this is the final line spoken by Simon Peter after the candles have gone out and the Simpleton's Latin liturgical lament has ended. Who is Simon Peter turning out? a bearer of higher values whose very presence has dislocated life's everyday routine? a troublesome drinking companion who, just by turning up, has soured a celebration, making it an agonized confrontation between them and their own anxieties? a personification of flawed or false values?

**Texto em inglês do Programa do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório) – pág.2**

CHARACTERS AND SPEECHES

SIMON PETER

A bearded man wearing a white cape and tall black boots. His lines come mainly from the Grand Inquisitor's speech in *The Brothers Karamazov*, from the passage in which he taunts the prisoner condemned to the stake who has turned out to be Christ.

Here is what Simon Peter says to the Simpleton towards the end of the performance when they are kneeling in opposite corners of the empty room:

And instead of firm foundations for assuaging man's conscience once and for all, you chose everything that was misty, obscure and unusual, everything that was beyond the strength of men; you acted as though you did not love them at all — you who came to give your life for them. You wanted man's free love so that he should follow you of his own free will, attracted and beguiled by you. Instead of the strict ancient law, man had in future to decide for himself what was good and what was evil, having only your image before him as guidance. But did you never imagine that he would eventually reject and challenge even your image and your truth, if he were weighed down with so fearful a burden as freedom of choice? In the end they will cry out that the truth is not in you, since they could not have been left in greater confusion and suffering than you have done by leaving them with so many cares and impossible problems.

* * *

And why are you looking at me so silently and quizzically with your gentle eyes? Get angry. I do not want your love because I do not love you myself. And what have I to hide from you? Do you think I don't know whom am I speaking with? All I have to tell you is already known to you. I can read it in your eyes. Would I conceal our secret from you? Can it be that you want to hear it from my lips. Well, then, listen. We are not with you but with another; that is our secret. We have not been with you but with another a long time —

* * *

Know that I am not afraid of you. Know that I, too, was in the wilderness, that I, too, fed upon locusts and roots, that I, too, blessed freedom which you have bestowed upon men, that I, too, was preparing to take my place among your elect, among the strong and the mighty, eager to make up the number. But I came to my senses and refused to serve lunacy.

LAZARUS

Dressed in a braided jacket, with long sideburns and a thick crop of fair hair, 'trendy'. Most of his lines come from the Book of Job.

Here is what he says to the Simpleton when, after having seemed to be raised from the dead, he rounds on him viciously, accusing him of being to blame for all the evils of life and stoning him with bread pellets:

Who can bring a clean thing out of an unclean? not one. Seeing his days are determined, the number of his months are with thee, thou hast appointed his bounds that he cannot pass; For there is hope of a tree, if it be cut down, that it will sprout again, and that the tender branch thereof will not cease; But man dieth and wasteth away, yea, man giveth up the

**Texto em inglês do Programa do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório) – pág.3**

ghost and where is he? Let the day perish wherein I was born, and the night in which it was said, There is a man child conceived. Let that day be darkness; let not God regard it from above, neither let the light shine upon it; let the blackness of the day terrify it. Let the stars of the twilight thereof be dark; let it look for light, but have none; neither let it see the dawning of the day; Because it shut not up the doors of my mother's womb, nor hid sorrow from mine eyes. Why died I not from the womb? why did I not give up the ghost when I came out of the belly? Why did the knees prevent me, or why the breasts that I should suck? For my sighing cometh before I eat, and my roarings are poured out like the waters. I was not in safety neither had I rest, neither was I quiet.

JUDAS

Dressed in a suit with a shirt worn outside his trousers peeping from under his jacket. He has the appearance of a small-town fancy-man of comfortable middle age. His speeches are almost entirely parables from the Gospels, but so scissored and interpreted as to give their moral a dubious ring and make him sound like an informer or agent provocateur. Here is what he says just after the Simpleton has been cast as Christ, as he dances attendance on Simon Peter, all the time whispering in his ear:

A certain man made a great supper, and bade many; and sent his servant at supper time to say to them that were bidden: Come, for all things are now ready. And they all with one consent began to make excuse. The first said unto him, I have bought a piece of ground, and I must needs go and see it: I pray thee have me excused. And another said, I have bought five yoke of oxen and I go to prove them: I pray thee have me excused. And another said, I have married a wife, and therefore I cannot come. So that servant came and shewed his lord these things. Then the master of the house being angry said to his servant, Go out quickly into the streets and lanes of the city, and bring in hither the poor, and the maimed, and the halt, and the blind.

MARY MAGDALENE

The only woman in the cast. At various junctures she comes out with some key verse from the Song of Solomon. Here is a sample:

Our bed is green.

There will I give thee my loves.

My beloved put in his hand by the hole.

My beloved is white and ruddy.

I have put off my coat, I have washed my feet.

His legs are as pillars of marble.

**Texto em inglês do Programa do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório) – pág.4**

JOHN

A barefoot youth in a cap and a leather tunic with no shirt underneath it. In the second half he is stripped to the waist. His lines are mainly taken from Revelation but they slip out suggestively and cynically twisted.

As the Simpleton and Mary Magdalene stand in a corner of the stage about to enjoy the intimacy which has just been arranged for them by the others, John tears off his tunic and cap and, barechested, points to Mary Magdalene, addressing the Simpleton:

Come hither: I will show unto thee the judgement of the great whore that sitteth upon many waters: with whom the kings of the earth have committed fornication, and have been made drunk with the wine of her fornication. The beast that thou sawest was, and is not; and shall ascend, and go into perdition; and they shall wonder when they behold the beast that was, and is not.

Towards the end, in the candlelit sequence, just before he is driven out by the Simpleton as the last of the money-changers in the temple, he makes the following profession to him in a speech adapted from Simone Weil:

You came into my room and said: 'Poor is he who understands nothing, who knows nothing. Come with me and I will teach you things you never dreamed of.' You told me to leave and go with you to the attic, where from the open window one could see the entire city, a sort of wooden scaffolding and a river on which boats were being unloaded. We were alone. From a cupboard you took bread which we shared. The bread truly had the taste of bread. Never again did I perceive such a taste. You promised to teach me but you taught me nothing. One day you told me: 'and now go'. I never tried to find you again. I understood you came to me by mistake. My place is not in that attic. Anywhere else: in the prison cell, a railroad waiting room, anywhere but not in that attic. Sometimes I can't keep from repeating, with fear and a remorseful conscience, a little of what you told me. But how can I convince myself that I remember? You won't tell me, you are not here. I well know that you don't love me. How could you have loved me? And yet, there is within me something, a small part of me which, in the depths of my soul, trembling with fear, cannot defend itself against the thought that maybe, in spite of everything, you... Oh, Jesus!

THE SIMPLETON

Dressed in a black cape, with bare legs, carrying a white stick like a blind man — which he is not — or like a shepherd. His lines are mainly taken from T. S. Eliot, above all the verses in which he refers to the breakdown of faith, the disappearance of values, the collapse of the Word, the defeat of traditional human endeavours. His first speech comes when Simon Peter questions the point of a Second Coming:

*Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn
.....
I no longer strive to strive towards such things
(Why should the aged eagle stretch its wings?)
.....
For what is done, not to be done again
May the judgement not be too heavy upon us
Because these wings are no longer wings to fly
But merely vane to beat the air
The air which is now thoroughly small and dry
Smaller and dryer than the will*

**Texto em inglês do Programa do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório) – pág.5**

His last speech is spoken on the deserted stage and is a reply to Simon Peter's accusation:

My house is a decayed house,

The goat coughs at night in the field overhead;

Rocks, moss, stonecrop, iron, merds.

The woman keeps the kitchen, makes tea,

Sneezes at evening, poking the peevish gutter.

*After such knowledge, what forgiveness? Think now
History has many cunning passages, contrived corridors
And issues, deceives...*

Gives too late

What's not believed in, or if still believed,

In memory only, reconsidered passion. Gives too soon

Into weak hands, what's thought can be dispensed with

Till the refusal propagates a fear. Think

Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices

Are fathered by our heroism. Virtues

Are forced upon us by our impudent crimes.

I that was near your heart was removed therefrom

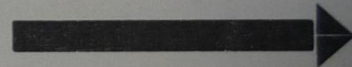
To lose beauty in terror, terror in inquisition.

I have lost my passion: why should I need to keep it

Since what is kept must be adulterated?

I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch:

How should I use them for your closer contact?



**Texto em inglês do Programa do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório) – pág.6**

THE TEXT IN SOME OF THE ENSEMBLE SCENES

Below are some examples of what is said in the more important scenes. A commentary appears on the left, the lines on the right. They are given in the same sequence as they occur in the production

After the scene in which Simon Peter gallops around the stage on the Simpleton's back, and when the latter lies exhausted on the floor, everyone hovers over him uttering snatches from the Bible. They sound like vague, mutilated admission of guilt, not for what has actually just taken place, but guilt in general, as though they were trying to justify themselves.

These invocations from the Song of Solomon follow straight after the love-making scene between the Simpleton and Mary Magdalene. Now Judas and Lazarus take up the roles of bride and groom.

In the scene of drunken gibberings cut by dancing and the singing of *Quantanamera* everyone stands bunched together in the middle of the room shouting each other down with quotations from the Bible, while the Simpleton scampers around them trying to attract their attention. But the words of the Bible assume lewd and sickening overtones in the context of their behaviour. Simon Peter drools through his sleep about something to do with incest. Lazarus gleefully recalls his gruesome misfortune. Judas harps provocatively away at his garbled parables. Mary

Judas. *Whosoever entereth the fold not by the gate, but by another way, is a thief and a robber.*

Mary Magdalene. *Our bed is green.*

Lazarus. *Canst thou draw out leviathan with an hook? or his tongue with a cord which thou lettest down? Canst thou put an hook into his nose?*

John. *And I saw three unclean spirits like frogs come out of the mouth of the dragon, and out of the mouth of the beast, and out of the mouth of the false prophet.*

Judas. *He that hath ears to hear let him hear. To whom shall I liken this tribe? It is as children that sit in the square and call to their companions saying, We played the pipes, but you danced not.*

* * *

Judas. *How fair is thy love, my sister, my spouse, thy necks is as doves.*

Lazarus. *How fair is my love.*

Judas. *Make haste, my beloved, and be thou like to a roe or to a young hart on the mountains of spices.*

* * *

Simon Peter. *There thy mother is in danger, there she that bare thee is ravished.*

Mary Magdalene. *I have put off my coat, I have washed my feet.*

Lazarus. *They have gaped upon me with their mouth; they have smitten me upon the cheek reproachfully; they have gathered themselves against me. He cleaveth my reins asunder, and doth not spare; he poureth out my gall upon the ground.*

Judas. *Then appeared the tares also. So the servants of the householder came and said unto him, Sir, didst not thou sow good seed in the field? from whence then hath it tares? He said unto them, An enemy hath done this. The servants said unto him,*

**Texto em inglês do Programa do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório) – pág.7**

Magdalene flaunts her physical attractions. John recites chilling passages from Revelation which become gross sexual allusions.

This is the dialogue which begins when the lights have gone down and Simon Peter brings in the candles pushing events towards the Last Supper.

The last line of the performance is spoken by Simon Peter to the Simpleton when the candles have gone out and he has finished his Latin liturgical lament.

Wilt thou then that we go and gather them up? But he said, Nay.

John. *And another came crying with a loud voice to him that sat on the cloud, Thrust in thy sickle and reap. And he that sat on the cloud thrust in his sickle. And another cried with a loud cry to him that had the sharp sickle, saying, Thrust in thy sharp sickle, and gather the clusters of the vine of the earth; for her grapes are fully ripe. And he thrust in his sickle into the earth, and the winepress was trodden without the city, and blood came out of the winepress.*

* * *

Judas. *Behold, the bridegroom cometh; go ye out to meet him.*

John. *Give us of your oil; for our lamps have gone out.*

Simon Peter. *Lord, dost thou wash my feet?*

The Simpleton. *What I do thou knowest not now; but thou shalt know hereafter. Ye are not all clean. Now I tell you before it come, that, when it is come to pass, ye may believe that one of you shall betray me.*

Simon Peter. *John, ask him who it is he means.*

John. *Jesus, who is it?*

(The Simpleton marks Simon Peter's head with fire)

Judas. *But me, Lord?*

Simon Peter. *Judas, son of Iscariot, we are together.*

The Simpleton *Yet a little while I am with you. Ye shall seek me: and as I said unto the Jews, whither I go, ye cannot come; so now I say to you.*

Simon Peter. *Lord, whither goest thou?*

The Simpleton. *Whither I go, thou canst not follow me now; but thou shalt follow me afterwards. Before I am delivered unto them, sing we a hymn to the Father, and then go we out to meet him that sat at the table with us.*

* * *

Go and come no more.

**Texto em inglês do Programa do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*
Autor: Ludwik Flaszen (diretor literário do Teatro Laboratório) – pág.8**