



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**LEONEL HENCKES**

**O ATOR DA ORGANICIDADE:**  
**IMPULSO, AÇÕES FÍSICAS E CONTATO EM MODOS DE ATUAÇÃO**  
**CONTEMPORÂNEOS**

Salvador

2015

**LEONEL HENCKES**

**O ATOR DA ORGANICIDADE:  
IMPULSO, AÇÕES FÍSICAS E CONTATO EM MODOS DE ATUAÇÃO  
CONTEMPORÂNEOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção de grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Maria Albertina Grebler

Salvador

2015

## Escola de Teatro - UFBA

Henckes, Leonel.

O ator da organicidade: impulso, ações físicas e contato em modos de atuação contemporâneos/ Leonel Henckes - 2015.

246f. il.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Albertina Grebler.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2015.

1. Atores. 2. Representação teatral. 3. Teatro contemporâneo. 4. Criação (Literária, artística, etc.). I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792.028

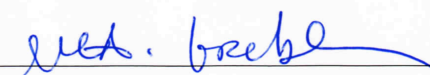
LEONEL HENCKES

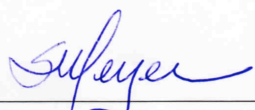
"O ATOR DA ORGANICIDADE: IMPULSO, AÇÕES FÍSICAS E CONTATO EM  
MODOS DE ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEA"

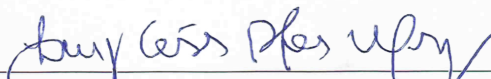
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,  
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

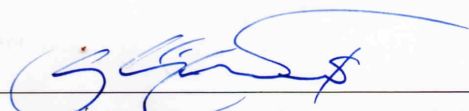
Aprovada em 11 de maio de 2015.

**Banca Examinadora**

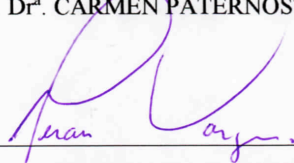
  
Prof.<sup>ª</sup> Dr.<sup>ª</sup> MARIA ALBERTINA SILVA GREBLER (Orientadora)

  
Prof.<sup>ª</sup> Dr.<sup>ª</sup> SANDRA MEYER NUNES (UDESC)

  
Prof. Dr. LUIZ CESAR ALVES MARFUZ (UFBA)

  
Prof. Dr. GLAUCIO MACHADO SANTOS (UFBA)

  
Prof.<sup>ª</sup> Dr.<sup>ª</sup> CARMEN PATERNOSTRO SCHAFFNER (UFBA)

  
Prof.<sup>ª</sup> Dr.<sup>ª</sup> MERAN MUNIZ DA COSTA VARGENS (UFBA)

Não é a aventura teatral o importante na vida, mas a vida como aventura, isto é importante.

Jerzy Grotowski

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe Lucila, de quem herdei a curiosidade e a garra de perseguir meus sonhos e à quem devo tudo que sou e que conquistei.

Ao meu irmão Rafael, pela amizade, incentivo e carinho.

À minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Albertina da Silva Grebler, por sua generosidade, competência e paciência para guiar-me nesta jornada.

A todos os professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, por sua dedicação e competência.

Aos professores da Escola de Teatro da UFBA em especial Jacyan Castilhos, Hebe Alves, Ciane Fernandes, Luiz Marfuz, Iami Rebolsas e Meran Vargens por tantos ensinamentos e experiências compartilhadas.

À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, pelo financiamento da pesquisa através da bolsa de doutorado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela bolsa de estágio sanduíche realizado na *Freie Universität Berlin*.

Ao *Institut für Theaterwissenschaft da Freie Universität Berlin* e a minha co-orientadora internacional Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Doris Kollesch.

Agradeço especialmente aos professores membros da banca, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Meyer Nunes (PPGT- UDESC), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carmem Paternostro (PPGAC-UFBA), Prof. Dr. Luiz Cesar Alves Marfuz (PPGAC/UFBA) e Prof. Dr. Gláucio Machado (PPGAC/UFBA).

À Prof.<sup>a</sup> Tatiana Motta Lima por sua amizade, estímulo e por ter me apresentado o Grotowski além do mito.

Ao Mário Biagini pela generosidade e ensinamentos.

Aos meus mestres e mestras da Universidade Federal de Santa Maria que me conduziram nos primeiros passos da pesquisa e do ofício de ator.

À minha amiga Lilih Curi, obrigado sempre.

Aos meus amigos de Berlim, Julia Lehmann, Franziska Kaulfuss, Jeny Micher, Felix Giese, Christopher Ramm, Ole Knettemann, Anne Ratiké.

À Babete Grotefendt pela paciência, histórias, carinho e pelos passeios por Berlim.

Ao diretor René Pollesch por seu teatro e por ter cedido seu tempo para uma conversa.

À *Marinaio Teatro* e minha grande amiga Christina Kyriazidi pela experiência em *The Stranger*.

Ao elenco de *The Stranger*, Lars Brunken, Alejandro Niklison, Igor Stuart, Ismael Martinez, Lara Meroni e Yekatarina Bezdetsnaya

À equipe de *Fluchtpunkt*, Yekaterina Bezdetsnaya, Jonathan Kempf, Sascha Bogdanovic, Jan Meyer, Paula Menzel, Powel Widstrand, Gero Beckmann, Vlado Kultzen, Christopher Ramm, Felix Giese, Paul Marwitz, Chris Market, Charlotta Hench, Maike Schroeder, Torsten Eissrich.

À Nelly Grotefendt por sua amizade.

Agradeço especialmente a Aldri Anunciação pelo companheirismo.

Aos companheiros de turma que dividiram comigo a mesma jornada.

HENCKES, Leonel. **O Ator da Organicidade**: impulso, ações físicas e contato em modos de atuação contemporâneos. 245 f. ill. 2015. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

## RESUMO

Esta pesquisa parte de um estudo do conceito-procedimento contato em Jerzy Grotowski (1933 - 1999) como chave dos processos criativos e pedagógicos desenvolvidos através do Sistema de Ações Físicas pela via da Organicidade. Tanto contato quanto organicidade são noções que provocaram transformações radicais no percurso criativo e investigativo de Grotowski. Interessava saber se ele poderia se configurar como noção chave para a operacionalização do sistema e dos processos criativos pautados na diretriz ética e poética da organicidade. O estudo do contato levou a necessidade de retornar a Konstantin Stanislavski (1863 - 1938) e empreender um estudo mais aprofundado da noção de organicidade que acabou resultando na identificação de um perfil de ator denominado ator da organicidade. Através da etnografia como metodologia e usando a metáfora da viagem, empreendeu-se uma jornada por teorias e práticas (do pesquisador e de outros artistas) a fim de desenhar o modo de atuação e precisar as características da técnica do ator da organicidade. Ampliou-se o raio de alcance do estudo para o teatro de hoje (contemporâneo), a partir do trabalho de dois diretores alemães em atuação na cidade de Berlim – Alemanha: Thomas Ostermeier e René Pollesch, a fim de identificar pontos de interseção da técnica do ator da organicidade com modos de atuação contemporâneos e, assim, abrir espaço para o desenvolvimento de metodologias e teorias para o ator de hoje e de amanhã.

Palavras-chave: ator da organicidade, modos de atuação contemporâneos, teatro contemporâneo, sistema de ações físicas, teatro alemão, conceito-procedimento contato



HENCKES, Leonel. **The Actor of organicity**: impulse, physical actions and contact in contemporary modes of acting. 245 pp. ill. 2015. Thesis (PhD) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

## ABSTRACT

This research is part of a study of the contact concept in Jerzy Grotowski (1933 - 1999) as the key of the creative and pedagogical process developed through the System of Physical Actions through the way of the organicity. The contact and the organicity as well, are notions that caused radical changes in the creative and investigative process of Grotowski. I was interested to know if it could be configured as a key-concept for the operation of the system and creative processes guided by the ethical and poetic guideline of organicity. The study of contact, however, led me to the need of returning to Konstantin Stanislavski (1863 - 1938) and undertaking deep study about the organicity notion that eventually resulted in the identification of an actor profile named “actor of organicity”. Through ethnography as a methodology and using the metaphor of the journey, i undertook a tour through the theories, through my practices and through the practices of other artists, in order to draw the mode of acting and to specify the technical characteristics of the actor of the organicity. I made the range of the study of contemporary theater wider, from the work of two German active directors in Berlin (Germany): Thomas Ostermeier and René Pollesch in order to identify interserctions points between the actor of the organicity and the contemporary modes of acting, and consequently open spaces for the development of methodologies and theories to be available to the actor *of today* and *of tomorrow*.

Key words: actor of the organicity, contemporary modes of acting, contemporary theatre, system of physical actions, german theatre. Contact

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura</b>	1	Estudo para montagem de O Pássaro Azul.....	43
<b>Figura</b>	2	J. Grotowski antes e depois da viagem para a Índia.....	117
<b>Figura</b>	3	Grupo do Workcenter apresentando Electric Party.....	141
<b>Figura</b>	4	Cena de “A Casa”, montagem do Teatro de Arte de Moscou.....	145
<b>Figura</b>	5	Fluxograma.....	162
<b>Figura</b>	6	Ensaio do Estúdio de Investigação sobre as Ações Físicas e a Organicidade.....	165
<b>Tabela</b>	1	Quadro de Análise Ativa do <i>étud</i> "O Encosto".....	174
<b>Figura</b>	7	<i>Étud</i> sendo repetido após análise ativa.....	175
<b>Figura</b>	8	Atores trabalhando a partir da técnica de variação de velocidades.....	175
<b>Tabela</b>	2	Quadro de Análise Ativa da situação improvisada.....	179
<b>Figura</b>	9	<i>Étud</i> improvisado a partir de fragmentos de "Crime e Castigo".....	181
<b>Figura</b>	10	Cena de abertura da peça <i>The Stranger</i> .....	185
<b>Figura</b>	11	Dois momentos do <i>Étud</i> "Rostos".....	187
<b>Figura</b>	12	Cena "O Mapa".....	191
<b>Figura</b>	13	Leonel Henckes em cena de "Saudade".....	193
<b>Figura</b>	14	Lars Eidinger em cena de Hamlet no Theater Schaubuhne Berlin.....	212
<b>Figura</b>	15	Gertrudes/Ofelia em cena de Hamlet.....	214
<b>Figura</b>	16	Fabian Hinrichs em cena de <i>Kill Your Darlings</i> .....	220
<b>Figura</b>	17	Martin Wuttke e Birgit Minichmayr em cena de <i>Glanz und Elend der Kurtisanen</i> .....	222

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>1 ORGANICIDADE: UMA DIRETRIZ ÉTICA E POÉTICA NA ARTE DO ATOR.....</b>	<b>27</b>
1.1 NOS ESTÚDIOS DO TEATRO DE ARTE DE MOSCOU: MOVIMENTO, SINGULARIDADE E CRIATIVIDADE .....	32
1.1.1 As leis orgânicas do homem em ação.....	38
1.1.2 O sistema de ações físicas: últimas experiências .....	44
1.2 AS AÇÕES FÍSICAS NO PERCURSO CRIATIVO DE JERZY GROTOWSKI.....	49
1.2.1 Uma revolução no Teatro Laboratório: a descoberta da Organicidade.....	61
1.2.2 O corpo “na” e “da” organicidade .....	67
1.2.3 Exercícios e treinamento na organicidade .....	76
1.3 OUTRA PERSPECTIVA DA ORGANICIDADE: A DANÇA DE EXPRESSÃO ALEMÃ NO CONTEXTO DO DESENVOLVIMENTO DA DANÇA MODERNA E SUA RELAÇÃO COM O TEATRO .....	89
<b>2 O CONCEITO-PROCEDIMENTO CONTATO: UMA NOÇÃO-CHAVE NO TRABALHO COM AS AÇÕES FÍSICAS NA VIA DA ORGANICIDADE .....</b>	<b>103</b>
2.1 CONTATO EM GROTOWSKI: INTERSUBJETIVIDADE E A BUSCA POR UMA COMUNICAÇÃO ENERGÉTICA .....	106
2.1.1 A estrutura como associações e pontos de contato.....	118
2.2 DESORDEM E CONTRADIÇÃO EM K. STANISLÁVSKI.....	123
<b>3 PRINCÍPIOS, PROCEDIMENTOS E ESTRATÉGIAS NO TRABALHO COM AS AÇÕES FÍSICAS PELA VIA DA ORGANICIDADE .....</b>	<b>132</b>
3.1 APÊNDICE DESLOCADO 1 - UM PEQUENO TEATRO NA TOSCANA.....	140
3.2 APÊNDICE DESLOCADO 2 – O TEATRO DE ARTE DE MOSCOU.....	144
3.3 ESTUDO DE TRÊS CASOS DE EXPERIMENTAÇÃO PRÁTICA.....	149
3.3.1 Descobertas e impressões do processo prático de investigação sobre “O corpo da organicidade” no Teatro Varasanta em Bogotá/Colombia .....	149
3.3.2 Estúdio de Investigação sobre as ações físicas e a organicidade.....	159

<b>3.3.3 Projeto The Stranger e o encontro com Marinaio Teatro.....</b>	<b>183</b>
3.4 ENTRE O ATOR QUENTE E O ATOR FRIO .....	197
<b>4 INTERSECÇÕES ENTRE O ATOR DA ORGANICIDADE E MODOS DE ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEOS.....</b>	<b>201</b>
4.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO DE THOMAS OSTERMEIER.....	208
4.2 RENÉ POLLESCH: TEXTO E INFECÇÃO .....	215
4.3 A DIMENSÃO ENERGÉTICA DOS MODOS DE ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEOS .....	223
4.4 O ATOR E O DIRETOR .....	226
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>228</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>233</b>
ANEXO A – FOTOS DOS ENSAIOS DA MONTAGEM DE <i>THE STRANGER AND OTHER ORDINARY TALES</i> .....	238
ANEXO A – FOTOS DOS ENSAIOS DA MONTAGEM DE <i>THE STRANGER AND OTHER ORDINARY TALES</i> .....	240
ANEXO B – FOTOS DAS APRESENTAÇÕES DA PEÇA <i>THE STRANGER AND OTHER ORDINARY TALES</i> .....	241
ANEXO C – ARTE PARA CARTAZ E FOLDER DE DIVULGAÇÃO DA PEÇA <i>THE STRANGER AND OTHER ORDINARY TALES</i> .....	243
ANEXO D – VERSO DO PANFLETO DA PEÇA <i>THE STRANGER AND OTHER ORDINARY TALES</i> .....	244
ANEXO E – DVD CONTENDO A PEÇA <i>THE STRANGER</i> NA ÍNTEGRA .....	245
ANEXO F – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO ESTÚDIO DE INVESTIGAÇÃO SOBRE AS AÇÕES FÍSICAS E A ORGANICIDADE.....	246

## INTRODUÇÃO

“Cada vez que experimentamos as coisas de maneira mais e mais generalizada, deixamos de percebê-las diretamente, como uma criança, para percebê-las como signos em um catálogo que já nos é familiar. O “desconhecido”, reduzido e petrificado nessa forma é convertido em “o conhecido”. (RICHARDS, 1995, p. 5)

Esta pesquisa é um desdobramento da investigação *Corpo fora do lugar: movimento, fluxo e desordem no percurso entre treinamento e construção cênica pela via das ações físicas*, realizada no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - UFBA e concluída em 2011. Orientado pelo Prof. Dr. Luiz Cesal Alves Marfuz, debruicei-me sobre os resíduos poéticos deixados em meu *corpo-vida* por três processos de treinamento psicofísico e criação que foram por mim vivenciados.<sup>1</sup> A questão central relacionava-se ao trânsito entre treinamento psicofísico e ação cênica, sendo que no decorrer da investigação, descobri que uma das minhas especificidades poéticas<sup>2</sup> como ator estava na criação através do movimento com uma determinada qualidade de atenção, uma espécie de consciência expandida, que chamei de fluxo. No decorrer da referida pesquisa, empreendi o retorno às bases orgânicas da minha formação artística e me deparei com a obra de Konstantin Stanislávski (1863 - 1938) e de Jerzy Grotowski (1933 - 1999) como sendo as bases do meu pensar/fazer em teatro.

Na referida pesquisa, estabeleci o Sistema de Ações Físicas como núcleo metodológico segundo o qual passei a abordar o processo criativo do ator, tanto no campo pedagógico quanto no da criação. No decorrer do processo do mestrado empreendi experimentações solitárias e testei elementos no trabalho com um grupo de atores durante a montagem do espetáculo “As Velhas”<sup>3</sup>, com direção de Luiz Marfuz. Ambas as experiências forneceram-me dados e me revelaram fenômenos, dos quais deparei uma série de princípios e categorias que me permitiram cartografar alguns parâmetros para a elaboração de uma poética pedagógica e de criação a partir de um processo de singularização poética.

---

<sup>1</sup> No processo de pesquisa prático delimito meu corpus de pesquisa em três processos de treinamento e criação com enfoque na sistematização de estratégias de treinamento para atores, todos desenvolvidos entre 2004 e 2008 na Universidade Federal de Santa Maria – Santa Maria/RS. Um consistiu no projeto de pesquisa e extensão

<sup>2</sup> A noção de poética é entendida neste trabalho de acordo com o pensamento do filósofo francês Luigi Pareyson (1984). O autor, em seu livro “Problemas da Estética”, diferencia poética de estética conferindo a segunda, um caráter filosófico e especulativo e a primeira, um caráter pragmático e operativo. Nesse sentido, uma poética pode ser implícita ou implícita e confingiura-se pelo conjunto de referências às quais recorre o artista incluindo-se procedimentos, princípios, estratégias, gosto pessoal e ideologia. Vide: PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

<sup>3</sup> Blog do espetáculo contendo fotos, entrevistas, teasers e ficha técnica: <http://espetaculoasvelhas.blogspot.com.br>

Ao tecer esta sutil teia que envolve tradição e contemporaneidade, percursos artísticos singulares, noções praticadas ou não, polêmicas e tantas outras variantes, me deparei com a noção de contato como um problema de ordem prática e como um ponto central, um elemento aglutinador na articulação e entendimento (tanto teórico quanto prático) dos processos investigados e de um viés da tradição teatral que tem a organicidade como fio condutor. Esta noção, que procurei associar ao fenômeno verificado em meu trabalho pessoal, se revelou pela constatação da necessidade da figura do diretor e de outros *partners* tanto no treinamento psicofísico quanto na criação de poéticas de cena propriamente ditas pela via da organicidade. A noção aparece com relevada importância no percurso criativo do encenador polonês Jerzy Grotowski e, parece ser um princípio estratégico no trabalho com o Sistema de Ações Físicas sendo que está diretamente relacionada à noção de organicidade.

A noção de organicidade é uma noção chave nas pesquisas de Konstantin Stanislávski e também de Jerzy Grotowski, embora compreendida e experimentada de maneira distinta na prática de cada um deles. Se perseguindo a organicidade no trabalho do ator o primeiro criou o Sistema de Ações Físicas, foi a partir do impulso (um dos elementos derivados do sistema e que Grotowski se apropriou), que a noção de organicidade aparece no percurso investigativo do segundo. Principalmente, a descoberta desta noção por Grotowski, criou um problema na abordagem do trabalho do ator uma vez que exigiu do encenador polonês uma mudança radical no modo de perceber e compreender corpo, ação, treinamento, exercícios, montagem, a relação ator-diretor e a relação ator/diretor-texto. Ademais, trouxe consigo noções como a de contato que passou a integrar o glossário grotowskiano.<sup>4</sup> É importante pontuar, também, que a partir desse momento na prática de Grotowski, vemos o começo do afastamento do encenador do teatro tradicionalmente conhecido e o seu direcionamento para outras pesquisas que desembocaram no Teatro das Fontes, *Hollyday* até a Arte como Veículo.

Segundo Motta Lima (2013), em paráfrase, a descoberta da organicidade no percurso criativo de Jerzy Grotowski, exigiu ajustes na maneira de enxergar o corpo e inaugurou uma nova diretriz ética e poética na arte de um perfil de ator do século XX. Esse fator provocou também, transformações na utilização de exercícios e estratégias de preparação do ator e condução do seu processo criativo. Além disso, modificou a compreensão do binômio

---

<sup>4</sup> Isto foi defendido pela pesquisadora, professora do Departamento de Arte Dramática da UNIRIO, Dr<sup>a</sup> Tatiana Motta Lima em sua tese de doutorado intitulada: *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski. 1959 – 1974*, publicada pela editora Perspectiva em 2012 com o mesmo título. A partir de um estudo que buscou precisar a experiência prática que deu origem a cada termo usado por Grotowski, Motta Lima nos apresenta uma inovadora abordagem do percurso criativo do encenador polonês e revela que a noção de organicidade aparece no vocabulário de Grotowski apenas a partir da montagem do espetáculo *Príncipe Constante* e que funciona como um divisor de águas, um paradigma nas práticas do Teatro Laboratório como detalho adiante nesta tese.

‘estrutura/espontaneidade’ e do trabalho com as ações físicas a partir do fluxo de impulsos, intenções e associações do ator em processo.

O contato – conforme definição do encenador Jerzy Grotowski – é uma das condições da/e para a organicidade e se estabelece como princípio, procedimento e elemento aglutinador das várias camadas envolvidas em processos criativos que tem a organicidade como diretriz ética e poética, seja no *trabalho do ator sobre si mesmo*, na relação ator/diretor ou nas estratégias de formação e preparação do ator. Acredito ser necessário, porém, precisar o modo como a noção de contato é compreendida por Grotowski, quais foram as referências que o levaram até esta compreensão e de que maneira ela aparece, mesmo que de forma indireta, na poética de Stanislávski. O que Grotowski queria dizer com contato? É sabido que a noção teve uma força decisiva na continuação dos trabalhos do Teatro Laboratório a partir de *Príncipe Constante*<sup>5</sup> uma vez que a palavra aparece nos textos do encenador polonês, segundo Motta Lima, precisamente a partir desta época e associada a noção de organicidade que também não havia aparecido até então. Outra questão diz respeito ao entendimento do termo como se referindo apenas a uma relação dialógica. Estaria Grotowski falando de contato como diálogo no plano da comunicação do ponto de vista semiótico? Ou estaria a noção relacionada a uma dimensão energética e metafísica?

No que diz respeito ao marco metodológico desta pesquisa, descobri na etnografia e na metáfora da viagem uma ferramenta que foi decisiva na estruturação e desenvolvimento deste trabalho. O pesquisador italiano e professor da Universidade de Bologna – Itália, Marco De Marinis, em seu livro *Lá parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral* de 2004, diz que a marca dos artísticas no século XX é que eles saem em viagem. Este sair em viagem, desbravar novos mundos, conhecer possibilidades e experiências distintas, avançar em territórios desconhecidos é, pois, uma imagem que funciona como estratégia metodológica para se pensar uma pesquisa sobre o trabalho do ator e sobre o trabalho do diretor. Ou seja, o pesquisador sai em viagem, não apenas geograficamente, e percorre lugares desconhecidos e, também, conhecidos. Ele viaja através das ruelas do seu próprio processo criativo, ou de um laboratório experimental coordenado por ele e, também, por teorias, análises e vai ao encontro - agora sim geograficamente falando - dos mestres da tradição, dos seus discípulos e legado.

---

<sup>5</sup> A pesquisadora Tatiana Motta Lima (2013) defende que tanto a noção de *organicidade* quanto a noção de *contato* aparecem no léxico do Teatro Laboratório apenas a partir da montagem de *O Príncipe Constante*. Deste momento em diante, ocorrem profundas transformações no modo de abordar os exercícios, de conduzir o processo de criação e de abordar o personagem e o texto.

Vai, também, em busca de outros referenciais que possam ser confrontados com os lugares conhecidos e, assim, gerar novos pensamentos e modos de ação.

Nesse contexto, a partir da leitura do artigo *A Etnografia na Pesquisa em Artes Cênicas*<sup>6</sup> do Prof. Dr. Fábio Dal Gallo, no qual a etnografia é apresentada como uma possibilidade metodológica nas pesquisas em artes cênicas, como um “grande método” como sugere Dal Gallo (2012), descobri a chave para a investigação que eu me propunha a fazer.

A etnografia é uma ferramenta comumente utilizada nas áreas de antropologia e sociologia. Sua origem etimológica vem do grego *ethnos* (nação) e *grapho* (escrevo) que significa literalmente “descrição dos povos” e, de acordo com Dal Gallo (2012), nasceu como um pequeno método de pesquisa usado, principalmente, para designar coleções de relatos. O conceito sofre, pois, modificações no decorrer da história e sua aplicabilidade como ferramenta de coleta de dados adquire outros sentidos e utilidades e, passa

a denotar um processo através do qual se transcorre um determinado período de tempo com os grupos estudados utilizando técnicas de pesquisas entre as quais a observação, a entrevista e o diário de bordo, com a finalidade de coletar um conjunto de dados que, depois de serem interpretados, tornassem possível a compreensão da cultura examinada. (DAL GALLO, 2012, p. 7)

A etnografia, dessa forma, desdobra-se em outros formatos tais como a “etnografia confessional” que consiste na reflexão e análise do pesquisador sobre ele mesmo. Poderíamos, talvez aqui, citar Stanislávski como um exemplo dessa modalidade que visa “mover o pesquisador de campo para o centro do discurso e apresentar a maneira como o escritor pode conhecer um dado mundo social.” (DAL GALLO, 2012, p. 7) Também, a etnografia crítica e a etnografia dramática como modalidades possíveis de acordo com Dal Gallo citando Stuart (2002) e Maanen (1995).

Todavia, não é meu interesse, aqui, fazer um estudo da etnografia como metodologia e nem teorizar a respeito dela como grande método a partir da proposição de Dal Gallo. Quero, apenas, apresentá-la em suas linhas gerais e mostrar como isto contribuiu e foi usado nesta investigação.

Em primeiro lugar, Dal Gallo salienta que esta ferramenta metodológica possibilita a ênfase do pesquisador e a sua relação singular com o objeto que pode ser, inclusive, ele

---

<sup>6</sup> Referência: DAL GALLO, Fábio. *A Etnografia na Pesquisa em Artes Cênicas*. In: *Moringa – Artes do Espetáculo*. João Pessoa, V. 3 N. 2 jul-dez/2012. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/15350/8719> Consultado em: 25/02/2015.



mesmo. Ademais, pontua que

(...) o deslocamento e a viagem são elementos presentes no sentido de que, através dela, os antropólogos obtêm os dados a serem analisados. Na etnografia o conceito de viagem continua presente em todas as novas tipologias de etnografia surgidas, mas, em muitas delas, como, por exemplo, na etnografia confessional, é presente em nível metafórico. (DAL GALLO, 2012, p. 8)

Nesse sentido, reforço minha opção pela metáfora da viagem como norteadora desta investigação. Viagem não somente no sentido de deslocamento geográfico como já disse, mas, como jornada de conhecimento, contato e confrontação e a partir do que posso estar no espaço do “entre” das relações estabelecidas com os novos e diferentes objetos de contato, como outros artistas, teóricos, pesquisadores, com outras experiências estéticas e linguísticas. Além disso, entendo que a metáfora da viagem, conduz o artista-pesquisador a um distanciamento de si mesmo que possibilita um olhar crítico, observador e curioso sobre suas próprias opções e direcionamentos poéticos.

Está tese situa-se, portanto, no “entre” da relação intersubjetiva deste ator e pesquisador com diferentes condições de produção, experiências, teorias, pontos de vista e metodologias de criação. É resultado de uma interação subjetiva a partir da qual pude desenvolver um trabalho intensivo sobre o “si mesmo” e conhecer-me no contato com o “outro”.

Algumas das motivações, porém, que me levam ao estudo do ator da organicidade na cena contemporânea, decorrem do contexto da minha formação em artes cênicas em uma escola focada exclusivamente no Sistema de Ações Físicas segundo abordagem do chamado “último Stanislávski” e no trabalho do ator pela via da organicidade. Nesse caso, inclui-se a *via negativa* de Jerzy Grotowski e tudo o que diz respeito a Antropologia Teatral de Eugênio Barba.<sup>7</sup> Ademais, a dificuldade de conectar tais elementos éticos e poéticos com experiências contemporâneas e de operacionalizar alguns princípios e estratégias em processos criativos com outros profissionais, me trouxe a necessidade de me debruçar sobre este universo localizado entre tradição e contemporaneidade tendo a noção de contato em Grotowski como ponte.

Dessa forma, mais ou menos a partir dos anos 2000, começaram a entrar no país traduções de diversas obras analíticas e críticas com data de publicação no idioma original localizadas no início da década de 1990. Nesta leva chegou o conceito de Teatro Pós-dramático, proposto pelo teórico e pesquisador Hans-Thies Lehman e publicado na Alemanha

---

<sup>7</sup> Sobre o contexto de formação citado vide: HENCKES, Leonel. *Corpo fora do Lugar. Movimento, Fluxo e Desordem no transito entre treinamento psicofísico e construção cênica pela via da organicidade.* (dissertação de mestrado) PPGAC/UFBA, 2011. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9625>

na década de 1980, que rapidamente converteu-se praticamente em uma nova proposição estética, algo a ser reproduzido, como uma cartilha para o que era tendência lá fora. No período, também, começam a ser publicados textos inéditos de Jerzy Grotowski e de seus discípulos e metodologias e modelos estilísticos norte-americanos (*Viewpoints*, por exemplo, de Anne Bogart) chegam ao país criando novas tendências e modismos na cena. Os editais públicos de fomento e patrocínio e a circulação de dinheiro no país viabiliza a vinda de artistas para ministrar *workshops* e conferências e vemos a destituição de Eugênio Barba como grande referencial para o estudo do legado de Jerzy Grotowski e a ascensão de novos ídolos como o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards até então localizados em algum lugar inacessível para artistas e pesquisadores brasileiros. A reboque, os russos são trazidos ao Brasil e todos descobrem que o Sistema de Ações Físicas conhecido até então no país, tratava-se de uma leitura parcial da obra que chegou via traduções de versões norte-americanas e, assim, o “último Stanislávski” passa ser o novo objeto de consumo. Vale ressaltar, também, que tal fenômeno se deve ao fato de que as obras do mestre russo finalmente passaram a domínio público e o acesso de pesquisadores ocidentais aos originais russos revelaram preciosidades como censura sofrida pelas obras pelo regime socialista.

Além do mais, as condições de produção mudam na contemporaneidade e vemos a tecnologia a serviço da cena, a negação do drama, a negação da representação, o uso da narrativa ao invés de ação e as proposições da arte da performance ocupam o vocabulário de artistas e pesquisadores que tentam, desesperadamente, se adequar às novas regras.

O problema das condições de produção, nesse caso, aparece como um fator decisivo no estudo dos formatos performativos e teatrais contemporâneos e tradicionais e, principalmente, dos estilos de atuação. Stanislávski, por exemplo, apenas desenvolveu o Sistema de Ações Físicas porque as condições de produção eram adequadas e criaram a necessidade pragmática do seu desenvolvimento, ou seja, havia recursos, um espaço, tempo disponível, atores e uma equipe interessada, um contexto histórico e cultural que inspirava e mobilizava a criação e o encontro com as pessoas certas ao empreendimento. O teatro de Jerzy Grotowski segue a mesma lógica, assim como a cena de Ariane Mnouchkeine na França ou Pina Baush e Berthold Brecht na Alemanha, entre outros expoentes da encenação no último século. Esta hipótese é válida se pensarmos em estilo como algo que é forjado pelas condições de produção em que os artistas se encontram. De certo modo, chegamos a um princípio do trabalho do ator que trata da relação com o espaço e que estabelece este como ponto de conexão e um dispositivo de ignição do processo criativo.

A questão das condições de produção é importante, também, às produções e ao ator de hoje e envolve, ainda, recepção e comercialização de produtos culturais além do perfil de trabalho desenvolvido pela instituição ou ao grupo no qual a obra é produzida e, em muitos casos ao diretor. Estes fatores definem o estilo de atuação que será adotado e estabelecem as exigências para a seleção deste ou daquele artista em função da sua formação e habilidades. Obviamente, há os artistas da cena livre ou experimental que seguem estilos distintos embora estejam, também, vinculados às condições de produção da cena para a qual pertencem.

Se pensarmos nas condições de produção para as artes cênicas no Brasil hoje, veremos, talvez, que há um desequilíbrio muito grande entre as regiões do Brasil, as políticas estaduais e municipais de fomento as artes, ao perfil das escolas de formação de atores e diretores e, também, a inexistência de um aparelho teatral instituído socialmente de maneira sólida e abrangente. Condições, estas, que produzem diferentes modos poéticos percebidos em companhias e grupos. O ator, muitas vezes, é formado no interior das próprias companhias<sup>8</sup> e seu conhecimento do ofício está ligado a poética do grupo e aos cursos de aperfeiçoamento, os *workshops* em que ele participou ao longo da carreira. Aliás, este é um elemento importante para se pensar o funcionamento de metodologias ou sistemas de atuação independente da época como é o caso, inclusive, do Sistema de Ações Físicas e do Método de Análise Ativa.

Para o pesquisador russo Andrey Smolko da Academia Estatal de Teatro de São Petersburgo, existem condições necessárias para que o método de resultados tanto na pedagogia quanto na criação. A primeira delas consiste justamente na criação de um clima de confiança e hospitalidade no grupo. “O método da análise ativa (que contém o sistema de ações físicas) é o método de co-criação entre atores e diretores, o método onde o intercâmbio de pensamentos, energias, sentimentos e imagens é extremamente intenso.” (SMOLKO, 2009, p. 24)

De certa forma, a afirmação de Smolko poderia ser aplicada a qualquer processo artístico que envolva mais de uma pessoa, mas, no contexto das ações físicas, converte-se em um dado importante para confirmar o contato (e a relação intersubjetiva) como elemento central e operativo de todo o sistema, não apenas no que tange as a dimensão técnica do

---

<sup>8</sup> A pesquisadora brasileira Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Silvia Fernandes (USP/SP) dedica um capítulo do seu livro *Teatralidades Contemporâneas*, publicado pela Editora Perspectiva em 2010, a uma reflexão sobre o desenvolvimento de uma formação interdisciplinar do intérprete no interior das companhias e ressalta ser essa uma experiência exclusivamente brasileira, a qual ajudou a moldar as tendências e estilos de atuação no teatro principalmente em São Paulo/SP.

trabalho criativo, mas também, no que diz respeito a ética de trabalho. Trata-se de uma técnica fundada na co-presença e na interatividade dos entes criativos envolvidos.

Mais adiante no mesmo texto, o pesquisador afirma que outra condição necessária “é a unidade das perspectivas práticas e metodológicas dos membros da equipe, a aproximação eletiva a elas e a atitude sensível em relação às influências exteriores.” (SMOLKO, 2009, p. 25) Ao que ele afirma que em tempos de interculturalismo e interpenetração cultural é difícil manter um território no qual se saiba até que ponto as influências enriquecem o trabalho coletivo ou não. Nesse sentido, o estabelecimento de um núcleo de trabalho que compartilhe dos mesmos ideais estéticos e estilísticos, bem como se dedica ao estudo e aprimoramento de determinada técnica é condição necessária ao desenvolvimento de uma poética artística que derive de uma pesquisa sistemática sobre princípios e estratégias de criação.

Desse modo, é compreensível que as grandes referências em termos de material sistematizado e organizado para o trabalho criativo em teatro seja oriundo de companhias ou grupos com longo tempo de convívio ou com uma estrutura institucional que garanta o desenvolvimento continuado de determinada prática. A título de exemplo, cito os grupos “Teatro das 13 Fileiras”, primeiro grupo de Jerzy Grotowski e o Teatro Laboratório, o *ODIN Theatre* de Eugênio Barba, o *Theatre do Nord* de Peter Brook, o *Theatre Du Soleil* de Arianne Mnosckeine e o próprio (TAM) Teatro de Arte de Moscou de K. Stanislávski. Em se tratando de espaços institucionais estáveis, é possível citar o *Berliner Ensemble* na Alemanha que foi laboratório de Berthold Brecht e depois de George Tabori. Além desse, os teatros estatais atuais, como *Volksbuhne* no qual René Pollnesch desenvolveu sua poética e o *Schaubuhne* no qual Thomas Ostermeier e Falk Richter construíram suas plataformas de trabalho por terem a disposição uma estrutura de produção, financiamento, tempo e um grupo de atores disponível, dedicado e escolhido em função de parâmetros que garantem uma certa homogeneidade. Por exemplo, a maior parte do elenco que forma o corpo estável do Teatro *Schaubuhne*, é oriundo da escola de atores *Ernest Busch* de Berlim, ou seja, trazem em comum uma mesma matriz de formação. Portanto, um repertório técnico, estilístico e ético similar. Como permanecem por alguns anos trabalhando no mesmo teatro, o diretor tem possibilidade de, na sucessão de trabalhos realizados, articular e sistematizar alguns princípios e estratégias de trabalho que se convertem em uma poética.

Dessa forma, para estruturar este trabalho, me afasto inicialmente da noção de contato em Grotowski e parto para um estudo do sistema de ações físicas desenvolvido por Konstantin Stanislávski e que consiste numa base metodológica para se pensar no trabalho do

ator da organicidade do ponto de vista pragmático. Base esta, que definiu os parâmetros que nortearam praticamente todas as teorias da atuação e o desenvolvimento de práticas ao longo do último século. Um dos objetivos é, justamente, verificar de que maneira estes princípios desenvolvidos pelo mestre russo no início do século passado ainda tem alguma funcionalidade no teatro de hoje avançando na resposta que Grotowski deu à esta mesma pergunta no texto *Respuesta a Stanislávski*<sup>9</sup> e ao mesmo tempo, seguindo a dica do encenador polonês, ou seja, dê você sua resposta a Stanislávski.

Isto me leva a uma reformulação do problema e a ampliação do tema para quais elementos e princípios operadores estão presentes no trabalho do ator de hoje? A pergunta assim formulada permite olhar para a cena de hoje e nela identificar elementos que podem ser transformados em referenciais de análise, entendimento e contribuir para o desenvolvimento de estratégias pedagógicas e criativas. Além disso, permite verificar que elementos da tradição seguem sendo utilizados mesmo após as transformações que marcaram a arte da performance e o teatro contemporâneo nos anos de 1970 tendo Jerzy Grotowski como líder.

Tal caminho metodológico teve como ponto de partida um olhar mais demorado sobre a noção de contato como princípio operador do sistema de Stanislávski e do trabalho do ator Grotowskiano. Dessa forma, a hipótese levantada é a de que as noções de impulso e contato (ambas intimamente relacionadas no sistema) seriam o elemento operativo central no trabalho com as ações físicas pela via da organicidade. Dessa forma, verifica-se que há uma nova cena, com novos referenciais dramaturgicos e um novo estilo de atuação, mas, poucas foram as sistematizações de elementos operadores, princípios e estratégias para o trabalho do ator.

Este problema começa em um trabalho anterior, que compreende minha pesquisa de mestrado na qual desenvolvi um processo de treinamento e criação buscando mapear princípios e estratégias de trabalho e compreender o transito do treinamento psicofísico para a construção cênica pela via das ações físicas. O fracasso na tentativa de montagem de um espetáculo-solo pela via da organicidade, que partisse apenas do treinamento corporal do ator e que lançasse mão da presença de um texto e de um diretor, levou-me a constatação de que havia um elemento fundamental no sistema de ações físicas que havia sido por mim negligenciado. Assim, a fim de instituir um ponto de partida, defino que a noção de contato consiste no elemento operador do sistema.

---

<sup>9</sup> GROTOWSKI, Jerzy. **Resposta a Stanislávski**. Trad. Ricardo Gomes. In: Folhetim n. 9, jan-abr de 2001. Este texto foi organizado por Leszek Kolankiewicz baseado no estenograma do encontro de Grotowski com diretores e atores na Brooklyn Academy em Nova Iorque, em 22 de fevereiro de 1969. Publicado em Dialog, 1, 1980.

Está no pano de fundo desse trabalho, também, uma experiência na qual atuei como encenador na montagem de um espetáculo teatral no ano de 2008 quando ainda era aluno de direção teatral na Universidade Federal de Santa Maria no Rio Grande do Sul. No referido processo criativo, me deparei com um conflito ao me propor a trabalhar com uma dramaturgia contemporânea e seguindo parâmetros que se encaixam no que Hans-Thies Lehmann categorizou como pertencentes a uma tendência pós-dramática. O problema surgiu, pois, quando as técnicas e estratégias aprendidas e experimentadas, tanto no curso de interpretação quanto no de direção teatral e que, no caso do currículo do curso da UFSM, estão fundamentadas na organicidade, no Sistema de Ações Físicas e nas técnicas oriundas do teatro antropológico, pareciam não funcionar diante das demandas que o meu experimento de encenação traziam. Passei a refletir, pois, sobre o ator nessa nova cena e sobre o lugar das tendências orgânicas e psicofísicas no contexto das tendências estilísticas, estéticas e poéticas atuais. Nesse sentido, desejei trabalhar essas questões já na pesquisa de mestrado, mas acabei protelando-as, no entanto, elas emergiram com força no decorrer desse percurso investigativo que ora apresento nesse trabalho.

Dessa maneira, do ponto de vista metodológico, para o desenvolvimento da investigação utilizei a metáfora da viagem e por uma via etnográfica, como já dito, procurei contatar, tanto na teoria quanto na experiência, alguns conceitos, práticas e poéticas. Nesse sentido, organizo a tese em duas partes de dois capítulos cada uma sendo que na primeira parte me dedico à viagem teórica e na segunda ao contato com um contexto prático.

Antes de apresentar esta estrutura, porém, quero tecer algumas considerações sobre as mudanças empreendidas na abordagem do objeto que passou a incluir a cena contemporânea de Berlim, Alemanha.

Tudo começou com o estágio sanduíche que optei por realizar na *Freie Universität Berlin* apesar de o mais coerente para este estudo ter sido alguma Universidade na Itália ou França que possuem linhas de pesquisa mais voltadas para, principalmente, os dois encenadores com os quais venho trabalhando, Stanislávski e Grotowski. Contudo, considerei que ir para um lugar pouco provável poderia provocar uma desordem maior nas minhas perspectivas e apresentar-me algo novo ou ao menos um modo de olhar para o mesmo desde outra perspectiva. Ademais, o estágio tinha por objetivo principal o encontro com artistas e grupos que foram discípulos ou que seguem os legados de Jerzy Grotowski e Konstantin Stanislávski. Para tanto, seria necessário empreender viagens para a Itália, Rússia e Polônia. Assim, Berlim pareceu-me um ponto estratégico na Europa. Além disso, a Alemanha

configurava-se como uma espécie de território neutro uma vez que, ao contrário da Itália e a França, que já possuem longa tradição nos estudos dos mestres da cultura eslava e das metodologias e teorias por eles desenvolvidas, o teatro alemão não absorveu com tanta idolatria estas correntes embora tenha sido influenciado por elas. Dessa forma, acreditei ser possível ter uma visão menos emocionada e mais distanciada e pragmática do assunto.

Além do acima dito, meu interesse no teatro contemporâneo e, mais especificamente, no ator da organicidade neste teatro motivou-me a buscar na cena alemã, dados e referenciais que me ajudassem a formular um pensamento a respeito do ator na cena atual. Nesse sentido, o contexto teatral de Berlim apresentava-se como um lugar privilegiado para observar tendências e estilos do ator de hoje e que influenciam atores do mundo todo. Assim, o segundo objetivo principal do estágio era estudar o teatro local com ênfase no trabalho do ator neste teatro para responder as questões que mencionei anteriormente.

Ambos os objetivos foram concretizados e revelaram importantes dados para o desenvolvimento da investigação em curso. O segundo objetivo, porém, provocou significativas transformações, principalmente na perspectiva pela qual o objeto estava sendo estudado. Meu foco estava no Sistema de Ações Físicas, uma estratégia e conjunto de princípios para o processo de formação e criação do ator e que foi desenvolvido no início do século XX no Teatro de Arte de Moscou na Rússia por Konstantin Stanislávski. Como estratégia de abordagem, busquei o percurso prático e teórico do diretor polonês Jerzy Grotowski, cuja poética está fundamentada no Sistema de Stanislávski, como campo de estudo. Entendia eu que Grotowski, por ser um encenador contemporâneo e que pode ser considerado um dos grandes reformadores do teatro ocidental europeu na década de 1960, trazia uma versão atualizada do Sistema de Ações Físicas e revelava pistas para se pensar o ator de hoje e sua relação com esta metodologia. Além disso, elegi a noção de contato como princípio estruturador do sistema e principal elo na ligação entre o mestre russo e o diretor polonês.

Porém, ao me deparar com a cena alemã atual, mais precisamente com a cena de Berlim, percebi que, por mais que Grotowski fosse contemporâneo, ele não é atual, do presente, do teatro do *Gegenwart*, - para usar o termo alemão equivalente - e ao mesmo tempo é. Ademais, o fato de o sujeito da poética em questão, Jerzy Grotowski, já estar morto, faz com que ele apareça em uma perspectiva historiográfica e documental e não prática e atual, por mais que os discípulos de Grotowski estejam dando continuidade ao legado do encenador no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards em Pontedera – Itália e em outros

grupos espalhados pelo mundo, como o do encenador colombiano Fernando Montes, sobre o qual falo capítulo 3 desta tese.

A partir dessas percepções, compreendi que o estudo de elementos da tradição, talvez, poderia ser desenvolvido, em diálogo com o estudo de algumas produções da cena atual, muitas delas, sem qualquer vínculo direto ou declarado com os referidos elementos. Dessa forma, o estudo das noções de impulso e contato no trabalho com o sistema de ações físicas, não precisaria ter como objeto de estudo o Sistema dentro do percurso artístico de Grotowski ou Stanislávski ou o estudo de campo através de um laboratório prático, mas, poderia voltar-se para determinadas obras que estão nos palcos atualmente e, a partir de sua análise, encontrar categorias, princípios e estilos que derivam da tradição citada. Assim, acabei por expandir novamente o objeto de pesquisa incluindo nele o trabalho de dois encenadores da cena alemã atual para assim buscar os pontos de intersecção entre o trabalho do ator da organicidade e alguns modos de atuações contemporâneos sem, contudo, procurar um aprofundamento do estudo dessa cena atual, o que configuraria outro trabalho e demandaria uma nova pesquisa focada apenas nisso, ou seja, nos modos de atuação contemporâneos.

Dessa forma, a estruturação desta tese partirá de um traçado histórico, analítico e crítico do Sistema das Ações Físicas incluindo complementações e alterações propostas pelos discípulos do mestre russo e o enfoque trazido por Jerzy Grotowski que se auto-intitulou continuador das pesquisas de Stanislávski. Nesse sentido, evito desenvolver um exaustivo e detalhado estudo histórico, para me ater aos fatos fundamentais e fenômenos relevantes para a análise pretendida. Portanto, meu foco estará voltado para princípios, estratégias e modos de operacionalização do Sistema das Ações Físicas e, também, para conceitos-chave que possam contribuir para um entendimento dinâmico deste material que resulte em um ferramental de análise da cena atual, sendo que este estudo do Sistema de Ações Físicas se dará a partir da noção de organicidade.

Sendo assim, a primeira parte é dedicada a um estudo teórico e conceitual da organicidade nas artes da cena viva a partir dos percursos artísticos de K. Stanislávski e Jerzy Grotowski, além de apresentar outra perspectiva do conceito a partir da dança de expressão alemã e de movimentos como a *körperkultur*. Procuro trabalhar a organicidade estabelecendo-a como um eixo ético e poético que atravessa o século XX e perpassa algumas das principais experiências cênicas do citado século. No segundo capítulo da primeira parte, recorto ainda mais minha abordagem e me foco apenas na noção de contato e em como ela aparece nas poéticas abordadas no capítulo anterior. Busco entender como ela pode ser vista como um



conceito-procedimento e, até que ponto se sustenta a hipótese de que a noção de contato compreende um princípio chave no trabalho do ator da organicidade pela via das ações físicas. Reforço ideias como a de movimento inspirado, de movimento como situação privilegiada para a experimentação da organicidade e linhas invisíveis de relações, ações e intenção como três princípios fundamentais no trabalho do ator da organicidade e que sustentarão parte da abordagem a ser desenvolvida nos dois últimos capítulos, nos quais sigo meu percurso etnográfico, mas, agora empreendendo uma viagem para o interior da prática, tanto como artista em processo, quanto como espectador, crítico de obras de segundos e terceiros.

O capítulo 3, portanto, é dedicado ao relato/análise de três estudos de campo e de uma breve abordagem das estratégias, princípios e procedimentos que formam o dispositivo chamado Sistema de Ações Físicas. Nesse caso, apresento algumas possibilidades e pontuo algumas variações na singularização efetuada por alguns herdeiros dessa tradição, dentre eles Anatoli Vassiliev que propõe um dispositivo chamado “análise conceitual” derivada do “Método de Análise Ativa” e que pretende ser uma ferramenta adequada aos formatos performativos e tendências contemporâneas de encenação.

Sobre os estudos de campo, estes compreendem a experiência por mim vivenciada na primeira edição do Laboratório de Internacional O Corpo da Organicidade que aconteceu em 2011 na sede do Grupo Teatro Varasanta em Bogotá, Colômbia. O segundo se refere ao Estúdio de Investigação sobre as Ações Física e a organicidade, projeto de extensão que realizei na Universidade Federal da Bahia em 2012 e, finalmente, no processo vivenciado no projeto *The Stranger and Other Ordinary Tales* que desenvolvi em parceria com o grupo Marinaio Teatro, dirigido pela atriz grega radicada em Berlim Christina Kyriazidi e que resultou na montagem de um espetáculo homônimo ao projeto e que estreou em fevereiro de 2014, em Berlim, Alemanha.

Os três campos me permitem depreender dados e fenômenos a partir da experimentação de princípios, estratégias e procedimentos e proposições teóricas trabalhadas na primeira parte, em especial o que envolve a noção de contato. Ademais, reforçam o esquema “escuta - contato – impulso – ação/reação” que defini como sendo a urdidura do processo do ator da organicidade a partir do Sistema de Ações Físicas. Finalmente, as três experiências pontuam momentos específicos da viagem. No caso do primeiro, o contato direto com um descendente do legado de Jerzy Grotowski, Fernando Montes. No segundo caso analisado, um processo no qual participei como coordenador/diretor e em se tratando do terceiro, trata-se de um trabalho

em que atuei como ator sendo dirigido por alguém. Têm-se, assim, três lugares distintos de observação e coleta de dados, sendo que ressalto o fato de que estou tensionando meu andar por dois territórios do ofício teatral, a atuação e a direção.

Deste estudo, sigo para análise de alguns princípios chave para se pensar o trabalho do ator da organicidade e me volto ao teatro de hoje, que recorto nos trabalhos de dois encenadores alemães em atividade nos teatros Volksbühne e Schaubühne de Berlim. São eles: René Pollesch e Thomas Ostermeier. Ressalto, pois, que não irei empreender um exaustivo estudo da biografia e poética dos dois encenadores, mas, a partir da minha experiência e testemunho como espectador, tentar depreender características dos modos de atuação perseguidos por cada um deles em seus elencos. Por meio desse exercício, busco perceber pontos de intersecção entre o trabalho do ator da organicidade e esses dois modos de atuação contemporâneos associados a poética de dois encenadores reforçando meu entendimento da relevância dessa relação ator-diretor no contexto da organicidade. Dessa análise, reforço minha tese da noção de contato como dispositivo-chave nesses processos e como elemento ponte entre as duas dimensões: ator da organicidade e modos de atuação contemporâneos. Ademais, pontuo a dimensão energética da atuação contemporânea como um princípio que pode ser trabalhado a partir das estratégias e procedimentos orgânicos e do treinamento psicofísico.

## 1 ORGANICIDADE: UMA DIRETRIZ ÉTICA E POÉTICA NA ARTE DO ATOR

A fonte da experiência da vida é inesgotável. Se o ator não contar com a natureza orgânica, a capacidade dele chegará a um ou dois espetáculos, e depois, será repetição, clichês, o motor do hábito – tagarelar palavras de cor, fazer movimentos musculares costumeiros. (STANISLAVSKI)

A noção de organicidade aparece no teatro com relevado destaque, associada ao trabalho do ator, ao longo do século XX e constitui-se como uma espécie de eixo transversal que atravessa a prática de diversos artistas até os dias atuais. No teatro fica evidente ao integrar a poética tanto de Konstantin Stanislávski (1863-1938) quanto de Jerzy Grotowski (1933-1999). O primeiro perseguiu incessantemente a organicidade do ator em suas ações na cena, já no caso do segundo, a noção se tornou um marco decisivo e revolucionário no seu percurso poético e criativo. Porém, o entendimento do que seja a organicidade varia na experiência dos dois encenadores influenciada pelo contexto artístico e pelas condições de produção em que cada um estava inserido e em função do que cada um estava buscando. O modo diferenciado de entender organicidade é motivado, ainda, pelo conjunto de experiências práticas realizadas por cada um dos diretores citados.

Na experiência de Grotowski, por exemplo, a noção adquire um *status* de paradigma e estabelece-se como um dispositivo norteador no desenvolvimento de práticas e na análise de experimentos funcionando como uma espécie de “noção guarda-chuva”. Ela traz a reboque outros princípios que passam a nortear o trabalho de um perfil de ator e parece caracterizar um estilo de atuação específico.

Dessa forma, se a organicidade configura-se como um eixo que atravessa o teatro do século XX, faz-se necessário observar como ela aparece em outras áreas artísticas, de que modo foi entendida e utilizada nas práticas dos artistas escolhidos e o que ela trás de operativo para outros trabalhos e pesquisas. Neste sentido, as considerações de Thomas Richards sobre o entendimento de organicidade em Grotowski e em Stanislávski é muito importante. Ademais, os estudos da pesquisadora italiana da Universidade de Bologna, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Eugenia Casini Ropa, trazem informações relevantes para discutir este tema.

Nesta primeira parte, portanto, busco apresentar a noção de organicidade e estabelece-la como ferramenta metodológica para a análise de diferentes experiências teatrais e instituí-la como lente através da qual é possível olhar para o ator ao longo do século XX e em processos

contemporâneos, identificar tendências estilísticas e problematizar estratégias criativas e formativas. Ademais, trabalhar a noção, quando ela aparece na experiência de Jerzy Grotowski na década de 1960, ressaltando as transformações que ela provocou e os princípios que advém desta descoberta, como é o caso do contato e do impulso.

Os estudos preliminares dos princípios impulso e contato, que compreendem o objeto principal desta pesquisa, relevaram que era necessário voltar-se para a noção de organicidade como fenômeno que os contextualiza. Ao olhar para este fenômeno nos escritos de Grotowski, me deparei com as técnicas, estratégias e procedimentos utilizados nos processo que levaram a sua descoberta e ficou evidente a presença de elementos do Sistema de Ações Físicas. Nesse sentido, retornei ao início do século para analisar com maior atenção o desenvolvimento deste sistema por K. Stanislávski e encontrei conexões deste com a dança de expressão alemã, por exemplo, com indícios que mostram que a noção de organicidade era utilizada com compreensão bastante similar a de Grotowski naquele período e por aquele movimento artístico. Além disso, pude precisar melhor o modo de utilização deste sistema, tanto no viés pedagógico quanto no artístico.

Dessa maneira, para Stanislavski havia duas linhas estilísticas que definiam um perfil de ator e uma ética de trabalho: o *teatro da representação* e o *teatro da vivência* ou poder-se-ia dizer *revivescência* e, de acordo com as considerações de tradução apresentadas no artigo *La Terminologia de Stanislavski* de Martin Kurten<sup>10</sup>, *teatro de experiência*. Segundo Kurten, o termo russo *perejivanie*, que se pode traduzir por experiência, é um conceito chave para a compreensão do método. O próprio Stanislavski o escolheu para defini-lo, como se evidencia pela utilização do termo na sua obra escrita. Na citação a seguir, Kurten define *perejivanie* (experiência) considerando as proposições do mestre russo sobre a relação entre as partes consciente e inconsciente da nossa vida.

No sentido dos meios conscientes através dos quais nos comunicamos com a realidade, no que nos diz respeito. Experimentamos através das funções específicas dos nossos cinco sentidos que nos permitem perceber nosso redor. Estabelecemos mentalmente juízo sobre nossas percepções e por isto nos tornamos conscientes. O que podemos fazer a vontade quando quisermos é o que podemos chamar de a parte consciente da experiência. (KURTEN, 1993, p. 35)

---

<sup>10</sup> KURTEN, Martin. **La Terminologia de Stanislavski**. [1988]. In: *Revista Mascara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*. México. Out/1993 p. 34 -37. Martin Kurten é filólogo e estudioso da obra de Konstantin Stanislávski e no referido artigo esclarece alguns dos principais termos presentes na obra do mestre russo com suas variantes de tradução.

*Perejivanie* é um daqueles termos presentes na obra de qualquer autor que merece uma atenção mais demorada devido a centralidade que adquire na elaboração do seu pensamento e, também, por ser uma palavra dotada de várias camadas de compreensão e de tradução. *Perejivanie* aparece no título de uma das principais obras do mestre russo, o tomo 1 de “O Trabalho do Ator sobre Si Mesmo no Processo Criador da *Perejivanie*”, e que foi traduzida pelos tradutores da obra para o espanhol por “processo criador da vivência”.

Encontrei, pois, um livro publicado sob o título *Alguns Sentidos da Palavra “Perejivanie” em L.S. Vigotski: notas para estudo futuro junto à psicologia russa* (DELARI JR; PASSOS, 2009) que fornece algumas pistas para se tentar formular uma compreensão do referido termo considerando que não sou conhecedor da língua russa.

Os autores do estudo focam-se na palavra russa *perejivanie* e ressaltam que tal noção começa a ganhar destaque por contribuir para as discussões sobre a chamada “experiência emocional” que, segundo eles tem relevância na “compreensão das relações constitutivas entre meio social e desenvolvimento humano”. (DELARI JR; PASSOS, 2009, p. 7). Nesse sentido, experiência emocional seria uma tradução para o inglês do termo *perejivanie* a partir da transcrição de uma conferência proferida por Vigotski e publicada em 1935. Na apresentação do problema que motiva o estudo do substantivo russo e dos desafios metodológicos, Delari Jr. e Passos, acentuam a dificuldade em traduzir o termo e o fato de que a expressão “experiência emocional” não é a mais adequada assim como não é “interpretação emocional” (ambas seriam possibilidades de traduzir *perejivanie* do russo). Assinalam, inclusive, uma proximidade maior do sentido de *perejivanie*, do ponto de vista dos campos semânticos aos quais ela pertence, com o termo alemão *erleben* ou *erlebnis* que se traduz por vivenciar.

Na língua russa, segundo Delari e Passos, a palavra possui diversos significados que se modificam em sua utilização coloquial, quando é usada basicamente como um verbo para designar uma emoção negativa ou uma grande alegria, ou filosófica, em que adquire complexidade a depender do contexto. Atenho-me, pois, ao seu sentido morfológico onde, segundo os autores, tem-se *pere* e *jivanie*. O prefixo *pere* está relacionado a uma orientação da ação através de algo, a repetição e a superação ao que se destaca “o aspecto de processualidade e/ou movimento conferido pelo prefixo *pere*, semelhante ao que ocorre em português com “trans”. (DELARI JR; PASSOS, 2009, p.9) Já o sufixo *jivanie* significa “viver”. Nesse sentido, “se fossemos recompor “pere” e “jivanie”, teríamos algo relativo a uma “transformação vital”/ “vida em transformação” ou “transição vital” / “vida em

transição”, o que ainda não constitui conceituação precisa ou tradução confortável.” (DELARI JR; PASSOS, 2009, p.9) Contudo, estas considerações sobre o termo *perejivanie* em russo, reforçam minha opção pelo termo experiência conforme tradução de Kurten. Tal opção embasa-se, também, nas considerações do pedagogo e pesquisador espanhol, Jorge Larrosa Bondia em seu artigo: *O saber da experiência*.

Neste artigo, o termo não se refere ao acúmulo de conhecimento ou experiências ao longo da vida, mas, relaciona-se ao verbo experienciar, ou seja, traz em seu bojo a ideia de ação. Bondia reflete sobre o termo a partir de sua significação em diversas línguas e postula que “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.” (2002, p. 25) Esta definição aproxima-se do projeto artístico e pedagógico de Stanislávski e está, também, próxima ao que J. Grotowski procurou no seu trabalho com o ator. Bondia segue sua análise com um desdobramento do termo a partir de seus radicais e da raiz etimológica e nos brinda com um rico referencial para ser associado ao processo criativo do ator *da experiência* no sentido Stanislavskiano.

De acordo com Bondia, a derivação do termo e comparação dos radicais com as línguas latina, grega e até alemã, deixa ver que experiência “é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova.” (2002, p. 25) Esta definição será de grande valia para pensar a noção de contato no trabalho do ator que passa, também, pelo encontro e pela relação com o objeto com o qual se está em contato, com o objeto, circunstância, situação que se experimenta. No termo analisado por Bondia, está contida, ainda, a ideia de perigo, outro grande princípio no trabalho do ator (perigo, risco, conflito, desafio). A amplitude do termo não se esgota nisso e ele nos apresenta a noção de passagem, de travessia, ou seja, experienciar é percorrer, passar através, atravessar e, para usar as considerações sobre *perejivanie*, “transição vital”.

O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas, que simplesmente “ex-iste” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente.” (BONDIA, 2002, p. 25)

Ora, não seriam todas estas definições apropriadas ao labor do ator? Em um olhar mais cirúrgico aos princípios que regem a poética dos mestres da tradição aqui abordados, é possível identificar algumas chaves dos seus projetos artísticos neste desdobrar do tema, mais ainda, visualizo uma síntese da ética e da atitude do ator da *arte da experiência*.

Para finalizar, o pesquisador espanhol trás o vocábulo alemão *Erfahrung*, que contem o *fahren*, verbo que significa viajar e que deriva, segundo o autor, de *Gefahr*, que significa perigo, ou seja, aquilo que “nos passa”, ou que nos acontece “e ao nos passar, nos forma e nos transforma (novamente a transformação vital de *perejivanie*). Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação. Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão.” (2002, p. 26) Não me estenderei nesta análise agora, mas, esta rede construída por Bondia, é muito útil para pensar a improvisação dentro de uma estrutura e sua repetição e, também, pensar a improvisação de *études*<sup>11</sup> em relação com as circunstâncias dadas e os objetivos, ou seja, em todos os casos há um caminho a ser percorrido e que afetará e provocará transformações. É um caminho indeterminado e perigoso sendo que a atitude do ator que nele se encontra é de atenção e de busca por momentos a serem aproveitados criativamente.

Da citação anterior retiro, ainda, a ideia de que a experiência “é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas, que simplesmente “existe” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente.” (2002, p. 25) De certa forma, isto sintetiza um entendimento de *presença* que também faz parte dos estudos da organicidade e pressupõe uma atitude do ator anterior a representação. A imagem de um ser que simplesmente existe de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente, remete, ainda, ao *ator santo* de Jerzy Grotowski. Com uma síntese forçada, chega-se novamente à segunda natureza orgânica buscada por Stanislávski e o estado de *Estou*<sup>12</sup> que a caracteriza. Nesse sentido, o ator no estado de *Estou* é senhor supremo da presença no *aqui e agora* do universo ficcional criado, ele “existe” sempre em passagem como forma singular, finita, imanente. Conforme se verá adiante quando estabelecerei diálogos com os processos práticos, se trata menos de perda de consciência, de possessão ou incorporação e mais de uma consciência ampliada. O ator converte-se em “cavalo” numa alusão ao texto “o Performer” [1987] de Jerzy Grotowski (1993). No *Estou*, o ator da experiência responde aos fluxos e impulsos que o atravessam em relação e opera a partir de

---

<sup>11</sup> Embora muitos autores utilizem o termo *Estudo* para designar as situações improvisadas e trabalhadas para fins de pesquisa de cena e de espaço de trabalho para o ator, estratégia desenvolvida nos Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e também utilizada por Jerzy Grotowski e por outros diretores-pesquisadores, neste trabalho utilizarei o termo em português *Estudo* escrito com inicial maiúscula e em itálico.

<sup>12</sup> Este termo foi elegido a partir das considerações da pesquisadora Michele de Almeida Zaltron que faz uma análise etimológica sobre os termos usados por Stanislávski em sua dissertação de mestrado defendida pela Universidade Federal Fluminense em 2012. Segundo Zaltron, que conhece a língua russa, a expressão que equivale a *Estou* é comumente traduzida por *Eu Sou*. Todavia, no idioma russo, o sentido mais correto seria *Estou*, o que nas línguas ocidentais produz um efeito menos voltado a uma consciência egóica.

uma suspensão da mente analítica e reflexiva, tema que trato adiante neste capítulo assim como outras questões trazidas agora de maneira superficial.

Finalmente, a noção de paixão ali expressa leva à expressão stanislavskiana: *a verdade das paixões*, que de acordo com Kurten é a tradução adequada para *istina strastej* e não a errônea expressão *verdade das emoções*. Paixão na nossa língua relaciona-se com algo arrebatador, que afeta, que atravessa e impulsiona um agir, um querer, ou seja, tem caráter volitivo e ativo na práxis do ator. Ademais, se a experiência é uma paixão, como conclui Bondia, então podemos considerar que a arte do ator é uma “arte da experiência” e é ele um experimentador ou “experenciador” que vivencia um fluxo de transformações vitais no tempo e no espaço do jogo cênico.

Ainda no que tange as duas linhas estilísticas propostas por Stanislavski, pode-se considerar que o mestre russo instituiu duas linhas investigativas sobre o processo criativo do ator e a encenação que configuram correntes éticas e poéticas para pensar o teatro ao longo do século XX. Para Serrano (2004), tal bifurcamento instala uma compreensão da técnica do ator no qual há, de um lado, o caminho da representação na linha do pensamento cartesiano de Diderot e, de outro, o caminho da organicidade, sendo que nesta última a comunicação com o público é operacionalizada pelo grau de empatia e envolvimento integral na experiência compartilhada. “O primeiro caminho é técnico, mera descrição de materiais e procedimentos sem juízo de valor. O segundo, poético ou valorativo que considera justamente esse modo irrepetível de utilização dos materiais.” (SERRANO, 2004, p. 73) Ou seja, um modo orgânico.

Nesse sentido, a ideia de ação física (que desenvolvo detalhadamente a seguir) como o que estrutura a ação cênica e que foi instituída como método dentro do universo da *arte da experiência*, corrobora com um processo que tem a organicidade como um valor estético e uma diretriz ética no trabalho do ator.

## 1.1 NOS ESTÚDIOS DO TEATRO DE ARTE DE MOSCOU: MOVIMENTO, SINGULARIDADE E CRIATIVIDADE

Não entendiam que aquilo de que eu falava não era possível de assimilar, apropriar-se em uma hora, nem tampouco em um dia; que era necessário estudá-lo sistematicamente e praticamente ao longo de anos, durante toda a vida, permanentemente, transformando o concebido em habitual, deixar de pensar nele, mas esperar que se manifeste de maneira natural, espontânea. Para isso era necessário o hábito, que é a segunda natureza do artista. (STANISLÁVSKI, 1985, p. 382)



Uma das bandeiras de luta erguidas pelo ator, diretor e pedagogo teatral russo Konstantin Stanislávski foi contra o diletantismo no teatro de sua época, contra os estereótipos de atuação e os clichês. Compreendia a genialidade dos grandes atores e buscava pela observação destes e por meio de suas próprias experiências, princípios pragmáticos capazes de estimular a inspiração criativa. Entendia, conforme se evidencia na citação acima, que o processo de assimilação de uma psicotécnica criativa demandava um longo tempo de intenso labor sistemático, uma vez que não se tratava de um caminho metodológico no sentido de passos a serem seguidos, tratava-se, antes, de um longo processo de absorção prática de um conhecimento a ponto de este tornar-se uma segunda natureza orgânica do ator. Talvez, tenha sido com Stanislávski que o encenador polonês Jerzy Grotowski aprendeu que em teatro todo conhecimento pressupõe um saber fazer.

Stanislavski estava inserido em um grupo de artistas que desejavam a renovação das artes da cena viva no início do século XX. Nesse sentido, não podemos esquecer que na Rússia do final do século XIX, pairava um ímpeto revolucionário e os jovens Konstantin Serguéievich Stanislávski e Vladimir Ivanovitch Nemirovitch Dantchenko<sup>13</sup>, ao fundarem o TAM – Teatro de Arte de Moscou, pretendiam ser o território de vanguarda que daria nova vida ao teatro da época.

Stanislávski estava certo de que para ter sucesso em tal empreitada, necessitava um novo ator que fosse um “artista verdadeiro”. De acordo com a pesquisadora Nair D’Agostini<sup>14</sup>,

[...] o ideal das buscas artísticas e metodológicas de seu “sistema”, sempre foi o de possibilitar a formação de um ator que ultrapassasse a mera interpretação de um texto, que participasse ativamente do processo de criação, sendo resgatada a sua individualidade como sujeito criativo, através de sua especificidade artística. (2009, p. 24)

Nesse contexto, o ator da experiência/revivência em Stanislavski, não segue modelos prontos de composição de personagens, mas, empreende um processo sobre si mesmo, a partir

<sup>13</sup> Autor e diretor teatral que fundou juntamente com K. Stanislávski o Teatro de Arte de Moscou após o famoso encontro entre os dois que durou 18 horas. No TAM atuou como diretor de alguns espetáculos e como consultor literário para as montagens do Teatro.

<sup>14</sup> Nair D’Agostini é natural do Rio Grande do Sul, é atriz, diretora e professora de teatro. Bacharel em Direção Teatral e Licenciada em Arte Dramática, UFRGS. Pós Graduação: Instituto Estatal de Teatro Música e Cinema de Leningrado (LGTMIK). Mestre em Filosofia Contemporânea na área de Estética - dissertação sobre a mimesis em Aristóteles e Lukacs, (UFSM). Doutora em Literatura e Cultura Russa pela FFLC, Universidade de São Paulo (2007), tese sobre o método de análise ativa de K. Stanislávski. Professora da Universidade Federal de Santa Maria, nos cursos de Licenciatura Plena em Artes Cênicas, Bacharelado em Interpretação e Direção em Artes Cênicas (1985-2001). Ao longo deste trabalho estarei recorrendo a sua obra por considerá-la uma importante referência nesta área no Brasil e por trazer traduzidas para o português, referências de autores russos e textos do próprio Stanislávski ainda não traduzidos para línguas ocidentais.

das circunstâncias dadas que o levam até a composição de maneira orgânica, ou seja, segundo a lógica e coerência interna do processo e do modo como ele experiêcia este processo.

Atenho-me, pois, a noção de si mesmo uma vez que esta consiste em uma das essências do sistema de Stanislávski. Para o mestre russo, o ator trabalha sempre a partir do si mesmo e segue em direção ao personagem e a *mise en scène*. Contudo, a complexidade que envolve tal noção é maior do que parece a primeira vista. De acordo com Boris Zingerman (2011), Mikhail Tchékhev (1891-1955) foi um dos atores que melhor compreendeu o que isto significa a ponto de não apresentar tal exigência aos seus alunos. Criou um método próprio no qual o ator cria na imaginação o personagem e depois o copia no cenário, ou seja, o ator no método de Tchékhev opera com o personagem imaginado nas circunstâncias dadas e não com o si mesmo, o ator, nas circunstâncias dadas.

Sigo com Zingerman (2011) para compreender melhor esta questão tão importante na abordagem da poética stanislavskiana. Segundo o autor, ao contrário de Mikhail Tchékhev, Stanislávski “acreditava no infinito das possibilidades humanas e, ainda mais, na capacidade do ator-criador.” (2011, p. 15) O que se confirma pela fala de D’Agostini citada acima acerca do resgate da individualidade do ator como sujeito criador. De acordo com Zingerman,

Stanislavski poderia dizer sem trair a sua consciência: não existe pessoa comum que no fundo não seja um gênio, especialmente um ator. Tinha certeza de que o ator não só pode mostrar Hamlet ou o doutor Ástrov, mas, partindo de si mesmo, pode criar a sua imagem dentro de sua própria alma. (2011, p. 15)

A crença do mestre russo no ser humano, na natureza humana e no ator era tamanha que não conseguia ver o indivíduo sem otimismo e sem buscar uma democracia extrema no trato com ele. Stanislávski acreditava que todo ator poderia descobrir em si, em sua alma, uma fagulha de Hamlet, um Otelo, um Dr. Stockmann ou um Dr. Ástrov. A partir desta fagulha, poderia o ator alimentar uma grande fogueira, criar uma imagem cênica potente o suficiente para sustentar uma obra.

Avanço um pouco mais nesta questão que apresenta três modos de abordagem do processo de criação de um personagem. Primeiro a perspectiva de Diderot, ilustrada por Stanislavski no método Coquelin,<sup>15</sup> no qual o ator mostra ao público a personagem mantendo certa distância em relação a ele. Segundo, o método de Tchékhev em que o ator copia na cena um personagem pré-criado por uma imaginação bem treinada. Finalmente o terceiro, o

---

<sup>15</sup> K. Stanislávski fazia referência ao método de atuação do ator francês Benoît Constant Coquelin (1841-1909) como exemplo do que considerava um modo de atuação abominável e contrário a verdade da natureza humana.

stanislavskiano, no qual o ator coloca-se a si mesmo nas circunstâncias do personagem em ação, é o modo *perejivanie*. Não se trata apenas do espírito de um ator tentando imitar um personagem imaginado, a relação é agora mais próxima, na qual o ator-criador está de igual para igual com os heróis de Tchekhov ou Shakespeare.

É importante considerar, porém, que Stanislavski não pretende um processo introspectivo e psicoterapêutico e esta questão se aproxima do surgimento da noção de contato no percurso criativo de Jerzy Grotowski conforme se verá adiante, principalmente se pensarmos no problema prático que levou Grotowski a recorrer a este novo princípio, ou seja, o excesso de introspecção dos atores, o seu isolamento quase narcisista em si mesmo e no universo de suas sensações e imagens. Dessa forma, o ator parte de *si mesmo*, mas, não fica em *si mesmo*, há uma relação dialógica entre o ator e a sua singularidade subjetiva, entre a visão do diretor e o personagem proposto pelo dramaturgo, sendo que a resultante é fruto das relações estabelecidas pelo ator com as circunstâncias que o cercam no momento da criação. Trata-se de um processo sutil que tece as camadas que darão forma ao personagem e a obra cênica.

Antes de continuar, antecipo um aspecto que discuto no tópico seguinte acerca do último estúdio, apenas para aproveitar meu diálogo com Zinguerman. O referido autor nos brinda com uma chave preciosa no desenvolvimento de uma compreensão prática do sistema stanislavskiano e que me ajuda a fechar a teia de conexões que seguem. Para Zinguerman, o método de ensaio de Stanislavski no último período, “coloca em dúvida as ideias habituais sobre a profissão de diretor teatral.” (2011, p. 19). Em primeiro lugar, é importante recordar que fica evidente na leitura da segunda parte de *Minha Vida na Arte*, o intenso exercício criativo desenvolvido por Stanislavski no que tange a *mise en scène*. Basta citar a descoberta da utilização do veludo negro associado a figurinos negros para criação de efeitos cênicos na montagem da peça simbolista “O Pássaro Azul” de Maeterlink montado em 1908. Uma rápida visita ao museu do TAM (Teatro de Arte de Moscou) em Moscou, Rússia confirma este dado em função do grande número de maquetes de cenário, croquis de cena, cenografia e figurino, além de fotografias de testes de maquiagem e desenhos com ensaios de possibilidades de solução de cenas e composição de personagens.

Pois bem, tanto no início do século XX, período do surgimento da figura do encenador, quanto em escolas contemporâneas tradicionais de direção, a função da direção teatral era e é compor a organização e o *leiaute* do espaço cênico. Nas palavras de Zinguerman (2011), “linhas de *mise en scène* e transições”. O “pulo do gato” me parece estar, portanto, na

mudança dos métodos de condução de ensaio por Stanislávski a partir da década de 1930. “Agora ele não está falando de *mises en scène*, mas de linhas invisíveis de relações humanas, de intenções e ações. Entrelaçando-se em arabescos caprichosos, frágeis, rítmicos e conscientes, estas linhas constroem a forma interna da peça.” (ZINGUERMAN, 2011, p. 19).

Entendo que estas “linhas invisíveis de relações humanas, de intenções e ações” e a “forma interna da peça”, estão próximas da noção de contato conforme se verá adiante. Além disso, ajudam a entender o método de trabalho de Stanislavski com as ações físicas. O mestre russo está interessado em uma “teia mais fina” tanto na formação da *mise en scène*, que deixa de ser uma preocupação inicial uma vez que esta surge naturalmente e de maneira inevitável no decorrer das improvisações e pelo entendimento da lógica de ações da situação por parte dos atores em relação com o diretor.

Voltarei à este tema adiante quando abordo o último estúdio e o Sistema de Ações Físicas propriamente dito. Foco-me, agora, na contextualização geral da obra de Stanislávski. Explico, também, que não realizarei um exaustivo estudo do percurso criativo de K. Stanislávski e da fundação do TAM – Teatro de Arte de Moscou. Há muitos autores que esmiúçam este conteúdo como é o caso de D’Agostini, ademais, a própria biografia do mestre russo apresenta em detalhes o período<sup>16</sup>. Volto-me, pois, ao projeto literário incompleto de K. Stanislávski no qual ele procurou deixar sistematizado o seu legado.

Para me aproximar da obra do fundador do TAM, tomo as considerações de Ruffini em seu artigo intitulado *Novela Pedagógica*, publicado na revista mexicana *Mascara* de 1993 em número especial sobre Stanislavski. Ruffini defende a existência de uma única obra que constitui uma “novela pedagógica”. Na verdade, o projeto inicial de Stanislávski constituía-se de oito tomos versando sobre o processo criativo do ator, seu objeto de estudo. Seu ideal era criar uma gramática de atuação em oito tomos, mas, não conseguiu levar a cabo o projeto visto que morreu em 1938 tendo publicado apenas dois livros (*Minha Vida na Arte e O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criador da Experiência/Vivência* - Tomo 1). O terceiro livro *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criador da Encarnação* – Tomo 2). Nesse sentido, *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo* constitui-se uma única obra em dois tomos sendo que *Minha Vida na Arte* era para o autor, a introdução do que segue. Há,

---

<sup>16</sup> D’AGOSTINI, Nair. **O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. Tese de doutorado. São Paulo: Programa de Pós-graduação em literatura e cultura russas. Departamento de Letras Orientais. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2007, sem publicação.

ainda, *O Trabalho do Ator Sobre Seu Papel* que consiste em uma série de diários de trabalho, anotações e rascunhos organizados por seus discípulos após a sua morte.

Evito adentrar na discussão sobre os problemas de tradução, sobre as publicações norte-americanas e sobre a censura imposta pelo regime soviético sobre as publicações de K. Stanislávski, principalmente no que tange a eliminação de termos místicos e metafísicos de seus textos, e me volto à proposição de Ruffini. Para o pesquisador italiano, os capítulos do terceiro livro estão associados aos capítulos da segunda parte de *Minha Vida na Arte*, ou seja, as duas obras deveriam ser lidas de maneira sobreposta. Na autobiografia, aparece a narrativa dos processos criativos de espetáculos e estúdios desenvolvidos no TAM. Em *O Processo Criador da Encarnação*, os capítulos apresentam os mesmos processos em termos de princípios, procedimentos e estratégias práticas de abordagem dos problemas e sua solução, ou seja, aquilo que se buscava de essencial para a construção do personagem e como buscava. Nesse sentido, uma leitura conjunta permite identificar o mestre refletindo sobre o que ocorria e ao mesmo tempo ver o que ocorria através do estilo narrativo que dramatiza os ensaios. Tentei realizar este exercício de leitura, mas, não consegui confirmar o que sugere Ruffini, talvez por se tratar de um modo de escrita romaneado o que exigiria um trabalho de leitura e comparação minuciosa e que não parece relevante nesse momento.

Dessa forma, dirijo meu olhar à segunda parte do livro *Minha Vida na Arte*, intitulada *A Maturidade Artística*, que começa quando o mestre russo retira-se em férias para a Finlândia. É importante pontuar que o percurso criativo de Stanislávski não pode ser visto como se houvessem vários Stanislavskis. Trata-se de um único processo criativo, de uma única pesquisa em seus diversos desdobramentos, erros, acertos e recuos. Stanislávski nunca mudou seu objeto de estudo, contudo, olhou para ele desde inúmeras perspectivas e não temia qualquer mudança, estando disponível até mesmo a abandonar e descartar uma ideia ou projeto ao perceber que estava o levando por um caminho incoerente com seus princípios, anseios e com os problemas pragmáticos que o ofício apresentava.

Finalmente, considerando que seu percurso compreende uma espiral de conhecimento marcada por transformações constantes, entendo que ao olhar para o *último Stanislávski*<sup>17</sup>, o do *Sistema de Ações Físicas*, tem-se acesso a tudo que o antecedeu e que ali aparece de maneira organizada e sintetizada. Ou seja, são as pepitas de ouro que Stanislávski deixou como legado. Essas pepitas são as chamadas *leis orgânicas do homem em ação*.

---

<sup>17</sup> Expressão emprestada do título do livro de KNÉBEL, Maria Ósipovna. **El Último Stanislávski**. Editorial Fundamentos Colección Arte:Madrid, 2005.

### 1.1.1 As leis orgânicas do homem em ação

[...] Stanislávski descobriu uma nova orientação estética, a qual se expressou na criação do Grande Teatro. Mas a principal obra de sua vida é imortal – a descoberta das leis orgânicas do comportamento humano na cena, sem as quais seria impossível qualquer orientação na arte. A muitos parece que a metodologia de Stanislávski envelheceu, que é necessário abrir caminho a outros reformadores. Mas o método das ações psicofísicas não é possível envelhecer, como não envelheceram as leis da perspectiva descobertas por Leonardo Da Vinci. Stanislávski ajuda a encontrar tal verdade, com a qual se pode ir a qualquer direção estética. [...] É necessário aprender a utilizar suas descobertas e salvar Stanislávski do dogmatismo escolástico. A muitos parece que foram adiante de Stanislávski. No plano estético isso é verdade, mas não se deve confundir estética com metodologia. É importante voltar para Stanislávski. E entender que todos nós utilizamos suas descobertas consciente ou inconscientemente. (TOVSTONÓGOV)<sup>18</sup>

Quando se retira em férias para a Finlândia em 1906, Stanislavski estava em uma fase bastante difícil. Apesar do sucesso dos seus trabalhos como ator e diretor, não estava satisfeito. Sentia que sua criatividade havia estagnado e, principalmente, se afligia com o fato de que após várias sessões de um mesmo espetáculo tudo se convertia em uma série de movimentos e palavras vazias. Esta percepção estava grandemente ligada ao personagem do Dr. Stockman da peça *O Inimigo do Povo de Ibsen*. Nela, Stanislávski percebeu que no início desempenhava o papel com facilidade, as sensações e expressões de Stockman partiam de lembranças vivas. Essas lembranças o guiavam quando fazia o papel na cena, excitavam e estimulavam o processo criador. Refletindo no alto de uma pedra na Finlândia, entende que “[...] com o decorrer do tempo, havia perdido essas recordações tão estimulantes, a força motriz da vida espiritual de Stockmann, e o *leit motiv* que atravessa toda a peça.” (STANISLAVSKI, 1976, p.219). O que havia acontecido? Questionava-se. Porque nas últimas apresentações apenas repetia mecanicamente o papel?

Suas reflexões o fazem descobrir “uma verdade há muito conhecida”, que na cena o ator se encontra em um estado completamente antinatural que o impossibilita de viver realmente e entregar-se a sentimentos. Ao experimentar a falsidade daquilo que ele chamou de “estado de ânimo do intérprete”, ele mesmo percebia que em sua atuação perdia a consistência no papel do Dr. Stockmann. Ele conclui que sobre o palco ocorre um deslocamento no ator. Enquanto a alma vive as preocupações cotidianas, as preocupações com a família, com as dívidas e etc., o

<sup>18</sup> TOVSTONÓGOV, G. *Sobre o vivo Stanislávski*. Stanislávski num mundo em mudança, em transformação: Material do Simpósio Internacional. Moscou, 27 de fevereiro a 9 de março de 1989. Moskva: Izdanie ossuschestvleno, Pri sodeistvii, AKB “DialogBank”, 1994, p.134. (Tradução Nair D’Agostini)

corpo se vê forçado a “[...] expressar os ímpetos mais elevados de sentimento heroico e as paixões mais avassaladoras da vida espiritual.” (STANISLAVSKI, 1976, p. 222) Sua experiência como ator o leva a entender que há uma certa violência no que um ator é obrigado a se submeter e, por isso, ele recorre aos clichês, aos artifícios e se habitua a eles. Esta violência radica-se na natureza do próprio ofício que exige que o ator vivencie situações diversas em uma condição absolutamente não natural. Como ser espontâneo e orgânico na simples expressão: “eu te amo”, por exemplo, quando o casal se encontra em uma grande praça cercada de pessoas que observam atentas? Na mesma condição encontra-se o ator no palco, de acordo com Stanislávski e me parece que nisto reside o grande paradoxo da atuação. Ou seja, não se trata apenas de uma atuação orgânica, verdadeira e da execução precisa de uma estrutura pré-ensaiada. O ator se vê em uma situação na qual precisa estabelecer uma conexão tripla ou múltipla que envolve a situação na qual se encontra, o *partner* da representação, o texto, suas associações e imagens e, também, o público. Ao mesmo tempo em que precisa se entregar organicamente ao fluxo da ação, aos seus impulsos e a dinâmica da relação intersubjetiva entre atores, ele precisa manter uma consciência vigilante, objetiva e dirigida para a logística do seu próprio desempenho. Evito, pois, me estender nesta problemática agora. Voltarei à ela adiante quando falo do estado de fluxo no trabalho com o Sistema de Ações Físicas.

Dessa maneira, o desafio de Stanislávski em responder este impasse converte-se no seu estímulo para seguir na arte. De certo modo, nesta reflexão nasceu o Stanislávski pedagogo que, ao regressar a Moscou, empreendeu uma série de novos experimentos que alteram o modo de condução dos ensaios. Mudanças estas que produziram grandes revoltas entre os atores e atrizes do TAM, conforme relatos de seus comentadores.

Sua necessidade de responder a essas e outras questões sobre o ofício o levaram a criar um novo estúdio em 1912, o Primeiro Estúdio do TAM. Em 1905 um estúdio paralelo ao TAM para realizar um trabalho de experimentação já havia sido criado. A direção foi entregue a Meyerhold, então ator do TAM, contudo, Stanislavski e Meyerhold se desentendem e o estúdio é fechado. Na nova tentativa, Leopold Sulerjitski (1872 – 1916) e Evguiêni Vakhtângov (1883 – 1922) seriam os apoiadores juntamente com outros atores do TAM, como Mikhail Tchekhov (1891-1955)<sup>19</sup>. Os estúdios que se seguiram a este, e que

---

<sup>19</sup> Mikhail Tchekhov é sobrinho do dramaturgo russo Anton Tchekhov e foi ator do Teatro de Arte de Moscou a partir de 1914 quando da criação do Primeiro Estúdio. Era um dos mais brilhantes atores do TAM. Deixou a Rússia em 1928 se estabelecendo na França depois Alemanha, Inglaterra onde funda sua escola de atores e

funcionavam a parte das produções do repertório do Teatro de Arte de Moscou, consistiram nos laboratórios nos quais o mestre russo desenvolveu os elementos do seu sistema.

A mudança de paradigma que é repetida a exaustão em teses de doutorado, dissertações de mestrado e artigos sobre Stanislávski, e que abre caminho para o Sistema de Ações Físicas (embora a ação física seja um elemento presente desde as primeiras investigações de Stanislávski) foi a inversão do processo criativo que partia do “crer para agir” e passou a ser realizado a partir do princípio de “agir para crer”. Esta mudança é de suma importância na compreensão da obra do mestre uma vez que provoca transformações em todos os elementos e momentos do processo criativo e, principalmente, as ações físicas tornam-se o elemento central.

Realizem ações físicas nas circunstâncias dadas e não pensem sobre quais sentimentos elas devem despertar em vocês. Façam com verdade e lógica, façam assim como vocês as fariam hoje, no estado de ânimo de hoje, contando com todas as complexas casuais do dia de hoje. [...] E agindo logicamente no dia de hoje, vocês nem percebem como chegam aos sentimentos corretos. Por isso os sentimentos não podem ser fixados, por isso eu procuro somente aquilo que é possível fixar, e isso será uma ação física.<sup>20</sup>

Na citação acima está descrito o princípio geral que propulsiona o sistema de ações físicas no seu ulterior desenvolvimento. Ademais, o novo princípio transforma a lógica de treinamento e, muito importante, o modo de condução dos ensaios por parte do diretor. Ao invés de partir do trabalho de análise de mesa que buscava decompor a obra dramática e construir a linha imaginária do papel e da obra no plano mental para só depois ser fisicamente assimilada no palco, o processo passa a iniciar no palco, pela via da ação. Ou seja, por meio de improvisações metódicas, buscava-se o entendimento psicofísico da situação, das circunstâncias em cada micro-acontecimento e das ações que deveriam ser realizadas para alcançar o cumprimento da tarefa proposta em cada momento. As improvisações não recorriam ao texto do dramaturgo e as réplicas eram igualmente improvisadas pelos atores. Somente após a descoberta e fixação da linha interna de relações humanas e de ações e da resolução orgânica da situação, é que o texto do autor era inserido na estrutura. O que efetivamente é fixado como ação física, portanto, não são os desenhos externos, mas, o conjunto de associações, ritmos, ações e micro-ações e a linha interna de relações intersubjetivas construídas organicamente e em processo. Buscarei desenvolver melhor esta e

---

finalmente chegou aos Estados Unidos onde conquista uma carreira de sucesso no cinema. Criou seu próprio método de atuação.

<sup>20</sup> VINOGRÁDS VINOGRÁDSKAIA, I KAIA, I., *apud* DAGOSTINI, N. **O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator.** - Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, FFLCH, São Paulo, 2007, p.108.



outras questões no decorrer do trabalho e me atendo agora à relação com a obra dramática que resulta no Método de Análise Ativa que está relacionado ao novo modo de condução dos ensaios.

Segundo Maria Ósipovna Knébel<sup>21</sup>,

Ao aperfeiçoar seu método artístico, ao desenvolver e aprofundar o sistema, Stanislávski descobriu zonas de sombra no trabalho de mesa. Uma delas era o desenvolvimento da passividade do ator que, no lugar de buscar ativamente desde o começo do trabalho um caminho que o aproximasse do papel, encomendava ao diretor a responsabilidade da criação desse caminho. E, com efeito, durante o longo período de mesa, o papel mais ativo passa ao diretor que explica, relata, seduz, enquanto que o ator se adapta as respostas que o diretor-chefe dá por ele a todas as perguntas relacionadas com a obra e o papel. (1996, p.14)

A etapa da análise não é descartada do processo criativo, mas, é transportada para um momento posterior, quando já há um entendimento fisicamente experienciado da linha de ações da obra. Esta metodologia desenvolvida por K. Stanislávski e que contém o Sistema de Ações Físicas, será nomeada por Knébel como Método de Análise Ativa e compreende uma estratégia de abordagem da obra pelo diretor para a condução do ator criativo. Parafraseando D'Agostini (2009), o Método de Análise Ativa permite a expressão máxima da individualidade criativa do ator e do diretor no processo de construção da obra teatral. Isto se dá pela dinâmica da relação estabelecida entre o diretor e o ator que se empenham juntos na descoberta da linha de ações precisa que pode traduzir a cena e dota-la da força da natureza do espírito humano. Este processo precisa ocorrer com a máxima cumplicidade, paciência e delicadeza de forma a não matar qualquer fagulha de vida que possa surgir. Envolve um complexo processo do ator que trabalha sobre si e sobre as circunstâncias e do diretor que trabalha como observador e estimulador além de ser aquele que interfere de maneira precisa no momento preciso.

Impossível a partir destas considerações, não se lembrar do processo de Grotowski com Richard Szieslak em *Principe Constante* e impossível, também, deixar passar a fala de François Kahn<sup>22</sup> quando diz que Grotowski referia-se ao processo criativo em analogia a

---

<sup>21</sup> Maria O. Knébel foi atriz, diretora e pedagoga. Discípula direta de Stanislávski, também foi aluna de Nemiróvich-Dântchenko, Vakhtângov e Mikhail Tchekhov. Participou do 2º Estúdio e de espetáculos do TAM. Em 1936 passou a integrar o Estúdio de Ópera Dramática, acompanhando de perto as últimas pesquisas de Stanislávski. Trabalhou como pedagoga do GITIS – Academia Russa de Arte Teatral – até o ano de sua morte. Também escreveu importantes obras sobre o “sistema” de Stanislávski. No próximo capítulo retomaremos as reflexões de Maria Knébel a respeito das visualizações no trabalho do ator.

<sup>22</sup> Em entrevista concedida por François Kahn a pesquisadora Michele Zaltron em novembro de 2009, durante o processo de criação da residência artística que resultou no espetáculo teatral Estudos sobre Filidor, apresentado a público no Teatro Sérgio Porto – Rio de Janeiro – RJ durante o Seminário Internacional Grotowski 2009 – Uma Vida Maior do que o Mito. ZALTRON, Michele. KAHN, François. FRANÇOIS KAHN: Um Artesão da Cena.

jardinagem, ou seja, não é um processo industrial, mas, é um delicado ofício artesanal. Tais aproximações entre o mestre russo e o mestre polonês, ajudam a nos tirar do clichê teórico que sintetiza um como continuador do outro sem buscar os detalhes desta continuação. Ademais, ajuda a ver o quão semelhante é a abordagem do trabalho do ator nas últimas fases de suas pesquisas embora estejam em tempos, culturas e buscas estéticas distintas. Interessante, no decorrer deste texto, sair de outro clichê teórico, que repete a palestra na qual Grotowski diferencia ações de movimentos e gestos<sup>23</sup> e dar maior ênfase ao modo de condução do processo criativo e às estratégias de trabalho baseadas, principalmente, na relação intersubjetiva entre ator e diretor e que me parece ser o princípio-chave do sistema de Stanislávski do trabalho do ator pela via da organicidade.

Volto-me, pois, à citação que abre este tópico na qual Tovstonogov fala da importância de se voltar para o percurso criativo de Stanislávski. Jerzy Grotowski reflete acerca disto em um texto chamado *Resposta à Stanislávski* que foi transcrito de uma conferência na qual um dos ouvintes pergunta a Grotowski se Stanislavski é importante na contemporaneidade. O fundador do Teatro Laboratório de Wrocław responde dizendo que cada um deve dar sua resposta ao mestre russo e que esta deve ser baseada na prática, na experimentação sistemática e continuada sobre o trabalho do ator. Além disso, solicita que se aprenda a diferenciar técnica de estética alegando ser este um dos problemas que levam a não compreensão do trabalho de Stanislávski. Solicitação, esta, reforçada por Tovstonogov. Volto-me, pois, precisamente para quando ele diz que “a principal obra de sua vida é imortal – a descoberta das leis orgânicas do comportamento humano na cena, sem as quais seria impossível qualquer orientação na arte.” (TOVSTONOGOV, 1994, p.134) As leis orgânicas mencionadas, compreendem o esqueleto do sistema de ações físicas. Pode-se dizer que compreendem o primeiro conjunto de princípios sistematizados para orientar de maneira pragmática o trabalho do ator independente da estética visto que são leis do comportamento humano.

É necessário salientar que o mestre russo em sua imensa inquietação criativa, percorreu as diversas estéticas surgidas na sua época não se atendo apenas ao realismo como se costuma afirmar. Basta olhar para o repertório de espetáculos por ele realizados e percebe-se que percorreu o realismo de Tchekov e Gogol, o simbolismo de Maeterlink como fica evidente na

---

Revista Gambiarra. Nº 2. Universidade Federal Fluminense – UFF. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: [http://www.uff.br/gambiarra/dossie/0002\\_2009/MZaltron/](http://www.uff.br/gambiarra/dossie/0002_2009/MZaltron/) Consultado em: 15/11/2014.

<sup>23</sup> De uma palestra proferida por Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988. Disponível, entre outros sites, em: <http://www.grupotempo.com.br>. Consultado em 31/07/2012.

montagem simbolista de *O Pássaro Azul* de 1908, Aventurou-se nos clássicos como Shakespeare e Molierè e experimentou largamente seu sistema com os atores-cantores da Ópera Bolschoi. Nas palavras do próprio Stanislávski “[...] o que trato em meu livro não se refere a determinada época e a sua gente, mas à natureza orgânica de todas as pessoas do mundo da arte, de todas as nacionalidades e de todas as épocas.” (apud ZALTRON, 2012, p. 30)



Figura 1 - Estudo para a encenação de *O Pássaro Azul* de Maeterlink. Montagem do TAM de 1908. Direção de K. Stanislávski. Foto tirada do material original exposto no Museu do Teatro de Arte de Moscou em novembro de 2013

No que tange às referidas leis orgânicas, são os elementos ou princípios que constituem o “sistema stanislávskiano” propriamente dito e estão distribuídas pelos dois tomos de *O trabalho do ator sobre si mesmo*. Existe no Brasil um número razoável de teses e dissertações que procuram organizar a apresentação destas leis decodificando-as.<sup>24</sup> Por isso, me limito neste trabalho a apresenta-las de maneira mais genérica, retornando a cada uma ao longo da tese em diálogo com as experimentações práticas. São elas: concentração/atenção, imaginação, fé e sentido de verdade, relaxamento muscular, unidades e tarefas, tempo-ritmo, circunstância dadas, se mágico e situação, comunicação e adaptação. Considerando-se que se trata de um sistema aberto, outras poderiam ser criadas ou estas serem aprimoradas e ajustadas ao propósito de determinada pessoa ou época e estética.

<sup>24</sup> Recomendo a leitura de D’AGOSTINI (2007) e DAL FORNO (2002), respectivamente tese de doutorado defendida no PPLCR/USP e dissertação de mestrado defendida no PPGA/UNICAMP, sem publicação, mas, disponíveis nos repositórios de ambas as Instituições.

Importa, *a priori*, que elas compreendem vias pragmáticas para alcançar o estado criativo pretendido pelo encenador russo. Assim, deveriam ser assimiladas por meio de exercícios de modo a formar uma *segunda natureza* do ator na qual as leis podem ser acessadas e dinamizadas por meio de um pensar/fazer não reflexivo. Seria como aprender a andar de bicicleta, uma vez que o aprendizado tenha sido totalmente assimilado, não pensamos mais em como fazemos, apenas fazemos. É interessante perceber como estamos falando de uma lógica contrária a da via negativa de Grotowski.

### 1.1.2 O sistema de ações físicas: últimas experiências

A presença da atividade dramática e de ópera num único estúdio não foi casual, pois para Stanislávski isso possui significado fundamental e profundo sentido. Stanislavski acumulou imensa experiência com o trabalho no teatro dramático e no operístico, e considerou que ambos os tipos de arte podem e devem enriquecer um ao outro. (VINOGRADSKAIA, I. N (org.) apud D'AGOSTINI, 2009, p. 97)

Stanislávski conduziu e empreendeu suas descobertas através dos inúmeros *Estúdios* por ele criados para a pesquisa dos elementos que mais tarde comporiam o sistema. Dentre os *Estúdios*, destaca-se o *Estúdio de Ópera Dramática*, o último estúdio e também o menos conhecido. Segundo Dagostini, a partir da tradução dos estenogramas deste estúdio, contidos na obra *Stanislavski Ensaizando*<sup>25</sup>, “[...] destaca-se, sobretudo, a nova metodologia de K. Stanislávski, ou seja, o método das ações físicas na construção do papel desenvolvido na prática com os estudantes. Este foi o último laboratório experimental em que Stanislávski realizou suas pesquisas na esfera das ações físicas de 1935 a 1938.” (D'AGOSTINI, 2009, p. 96). Lembrando que 1938 é o ano da morte do mestre russo antes de ter publicado o segundo tomo de *O trabalho do ator sobre si mesmo*.

Vasili Toporkov, que participou igualmente do *Estúdio de Ópera Dramática*, no projeto final e incompleto de Stanislávski no TAM que consistiu na montagem de *Tartuffe* de Molière, declara em seu livro *Stanislavski in Rehearsal* que,

Não se pode dizer que Stanislavski trouxe algo completamente novo para seu trabalho final conosco, ou qualquer coisa contrária aos seus ensinamentos anteriores sobre o sistema, como será evidente na minha descrição dos ensaios para *Tartuffe*. Mas agora o método de Stanislavski era mais rico, mais prático, o que foi expresso na definição, o “Método das Ações Físicas”. Sabemos que ao longo de sua carreira Stanislavski investigou diferentes pontos-chave (princípios-chave) em seu sistema - ritmo, ideias, tarefas, etc. Até agora seu sistema foi totalmente baseado na ação

<sup>25</sup> D'Agostini traduz e analisa estes estenogramas em sua tese de doutorado defendida em 2009 pela USP e cuja referência encontra-se na bibliografia desta tese.

física e no Estúdio ele tentou eliminar qualquer coisa que impedisse a compreensão clara por parte dos atores. (2004, p. 108)

Além do que apresenta Toporkov, destaca-se no último Estúdio a união da atividade dramática (teatral) com a Ópera. Ao longo de sua carreira, Stanislavski acumulou grande experiência no teatro operístico assim como no teatro dramático e declarava ser a ópera sua grande paixão. Considerava “que ambos os tipos de arte poderiam enriquecer um ao outro.” (VINOGRADSKAIA, *apud* DAGOSTINI, 2009, p. 97) O seu contato com os cantores da Ópera Bolshoi foi decisivo no desenvolvimento do sistema, principalmente no que concerne a exploração e desenvolvimento do tempo/ritmo que, como se pode ver nas descrições de Toporkov sobre o processo de *Almas Mortas*, espetáculo anterior a *Tartuffe*, teve um papel importante no desenvolvimento da ação e da palavra cênica. “Stanislávski [...] aproveitava todas as oportunidades para destacar a importância da cultura musical, do tempo-ritmo da ação e da ação da palavra cênica.” (D’AGOSTINI, 2009, p. 97)

D’Agostini assinala, ainda, que “a ética e a disciplina ocuparam lugar importante nas aulas de Stanislavski, que considerava ambas como determinantes da qualidade do trabalho no coletivo e da própria estética.” (2009, p. 97) Entendia que ética e disciplina estavam vinculadas a posição do artista como pessoa. Também, a “sua capacidade de criar e viver como um único organismo, que é o que possibilita criar a esfera espiritual no trabalho criativo.” (2009, p. 97) Para Stanislavski, o artista deveria conseguir envolver-se integral e organicamente com a sua época, com a vida humana com vistas a transformar as pessoas com a sua arte. Dizia ele que o objetivo essencial da arte cênica consiste “[...] em criar a vida do espírito humano do papel e transmitir esta vida na cena através de uma forma artística.” (STANISLÁVSKI, 2010, p. 32)

Em nota de rodapé da tradução espanhola publicada pela editora Alba em 2010, é citado um trecho de um discurso de Stanislávski na ocasião do 30º aniversário do TAM. No referido discurso, o mestre determina a tarefa básica do ator por ele idealizado e como isto esbarra em uma ética teatral. Para que o ator consiga criar “a vida do espírito humano”, é preciso que “ame a arte em si mesmo e não a si mesmo na arte” (STANISLÁVSKI [1928], 2010, p. 32). No mesmo discurso ele exige que o ator assuma seu papel como educador social.

A arte cria a vida do espírito humano. Estamos chamados a transmitir na cena a vida do homem atual, suas ideias. O teatro não deve imitar o seu espectador; não, deve

eleva-lo pelos degraus de uma grande escada. A arte deve abrir os olhos para os ideais forjados pelo próprio povo. (STANISLÁVSKI [1928], 2010, p. 32)<sup>26</sup>

Dessa forma, é importante considerar que a poética stanislávskiana e seu sistema pedagógico busca mais do que a formação de um ator como mero técnico da cena. Procura a formação de um humano, cidadão ator, com autonomia criativa e com um olhar aguçado sobre a realidade do seu tempo.

É possível identificar pela leitura dos livros escritos pelo próprio Stanislávski e nos escritos posteriores dos seus discípulos, que nos estúdios, Stanislavski trabalhava os elementos do sistema através de *études* de situações dramáticas que eram improvisados pelos atores além de exercícios denominados por ele como *toalete do ator*. “O mestre exigia que o estudante-ator fosse independente na criação dos *études*, que ao serem mostrados, passariam por uma minuciosa análise, em que eram apontados todos os seus pontos insuficientes e suficientes.” (DAGOSTINI, 2009, p. 98) A partir desta referencia, faço um paralelo com o trabalho de Jerzy Grotowski na fase da “Arte como Veículo” sobre a ação. Conforme já venho assinalando no decorrer do texto, parece haver uma similaridade no modo de conduzir o processo pedagógico e criativo, principalmente no final de suas vidas quando o objetivo esta voltado para a transmissão de um conhecimento. Voltarei a isto quando for abordar as ações físicas em Grotowski.

O aspecto mais revelador, porém, deste último estúdio, radica-se na seguinte passagem:

A única linha que em vocês permanece inabalável é a linha da ação interna [...] diante disso, vocês não devem demorar muito tempo em alguma *mise-en-scène*, mas somente, como vejo agora, no que estão presos nesse momento, e transmitam-no [...] eu propositadamente desnorteari, confundirei a *mise-en-scène* de vocês para fortalecer a ação interna. (STANISLAVSKI, K. *apud* VINOGRADSKAIA, 2000, p. 436)

A importância dada por Stanislávski para a linha da ação interna pode parecer um retorno à memória afetiva, contudo, trata-se da não fixação da atenção por parte do ator sobre a forma externa da ação, mas sim, da linha invisível de relações humanas, ações e intenções. Importante no trabalho é fortalecer a linha interna que compreende o jogo de impulsos, intenções, imagens, associações e focos de atenção. Desse modo, por perspectiva mais pragmática, através da improvisação, principal estratégia metodológica utilizada nos estúdios, buscava-se descobrir, construir e fortalecer a linha das ações internas. A preocupação não estava na *mise-en-scène*, mas, na busca pelos momentos artísticos desejados conforme

<sup>26</sup> Discurso de comemoração do XXX aniversário da criação do Teatro de Arte de Moscou (MXAT), dia 27 de outubro de 1928. Este trecho encontra-se em nota de rodapé da edição espanhola de *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia*. Não tive acesso ao texto completo.

assinala D'Agostini (2009, p. 99). Somente depois haveria a preocupação da montagem, ou seja, viria o trabalho do encenador.

Assim sendo, percebe-se um processo extremamente aberto e livre ao mesmo tempo em que disciplinado e rígido. O ator possui total autonomia e sua inteligência criativa é amplamente solicitada. Ademais, o foco não está na *mise-en-scène*, mas, na elaboração de uma linha de ação lógica e coerente. Trabalhavam, pois, a capacidade do ator de construir uma estrutura de ações detalhada e precisa, de reagir criativamente às circunstâncias dadas e de seguir uma lógica e coerência, não necessariamente causal, porém, que respeitasse o fluxo orgânico que o *étude* estava propondo.

Desta breve e superficial visualização do percurso de Stanislávski, pode-se começar a pensar no modo como a noção de organicidade aparecia em seu trabalho. Desse modo, retorno a noção de experiência/vivência uma vez que, como foi apresentado no processo do *étude*, o ator experiência uma situação, um conjunto de circunstâncias e, auxiliado pelo *se mágico* e pelos demais elementos do sistema, passa a agir e crer no que emana do seu imaginário. Entendo que toda experiência verdadeira, é necessariamente orgânica uma vez que exige o envolvimento integral do indivíduo no momento da experiência e afeta, deixa marcas, atravessa o sujeito da experiência. Também, o *étude* compreende um processo no qual ocorre uma gradual aproximação do sujeito com o objeto de atenção que desencadeia um envolvimento consciente e ativo que conduz ao entendimento e ao aproveitamento do momento com disponibilidade e destreza.

No que diz respeito ao psicofísico, ressalto que Stanislávski entendia o termo como uma das nomenclaturas usadas para o problema do corpo e mente. Desse modo, importa deixar claro que a noção de psicofísico refere-se à organicidade do ator na ação e que consiste no principal foco do treinamento, na busca pelo estado de *Estou* que caracteriza o *estado criador* em Stanislávski. Mais precisamente, o estabelecimento do *Estou* indica que o ator colocou-se no centro das condições imaginárias e que ele começa a agir movido pelos seus próprios impulsos. O psicofísico, nesse contexto se relaciona com a ação física por ser esta última um substituto laico estratégico para abordar o assunto sem grandes elucubrações filosóficas e teóricas. Kedrov, que foi responsável por organizar o material de Stanislávski sobre a montagem de *Tartufo*, último trabalho do encenador russo, declarou a respeito da noção de psicofísico que,

Na preparação deste espetáculo, adotamos o método de ações físicas. Em que consiste a essência deste método? Stanislávski dizia que quando falamos de ação física, nós enganamos o ator. É a ação psicofísica que nós denominamos

simplesmente física, para evitar inúteis complicações filosóficas, porque as ações físicas são extremamente simples e facilmente compreensíveis. A precisão da ação, a concretude de sua execução em um dado espetáculo, constitui-se no fundamento e nossa arte. Quando o ator conhece exatamente a ação e a sua lógica, esta é para ele a partitura a ser seguida; o modo como segue a ação hoje, aqui, diante deste público, é criação. (KEDROV apud TOPORKOV, 2003, p 142)

Portanto, a ação física compreende uma definição operativa para se referir a um processo de maior complexidade que envolve vários outros elementos de caráter objetivo (ritmo, espaço, foco) e subjetivo (associações, relações, foco de atenção). De outro modo, defini-la como física apenas, fortalece seu caráter de princípio, ou seja, via de acesso ao estado criador o que a coloca como constituinte de uma poética. É importante salientar que estas questões apresentam uma infinidade de dobras que poderiam ser abordadas e desdobradas. Contudo, seria material para um trabalho cujo recorte estivesse centrado apenas nestas problemáticas e, nesse caso, Sandra Meyer Nunes (2009) apresenta uma rigorosa, minuciosa e esclarecedora investigação destas noções a luz da neurociência e que é trazida adiante quando falo do corpo da organicidade.

Do ponto de vista pragmático do trabalho do ator e do diretor, há que se considerar o trabalho de tradução da situação, seja ela oriunda de um texto ou fruto de uma improvisação, para a lógica das ações físicas. Ou seja, a busca da compreensão da situação e sua análise, entendimento e solução está menos na elaboração de um perfil psicológico da personagem, na análise actancial dos acontecimentos ou num estudo semiótico. O foco volta-se para as ações físicas simples de modo que um longo discurso pode ser reduzido a uma linha de ações físicas. Segundo Toporkov, Stanislavski ao analisar uma situação trabalhava com as perguntas: "Como você vai fazer isso? Eu não preciso do diálogo para o momento. Exercite-se em um padrão de ações, como você vai atrair *Tartuffe* em sua rede, como você vai lidar com sua fragilidade? [...] que linha de ações físicas temos aqui? Que tipo de ação física há nesta situação?" (2003, p. 110)

Stanislávski proibia os atores de dizerem as réplicas. Deveriam pesquisar e reagir dentro de um padrão de ações físicas que revelasse a situação de maneira objetiva e sincera. Qualquer palavra deveria ser improvisada com as palavras do próprio ator e somente nos momentos em que esta era indispensável para o desenvolvimento da lógica de situação criada. Finalmente, trago uma passagem que esclarece a ideia de que a ação física é de certo modo, um veículo ou um pretexto para acessar a verdade de um papel.

Cada dispositivo técnico utilizado por Stanislavski como diretor era apenas secundário para atingir seu objetivo principal - a apresentação física mais completa



possível do conceito de um personagem - E a escolha da ação física e as circunstâncias hipotéticas, etc., sempre foram um meio para um fim. Seria como ser confundido para ver a ação física como apenas o movimento expressivo que representa a ação. Mas, não, ela é genuína, é a meta corretamente dirigida, da ação justificada, que, no momento em que está sendo realizada, torna-se psicofísica. (TOPORKOV, 2003, p. 110)

É importante pontuar que Stanislávski conduziu suas pesquisas por diferentes fases que foram sendo transformadas em função de novas descobertas feitas até chegar ao sistema de ações físicas elementares que se complementa pelo Método de Análise Ativa e que consiste num conjunto de ferramentas e categorias que permitem compreender o processo criativo do ator pela via da ação. Este seria para Ruffini (2011), o grande legado de Stanislavski e que realmente merece atenção. Infelizmente, há pouco material a respeito uma vez que o mestre russo começou a trabalhar sobre as ações físicas apenas nos últimos anos de sua vida.

Todavia, o encenador polonês Jerzy Grotowski deu continuidade a este estudo prático desenvolvendo-o a partir da noção de impulso e trabalhando, também, sobre a noção de organicidade, contudo, desde uma perspectiva distinta. Os dois artistas, portanto, compreendem a linhagem a partir da qual é possível apreender o sistema de ações físicas sendo que é olhando para o final da vida destes mestres que se pode perceber o percurso investigativo realizado, ou seja, olhando para a síntese do que anos de trabalho sobre a arte do ator resultou na singularidade da poética de cada um deles. Sigo, pois, em diálogo com Richards para começar a abordar o modo que as noções de *organicidade* e *ações físicas* são vistas em Grotowski e Stanislávski em suas diferenças e aproximações.

## 1.2 AS AÇÕES FÍSICAS NO PERCURSO CRIATIVO DE JERZY GROTOWSKI

Quando iniciei os estudos na Escola de Arte Dramática, na Faculdade para atores, fundei a base inteira do meu saber teatral sobre os princípios de Stanislávski. Como ator estava possuído por Stanislávski. Era um fanático. Pensava que havia ali a chave que abre todas as portas da criatividade. [...] Trabalhava muito para chegar a saber o máximo possível sobre aquilo que ele havia dito ou o que haviam dito sobre ele. (GROTOWSKI, [1980] 1993, p.)

Abordar as ações físicas no percurso criativo de Jerzy Grotowski não é uma atividade fácil. Há a obra de Thomas Richards, seu discípulo e herdeiro espiritual, uma transcrição de uma conferência na qual o mestre polonês aborda a questão a partir da diferenciação entre ação, movimento e gesto. Há, ainda, fragmentos do tema espalhados por outros textos e abordagens indiretas e uma entrevista de Mário Biagini, também diretor artístico do *Workcenter*. Minha abordagem do tema se dará, portanto, a partir destas fontes incluindo uma

experiência de trabalho com Mário Biagini no *workshop: Contato, Intensão, Impulso* ocorrido em maio de 2011, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais.

Grotowski afirma ser um continuador das pesquisas do mestre russo e, conforme se evidencia pela citação que abre este tópico, tem a base do seu saber teatral fundada nos ensinamentos do mestre russo. Ele diz que sua pesquisa parte do ponto onde Stanislávski parou, ou seja, a descoberta dos impulsos, embora defenda a necessidade de cada um criar seu próprio caminho na arte como resposta prática às questões que ela lhe provoca. Contudo, tendo em vista a complexidade e amplitude da obra de ambos, não basta reduzir esta relação aceitando tal definição. É necessário um olhar mais atento à obra dos dois mestres, ademais, é interessante ouvir, também, alguns dos outros discípulos de Grotowski e, principalmente, tentar pensar em termos de técnica e não de estética. Ruffini (2011) revela que Grotowski, quando estudou na Rússia, reuniu um grupo de atores e desenvolveu um trabalho a parte das disciplinas formais e que este teria sido o legado que herdou do mestre russo, além da ideia de *trabalho sobre si mesmo*, ou seja, aprendeu a buscar as respostas no seu próprio trabalho.

O livro de Toporkov (2004) deixa saber que o foco do último estúdio do TAM era o de transmissão pedagógica. Mais do que isso, estava voltado para o trabalho dos atores *sobre si mesmos*, ou seja, sem intenção espetacular. Diante disso, considerando o percurso criativo de Jerzy Grotowski, considero a possibilidade de que em *Príncipe Constante*, Grotowski teria alcançado maturidade para compreender a proposta de Stanislávski na prática, uma vez que é possível identificar na sua poética, a partir do período em questão, os fundamentos do Sistema de Ações Físicas. É, também, a partir das experiências realizadas na década de 1960, que o polonês encontra-se com o “polo orgânico” cujo pai fundador é Stanislávski.

A ideia de ‘polo orgânico’ em oposição ao ‘polo artificial’ para referir-se a arte do ator, aparece no programa de curso apresentado por Grotowski para o *Collège de France* em Paris, em 1997. Esta divisão relaciona-se com a ideia de *arte da representação e arte da experiência* segundo Stanislávski e que foi apresentada no início deste capítulo. Ademais, fornece as bases para entendimento do binômio estrutura/espontaneidade que abordarei adiante.

Para Grotowski o “polo artificial” estaria ligado ao que Diderot defende em seu *Paradoxo do Comediante*, “Diderot se refere às técnicas de jogo que visam unicamente exercer um efeito sobre a percepção do espectador, sem nenhuma identificação da parte do ator, nem com o caráter do personagem e nem com a lógica de comportamento.” (GROTOWSKI [1997/1998], 1998/1999, p. 435). Para o polonês, nesta categoria de “técnicas de jogo”, o ator adquire habilidade técnica suficiente para impor ao espectador uma

identificação com o personagem sem que ele empreenda qualquer tipo de aproximação. Esclarece, também, que não usa o termo “artificial” em sentido pejorativo, mas, no sentido que associa o termo a “arte”. De certo modo, esta categoria se aproxima ao ator Coquelin criticado por Stanislávski. “Tortsov leu um escrito de Coquelin: O ator cria seu modelo na imaginação, e depois, como faz o pintor, pega cada um dos seus traços e o transporta para a tela, mas não a si mesmo... [...]” (STANISLÁVSKI, 2010, P. 39) Ou seja, trata-se de uma caracterização apenas externa, formal do que será representado.

Neste polo, o ator trabalha sobre uma estrutura de elementos precisos e seu foco está na composição desses elementos. Nesse sentido, mesmo que muitas vezes imperceptível aos olhos do espectador, o ator realiza movimentos em *stacatto*, ou seja, com pequenos *stops*. Mesmo que haja um “fluxo de tónus” que causa a impressão de transformação, não há uma “fluência de movimento”. Nas palavras de Grotowski, ao citar a *Ópera de Pequim* como maior exemplo de técnica artificial de jogo, assim como Brecht e Meyerhold, “são movimentos divididos por minúsculos *stops*, em *bits* de comportamento cênico.” (GROTOWSKI, [1997/1998], 1998/1999, p. 439)

O segundo polo, o “polo orgânico”, é representado justamente por Stanislávski. “Para ele, deve o ator, de certa maneira, viver o papel. Ele deve se colocar nas circunstâncias e nas condições do personagem. Ele deve encarar o personagem como um fenômeno da sua própria vida.” (GROTOWSKI, [1997/1998], 1998/1999, p. 436). Fundamentalmente, nas técnicas orgânicas de jogo, há um fluxo contínuo de impulsos, ou seja, o ator não age em *stacatto*. Este raciocínio é elaborado por Grotowski a partir de sua pesquisa prática sobre os elementos pesquisados por Stanislávski nos últimos anos de sua vida. Ao revisar em seu trabalho os princípios deixados pelo mestre russo, descobre o que lhe pareceu como sendo fundamental, “que as pequenas ações são precedidas por impulsos que vão do interior do corpo para o exterior.” (GROTOWSKI, [1997/1998], 1998/1999, p. 437)

Desse modo, o “polo orgânico” envolve elementos inter-humanos, espirituais e corpóreos. Grotowski se considera como pertencente a este segundo polo, ao menos a partir de 1964, entretanto, o compreende de uma perspectiva extra-cotidiana. Embora estas duas categorias propostas por Grotowski possam sugerir duas maneiras distintas de abordar o trabalho do ator, seria errôneo entendê-las como campos opostos que se excluem um ao outro. Aliás, é a partir delas que se pode começar uma aproximação com a noção de estrutura e da própria ideia de ação física. De qualquer maneira é importante ressaltar alguns dados que diferenciam os dois polos e que podem auxiliar no trabalho prático. Em primeiro lugar, o fato

de que no “polo orgânico” opera uma “fluência de movimento” e não um “fluxo de tônus”, em segundo lugar, que no “polo artificial” o ator trabalha na composição de elementos formais sem qualquer envolvimento sendo que em sua realização verificam-se uma série *stops*. Finalmente, na técnica orgânica de jogo, há um envolvimento inter-humano e a consciência dos impulsos que brotam do interior do corpo e precedem as pequenas ações.

Antes de seguir, considero importante uma passagem em que Richards fala sobre sua conscientização acerca de dois tipos de ator que poderiam ser categorizados como pertencentes cada um a um dos dois polos. Dessa forma, Richards compreende isto, acompanhando o trabalho de uma determinada atriz:

Há um tipo de ator, no qual incluo esta jovem atriz, que está mais centrado na mente, como se tivesse o domínio das coisas totalmente localizado na mente lógica. Esta classe de ator trabalha comodamente com as ações físicas quando, como primeiro passo, constrói sua proposta. (RICHARDS, 1995, p. 80)

Esta classe de ator costuma construir e memorizar uma sequência lógica de ações mesmo antes de fazer uma ação física. São atores de composição e o perigo desta forma de abordagem reside na possibilidade de se criar algo com lógica, porém, frio e sem qualquer potência de comoção. De certa maneira, Richards trás um exemplo do ‘polo artificial’ que apresentamos acima e que vai ao encontro do *ator da representação* que segue o método Coquelin, segundo Stanislávski. Repito que não se trata de uma classificação pejorativa, é apenas um caminho diferente e como diz Bigini (2001), “que bom que há vários caminhos”.

O segundo tipo de ator percebido por Richards, vai ao encontro do “polo orgânico” e caracteriza a *arte da vivência/experiência/perejivanie* proposta por Stanislávski. Ele é o ator da organicidade e,

[...] é aquele que constrói sua linha de ações sem que a mente intervenha primeiro. A linha de ações, quando chega a ela, é como uma série de pequenos impulsos orgânicos surgidos de dentro do corpo. O corpo ditará a sequência de ações como algo que necessita fazer, algo que lhe é profundamente natural. Este tipo de ator está mais centrado na organicidade. (RICHARDS, 1995, p. 81)

Da mesma forma que o primeiro tipo, o de composição, o ator da organicidade corre o risco de não conseguir trabalhar dentro das coordenadas de uma estrutura precisa e repetir suas ações com grande precisão mesmo que crie na improvisação um material rico e espontâneo. Nesse sentido, Richards fecha a questão pontuando as diferenças como sendo dois caminhos possíveis para se alcançar a organicidade. “Na realidade, o ator mais centrado na mente chega à organicidade através da composição, enquanto que o ator mais centrado no corpo chaga à composição através da organicidade; e em ambos os casos trabalhando com as ações físicas.” (RICHARDS, 1995, p. 81) Dessa forma, abre-se caminho para uma

possibilidade de análise que considera ambos os polos como opostos complementares e que desenvolve adiante quanto abordo a questão da estrutura.

De acordo com Richards, há uma diferença fundamental no modo como Stanislávski e Grotowski enxergam o impulso. Essa diferença tem origem já na compreensão de organicidade para ambos. Stanislávski, segundo Richards, via a organicidade como sendo as leis da vida cotidiana convertidas em arte através da estrutura, ao passo que Grotowski redefine esta noção e para ele, “organicidade indica algo como o potencial em um corpo humano de uma corrente quase biológica de impulsos que vem do ‘interior’ e fluem até a execução de uma ação precisa.” (apud RICHARDS, 1996, p. 93)<sup>27</sup> Dessa forma, no que tange os impulsos em Stanislávski, estes estariam mais relacionados à periferia do corpo, aos micromovimentos de olhos, por exemplo, o que é questionável se considerarmos a perspectiva das linhas invisíveis de ações e de relações internas e a importância dada por Stanislávski para a ação interna. Além disso, as considerações feitas no início deste capítulo sobre a palavra russa de *Perejivanie*, levam a constatação de que há mais proximidade entre trabalho sobre si mesmo e via negativa do que distanciamento, o mesmo para o entendimento da noção de organicidade em Grotowski e Stanislávski. De qualquer forma, como diz Richards para diferenciar o entendimento de organicidade para os dois encenadores, Grotowski dizia que,

Antes de uma pequena ação física, está o impulso. Aqui está o segredo de algo muito difícil de entender porque o impulso é uma reação que começa abaixo da pele e que é visível apenas quando já se transformou em uma pequena ação. O impulso é algo complexo que não se pode dizer que pertença a esfera unicamente corpórea. (apud RICHARDS, 1996, p. 94)

Reitero que o que Grotowski diz na passagem que seguiu, me parece exatamente o que Stanislávski entendia por impulso e que faltou da parte de Richards um estudo mais aprofundado da obra de K. Stanislávski. Polêmicas a parte, é importante acentuar da citação que o impulso é uma reação, ou seja, depende de uma força que faça sua ignição, que uma circunstância externa ou imaginária provoque seu aparecimento, depende que alguma intensidade atravesse aquele corpo e o faça reagir, depende de um “outro”.

Em sua conferência em *Liège* no ano de 1986, Grotowski analisa a questão considerando um aspecto mais essencial que a ação física. Desse modo, afirma que a ação física é pré-física e que a isto ele chama ‘impulso’. “Cada ação física está precedida de um

---

<sup>27</sup> É inegável que Grotowski mergulha num universo mais místico e subjetivo, quase terapêutico e voltado para um processo de autoconhecimento e crescimento pessoal do *performer*. Contudo, é preciso considerar a censura pela qual passou a obra de Stanislávski durante do regime Stalinista na Rússia. Mesma censura sofreu Grotowski na Polônia socialista, mas, burlou-a de maneira estratégica adotando termos disfarçados. Portanto, é difícil precisar até que ponto os dois comungavam um objetivo ideológico que se torna claro apenas nas últimas pesquisas do encenador polonês, já na Itália.

movimento subcutâneo que flui do interior do corpo, desconhecido, mas tangível. O impulso não existe sem o *partner*. Não no sentido do *partner* na representação, mas, no sentido de outra existência humana. Ou simplesmente: de outra existência.” (1992/1993, p. 24) Ou seja, o impulso ocorre em relação, em contato, logo, a ação física se processa no espaço “entre” o ator e outra presença. A ação física, portanto, opera em ressonância e conecta os aspectos individuais do atuante às circunstâncias que o cercam no momento da ação. A ação física está relacionada aos modos de reação ao “outro” e aos estímulos recebidos. Ela é física e também pré-física na medida em que tem início muito antes no interior do corpo e se propaga até a periferia quando então se torna visível. A ação física em Grotowski não pode ser entendida de outro modo que não pela via do *contato*.

Sobre a noção de impulso, faço um paralelo com o trabalho de Stanislávski com o Sistema de Ações Físicas e os *études*. Como já mencionado, a preocupação do mestre nos seus últimos experimentos não estava na *mise-en-scène*. Buscava o fortalecimento da linha interna de ações para somente depois, buscar uma estrutura voltada à percepção do espectador ou à construção do espetáculo. De algum modo, isto contradiz a afirmação de Richards de que Stanislávski via o impulso apenas relacionado a periferia do corpo, me parece que o fato de que Stanislávski estivesse interessado nas linhas internas de relação e ação, mostra que o entendimento do mestre russo estava em paridade com a visão de Grotowski, ou seja, o impulso como uma reação interna que envolvia a totalidade do ator.

Toporkov, que vivenciou o processo de *Tartuffe*, diz que Stanislavski desorientava inúmeras vezes a estrutura externa que o ator estava construindo, não era isso que importava, era a relação com as circunstâncias reais, aqui e agora. “Meu método consiste em se envolver com as (sensações, impressões, percepções) que tenho hoje.” (TOPORKOV, 2003, p. 107) Isto sugere uma similaridade no entendimento de impulso nas ações físicas em Grotowski com o que era desenvolvido no *Estúdio de Ópera Dramática*. Ou seja, o fato de a ação física ser pré-física. Apesar disso, nas palavras de Grotowski, nas experimentações de *Tartuffe*, “as ações físicas, que eram a espinha dorsal, não eram destinadas ao diretor para a construção da peça, eram “trabalho interior para os atores.” (*apud* BIAGINI, 2007, p. 93) Esta opinião de Grotowski pode ser relativizada uma vez que ela parece estar sendo usada no sentido de balizar e justificar os novos experimentos de Grotowki e que haviam se distanciado do teatro como produção de espetáculos. Por outro lado, podemos toma-la por coerente entendendo que o verdadeiro método de trabalho para a construção da peça é o Método de Análise Ativa.

Encontro em Toporkov uma passagem que ajuda a ilustrar esta questão. Ele fala que Stanislavski recomendava o estabelecimento da sequência lógica das ações para preparar um papel. “Nenhum texto, nenhum movimento, saiba apenas sobre o que é sua cena.” (TOPORKOV, 2003, p. 112) Isto significa saber o que acontece na cena, o que eu preciso fazer, qual é a minha tarefa? Para tratar disso o mestre russo, segundo Toporkov, usa o exemplo do pintor.

Antes que um pintor possa passar o mais sutil, complexo dos elementos psicológicos para sua imagem, ele deve esboçar suas ideias sobre a tela para fazer seus sujeitos "sentar", "levantar" ou "deitar" de tal forma que se possa acreditar que estão realmente "sentados", "em pé" ou "deitados". Que é este esboço das fotos que ele vai pintar. Não importa que detalhes ele inclua, se a figura quebra as leis da natureza, se não há verdade nela, se a pessoa que ele está representando como sentada não está realmente "sentada", nenhuma sutileza irá torná-lo bem sucedido. (TOPORKOV, 2003, p. 112)

Nesse sentido, este rascunho ao qual se refere Stansilávski, sintetiza a ideia de análise ativa e do *étude* e que podemos estender para o exercício da *Action* em Grotowski na fase da “Arte como Veículo”. São ações voltadas para um trabalho no interior do *performer* e não para a montagem de um espetáculo. Ao mesmo tempo, trabalha os princípios do tipo de atuação do ator da *arte da experiência*. É como se o Sistema de Ações Físicas tivesse uma importância na arte de atuar, de criar papéis e ao mesmo tempo, uma importância como processo sobre *si mesmo* e como ferramenta pedagógica. Qualquer expressão externa, em movimento no espaço ou palavra falada deveria ser fruto de um processo de entendimento e aproveitamento do momento, da situação. Trata-se de um processo de conhecimento. Para fechar esta reflexão, segue outra passagem transcrita por Toporkov.

A sequência de ações físicas tem a mesma importância na arte de atuar. O ator, como o pintor, deve fixar subjetivamente o "sentar", "levantar" ou "deitar". Mas temos um fator complicador: somos o artista e o sujeito e não precisamos encontrar uma pose estática, mas uma viva, uma pessoa viva em uma ampla variedade ou circunstâncias. E o ator não deve pensar em mais nada até que ele possa criar e esboçar neste padrão, e poder crer na verdade de seu comportamento físico no padrão. (2003, p. 112)

Interessante observar na passagem que seguiu a ideia de encontrar uma pose viva e não estática. Isto leva ao entendimento de uma atenção dinâmica e numa capacidade de manter-se num *continuum* de transformações ou de ajustamentos no modo como o ator articula sua energia e presença em relação às circunstâncias apresentadas no tempo e no espaço em que o ator se encontra, aqui e agora. A segunda ideia consiste no domínio de um padrão de comportamento físico (e isto envolve formas de relação, gradações de energia, ritmo e etc, não apenas formas espaciais) que deve tornar-se uma segunda natureza na qual o ator possa agir livremente.

Há, pois, um aspecto fundamental na abordagem do sistema de ações físicas e que diz respeito ao fato de se tratar de um processo psicofísico. Seja em Stanislávski ou em Grotowski, a base orgânica que sustenta o sistema é a integralidade corpo-mente sendo que a ação física consiste em uma base operacional para alcançar a corrente de impulsos e de vida que dá sustentação e cria a estrutura da obra. Desse modo, a pesquisadora Adriana Dal Forno, defende que,

o principal, no trabalho sobre as particularidades da ação física, é agir fisicamente, a partir de impulsos próprios, autenticamente, e não em nome de algum personagem e onde o pensamento intervém só na medida em que possa reforçar essa ação. Não pensar o sentimento e a sensação, mas agir. (2000, p. 37-38)

Agir, nesse sentido, não quer dizer fazer coisas ou simplesmente criar uma sequência de movimentos e deslocamentos físicos. A ação física é dotada de intencionalidade, consciência, lógica e propósito. Compreenderia, talvez, mais um jogo de relações no tempo/espaco com imagens, com as circunstancias dadas, associações e etc. Tudo isto vem em companhia de movimentos e gestos, todavia, não são apenas movimentos e gestos. A preocupação motriz de Stanislávski, parafraseando Dal Forno, era a relação corpo-mente e por isso sua insistência na integralidade do ator. “Essa relação em seus escritos era nomeada de diferentes formas: interno/externo, físico/espiritual, corpo/alma, psicofísico.” (2000, p. 38)

Acerca da relação entre movimento e ação física, Jerzy Grotowski, na conferência de Santarcangelo em 1988, faz uma análise bastante esclarecedora onde diferencia ações físicas de gestos, atividades e movimentos. Por uma via negativa, aborda o conceito diferenciando de atividade, gesto e movimento alegando ser necessário, para entender a ação, identificar, antes, o que não é uma ação. Desse modo, afirma que Stanislávski pensou nas ações física fazendo alusão as pequenas ações. Alega, também, que as chamou de físicas apenas para evitar confusão com sentimento e para indicar objetividade, ou seja, pode ser captado do exterior. Segundo Grotowski, atividades como limpar o chão, pegar o sapato, lavar a louça, não são ações físicas assim como gestos, por exemplo, os gestos que um padre católico realiza durante a celebração. Tudo isso, no entanto, pode se transformar em ação física a partir do momento em que é realizado com uma intenção e quando são resultantes externas de um impulso interno que tem origem na coluna vertebral:

Ação é alguma coisa mais, porque nasce no interior do corpo. Quase sempre o gesto encontra-se na periferia, nas "caras", nesta parte das mãos, nos pés, pois os gestos muito frequentemente não se originam na coluna vertebral. As ações, ao contrário, estão radicadas na coluna vertebral e habitam o corpo.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> De uma palestra proferida por Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988. Disponível, entre outros sites, em: <http://www.grupotempo.com.br>. Consultado em 31/07/2012.



Numa outra possibilidade de abordagem, tornam-se ações físicas na medida em que incorporam uma qualidade distinta de energia que envolve o ser integral do ator e o coloca in/tensão com o espaço que o cerca. Ademais, considera importante diferenciar sintoma de signo/símbolo e estabelece que um pequeno impulso que gera um enrubescimento da testa é um sintoma de estar nervoso, agora, quando o impulso gera um símbolo de estar nervoso, bater com o cachimbo na mesa, por exemplo, e este símbolo é usado para um fim na cena, se transforma em ação.

No que tange as ações físicas, ainda, Grotowski finaliza com uma análise do tema a partir da noção de movimento como coreografia, ou seja, deslocamentos plásticos. Dessa forma, uma ação física pode ser colocada em uma forma plástica do mesmo modo que uma coreografia pode ser transformada em ação física. A questão fundamental é quando o movimento plástico é o exterior de um processo psicofísico in/tencional ou quando é apenas desenho no espaço. Assim, toda ação física não é apenas externa, mas, está em conexão com outros processos psicofísicos ocorrendo simultaneamente e gerando um estado de total integralidade do ator.

Thomas Richards transcreve em seu livro um trecho no qual a questão do movimento é abordada pelo mestre polonês:

É fácil confundir ações físicas com movimentos. Se estou andando em direção a porta, não é uma ação, mas, um movimento. Mas se estou andando em direção à porta para contestar 'suas perguntas estúpidas', para ameaçar você que irei interromper a conferência, irá existir um ciclo de pequenas ações e não apenas movimento. Este ciclo de pequenas ações estará relacionada ao meu contato com você, meu jeito de perceber suas reações; quando andar em direção à porta, eu irei ainda manter algum 'olhar de controle' em sua direção (ou irei escutar) para saber se minha ameaça está funcionando. Então não será um andar como movimento, mas algo bem mais complexo em torno do fato de andar. O erro de muitos diretores e atores é fixar o movimento em vez de todo o ciclo de pequenas ações (ações, reações, pontos de contato) que simplesmente aparecem na situação do movimento. (apud 1996, p. 76)

Desta citação, é possível extrair alguns pontos importantes. Primeiro, o ciclo de pequenas ações está relacionado ao contato que o ator estabelece com o parceiro de cena, o espaço, as imagens ativas por ele criadas, aos sons, objetos e outros estímulos aos quais é exposto. Outro ponto consiste na fixação não do movimento como elemento apenas plástico, mas, de todo o ciclo de pequenas ações, ou seja, focos de atenção ou pontos de contato, ações, reações, e inclui posição do corpo no espaço, centro energético ativado e percurso dos vetores de energia pelo corpo, gradações de tónus, sequencias de imagens ativas, sons, circunstâncias imaginárias ou concretas e assim por diante. Finalmente, a ideia de que o movimento consiste numa situação na qual este ciclo de pequenas ações aparece. O movimento como território no

qual os elementos da vida orgânica se articulam em fluxo abrindo caminho para a corrente de vida e apontando às janelas da criação.

Entender o movimento como um território de pesquisa e criação no trabalho com as ações físicas é relevante nesta pesquisa como se verá adiante quando trato da dança de expressão alemã (*Ausdrucktanz*) e a noção de movimento inspirado que teria seduzido Stanislávski em sua passagem pela Alemanha nos anos de 1920. O movimento, dessa maneira, pode ser utilizado como um dispositivo que ativa o estado de fluxo no atuante ou o estado de *estou* e pode abrir caminho para acessar diferentes fluxos energéticos que proporcionam distintas conexões do ator com o entorno e geram variadas frequências cognitivas ou fluxos imagéticos. Voltarei para esta questão adiante quando falo da dança de expressão alemã e no capítulo sobre os procedimentos.

Ainda sobre as ações físicas, o diretor Mário Biagini (2001), em entrevista publicada na revista italiana *I Giganti della Montagna: rivista di cultura tetrale*, apresenta uma lúcida e esclarecedora análise da questão das ações físicas. Antes é preciso lembrar que a preocupação de Stanislávski estava em encontrar meios conscientes de acessar o subconsciente criador. O princípio fundamental da *arte da vivência/experiência* era: “A criação subconsciente da natureza através da psicotécnica consciente do artista (o subconsciente através do consciente, o involuntário mediante o voluntário).” (STANISLÁVSKI, 2010, p.31). Seu objetivo era criar a vida do espírito humano do papel e plasma-la na cena. Inicialmente buscou pela via das emoções, o que ficou conhecido na historiografia teatral como “memória afetiva”. Logo, porém, percebeu que as emoções não podiam ser dirigidas pela vontade. Além disso, constatou que tal processo levava os atores a “bombearem” emoções e manterem-se em uma atitude introspectiva, voltada para dentro. É, pois, neste contexto que surge a ideia de ações físicas. Num problema objetivo e concreto, ou seja, o encenador tinha diante de si um grupo de atores acostumados a procurar sentimentos e emoções, atores ensimesmados e, segundo Biagini, “[...] os atores de Stanislavsky estavam acostumados a trabalhar com a chamada "memória afetiva" - quando atuavam, em alguns casos, eles todos voltaram sua atenção para as emoções, o mundo psíquico, a "auto-observação”, para o interior, para o que eles sentiam.” (2001, s. p.). Contudo, um grande problema surgia com isto.

No contexto do "drama" - no sentido etimológico da palavra, na ação - o ator tem que estar fora, ativo no mundo exterior, em relação: ele deve estar ativamente presente em relação ao seu parceiro, imaginário ou real, sua vida deve fluir para fora, sua atenção vai para fora - ouvir, ver, perceber. (BIAGINI, 2001, s.p)

Esbarramos, pois, novamente na noção de *contato* e desta vez, como sendo sua falta, o problema do processo pela via da “memória afetiva”. Stanislávski, porém, percebe que estava indo pelo caminho errado e tenta mudar. O modo encontrado para abordar isto com aqueles atores tão habituados ao processo emotivo foi utilizar o termo *ação física*, ou seja, não seria possível abordar o assunto em termos de ação física e mental, contudo, por uma via palpável e objetiva, a das ações físicas, ou melhor, através daquilo que eu concretamente faço. Mas o que são as ações físicas? Para Richards,

Stanislavski percebe que isso pode funcionar e que um ator é o que ele faz. "O que ele faz" não é apenas algo físico. É algo que envolve todo o seu ser: o seu corpo, mas também seus pensamentos, sua vida, seus desejos e seus medos, e também a sua vontade, suas intenções. Intenções também estão relacionadas com uma atitude de mobilizar o corpo ("em tensão", "in-tententar" a algo ou alguém). (RICHARDS, p. 106)

Portanto, a ideia de ação física não pode ser confundida, nem em Stanislávski e nem Grotowski como uma sequência apenas física uma vez que ela pressupõe um envolvimento integral do ator. “O que você faz” nunca é apenas físico mesmo no contexto cotidiano. Nesse sentido, as ações físicas “[...] são como um ponto de contato entre um mundo tangível e um intangível. Uma ponte entre o que queremos e o que fazemos.” (BIAGINI, 2001, s.p), ou seja, é o espaço “entre” e é contato.

Outro ponto importante levantado por Biagini, diz respeito a necessidade de utilizar este termo hoje em dia. “Claro que esse termo – ‘ações físicas’ - em determinados ambientes teatrais se presta a mal-entendidos - que as ações físicas são movimentos, movimentos estruturados, eventualmente sustentados por associações e imagens mentais, mas formalizados, distinguíveis de seu conteúdo associado.” (BIAGINI, 2001, s.p) Entendimento este que leva a equivocadas relações como as que rotulam Stanislavski e, principalmente Grotowski, como pertencentes ao gênero Teatro Físico. Deixo esta discussão de lado e sigo com o Biagini para tentar compreender melhor esta questão que está relacionada a hipótese levantada anteriormente segundo a qual, somente partir da descoberta da organicidade é que Grotowski se encontra efetivamente com Stanislávski. Se considerarmos que até *Principe Constate* Grotowski desenvolvia um teatro pautado na *mise en scène* e na domesticação do corpo e voz dos atores, é com a descoberta da organicidade que o encenador descobre o oposto complementar do “polo artificial” que vinha experimentando. Nesse sentido, importa menos os resultados poéticos e mais o modo de criar estes resultados, ou seja, importa menos a ação física e mais como ela foi criada, além do seu desenvolvimento e aprofundamento.

Com isso, evitam-se mal entendidos como o citado por Biagini que entende ação física como movimentos estruturados preenchidos por associações e imagens mentais.

É verdade que equívocos como o levantado podem, na historiografia teatral, levar a descobertas altamente criativas. Também, é evidente que existem inúmeros caminhos para abordar o processo criativo e, portanto, criar sequências formais de movimento ou aprende-las de outro ator e depois buscar uma justificação interna, pode ser um caminho. Da mesma forma, as ações físicas são apenas mais uma estratégia de criação dentre tantas outras. Contudo, há um aspecto levantado por Biagini que interessa particularmente a este trabalho e à práticas cênicas contemporâneas que seguem a via da organicidade. Tratarei, pois, deste aspecto dividindo-o em dois momentos. No primeiro o diretor fala do processo de estruturação de um fragmento de ação. No segundo, avalia criticamente em que momentos a ação física é útil e em que momento aparece como algo inútil no trabalho com um ator.

Desse modo, para Biagini importa como a ação física foi criada. Isto reverbera no último estúdio em que Stanislávski busca o fortalecimento da linha de ações interna ou da linha do movimento interno que poderia ser pensado em termos de energia e de transformação de energia. Dessa forma,

[...] quando estruturamos um fragmento de ação para podermos repeti-lo e aprofundá-lo, geralmente, ao menos na fase inicial, separamos um aspecto formal de uma estrutura interna: estruturamos quase exclusivamente intenções e associações, ou devo dizer "impulsos"? A forma como estruturamos normalmente um fragmento, não é como um contêiner distinguível de um conteúdo, ou "estrutura externa" preenchida com um "conteúdo interno"; é claro, o trabalho não tem forma, aleatória, amorfa - de fato, há paradoxalmente um aspecto composicional muito forte e claramente visível -, mas o nível formal aparece apenas como resultado de um processo. (BIAGINI, 2001, s. p)

É, pois, precisamente no entendimento de que a estrutura de ações não é um “contêiner” separado de um conteúdo que podemos começar a pensar no Sistema de Ações Físicas em Grotowski. É, também, a partir da ideia de que um conteúdo formal aparece apenas como resultado de um processo que o Sistema ganha consistência, mesmo numa abordagem stanislavskiana. A questão, portanto, volta-se novamente ao modo de criação ou ao método de condução do processo. Se o último Stanislávski trabalha pela via das linhas de relação e ação (contato) para só depois fixar uma *mise en scène*, em Grotowski o ator trabalha sobre uma linha de associações, intenções e impulsos embora possa ter como ponto de partida um fragmento formalmente estruturado, ou seja, pode-se pensar em Grotowski quando este sugere o movimento como uma situação.

No que diz respeito ao segundo aspecto. Biagini enfatiza que existem diversas maneiras de se trabalhar e que as ações físicas são apenas uma delas. Esclarece que atualmente no *Workcenter* o núcleo do trabalho está nos cantos vibratórios da tradição, embora trabalhem, também, com as ações físicas. Embora longo, considero importante transcrever integralmente o que o diretor fala acerca da utilização das ações físicas no trabalho com o ator.

Às vezes penso que pode ser útil falar com um ator sobre "ação física" apenas se ele apresenta o risco de só criar dezenas de movimentos e gestos, partituras de manipulação muscular. Quando vejo um jovem ator estruturar o material oriundo de uma improvisação, muitas vezes noto que tenta reencontrar a vida reproduzindo os movimentos que ele se lembra ter feito formalmente. Talvez, para ajudá-lo, posso perguntar porque faz determinada coisa, determinado movimento, porque por exemplo, caminha de uma determinada maneira e sugerir que ele se volte para as intenções que o atravessaram durante a improvisação. Quando ao contrário, no que ele faz já está presente um processo orgânico, uma ação complexa, tendo em vista algo ou alguém, uma linha de comportamento é estabelecida pelo que eu posso chamar de "ações físicas", agora, definir e fazê-lo saber que o que ele está fazendo são "ações físicas" resulta inútil: o que evita a segmentação, a simplificação, - que envolve uma auto-observação - do corpo-que-se-move, a-cabeça-que-pensa, o-coração-que-sente. O que eu vejo, então, é uma totalidade em ação, um ser humano cujas forças, consciente e inconsciente, em conjunto contribuem para a criação de uma experiência, a exploração de um momento de vida, uma plenitude. (2001, s.p)

É interessante este posicionamento do diretor uma vez que leva a pensar sobre a real necessidade do termo considerando que foi forjado para dar conta de um problema prático. Nesse sentido, são inúmeros os termos da tradição teatral que se transformam em jargões desvinculados da sua utilidade e sentido original. Stanislávski dá um bom conselho quando diz: "Cria teu próprio método. Não dependa servilmente do meu. Inventate algo que a ti funcione." (apud RICHARDS, 1995, p. 5)

A ação física em Grotowski, portanto, não aparece como um fim, mas, um "entre", uma via. Assim como em Stanislávski, importa a linha de ações internas, ou seja, o fluxo de impulsos vivos que atravessam o corpo. Finalmente, é importante ressaltar o que Grotowski fala acerca dos impulsos como sendo algo que ocorre em relação, em contato sendo que a ação física compreende o que se processa no espaço "entre" o ator e outra presença. Ela é reação, ressonância, adaptação e conecta os aspectos individuais do atuante às circunstâncias ficcionais. É, pois, este ponto um ponto central na discussão em curso neste trabalho.

### **1.2.1 Uma revolução no Teatro Laboratório: a descoberta da Organicidade**

A organicidade: este também é um termo de Stanislávski. O que é a organicidade? Significa viver de acordo com as leis naturais, mas em um nível primário. Não devemos esquecer que nosso corpo é um animal. A organicidade está relacionada com o aspecto infantil. A criança quase sempre é orgânica. A organicidade é algo

que se possui em maior grau quando se é jovem, em menor grau quando se envelhece. Evidentemente, é possível prolongar a vida da organicidade lutando contra os hábitos adquiridos, contra o fluxo da vida corrente, rompendo, eliminando os clichês de comportamento e, antes da reação complexa, voltar para a reação primária. (GROTOWSKI apud RICHARDS, 1995, p.66)

Abordar o Sistema de Ações Físicas em Grotowski implica, necessariamente, um estudo da noção de organicidade considerando, principalmente, o contexto no qual o termo começa a ser utilizado no Teatro Laboratório e quais as transformações por ele provocadas. Sendo assim, a descoberta da organicidade no percurso criativo de Jerzy Grotowski exigiu ajustes na maneira de enxergar o corpo e inaugurou uma nova diretriz ética e poética na arte de um perfil de ator do século XX. Esse fator provocou, também, transformações na utilização de exercícios, de estratégias de preparação do ator e métodos de condução de ensaios. Além disso, modificou a compreensão do binômio ‘estrutura/espontaneidade’ que abordo num tópico adiante e do trabalho com as ações físicas a partir do fluxo de impulsos, intenções e associações do ator em processo.

Conforme já dito anteriormente, para Richards, Stanislavski entendia a organicidade como algo relacionado ao comportamento humano em situação social, ou seja, a organicidade das ações cotidianas que operam dentro das leis orgânicas do homem em ação. A organicidade para Grotowski, ao contrário, estaria relacionada aos processos do homem em camadas anteriores a linguagem e a padronização social e associa-se com a suspensão da mente discursiva que condiciona o comportamento humano. Assim, trago pequenos fragmentos em que Richards, ao falar de Grotowski esclarece o termo no trabalho do polonês.

Naquele ponto Grotowski tinha visto as sementes de algo que eu ainda não podia sentir. Ele falou das sementes de "organicidade". Embora eu não soubesse exatamente o que aquilo significava, eu entendi que significava algo não forçado, algo natural, da mesma forma que os movimentos de um gato são naturais. [...] No gato não há mente discursiva para bloquear a reação orgânica imediata, para ele ficar no caminho. Organicidade também pode estar em um homem, mas é quase sempre bloqueada por uma mente que não está fazendo seu trabalho, uma mente que tenta conduzir o corpo, pensando de forma rápida e dizendo ao corpo o que fazer e como. Essa interferência, muitas vezes resulta em um staccato e formas quebradas do movimento. (RICHARDS, 1995, p. 66)

Para que o homem atinja isto que Grotowski chama de ‘nível de organicidade’, seria necessário fazer com que a mente aprendesse a se manter em estado passivo. Noutra passagem, Grotowski fala que “organicidade significa viver de acordo com as leis naturais, mas, em um nível primário.” (apud RICHARDS, 1995, p. 66) Ele quer dizer que deveríamos lembrar que nosso corpo é um animal e que a organicidade está ligada a natureza infantil.

Nesse sentido, o caminho para a organicidade poderia estar na luta contra os padrões de comportamento e hábitos adquiridos.

É importante pontuar da citação acima, também, a ideia de que orgânico é algo que não é forçado. Isto me faz entrar na minha experiência, precisamente na residência artística vivida em Bogotá, no Teatro Varasanta em 2011<sup>29</sup> e que trato com mais detalhes no próximo capítulo. Na ocasião mostrou-se necessário desenvolver a capacidade de permitir que algo aconteça com você, que seu corpo, você inteiro possa ser afetado e conduzido pelo fluxo, pela corrente de impulsos que percorrem o corpo. Uma tendência muito difícil de ser abordada e trabalhada na prática é a nossa insistência em estar no controle, ou seja, não permitimos que o processo ocorra por si mesmo, imediatamente nomeamos e passamos a manipular, a forçar, a bombear sensações e sentimentos. Trata-se de um sutil e difícil estado no qual sou conduzido ao mesmo tempo em que conduzo sendo que, na verdade, ninguém conduz e ninguém é conduzido, tudo é fluxo, o próprio *espaço-tempo* é fluxo.

A pesquisadora Tatiana Motta Lima (2008), que se debruçou sobre as noções da obra de Grotowski e sua relação com as práticas, nos trás uma leitura na qual a organicidade é entendida como uma lente sob a qual o processo é conduzido e que baliza um lugar de pesquisa da arte de um determinado perfil de ator e que teria aparecido no léxico do Teatro Laboratório a partir da montagem de *Príncipe Constante*, mais precisamente na relação entre Grotowski e o ator Richard Cieslak, realizador do *ato total*.

É importante pontuar a relevância deste momento no percurso criativo de Jerzy Grotowski. O *ato total* de Cieslak e, mais do que isto, o intenso processo experienciado por Grotowski e seu *ator santo* redirecionaram as investigações do encenador polonês e o levaram à organicidade ou consciência orgânica. Para o pesquisador italiano Marco de Marinis (2004), há uma diferença no modo de entender os exercícios e o treinamento a partir de 1964. Grotowski até então, acreditava que os exercícios confeririam habilidades aos atores e estariam voltados para o desenvolvimento de qualidades específicas para a cena. A partir de 1964, ele decide abandonar os exercícios coletivos e começa a explorar exercícios individuais, “estes se convertem em instrumentos de trabalho pela *via negativa*, que não servem para acumular e sim, para remover, para eliminar. Não se trata mais de agregar habilidades, mas de suprimir, de eliminar as resistências e bloqueios.” (DE MARINIS, 2004, p. 47) Esta questão

---

<sup>29</sup> Em julho de 2011 ocorreu na sede do Grupo Teatro Varasanta em Bogotá/Colômbia, grupo dirigido por Fernando Montes que trabalhou com Grotowski no Workcenter em Pontedera durante cinco anos tendo auxiliado no processo de reconstrução dos exercícios plásticos e físicos, o encontro “Corpo da Organicidade – Taller Avanzado” em que participaram atores da Colômbia, Brasil e França.

será desenvolvida com maior profundidade no tópico sobre os exercícios e o treinamento onde pretendo mostrar como, em *Príncipe Constante*, Grotowski se aproxima do Sistema de Ações Físicas segundo Stanislavski, tanto no que tange ao treinamento quanto na metodologia de construção da cena.

Outro aspecto da transformação decorrente do *ato total* está implícito num trecho de uma carta enviada por Grotowski para Eugênio Barba em 26 de abril de 1965 no qual o encenador expressa suas primeiras conclusões sobre *Príncipe Constante*:

Até agora duas coisas são evidentes. Primeiro: marca o início de um novo período na estética de nossa “empresa”. Segundo: esse espetáculo representa a tentativa de aplicar as pesquisas de fronteira entre o tantra e o teatro, como eu já tinha lhe falado.

[...]

Considero esta a experiência artística mais importante que já realizei até agora. E não só artística. (GROTOWSKI *apud* BARBA, 2006, 153 – 154)

Primeiro, destaco deste trecho, a afirmação de Grotowski de que um novo período se inicia na estética do Teatro Laboratório. Segundo, que este período está entre o artesanato e a metafísica o que fica evidente quando é mencionada a fronteira entre o *tantra* e o teatro. Dessa forma, o encenador antecipa o que ocorrerá quatro anos adiante com sua saída do teatro como espetáculo e o início da fase *parateatral*. Isto é importante para assinalar que a noção de organicidade é um termo delicado no percurso criativo de Jerzy Grotowski uma vez que está num espaço de transição. Contudo, se analisarmos períodos mais a frente quando o encenador retoma aspectos do treinamento e, embora de maneira diferente, retorna ao teatro, “a outra face da mesma moeda”, é possível perceber que o que foi descoberto neste momento será decisivo para a elaboração dos exercícios e a organização da pesquisa na *arte como veículo*.

De acordo com Motta Lima, e este é um dado extremamente importante, a organicidade para Grotowski não era uma medida de produção, mas, “era uma noção também terapêutica e, em certa medida, ética.” (MOTTA LIMA, 2008, p. 235). Dessa forma, estaria diretamente relacionada ao modo como o ator conduz o seu processo, sua atitude frente ao treinamento e, a consciência do que está buscando, ou seja, é “uma opção a ser feita em favor da consciência orgânica, da vida.” (MOTTA LIMA, 2008, p. 235). Nesse sentido a questão da organicidade participa da procura por uma “inteireza” do ator que exige uma atitude sincera, verdadeira. “A sinceridade (o verdadeiro, a verdade; *Le vrai*, no original em francês) é algo que abraça o homem inteiramente, o seu corpo inteiro se torna uma corrente de impulsos tão pequenos que isoladamente são quase imperceptíveis.” (GROTOWSKI *apud* MOTTA LIMA, 2008, p. 235) Ainda na abordagem de Lima, não haveria procedimentos para a organicidade, mas, seria



possível identificar quando esta se manifesta pelo que Grotowski teria descrito como *sintomas de organicidade* ou *sintomas de vida*.

O termo *sintoma* é importante. Ele opõe-se tanto a procedimentos – ou seja, descrição de maneiras, de meios, para alcançar a *organicidade* – quanto a *signo* – termo referido, no vocabulário de Grotowski, a um conceito expresso através do corpo/voz dos atores. Os *sintomas de organicidade* – e sintoma aqui parece ser utilizado da mesma forma que na clínica médica ou psicanalítica – falavam de um conjunto de indícios, sinais, mensagens que apareciam no organismo do ator ou do participante quando este estava vivenciando uma *processo orgânico*. (MOTTA LIMA, 2008, p. 235-236)

Os “sintomas” apresentados pela autora dizem respeito a: 1) percepção externa de que o corpo funciona a partir do centro e não das extremidades; 2) que funciona em “fluxo” e não em “bits” como nas técnicas ‘artificiais’ de jogo; 3) o corpo está em contato com o ambiente, com o outro e está totalmente envolvido com a ação; 4) a coluna vertebral está ativa, viva; 5) o início da reação autêntica, orgânica está na cruz do cóccix; 6) o corpo opera numa constante de contração e distensão e está em constante ajuste e adaptação (em ritmo, nível de tônus, registro energético etc) e outros. De acordo com Motta Lima, estes sintomas permitem diferenciar a organicidade em Grotowski e em Stanislávski uma vez que excedia o comportamento psicológico e natural do homem na sociedade e, citando Flaszen<sup>30</sup>, defende que a organicidade em Grotowski está mais perto da fisiologia.

Chamo a atenção para um fator determinante que aparece na discussão que segue essa passagem e que diz respeito ao risco de olhar para os sintomas de organicidade como sendo meios de acessar o processo orgânico ou, cair na tentação de manipular mentalmente estes mesmos sintomas. Como ressalta a autora, após a descoberta da organicidade em *príncipe Constante*, Grotowski focou sua pesquisa na busca por instrumentos capazes de liberar o *corpo-vida* e não controlar ou adestrar o organismo. Esta perspectiva de um corpo adestrado em face de um organismo livre é um princípio muito importante na discussão sobre a organicidade e sobre a noção de contato.

Dessa forma, a noção de organicidade associa-se ao estar ou não dividido. No processo de improvisação em fluxo fica evidente uma diferença entre atenção dividida como um aspecto bloqueador e dupla atenção como um princípio potência no processo. A dupla atenção é um elemento abordado inclusive por Stanislávski que postula aos seus alunos a possibilidade de manter vários focos de atenção simultâneos. A questão do estar dividido em

---

<sup>30</sup> *Ludwik* Flaszen (1930 - ) crítico, romancista, ensaísta, estudioso de teatro e diretor. Foi colaborador, co-fundador e diretor literário de Jerzy Grotowski no Teatro das 13 Fileiras em Wrocław na Polônia.

Grotowski introduz outros pontos relevantes como a noção de corpo-vida e de contato que abordo adiante nesta seção.

Grotowski defende, primeiramente, que os atores tem muitos bloqueios não apenas no plano físico, mas, muito mais na sua atitude em relação ao próprio corpo. (2007) Isto faz com que caiam facilmente em exibicionismos e narcisismos, (características mais psicológicas do que físicas). Há inúmeros paradoxos nessa relação que atravessam, principalmente, uma questão de aceitação do próprio corpo. “Querem aceitar o seu corpo e, ao mesmo tempo, não o aceitam. Talvez o queiram aceitar demais e, portanto, aparece certo narcisismo.” (2007 p. 175) Todavia, o encenador sugere que o primeiro passo no sentido de aceitar-se, é não estar dividido. “Não confiar no corpo de vocês quer dizer não ter confiança em vocês mesmos: estar divididos. *Não estar divididos*: é não somente a semente da criatividade do ator, mas é também a semente da vida, da possível inteireza.” (2007, p. 175) Trata-se de uma dissociação trazida pelo controle do intelecto sobre o processo orgânico.

A existência de vocês é constantemente dividida entre “mim” e o “meu corpo” – como duas coisas diversas. A muitos atores o corpo não dá um sentido de segurança. Com o corpo, com a carne não estão a vontade, estão sempre em perigo. Há uma falta de confiança no corpo que é, na realidade, uma falta de confiança em si mesmos. É isso que divide o ser. (2007, p. 175)

O problema da atenção dividida, portanto, diz respeito aos momentos em que esta se desloca do corpo-vida como totalidade e se estabelece como elemento controlador do corpo ou se fixa em camadas outras como fuga da realização do *hic et nunc* (aqui e agora). É difícil explicar como este processo se manifesta na prática, em sala de ensaio. Contudo, seria mais ou menos como se o barbante invisível que me conecta ao instante vivido, as ações realizadas e aos detalhes percorridos se rompesse. A totalidade do corpo-vida é fragmentada e eu passo a agir aqui, mas, com a mente analítica operando em outras camadas ou manipulando o processo.

Desse modo, a discussão nos leva a questão do corpo na organicidade e para a busca de uma compreensão de que corpo opera nos processos orgânicos do ator. Ao longo do século XX, o corpo adquiriu um protagonismo quase excessivo nas artes da cena viva. O pesquisador italiano Franco Ruffini irá declarar o novecentos teatral como sendo o século da redescoberta do corpo o que é reforçado por Marco de Marinis quando este diz que “é somente durante o século XX que a teoria teatral começou a assumir plenamente e explicitamente no seu interior a dimensão corporal da experiência teatral [...]” (2012, p. 44)

### 1.2.2 O corpo “na” e “da” organicidade

Pode-se considerar que a concretude da estrutura do corpo físico e biológico aparece como âncora no processo de criação e no *trabalho sobre o si mesmo*. Grotowski diz que devemos, no processo criativo, nos apegar a elementos concretos e tangíveis, que nos permitam distinguir o real do irreal e defende que este campo tangível é a nossa vida. Contudo, para Grotowski, ainda se trata de uma abstração que o leva a definir o corpo como sendo este âmbito nada abstrato.

É necessário dar-se conta, de que nosso corpo é a nossa vida. No nosso corpo, inteiro, são inscritas todas as experiências. São inscritas sobre a pele e sob a pele, da infância até a idade presente e talvez também antes da infância, mas talvez também antes do nascimento da nossa geração. O corpo-vida é algo de tangível. (GROTOWSKI, 2007 p. 205)

Esta passagem da obra de Grotowski, que está associada aos experimentos por ele realizados na década de 1960, é importantíssima para se pensar em uma série de questões relativas ao trato com este objeto. A perspectiva apresentada por Grotowski, ao referir-se ao ator, fala de tudo que envolve aquele humano em vida e, assim, destrói-se a ideia de um corpo do ator que separa sujeito e objeto criando uma entidade que possui algo. Ao mesmo tempo, tudo são camadas, ou seja, o corpo não é o sujeito e o sujeito não possui um corpo. No caso de Grotowski, o corpo é uma via tangível por meio da qual, outras camadas podem ser acessadas. Além disso, retomando a proposta de Nunes (2009) ao falar do corpo como “um estar no mundo”, seria possível pensar no corpo como o espaço *entre* que se constitui por meio dos pontos de contato com o ambiente ao redor e com o *si mesmo*. Desse modo, aparece uma possibilidade para experienciar-se como corpo num processo de adaptação contínua a partir do estabelecimento de uma qualidade de atenção dinâmica, em fluxo. Seria o que no “Vagabundos do Infinito”<sup>31</sup> era chamado de *percepção total*, ou seja, a capacidade de expandir a atenção no instante presente da prática realizada sem, contudo, perder o contato com o entorno perceptivo.

Estas possibilidades de apreender a noção de corpo no trabalho do ator são interessantes, na medida em que transformam a noção de treinamento e a própria abordagem

---

<sup>31</sup> O Grupo de Pesquisa em Teatro Vagabundos é compreendeu um projeto de pesquisa desenvolvido entre os anos de 2004 e 2008 no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria no Rio Grande do Sul. O grupo desenvolveu um trabalho de treinamento e criação a partir de práticas xamânicas tendo como principal referência as sugestões práticas presentes na obra do antropólogo Carlos Castaneda. O projeto intitulado: “Uma relação entre as práticas de preparação xamânica e a preparação do ator” foi coordenado pelo Prof. Paulo Márcio e resultou na montagem de seis espetáculos entre solos e coletivos.

do corpo em relação à cena. A pesquisadora Tatiana Motta Lima aponta o trabalho desenvolvido pelo ator Ryszard Cieslak, em *Príncipe Constante*, como o que “[...] fundou o ‘ato total’ e requereu de Grotowski uma nova visão: aquela ligada à *consciência orgânica de todos os elementos*.” (MOTTA LIMA, 2008, p. 151) Dentre as diferenças entre espetáculos anteriores e *Príncipe Constante*, levantadas por Mota Lima, destaco a que se refere a uma nova maneira de enxergar o corpo.

O corpo passou a ser visto através da lente da *organicidade* ou da *consciência orgânica*, ele não era mais inimigo, não era mais o único a bloquear um dito processo psíquico; não era apenas armadura, aquilo que deveria ser *anulado*, mas ganhava em positividade; (2008, p. 151)

O corpo adquire uma nova compreensão a partir do ‘ato total’ de Cieslak onde “a primeira aceitação da natureza-corpo-fisiologia apareceu (no Teatro Laboratório) [...]” (FLASZEN, Ludwik apud MOTTA LIMA, 2008, p. 164) Esta perspectiva se liga ao processo de redescoberta do corpo no início do século XX, mais que redescobrir, de aceitar o aspecto corporal do homem e, nas palavras muito bem empregadas de Flaszen, “Prostituição se transforma em santidade” (apud MOTTA LIMA, 2008, p. 165).

Ao direcionar o foco para a corporeidade como premissa no trabalho do ator e ao considerá-la como fenômeno que compreende a principal descoberta dos reformadores do teatro no século XX, chega-se a Konstantin Stanislavski. Ao final de sua vida, o mestre russo constata que a etapa mais importante do trabalho do ator, é a incorporação das ações físicas e a abordagem dos impulsos. Dizia:

Para conhecer e definir a lógica e a coerência do estado interno, psíquico, nós não nos dirigimos aos nossos sentimentos, pouco estáveis e mal fixados, nem ao complexo psiquismo, mas ao nosso corpo, com seus movimentos físicos definidos, concretos, que nos são acessíveis. Conhecemos, definimos e fixamos sua lógica e sua coerência não com palavras científicas, nem com termos psicológicos, mas com simples ações físicas. (STANISLÁVSKI, 1983, p. 187)

De certa forma, ambos, Grotowski e Stanislávski comungam da mesma compreensão de que abordar a complexidade da vida sem cair no plasma, no informe, demanda o direcionamento de foco para o que é tangível e concreto. Mais do que isto, verifica-se em Stanislávski e também em Meyerhold, seu discípulo rebelde, uma compreensão da corporeidade como algo flexível e diretamente relacionado ao sujeito que possui aquele corpo.

Retorno, assim, a teoria do *corpo-vida* segundo Grotowski. Para ele, o *corpo-vida* depende, necessariamente, de que haja outra presença. “O ato do *corpo-vida* implica na

presença de um outro ser humano, a comunhão das pessoas.” (2007, p. 206) Esta perspectiva leva diretamente a noção de contato conforme se verá adiante e, principalmente, leva-nos à obra do filósofo austríaco Martin Bubber e para a filosofia fenomenológica de Husserl e Merleau-Ponty. De outra feita, também o corpo-vida está associado ao impulso tendo em vista o estabelecimento da organicidade ou consciência orgânica, que consiste num fluxo de impulsos/intensões psicofísicas, não interrompido por um mental controlador ou manipulador. Ou seja, opera uma consciência ligada à presença e não à ‘máquina de pensar’, ou seja, uma consciência ‘não reflexiva’, mas, ativa. Para Grotowski,

[...] tudo deve ter seu lugar natural: o corpo, o coração, a cabeça, algo que está “sob os nossos pés” e algo que está “acima da cabeça”. Tudo como uma linha vertical, e esta verticalidade deve estar tensionada entre organicidade e *the awareness*. *Awareness* quer dizer a consciência que não é ligada a linguagem (a máquina de pensar), mas, a Presença. (2007, p. 235)

Novamente emerge a questão da consciência, da intencionalidade e de uma abordagem que não considera a consciência reflexiva, mas, busca uma consciência da experiência. É interessante relacionar este aspecto a pergunta feita por Stanislavski no alto das montanhas na Finlândia quando constata a crueldade do trabalho do ator que se vê obrigado todas as noites a estar em dois estados distintos, o de sua alma ligada a sua vida cotidiana e a do personagem ou do seu corpo obrigado a vivenciar o estado de espírito do personagem. Pois bem, neste paradoxo pode-se pensar levando em consideração o que já se pontuou acerca do corpo, da organicidade e das ações físicas que o que diferencia uma ação performática ou cênica de uma ação cotidiana qualquer é a consciência. Consciência no sentido de saber colocar-se em situação de ‘representação’ diante dos outros ou com os outros que assistem ou, numa camada mais complexa, diante de si mesmo. Esta atitude implica um movimento intencional que estabelece as relações necessárias para o estabelecimento de uma presença e de um estado psicofísico.

Nesse sentido, tudo está conectado no corpo-vida e na organicidade criando um processo em fluxo. O trabalho se volta para os “motores do homem” ou suas “forças vitais” e nesse caso, não há dicotomias, apenas contradições e tensões, uma vez que é um processo vivo. Dessa forma, a estrutura ou codificação formal aparece como estratégia para conduzir este fluxo e torná-lo visível. Nesse sentido, para Grotowski, o corpo-vida, consiste em um Ato e que só tem a possibilidade de se realizar em comunhão com outras pessoas. O contato é um dos pontos fundamentais deste processo. Contudo, é imprescindível que nesta relação cada um exista de verdade, ou seja, é preciso que o processo atravessasse o terreno da própria vida, do

si mesmo. “Não é possível entrar em contato com alguém, se não se existe sozinho.” (GROTOWSKI, 2007, p. 204) Dessa forma, o ato do corpo-vida existe no contato com o outro, no encontro, onde há a possibilidade de emergir um impulso. Grotowski exemplifica: “toco alguém, seguro a respiração, algo se detém dentro de mim, sim, sim, nisso há sempre o encontro, sempre o Outro...e então aparece aquilo que chamamos de impulsos.” (2007, p. 206) A partir desse encontro, recordações são evocadas, recordações de momentos vividos com outras pessoas também inscritas no corpo-vida. Para Grotowski, recordações são reações físicas (impulsos corpóreos), pois,

[...] foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós. É realizar um ato concreto, e não um movimento como acariciar em geral, mas, por exemplo, acariciar um gato. Não um gato abstrato, mas um gato que eu vi, com quem tenho contato. Um gato com um nome específico – Napoleão, por exemplo. E trata-se deste gato particular que se acaricia agora. As associações são isto. (1993, p. 187)

No que tange a questão das recordações, das memórias, é importante trazer a noção de ‘corpo-memória’ que Grotowski aborda como sinônimo de *corpo-vida* e opta pela utilização desta em face da anterior uma vez que o processo vai além da memória e esta, terminologicamente, leva ao risco de psicologismos. “O corpo-memória: a totalidade do nosso ser é memória. Mas quando dizemos a “totalidade do nosso ser”, começamos a imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões de nostalgia. Eis porque talvez seja mais exato dizer corpo-vida.” (GROTOWSKI, 2007, p. 174)

Embora haja a ideia de que algo brota do interior e irradia pelo espaço, essa recorrência do contato com o outro leva a um movimento onde não é possível distinguir começo e término do fluxo gerado. A experiência física, obviamente leva à percepção de pulsações originadas na base da coluna vertebral, na região renal e no centro do corpo mais ou menos quatro dedos abaixo do umbigo. Para Grotowski é nesta região que tem origem os impulsos e é esta região um dos pontos de partida para o ‘corpo-memória-vida’. Contudo, ele adverte que é possível estar,

[...] relativamente conscientes desse fato para desbloqueá-lo [o corpo-memória], mas não é uma verdade absoluta e não deve ser manipulado durante os exercícios e jamais durante o espetáculo. Nosso inteiro corpo é uma grande memória e em nosso corpo-memória criam-se vários pontos de partida. Mas uma vez que essa base orgânica da reação do corpo é, em um certo sentido, objetiva, se estiver bloqueada durante os exercícios, estará bloqueada durante o espetáculo e bloqueará também todos os outros pontos de partida do ‘corpo-memória.’ (2007, p. 172)

Contudo ao se estabelecer o ato do corpo-vida, a relação (ação/reação) presente no contato, é dinamizada e ampliada, restando apenas uma corrente de impulsos a percorrer o

“entre” e é, neste “entre”, que aparece a estrutura, que aparece o ato *performático* e aparece à própria noção de corpo constituída como um processo *continuum* de adaptações.

Para a autora de *As metáforas do corpo em cena* (2009), a noção cartesiana de um automatismo mecânico em alusão as ideias mecanicistas do final do século XIX é “transformada através da noção de sensibilidade e reflexibilidade, evidenciando-se, cada vez mais, o processo orgânico vitalista e as teorias psicofísicas”. (ROACH, 1985 apud NUNES, 2009, p. 69). Nunes apresenta em seu livro um breve traçado histórico acerca do surgimento e desdobramento de tais ideias e sua influência na obra de reformadores do teatro como Stanislávski, Meyerhold e Grotowski. Defende que a “teoria dos condicionamentos reflexos” criada pelo fisiologista, crítico e dramaturgo inglês George Henry Lewes (1817-1878) foi de suma importância à abertura de caminhos para novas teorias sobre o problema corpo e mente no final do século XIX. Lewes sugeria que sensação e consciência não se limitavam ao cérebro sendo corpo e mente uma só entidade unificada.

O corpo era o aspecto objetivo do processo subjetivo da mente, sendo que toda alteração mental teria uma correspondência física e todo ato era fruto do organismo como um todo. Stanislávski considerará esta hipótese no seu sistema e afirmará que todo físico está relacionado a um estado psíquico. (NUNES, 2009, p. 70)

A citação acima permite inferir, que o entendimento Stanislavskiano do estado criador, estaria relacionado ao avanço das teorias do comportamento que expandiram o entendimento sobre estados de consciência e relação do corpo com o cérebro. Nunes segue seu traçado com novas pesquisas feitas por Lewes e outros empiristas com animais, que levam a conclusão de que o corpo todo pensa. Uma das premissas para esta hipótese, segundo Roach (apud NUNES, 2009, p. 71) era “que toda ação é baseada num ‘arco reflexo’ no qual o cérebro e a espinha formam um eixo de reflexão”. Dessa forma, reverberando também para o teatro, as teorias de Lewes desdobram, segundo Nunes, um paradigma que se funda na liberação das potencialidades produtivas do corpo que passa a ser percebido, “em movimento e visto como agente transformador”. (2009, p. 72). O corpo, assim, teria autonomia para gerir o fluxo de ajustamentos em relação ao entorno sensível perceptivo.

É, pois, dentro de tal contexto, que surgem no início do século XX, as noções pedagógicas para o trabalho do ator, os estúdios para formação e os laboratórios de treinamento, “tendo o corpo, e com ele as relações com a mente, como agente transformador das técnicas e linguagens artísticas.” (NUNES, 2009, p. 73). Desse modo, adquire importância a busca por um rigor técnico aliado a uma espontaneidade e organicidade do corpo. Ou seja,

estrutura e espontaneidade, artificialidade e organicidade. A própria noção de organicidade aparece no léxico teatral em diálogo com as teorias psicofísicas, opondo-se aos preceitos mecanicistas que imperavam até então. Vale lembrar que o início do século XX foi palco de mudanças significativas também na dança, basta pensar nas experimentações realizadas por Rudolf Laban e bastante influenciadas pelo movimento expressionista alemão. É importante pontuar que os conceitos e filosofia de Laban se aproximam significativamente das proposições e preocupações Stanislávskianas e Grotowskianas.

Todavia, a herança mecanicista, nas palavras de Nunes, permanece nas teorias e mesmo nas práticas de artistas da primeira metade do século XX. O rompimento com as metáforas mecanicistas em prol da complexidade do organismo vivo, apenas teria ocorrido a partir da segunda metade do mesmo século. Esse é um dado muito importante uma vez que mostra como se trata de uma dobra recente que encontra nas pesquisas de Jerzy Grotowski um significativo avanço na compreensão prática e teórica da questão, principalmente a partir da descoberta da noção de organicidade na prática do encenador polonês. Também, a discussão se amplia entorno desta mesma noção no trabalho do ator que é vista de maneira distinta na experiência de Grotowski e Stanislavski, por exemplo, mas, que é de notável importância na abordagem das ações físicas e da arte do ator no século XX.

Nunes, ao tratar das ações físicas na obra de Stanislávski e Grotowski à luz da neurociência, defende que ambos buscavam um afastamento da consciência analítica no ator que se manifesta numa mente discursiva e fria que bloqueia a faculdade de adaptação e invenção própria do corpo em ação.

Fazer calar a mente discursiva implica em criar condições de “silêncio”, em que não há que se pensar para agir. Pode-se pensar não na ausência de consciência, mas num tipo de consciência “pré-reflexiva”, mais imediata e menos mediada por verbalizações internas, e distribuída no organismo como um todo. O corpo, neste sentido, não é um objeto técnico, mas um estar no mundo. (NUNES, 2009, p. 177)

Esta noção de corpo e a questão do silenciar da mente discursiva e analítica aparece como um ponto necessário na discussão proposta neste trabalho e que, do ponto de vista prático, sugere outra abordagem do treinamento e da criação. De certa forma, ela desvia a discussão do problema corpo e mente, já superado na contemporaneidade, e se aproxima do entendimento grotowskiano de um corpo-vida, ou seja, um corpo vívido, como sinônimo de fluxo, de movimento, pois, de acordo com pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty (1908-1961), não temos um corpo, mas, somos um corpo. Dessa forma, o horizonte é



expandido para além do corpo como instrumento e se aproxima do corpo como relação e transformação pela via do sensível. Um corpo da experiência.

É, pois, neste lugar da transformação que emerge a possibilidade de operar o sistema de ações físicas que no meu entender configura-se precisamente pelo *continuum* de transformações que se dão no tempo e no espaço em relação.

As considerações que venho tecendo acerca de corpo e corporeidade, consciência e intencionalidade, corpo vida, corpo memória e tantas outras metáforas que buscam sintetizar formas de experienciar-se como corpo, me levam inevitavelmente à noção de *corpo mágico*<sup>32</sup>. Entendo o *corpo mágico* como uma metáfora para uma presença consciente em relação aos discursos do ambiente que cerca o sujeito em ação. Para introduzir o assunto, me reporto à noção de transformação e para a cosmovisão ameríndia dos índios da América Pré-hispânica acessada em visita ao *Museo del Oro*, na cidade de Bogotá, Colômbia<sup>33</sup>.

Dessa forma, no pensamento simbólico destes povos, operava o princípio dos opostos complementares, como nas culturas orientais. “No pensamento indígena os princípios naturais e sobrenaturais estão em equilíbrio. Há homens e também mulheres, a sombra é seguida pela luz, a chuva pela seca, o selvagem se opõe ao domesticado e o mundo de cima ao de baixo.”<sup>34</sup>. Este constante equilíbrio tensionado entre forças opostas cria a possibilidade de o fluxo transformativo operar. Introduz, ainda, um pensamento que me conduz novamente a noção de *corpo mágico*. Trata-se do fato de que na cosmovisão ameríndia, não há diferença radical entre humano e não humano. As espécies são todas, grupos de “pessoas”. “Pessoa-árvore”, “pessoa-peixe”, “pessoa-pedra” e etc. Cada tipo carrega uma forma particular de perceber o mundo, ou seja, uma perspectiva singular que é determinada pelo corpo que é entendido como roupagem. “Vestir penas, enfeitar-se ou pintar-se significa mudar o corpo-roupa e transformar, assim, a perspectiva frente ao mundo.”<sup>35</sup> Tal entendimento de corpo e consequentemente de si mesmo é absolutamente libertadora na medida em que rompe as delimitações entre espaço interno e espaço externo e estabelece um corpo em processo que se constrói e reconstrói por uma força volitiva, intencional, própria do sujeito.

---

<sup>32</sup> Esta noção foi por trabalhada em minha monografia de conclusão do curso de Bacharelado Artes Cênicas - Interpretação Teatral na Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. O trabalho está disponível na biblioteca do Centro de Artes e Letras da UFSM ou através do link: <http://leonelhenckes.com.br/downloads/>

<sup>33</sup> Trata-se de um museu que reúne uma grandiosa coleção de artefatos indígenas que muito antes da chegada dos colonizadores europeus já possuíam sofisticados sistemas de organização social, de estrutura “urbana”, esgoto e saneamento básico e tecnologia para fundição do ouro.

<sup>34</sup> Trecho transcritos de painéis localizados no *Museo del Oro*, Bogotá, Colômbia.

<sup>35</sup> Ibid

É possível a partir dessa reflexão, adentrar no território da noção de *corpo mágico*, que parece servir muito bem como metáfora de uma presença consciente ou para um modo de experienciar-se como corpo ou como um “corpo da organicidade”. Esta experiência, como chamo, está diretamente relacionada a suspensão da mente discursiva, tema abordado, também, na poética grotowskiana e já discutida nesta seção a partir da obra de Nunes (2009). A noção, conforme apresentada pelo pesquisador mexicano Gabriel Weisz, é oriunda de suas investigações acerca da filosofia corporal dos povos da América pré-espanica e sua relação com o modo que Antonin Artaud pensava o corpo. Através de uma minuciosa investigação, Weisz foi buscar em artefatos arqueológicos como pequenas estátuas de barro, cadáveres mumificados e nas mitologias dos povos mesoamericanos pré-espanicos, elementos que permitissem observar os processos de transformação que a experiência corporal sofreu e como isto se reflete no grande problema que afligiu Artaud: como relacionar linguagem e corpo ou, como relacionar linguagem e vida.

Estou apresentando esta discussão para justificar e contextualizar a noção de *corpo mágico*. Não pretendo neste trabalho me ater às teorias Artaudianas, mas, é necessário abordá-las uma vez que o termo é originalmente cunhado em diálogo com tais teorias. Dessa forma, para Weisz, considerar o corpo como um organismo sensível, consciente, que carrega profundas marcas de experiências subjetivas tanto simbólicas quanto perceptivas, revela um processo paradoxal que põe em conflito, por um lado, uma organização mental determinista e por outro um corpo emocional, sensitivo que encontra em sua dimensão sensível e simbólica um processo livre e aberto de percepção e cognição.

A linguagem, definida como um meio de expressar e comunicar sentimentos e/ou pensamentos é, de acordo com o autor, estruturada por um processo de interpretação e tradução das experiências que é realizado pelo pensamento reflexivo. Isto sugere duas compreensões de linguagem, a primeira que considera um vínculo logocêntrico e se caracteriza por uma abstração conceitual desvinculada da experiência do próprio corpo. Esta é definida por Weisz como o princípio articulador do organismo psicofísico e da percepção na civilização ocidental contemporânea. A segunda, que seria a linguagem sensorial artaudiana, se converte numa representação do estado corporal gerado por uma experiência sensível. Esta linguagem corporal caracteriza-se pela percepção e decifração direta dos discursos do ambiente ao redor, ou seja, a experiência direta dos fenômenos (MERLEAU-PONTY, 2004), bem como das experiências corporais compreendendo um vínculo restaurado entre corpo e mente.

Desta investigação, pois, Gabriel Weisz retira a ideia de *endocorporalidade* que define “um processo deliberado para estabelecer vínculos com as partes operativas e funcionais de um corpo imaginário”. (1994, p. 34) Desta noção, que remete a um reestabelecimento da comunicação consigo mesmo, com o próprio corpo, Weisz cria o conceito de *corpo mágico*. O *corpo mágico*, teoricamente, representa o despojo de um corpo racional em favor de um corpo alheio às convenções, ou seja, um organismo fluido às experiências perceptivas. É importante ressaltar que o autor entende o logos como princípio que domestica e reprime o corpo. Isto pode ser representado pela ideia de um sujeito que controla o corpo ao invés de agir com ele, sendo o próprio corpo. A meu ver, o processo seria caracterizado menos pelo despojo de algo para ser substituído por outro e mais, pela compreensão empírica do complexo paradoxo que opera em tal dualismo. Menos remover camadas e mais, pô-las em desordem, em movimento e em fluxo.

Weisz entende que este procedimento de “despojo” abriria espaço para o que Artaud entendia como “vazio corporal”, no sentido de um corpo informe, um não-corpo, uma não-forma que ao mesmo tempo se mantém no livre fluxo dos impulsos que o atravessam. Um *corpo sem órgãos*, de acordo com Artaud, onde a própria noção de sujeito, entendida como a manifestação ou a “vestimenta” de uma presença, é rompida como metáfora de um estrato, uma significação sedimentada a ser desarticulada.

O *corpo mágico*, portanto, pode ser considerado como a metáfora de uma presença consciente, onde, os processos de percepção ocorrem diretamente em reação aos estímulos recebidos. Opera uma conexão com o entorno perceptivo no “aqui e agora”. Dessa forma, o *corpo mágico* pode ser sumariamente entendido como uma presença consciente, um organismo psicofísico organizado e hipersensível, aberto aos menores estímulos e impulsos e que opera a partir de uma percepção cognitiva dilatada. Um organismo livre e fluido dotado de grande destreza física e mental. Não é mais o ator/performer, ou seja, a figura de um sujeito fixo, mas, também não se tornou outro sujeito fixo, antes, está situado numa zona de fluxo, paradoxo, desordem e transição marcada pela transgressão de um “tempo/espço” profano, habitual e cotidiano em prol de um “tempo/espço” mítico, espiralado.

Falar do *corpo mágico*, trás novamente outro princípio importante, trata-se da mente discursiva que bloqueia os processos orgânicos, autênticos. Grotowski refere-se à mente discursiva como uma parte da mente que divide, reparte e rotula o mundo. De acordo com Richards, seu discípulo mais próximo herdeiro direto do seu legado, ele dizia que

Cada vez experimentamos as coisas de maneira mais e mais generalizada, deixamos de percebê-las diretamente, como uma criança, para percebê-las como signos em um catálogo que já nos é familiar. O “desconhecido”, reduzido e petrificado neste estado é convertido em “o conhecido”. Um filtro se interpõe entre o indivíduo e a vida. Sendo assim, a mente discursiva tem dificuldade na hora de tolerar um processo vivo. Como um cão que tenta segurar um rio agarrando-o entre suas mandíbulas, esta mente rotula as coisas que nos rodeiam e afirma: “compreendo”. Mas, através dessa “compreensão”, anulamos a compreensão verdadeira e reduzimos o que estamos percebendo aos limites e características da mente discursiva. (RICHARDS, 1995, p. 5 e 6)

A perspectiva descrita nesta passagem aparece em outros momentos da obra do encenador polonês como, por exemplo, em seu artigo “*o performer*” ou quando Richards descreve o processo com os cantos haitianos. Em ambos os casos a ideia de uma mente passiva aparece.

Depois de um determinado momento, na medida em que meu esgotamento físico crescia, minha mente, por sua vez, começou a cansar-se e a acalmar-se: era menos capaz de dizer ao corpo como interpretar o canto. Então, durante breves momentos, notei como se meu corpo começasse a dançar por si mesmo. O corpo guiava a maneira de mover-se, a mente se tornava passiva. (RICHARDS, 1995, p. 23)

Nesse contexto, me parece que este lugar de um estado corporal é semelhante ao que vivenciei no laboratório “O Corpo da Organicidade”, que ocorreu em Bogotá em 2012 e que analiso na segunda parte desta tese ou seja, uma passividade ativa na qual os processos mentais, abrem espaço para um fluxo orgânico, em relação direta com o “espaçotempo”, com o *si mesmo* e com o ‘outro’ que participa da experiência, ou seja, em *contato*.

### 1.2.3 Exercícios e treinamento na organicidade

A noção de treinamento está ligada a pesquisas que tem o trabalho do ator como fundamento primordial do teatro e cuja fonte está no trabalho desenvolvido pelos mestres da reforma teatral do início do século XX. A tradição, indubitavelmente iniciada por K. Stanislávski – o “mestre dos mestres” na acepção de De Marinis (2004, p. 14) – e que venho introduzindo e apresentando ao longo desta seção -, está relacionada à noção de “diretor pedagogo”, cunhada por Meyerhold e a cuja linha Jerzy Grotowski, assim com Eugênio Barba e Peter Brook também fazem parte.<sup>36</sup>

Além das inúmeras contribuições de Stanislávski já apresentadas há, também, a criação dos exercícios e do que ele chamava de *toilette do ator*, ou seja, um espaço paralelo à criação no qual o ator pudesse se reciclar constantemente. Ao definir como uma das etapas do seu

---

<sup>36</sup> Esta perspectiva historiográfica é apresentada com mais detalhes por DE MARINIS, 2004, p.14.

sistema *o trabalho do ator sobre si mesmo*,<sup>37</sup> criou um espaço pedagógico e um caminho autônomo ao espetáculo para o ator *aprender a aprender*, ou seja, buscar em si, num processo de autopesquisa, as vias de acesso à criação e o “correto estado criador”. O mestre russo sugere, portanto, uma formação continuada ao ator que precisa estar sempre redefinindo suas buscas e redescobrando seu fazer. Aliás, este ensinamento será levado a cabo pelo próprio Stanislávski, conforme fica evidente na maneira pela qual conduziu sua ‘vida na arte’, ou seja, como um processo contínuo de descobertas, avaliações, autoreformas, negações, transformações, ou seja, de inquieta atividade investigativa sobre os meandros e princípios da arte do ator.

Jerzy Grotowski, na conferência proferida na Brooklyn Academy de Nova York no ano de 1980, procura dar uma *Resposta a Stanislávski* e alega ser esta atitude de constante busca que o faz ter um profundo respeito por Stanislávski, chegando a dizer que ele foi seu único mestre:

Sinto por Stanislávski um grande, profundo e multiforme respeito. Este respeito está fundado em dois princípios. O primeiro foi sua “auto-reforma” permanente, seu contínuo submeter à discussão no trabalho, suas etapas precedentes, isto não foi por intenção de parecer moderno. Em efeito tratou de prolongar coerentemente aquela busca mesma da verdade. [...] Na realidade respondia à inovação. Se sua busca se deteve no Método de Ações Físicas, isso não ocorreu porque tivesse encontrado a verdade máxima da profissão, mas porque a morte interrompeu sua busca posterior. (1992/1993 p. 20)

Esta atitude que motivava o respeito de Grotowski por Stanislávski também inspirou o encenador polonês no Teatro Laboratório em diversos aspectos. Um deles é, justamente, esta atitude em relação ao trabalho do ator instituída por Stanislávski ao se revoltar com a falta de preparo e disciplina dos atores de seu tempo, e que marcou profundamente a trajetória do encenador polonês. No Teatro Laboratório, esta noção era compreendida sob duas perspectivas opostas situando o ano de 1964 e os ensaios do *Príncipe Constante* como marco divisório: primeiro a da ‘técnica positiva’, que busca exercícios ou um método de formação “capaz de dar, objetivamente ao ator, uma técnica criativa [...]” (GROTOWSKI, 1993, p. 107), ou seja, procedimentos que buscavam conferir habilidades aos atuantes. Esta abordagem é abandonada e substituída por outra denominada ‘técnica negativa’ ou ‘via negativa’, noção que define o modo de trabalho desenvolvido no Teatro Laboratório de Grotowski. “Nosso

---

<sup>37</sup> Stanislávski divide seu sistema em duas partes profundamente inter-relacionadas: “1) o trabalho exterior e interior do artista sobre sua própria pessoa, e 2) o trabalho exterior e interior sobre o personagem. O trabalho interior sobre sua própria pessoa reside na elaboração de uma técnica psíquica que permite ao artista evocar em si mesmo o estado criador, durante o qual a inspiração acode com muita facilidade. O exterior, ao contrário, consiste na preparação do aparato corporal para a encarnação do personagem e para a exata transmissão de sua vida interior. (STANISLÁVSKI, 1985, p 442)

caminho é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios” (1993, p. 15). Na via negativa, ao contrário da positiva, nada é ensinado e ao ator cabe descobrir as resistências e obstáculos que dificultam seu desenvolvimento criativo. Os exercícios não estavam mais focados em mostrar o “como”, mas, “tornaram-se um pretexto para elaborar uma forma pessoal de treinamento” (1993, p. 107).

Esta ideia de exercícios como pretextos, se torna um mote fundamental para se pensar a noção de treinamento. Os exercícios são tornados pontos de partida e vias para as buscas pessoais do ator e, assim, podem ser considerados princípios operativos potenciais nos processos de criação pautados no *trabalho do ator sobre si mesmo*. O espaço de treinamento, portanto, se torna lugar de pesquisa e criação em estruturas que conduzem à ação, sempre em relação ao processo pessoal de cada atuante. Demanda disciplina, aceitação e humildade para superação de limites e, acima de tudo, é uma opção que parte de uma necessidade e vontade individual. Todavia, para Grotowski, a questão aparece de maneira mais complexa e envolve uma forma de compreender corpo – já discutida acima -, processo criativo e, também, o objetivo artístico proposto que, no seu caso estava radicado no ‘Ato total’ do ator.

Para Stanislávski, o treinamento como trabalho sobre *si mesmo*, ou seja, como uma preparação permanente do ator num espaço anterior a ação cênica, se dá no sentido de aprimorar as demandas técnicas corporais e vocais do ator. Ademais, associa-se ao exercício da psicotécnica que envolve a ação física em seus elementos operativos (plasticidade, ritmo, atenção, precisão etc.) O mestre russo propunha aos seus atores trabalhar com objetos imaginários e realização de ações simples. Também, buscava encontrar o centro de tensão e contração para fins de resolver tensões excessivas e, ao mesmo tempo evitar o relaxamento exagerado.

Grotowski, ao tratar da questão do treinamento em Stanislávski numa fala proferida aos estagiários do Teatro Laboratório em 1969, aponta estes processos e chama a atenção para os perigos do treinamento quando entendido de maneira equivocada. Primeiramente, ressalta que a intenção de Stanislávski ao trabalhar com objetos imaginários, não era buscar a sensação do objeto, mas, desenvolver a precisão dos pequenos detalhes das ações cotidianas. “Stanislavski estudou certos aspectos concretos do nosso ofício para reencontrar a precisão e, por meio da precisão, um terreno fértil.” (2007, p. 166). A atitude de Grotowski, nesse caso, em relação às escolas que insistem numa abordagem distinta é de quase revolta. “Procuram a “sensação” do tocar um objeto e toda a essência do duro trabalho de Stanislávski, um trabalho que realmente obrigava o ator a dominar as pequenas ações, é perdida, caída no plasma psíquico, nas

sensações ou ‘emoções do objeto’;” (2007, p. 166). Nesse sentido, o objetivo de Stanislávski com os exercícios com objetos imaginários era treinar todas as leis orgânicas da ação. Para ele, por meio deste exercício os atores trabalhariam o direcionamento de atenção e sua manutenção considerando os círculos de atenção, trabalharia ritmo, plasticidade e precisão, circunstâncias, desenvolveriam a imaginação e a capacidade de adaptação. Ou seja, não se tratava apenas de aprender a mimese da manipulação de objetos imaginários.

Para Grotowski, as pesquisas de Stanislavski, “foram sempre muito precisas e orientadas em direção ao lugar no qual se inicia o problema.” (2007, p. 166) Está aqui, o ponto nevrálgico que direciona as práticas de treinamento a lugares nada ortodoxos e estereis do ponto de vista do trabalho do ator. É o caso do que se refere à tensão e ao relaxamento, outro perigo das abordagens superficiais do treinamento. Ao invés de buscar o centro onde a tensão se origina e encontrar a tensão real necessária para determinada postura, gesto, movimento ou ação, para, só então eliminar as tensões desnecessárias, trabalha-se na perspectiva do relaxamento. Para Grotowski, esta estratégia bloqueia a expressão e gera uma atuação histérica ou astênica. Ademais, o encenador trás um exemplo que ajuda a compreender modos de trabalhar sobre os exercícios que me parecem coerentes em inúmeras estratégias existentes. “Existem exercícios frequentemente denominados ‘plásticos’ ou ‘exercícios do gesto’. Aqui os atores nem repetem sempre os mesmos detalhes (se ao menos repetissem os detalhes talvez desenvolvessem uma certa disciplina) mas repetem uma estética do gesto.” (2007, p. 170)

Está noção de uma ‘estética do gesto’ é interessante se pensarmos, por exemplo, que no último estúdio Stanislávski interessava-se em fixar a linha de ações internas e não a *mise-en-scène*. Embora em seus livros evidencia-se uma preocupação com o movimento belo, expressivo e plástico, no treino com os *études* deve-se dar atenção aos detalhes da ação e não ao desenho de movimento no espaço, deve-se entender e tomar consciência das motivações que levam a este movimento que é, numa definição generalizada, resultado de um processo de entendimento, disponibilidade e aproveitamento do momento presente. A ação se torna um processo interno de transformação de energia. Estes aspectos serão relevantes quando for introduzida a noção de contato e as transformações que esta opera no modo de pensar as instancias do processo criativo.

Nesse sentido, mais importante que executar plenamente o exercício em sua constituição estética, é trabalhar sobre os pontos nos quais, determinada prática aparece como obstáculo, como algo que desafia. Dito de outro modo significa sair do terreno da

superficialidade do movimento e buscar os lugares de conexão com a totalidade do organismo psicofísico. “Toda reação autêntica tem início no interior do corpo. O exterior (os detalhes ou os “gestos”) é somente o fim desse processo. Se a reação exterior não nasce no interior do corpo, será sempre enganadora – falsa, morta, artificial, rígida.” (GROTOWSKI, 2007, p. 172) Isto permite inferir que mais importante que a execução do exercício, é a atitude com a qual eu o realizo, qual meu grau de entrega e de que maneira ele me desafia. Além disso, como estes ciclos de pequenas estruturas passam a pulsar em contato com o fluxo de vida, com as singularidades do atuante e passam a, efetivamente, afetá-lo como humano?

Há, pois, alguns paradoxos no modo de abordar o treinamento, mesmo em Grotowski, que vão desde a noção de “pessoal” na atividade criativa até o treinamento como preparação ou o ‘ato’ em si. Grotowski questiona a filosofia de treinamento que ensina várias disciplinas ao ator. Para ele, tal estratégia é pouco criativa no sentido de que ao ser solicitado a dançar, por exemplo, o ator executará elementos de dança aprendidos ao invés de desafiar-se e criar sua própria dança ou a dança do personagem. Para Grotowski, nesses casos, o ator “usa sempre coisas que não são o resultado do processo criativo, que não são pessoais, que provém de um outro âmbito.” (2007, p. 169)

É curioso notar, que das práticas citadas, como a pantomima, a dança clássica, a ginástica e etc (eu acrescentaria mesmo as artes marciais) a depender do modo como são tratadas, nenhuma desenvolve a expressão vital, o fluxo no movimento. Reitero que todas as técnicas acima citadas, a depender do modo como são abordadas como expressão artística ou estratégia de treinamento, desenvolvem sim a expressão vital e o fluxo no movimento. Grotowski critica a utilização dessas técnicas corporais a partir de um direcionamento de foco apenas, para a geração de corpos com movimentos belos e precisos, acrobáticos, fortes, mas, que resultam pesados e duros em processos criativos a organicidade como foco.

O segundo aspecto paradoxal, diz respeito à relação do treinamento com a criação. No texto *Os exercícios*, Grotowski defende que se deva treinar mesmo nos momentos que não se está fazendo nenhum espetáculo. Para ele, “os exercícios consolidam além do mais, valores que, ao mesmo tempo, consolidam a nossa fé e a nossa confiança.” (2007, p. 179) Ou seja, produzem um tipo de atitude em quem pratica. De outro modo, o encenador é contrário aos exercícios como modo de autoaperfeiçoamento. Nesse caso, para ele, esta forma de abordagem retarda o ato criativo, cria um lugar no qual o ator se esconde, foge. Qual seria, então, o sentido do treinamento para Grotowski?



Creio que no texto de 1970, transcrito do encontro realizado no Festival da América Latina na Colômbia, Grotowski apresente uma abordagem que bastante esclarecedora. Em primeiro lugar, ele é taxativo ao afirmar que “é um erro pensar em uma preparação ou introdução à criação, ao ato, e que ela consista em um treinamento.” (2007, p. 200) Em seguida, aponta um detalhe bastante relevante para se pensar neste assunto. Grotowski diz que nenhum treinamento pode se transformar no ato e difere treinamento como improvisação de treinamento “como uma espécie de ginástica criativa”. Nesse sentido, é coerente pensar no treinamento e sua relação com a construção cênica e sua instituição como ação propriamente dita, realizada “aqui e agora”, como defende quando se refere ao treinamento como aperfeiçoamento. “Existem só as experiências, não o seu aperfeiçoamento. A realização é *hic et nunc* (aqui e agora). Se existe a realização, ela nos conduz ao testemunho. Porque foi real, plena, sem defesas, sem hesitação...” (2007, p. 179)

Dessa forma, o encenador explica, - e aqui retorna a noção de “pessoal” – que os exercícios tinham utilidade quando cada ator podia treinar em função dos elementos de cada exercício que lhe eram necessários. O que se obtinha deles, portanto, era diferente em cada caso. Trata-se da individualização do treinamento, ou seja, ao invés de serem aplicados exercícios coletivos, os exercícios são direcionados as necessidades de cada ator/atriz. Nesse sentido, Grotowski salienta que, por exemplo, os exercícios plásticos podem ser utilizados igualmente por todos os atores, o que irá diferir e individualizar são a atitude e o foco dirigido no momento de realização do exercício. Isto é, o treinamento aparece mais como estimulador de uma determinada atitude e no desenvolvimento da capacidade de pesquisar e manter a precisão nos elementos a fim de encontrar a corrente de impulsos, realizar o ‘ato’. “Não é necessário saber como fazer, mas, como não hesitar frente ao desafio, quando é necessário fazer aquilo que é desconhecido e fazê-lo, deixando o “modo” (tanto quanto possível) para a nossa natureza.” (2007, p. 201) Finalmente, Grotowski confessa que tudo isso foi descoberto em outra pesquisa, que se deu a margem e que comumente se chama de criativa. Ou seja, os exercícios não poderiam ser vistos como introdução a ação no sentido de um lugar dissociado, mas, como Ato propriamente dito, embora não como construção cênica.

Nesse contexto, o encenador pontua que no espaço do treinamento, é indiferente se o que acontece ira servir ou não ao espetáculo. Importa que naquele momento, algo aconteceu, um ato em vida foi compartilhado. Talvez, haja pontos de contato que possam ser montados na estrutura do espetáculo, contudo, isto não é o essencial, pois, para Grotowski:

A estrutura pode ser construída, o processo nunca. O ato não pode nunca ser fechado, acabado. A estrutura: sim. A organização do trabalho: sim. Se não temos esta capacidade da coerência, não podemos criar. Mas essa é só a condição, não o essencial. O essencial é a presença da realização, para este dia, e não a eterna preparação para outro dia. (GROTOWSKI, 2007, p. 180)

Sendo assim, haveria duas instâncias do treinamento: uma focada no *trabalho do ator sobre si mesmo* e que instala um espaço de exploração dos elementos da vida orgânica, da experiência do *corpo-vida*, da pesquisa sobre os pequenos detalhes da ação e sua abordagem sistemática, da busca por registros de presença e possibilidades de articulação de energia além de diferentes padrões de movimento e ação. Outra instância seria a que demanda a montagem da estrutura do espetáculo. Por um lado, o treinamento como processo e criação, por outro, o treinamento como construção cênica. Ambas complementares, mas, não sinônimas.

Ao dizer que a estrutura pode ser construída, mas, não o processo, Grotowski se aproxima novamente do último estúdio de K. Stanislávski e, principalmente, do modo como eram trabalhados os *études* no Estúdio de Ópera Dramática, ou seja, com o entendimento de que se fazia necessário encontrar o processo, o fluxo, as relações o contato orgânico com as circunstâncias do momento e as linhas de relação e ação. Uma vez acessada a linha de ações de maneira detalhada, a estrutura aparece como consequência. Voltarei a discutir estrutura, montagem e treinamento como construção cênica. Foco-me agora no treinamento como processo.

No que diz respeito a este último modo de abordagem do treino, é possível verificar, ainda, a diferença entre o trabalho individual e o coletivo que estabelece a questão do *contato* como elemento necessário para impedir uma imersão narcísica no processo como é possível ver em tópico adiante. Ao mesmo tempo, Grotowski ressalta a importância do trabalho individual, que se faz necessário como caminho para o *contato* com o *outro*.

Até mesmo durante as improvisações de grupo cada um deveria atravessar o próprio terreno, o terreno da própria vida, do próprio encontro com o outro, você com o *partner*, e não reduzir-se à função de algum fantasma coletivo, de uma criatura mais ou menos imaginária. Não é possível entrar em contato com alguém, se não se existe sozinho. (GROTOWSKI, 2007, p. 204)

Dessa forma, é perceptível a diversidade dos modos de entender esta questão no trabalho do ator e, como o próprio Grotowski analisa no início do texto *Os exercícios*, esta noção difere em cada tipo de relação criativa e de arte performativa. Parece-me coerente pensar, pois, no treinamento como uma opção pessoal radicada no fato de que treina quem vê nele um sentido para sua *práxis*. Contudo, é imprescindível atentar para os princípios do que está sendo trabalhado e agir com honestidade em função de elementos concretos ao ofício.

Em entrevista concedida à Marianne Ahrne em Pontedera – Itália no ano de 1994, Grotowski é indagado sobre a relação entre treinamento e ato criativo no contexto dos exercícios plásticos. Em sua resposta, revela um entendimento do treinamento e dos exercícios no trabalho do ator direcionado para fins outros que não o desenvolvimento da criatividade ou de uma qualidade de atuação. Mostra que o treinamento para ele é algo voltado para o sujeito-ator no que diz respeito a sua própria vida. Nas palavras do Mestre:

O treinamento não prepara para o ato criativo, isto é um mito. O treinamento age contra o tempo enquanto envelhecemos, mantém o frescor do corpo, das reações, desperta o sentimento de resistência, dá uma sensação de confiança e, neste sentido, é de grande importância. Agora, pode-se torturar com os exercícios por meses e anos e não tornar-se mais criativo, não necessariamente esquecer. Os exercícios são como a *pulizia dei denti*: é uma ação necessária, mas não criativa. (GROTOWSKI apud AHRNE, [1994] 1998/99, p. 431)

Esta fala de Grotowski confirma o que disse acima sobre o treinamento como algo associado a uma necessidade pessoal. Mais do que isto, fortalece a ideia de *trabalho sobre si mesmo*. Contudo, é preciso considerar que na década de 1990 Grotowski já não estava mais interessado no teatro como espetáculo e poderíamos olhar para este tema relacionando-o com práticas orientais e mesmo ocidentais de autoconhecimento. Quando na citação acima é mencionado que o treinamento age contra o tempo enquanto envelhecemos, é preciso considerar o sentido de morte para o encenador. Nesse sentido, em entrevista concedida a Mário Raimondo em 1975, Grotowski diz que “[...] se você é prisioneiro do seu próprio passado, está morto. Eu não tenho medo da morte como sendo uma certa solução final, mas da morte que nos ameaça diariamente na vida cotidiana, esta é absolutamente terrível.” (GROTOWSKI apud RAIMONDO [1975] 1998/99, p. 422)

É difícil abordar esta questão e não pretendo me estender nela neste trabalho, mas, é importante desenvolver um pouco mais o assunto uma vez que ele traz pistas para se pensar a noção de contato. Assim sendo, na mesma entrevista, e isto ajuda a entender porque o treinamento é necessário, Grotowski exemplifica com a própria situação da entrevista o que se referiu com relação à morte. “No fundo, a todo o momento nós somos ameaçados a perder a nossa relação com a vida.” (GROTOWSKI apud RAIMONDO [1975] 1998/99, p. 423) No caso da entrevista, em nenhum momento ambos se preocuparam com o estado do encontro que estavam vivenciando, com a relação estabelecida entre entrevistado e entrevistador, com o contato. A única preocupação estava dirigida aos detalhes técnicos do som, da fotografia e etc. Ou seja, qualquer relação com a vida havia sido esquecida e é este contato que permite que não sejamos “escravos do próprio passado” e possamos estar em constante transformação, mutação, ajustamento ou adaptação. Dessa forma, o treinamento age sobre esta possibilidade

de manter-se em constante contato com a vida, indispensável ao trabalho do ator independente da época e da estética se queremos uma arte do ator capaz afetar o espectador e que opere pela via da organicidade.

Antes de prosseguir, quero experimentar uma análise a partir de dois trechos de cartas de Jerzy Grotowski para Eugênio Barba logo após o processo de *Príncipe Constante*. A primeira, de 21 de setembro de 1963 traz referências sobre os exercícios e a reforma operada sobre eles. A segunda, de 29 de dezembro de 1964, mostra elementos que permitem deduzir um retorno ao “sistema de ações físicas” de K. Stanislávski. Conforme assinala De Marinis ao analisar a carta do dia 29, é perceptível a crescente importância que o encenador polonês dá a autopedagogia.<sup>38</sup> Seguem os trechos:

[...] De resto, fiz uma reforma radical dos exercícios, baseada:

- 1) na individualização dos exercícios a partir de um defeito não eliminável, de erros elimináveis e dos dotes próprios de uma determinada pessoa em qualquer setor dos exercícios. *Cada um torna-se instrutor de si mesmo.*
- 2) *na introdução do fator imaginativo em todos os exercícios* (estimulação do subconsciente).

A mudança concreta dos exercícios já salta aos olhos. [...]

É exatamente aqui que se encontra a semente de nossas últimas investigações: o artesanato (direção? arte do teatro?) construído e experimentado no próprio organismo vivente que, com relativa certeza, nos acompanha. (GROTOWSKI [1963] *apud* BARBA, 2006, p. 130 – 131)

O primeiro aspecto que se destaca na passagem acima, diz respeito à individualização dos exercícios. Trata-se de um pressuposto básico na técnica de Stanislávski cujo alicerce está justamente na ideia de autonomia criativa e individualidade artística. Ademais a “introdução do fator imaginativo” leva ao ponto central do processo de trabalho com o sistema de ações físicas o que pode ser visualizado em detalhes no trabalho de Michele Zaltron<sup>39</sup>. O segundo trecho diz o seguinte:

Faz muito bem em rever os nossos exercícios. Não existe um modelo ideal, como o senhor bem sabe, mas tudo deve estar em contínua mutação. Nós mesmos, agora, estamos atravessando uma fase de trabalho que é diversa daquela que o senhor viu. Da maneira de conduzir os ensaios do *Príncipe Constante* até os exercícios, tudo é distante, realmente diferente do modo que fazíamos antes. O que não significa um passo para trás, muito pelo contrário, já estamos resolvendo as questões do método num nível mais alto. No que se refere aos exercícios isto quer dizer individualizar o treinamento e permitir que a “tarefa”, o fio das motivações do ator, venha à tona. (GROTOWSKI [1964] *apud* BARBA, 2006, p. 146 – 147)

<sup>38</sup> DE MARINIS, Marco. **La parábola de Grotowski**: el secreto del “novecento teatral. Buenos Aires: Galerna, 2004, p. 49

<sup>39</sup> ZALTRON, Michele. *Imaginação E Desconstrução Em K. Stanislávski*. Dissertação (dissertação de mestrado) UFF, 2012, não publicada.

Neste segundo tópico, mais aspectos se evidenciam e confirmam o que Mário Biagini, François Kahn e Fernando Montes afirmaram<sup>40</sup> sobre as ações físicas em Grotowski e sua abordagem idêntica ao que propõe Stanislavski. Arriscaria dizer que neste processo de reforma dos exercícios, Grotowski alcançou na prática o sistema de Stanislavski e efetivamente iniciou o processo de desenvolvimento desde o ponto onde o encenador russo interrompeu sua pesquisa. Se considerarmos que o “antes” na passagem acima significa procedimentos de domesticação do corpo, acúmulo de habilidades, busca do virtuosismo, construção de signos corporais e processo voltado para a *mise-en-scène*, o “depois” significa consciência orgânica, linha interna de ações ou “fio das motivações do ator, permitir que a “tarefa” venha a tona”, ou seja, elementos e modo de operar utilizados por Stanislavski na técnica dos *études*.

Segundo Ruiz Borba<sup>41</sup>, a imaginação tem três funções em Stanislávski. A primeira é enriquecer as circunstâncias dadas pelo ator, já a segunda é desenvolver a atuação desde a individualidade do ator o que compreende um princípio-chave na poética stanislávskiana e, a terceira, é criar visualizações interiores que levam ao desenvolvimento do “filme interno” que é uma das bases de estímulo para que o ator crie de maneira autônoma. Essa questão da individualidade criativa que se evidencia numa das funções da imaginação no sistema, atravessa toda a poética do mestre russo. É, portanto, um princípio ético e estético que é desdobrado até sua morte, considerando inclusive, que no último estúdio falava da possibilidade de criar dramaturgia a partir do Método de Análise Ativa e do Sistema de Ações Físicas. Ou seja, antecipava o processo de “dramaturgia do ator” ou “dramaturgia da sala de ensaio”.

Dessa forma, os exercícios pela via da organicidade adquirem um caráter que considera a individualidade criativa de cada atuante e o entendimento de corpo e processo que não segue uma lógica cartesiana de manipulação e domesticação, mas, permite que a criação se desenvolva no fluxo das relações estabelecidas entre os sujeitos criativos e os focos de atenção elegidos para o processo. O treino passa a ser visto como um espaço de aproximação com o *si mesmo*, de abertura para o outro e de pesquisa das possibilidades de *contato*, relação

---

<sup>40</sup> Isto foi dito em momentos distintos pelos artistas citados. François Kahn e Fernando Montes afirmaram o que cito durante suas conferências no Seminário Grotowski 2009 – Uma Vida Maior do que o Mito que ocorreu na UNIRIO em novembro/2009. As conferências foram registradas em audiovisual e podem ser solicitadas aos organizadores do evento. Mário Biagini falou a respeito em palestra proferida no Deutsche Bank Kunst Alle em Berlim, Alemanha em agosto/2013 quando foi questionado pela pesquisadora Barbara Schwegerin sobre a questão das ações físicas. Esta palestra foi registrada em áudio por mim durante o evento.

<sup>41</sup> BORBA, Ruiz. **El arte del actor en el siglo XX**. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao, España: Artezblai SL, 2008

e transformação ou ajustamento. Um exercício do estado de *Estou* e da consciência intencional dirigida ao “aqui e agora”. Ademais, trabalha a capacidade de permitir que o pensamento reflexivo fique em suspensão e de esperar que “algo” ocorra sem que seja forçado.

Os aspectos tratados neste tópico sobre os exercícios e o treinamento na organicidade, levam-me inevitavelmente à ideia de fluxo, de “estado de fluxo” e de “movimento em fluxo” que desenvolvi na minha dissertação de mestrado a partir de um estudo teórico-prático do transito entre treinamento e construção cênica pela via das ações físicas<sup>42</sup>. Tanto o estado de *Estou* em Stanislávski quanto esta dimensão de uma presença e de um estar absoluto no aqui e agora perseguido por Grotowski e que fica evidente no exemplo da entrevista em que ele relata que a única preocupação estava dirigida aos detalhes técnicos do som, da fotografia e etc., e que qualquer relação com a vida havia sido esquecida, sendo este *contato* que permite que o indivíduo deixe de “escravo do próprio passado” e possa estar em constante transformação, mutação, ajustamento ou adaptação. Ou seja, se o treinamento age sobre esta possibilidade de manter-se em constante contato com a vida, fator indispensável ao trabalho do ator independente da época e da estética, podemos deduzir que o treinamento age no sentido de exercitar o ator para acessar o fluxo.

O que chamo de estado de fluxo, compreende uma qualidade de atenção buscada no treinamento psicofísico. Esta qualidade de atenção caracteriza o *estado criador* buscado por Stanislávski e por Grotowski, sendo que o termo é oriundo da obra do psicólogo americano Mihaly Csikszentmihalyi (1999). De acordo com Csikszentmihalyi, “o fluxo tende a ocorrer quando as habilidades de uma pessoa estão totalmente envolvidas em superar um desafio que está no limiar de sua capacidade de controle.” (1999, p. 37) Trata-se do sentimento de perder-se (a *si mesmo*) numa ação, estando-se somente consciente de cumprir esta ação. Corpo e mente, são levados ao limite de sua capacidade de funcionamento obrigando a utilização da energia psíquica total impedindo o acesso de pensamentos e sentimentos incoerentes e, de acordo com o autor, até o sentido de tempo fica distorcido.

Recentemente, coincidentemente encontrei um pesquisador alemão chamado Marc Silberschatz que iniciou uma pesquisa de doutorado pela Universidade de *Sunderland* no Reino Unido, na qual busca estabelecer distancias e aproximações entre o Sistema de

---

<sup>42</sup> A dissertação pode ser acessada através do Repositório da UFBA. Site: <http://www.repositório.ufba.br> e será publicada pela Editora EDUFBA ainda em 2015 em formato de e-livro após ter sido selecionada em edital promovido pela editora.

Stanislávski e a Teoria do Fluxo. Para o Silberschatz (2013), há indícios que permitem relacionar o estado de fluxo segundo a teoria do fluxo de Csikszentimihalyi e o estado criador em Stanislávski. Em seu trabalho, ele busca correspondências e divergências entre os dois conceitos que tem em comum um fenômeno similar reconhecido pela psicologia positivista, ou seja, “uma experiência harmoniosa onde mente e corpo estão trabalhando juntos sem esforço, deixando a pessoa sentir que algo especial ocorreu.” (JACKSON, 1999, p 5) A fim de esclarecer e contextualizar a teoria do fluxo, o autor sugere nove dimensões que permitem identificar tal estado identificado por Csikszentimihalyi a cerca de 30 anos atrás em experiências com bailarinos e atletas. São elas:

1) Desafios e habilidades são equilibradas, permitindo o estabelecimento de 2) metas claras 3) com feedback imediato. 4) Mesclagem de ação e de consciência, em um nível de envolvimento que cria 5) uma sensação de controle que 6) exclui as distrações da consciência e 7) elimina a auto-consciência. 8) Isto geralmente coincide com uma distorção do sentido de tempo. 9) Finalmente a experiência é descrita como autotélica, ou seja, agradável em si mesma. (SILBERSCHATZ, 2013, p. 15)

As dimensões apresentadas configuram-se em um conjunto de pistas ou sintomas que permitem identificar o estado de fluxo e, o autor defende que Stanislávski teria antecipado em décadas a descoberta deste estado pela psicologia positivista. Contudo, embora hajam elementos correspondentes, Silverschatz pontua que existem diversos elementos divergentes identificados, principalmente nos últimos escritos de Stanislávski. Foco-me, porém, nos pontos convergentes.

Se tomarmos algumas das dimensões que permitem identificar o estado de fluxo citadas acima, encontraremos conexões possíveis, ainda, com os sintomas de organicidade segundo Grotowski e, mais ainda, encontramos uma lógica similar que permeia o desenvolvimento de exercícios de treinamento e estratégias de criação. Um desses aspectos mais relevantes me parece estar na questão da estrutura e da polêmica que ela carrega no que se refere a sua associação ao movimento. Nesse sentido, para que desafios e habilidades estejam equilibradas, permitindo o estabelecimento de metas claras com *feedback* imediato, é necessário que a atenção esteja controlada e corretamente focada. Nisso aparece o problema da dupla atenção e da atenção dividida - que pontuo na minha dissertação de mestrado e a cujo tema retorno ao trabalhar com a experiência no Teatro Varasanta – segundo o qual a atenção dividida é uma condição importante no estado criador visto que permite que o mental controlador não interfira naquilo que estou fazendo embora me dê a sensação de segurança necessária para que eu não resista ao processo. A atenção dividida, no entanto, consiste num aspecto danoso radicado na dificuldade em manter a atenção dirigida ao momento presente ou

a um objeto de atenção. A menos que uma pessoa saiba como dar ordens aos pensamentos dele ou dela, a atenção será atraída para tudo o que é mais problemático ou interessante naquele momento. “Entropia é o estado normal de consciência - uma condição que não é útil nem agradável”. (SILVERSCHATZ, 2013, p. 15)

A estrutura, nesse sentido, corrobora com a criação de pontuações fixas, repetíveis, que ajudam a criar um senso de controle, dimensão necessária ao estabelecimento de fluxo. Chegamos, pois, naquele entendimento de que se o ator possuir uma sequência de ações claras e precisas (a velha ideia de partitura) poderá se entregar livremente ao fluxo de impulsos, sensações e emoções que as circunstâncias lhe provocam. Na atuação, o ator manter seu foco na cena em que está participando e nas metas, objetivos e tarefas que estão operando no interior daquela cena. Contudo, há uma série de fatores que alteram o contexto e as circunstâncias a cada nova apresentação. Isto demanda do ator, a capacidade de perceber, interpretar e responder aos *feedbacks* que lhe chegam e, nesse sentido, concordo com Silverschatz quando ele diz que “a fusão da ação e da consciência, portanto, torna-se difícil, se não impossível. O ator não pode fundir totalmente sua consciência com a ação, ele/ela compromete-se, porque uma parte deve permanecer separada para facilitar essa comparação.” (2013, p. 17) Caso contrário, há o risco de o ator cair num plasma psíquico, num exercício psicodramático ou numa introspecção que é pouco útil artisticamente. Ao mesmo tempo, a impossibilidade da dupla atenção pode dificultar ou impossibilitar, dentro da perspectiva da teoria do fluxo, o acesso a este estado perceptivo e, conseqüentemente, no contexto do trabalho do ator, teríamos uma atuação mecânica ou fria.

A questão da auto-consciência que aparece na descrição das dimensões para o estado de fluxo é outro ponto relevante considerando que pode haver mal-entendidos a esse respeito. A ideia de suspender ou eliminar a auto-consciência, participa daquele entendimento da necessidade de interrupção das interferências de um plano mental controlador e inibidor das reações autênticas ou bloqueador do fluxo de impulsos. Toda experiência verdadeira, demanda um certo nível de risco, de período real. Talvez, não possamos falar de uma experiência verdadeira, que tenha realmente atravessado o sujeito sem este ter se colocado em risco, ultrapassado o limite do conhecido, dos territórios seguros. Esse lançar-se no abismo é uma das características do trabalho do ator pela via da organicidade e está ligado a perda momentânea da auto-consciência ou da consciência egoica que traz consigo padrões de comportamento e sentimentos como vergonha, medo e auto-piedade. Ademais, para que a sensação de controle que possibilita o fluxo aconteça, é necessário a iminência da perda do controle criando um espaço de risco, quase como uma corda bamba.



Finalmente, considero importante localizar o estado de fluxo como uma característica do trabalho do ator da organicidade e, como um princípio no trabalho com a psicotécnica de K. Stanislávski na medida em que incorpora elementos presentes no estado criador por ele perseguido e também buscado por Grotowski e que pressupõem um envolvimento integral do sujeito com o seu fazer no aqui e agora.

### 1.3 OUTRA PERSPECTIVA DA ORGANICIDADE: A DANÇA DE EXPRESSÃO ALEMÃ NO CONTEXTO DO DESENVOLVIMENTO DA DANÇA MODERNA E SUA RELAÇÃO COM O TEATRO

*A esta sensação interior da energia que percorre o corpo, denominamos sentido do movimento.*  
(STANISLAVSKI)

No documentário francês “O Século Stanislávski”<sup>43</sup>, na segunda parte, o filme conta que Stanislavski havia empreendido uma viagem pela Europa e que na Alemanha havia ficado encantado com a ideia de “movimento inspirado” que estava sendo desenvolvida pelos movimentos “não teatrais”, precursores da dança de expressão alemã. Um artigo da pesquisadora italiana Eugênia Casini Ropa<sup>44</sup>, mostra que no início do século XX o movimento não teatral alemão empreendeu uma importante revolução nos modos de pensar e agir com e sobre o corpo e que se caracteriza, talvez, uma versão do princípio da organicidade e da tentativa de trabalhar corpo e espírito de maneira integrada.

Em livro recentemente publicado no Brasil, “A Dança e o Agit-prop: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX”<sup>45</sup>, Ropa apresenta uma ampla e detalhada contextualização histórica e conceitual daqueles movimentos e de seus personagens centrais, oferecendo um rico material para os estudos da organicidade e do corpo no início do século XX e que ajudam a formar novos entendimentos de outras poéticas, como a de Stanislávski, que teria sido influenciada por aqueles avanços protagonizados por aqueles artistas na

---

<sup>43</sup> *Le Siècle Stanislavski* é um documentário francês de 1992, produzido por Union des Gens de Théâtre de Russie, System TV, Ministère des Affaires Etrangères - MAE, Ministère de la Culture, La Sept, CNC. Disponível em: [http://minhateca.com.br/laedio/O+S\\*c3\\*89CULO+DE+STANISL\\*c3\\*81VSKI+\(Document\\*c3\\*a1rio\)](http://minhateca.com.br/laedio/O+S*c3*89CULO+DE+STANISL*c3*81VSKI+(Document*c3*a1rio)) com legendas em português.

<sup>44</sup> ROPA, Eugenia Casini. **Alemanha-Rússia no Início do Século XX: A Arte do Movimento entre Liberação e Mecanização do Corpo.** In: CAVALIERE, A. VÁSSINA, Elena (org). Teatro Russo. Literatura e Espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011

<sup>45</sup> ROPA, Eugenia Casini. **A Dança e o Agit-prop: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX.** São Paulo: Perspectiva, 2015

Alemanha. Nos fornece, também, elementos para trabalhar a noção de contato e a intersubjetividade nas práticas criativas.

Neste tópico, portanto, buscarei entender como a noção de organicidade conecta as transformações no teatro (Stanislávski) e na dança (Alemanha) nas primeiras décadas do século XX e marca um novo paradigma para as duas artes. Além disso, buscarei pensar na relação de Stanislavski com o surgimento da dança moderna, principalmente a partir do estudo do capítulo sobre plasticidade do movimento que consta no tomo dois do livro “O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo”.

Ropa defende que a fonte das experiências mais extremas em dança e teatro se encontra nas três primeiras décadas do século XX. A questão que movia diretores, bailarinos, atores, diretores e outros artistas no período era, fundamentalmente: como quebrar com as convenções caducas da cena da época? Pretendiam abolir o “estereótipo da ficção” em busca de uma ação cênica mais crível, real e verdadeira, o que não significa a verossimilhança do realismo, mas antes, uma recriação poética da realidade como dirá Stanislávski. Para Ropa, no período “desdobra-se de diferentes maneiras uma investigação muito mais aprofundada, um trabalho no interior do *performer*<sup>46</sup>, visando um objetivo comum: obter em cena a “organicidade” completa do ser humano.” (1993, p. 28)

Nesse sentido, as ideias oriundas dos percursos da “nova dança” alemã, ressaltavam uma atitude de pesquisa em que sugestões artísticas contribuíam com as discussões, nos campos da psicologia e da fisiologia, acerca das estruturas de funcionamento do corpo, conforme considerações apresentadas anteriormente neste capítulo a partir de Nunes (2009). Dessa forma, para Ropa a organicidade “significa a ativação de um corpo/espírito perfeitamente consciente e capaz de transformar em situação de representação, os mecanismos físicos, intelectuais e emocionais que dirigem a expressão humana”. (1993, p. 28) Saliento, pois, os três verbos que participam da formulação da sentença: ativar, transformar e dirigir. Esta tríade pressupõe uma ação processual dinâmica e ininterrupta no tempo e no espaço, o que encontra eco noutra passagem em que a autora recorda a noção de *verdade* como um termo recorrente entre os pesquisadores daquela época. “A verdade, tão intensamente visada pelos pesquisadores, resultaria do desenrolar-se real, em cena, dos processos ‘orgânicos’ que o *performer* faria agir conscientemente na criação artística, em vez de se limitar à imitação formal da realidade cotidiana.” (ROPA, 1993, p. 28)

---

<sup>46</sup> Como a autora utiliza o termo *performer* utilizarei este termo neste subtítulo entendendo-o como sinônimo de ator ou no sentido que Jerzy Grotowski o utiliza, ou seja, alguém que faz algo.

Esta última passagem citada pode ser segmentada em três aspectos que precisam ser destacados. Primeiro, que a verdade resulta do desenrolar dos processos orgânicos, ou seja, há um percurso sobre o qual estes processos ocorrem. Segundo, que o *performer* (o ator, o bailarino, etc.) faz agir conscientemente tais processos, ou seja, trata-se do caráter volitivo da ação segundo Stanislávski, e aqui se abre uma primeira janela que conduz ao sistema de ações físicas como sendo o que permite de maneira consciente acessar e impulsionar os processos supra-conscientes, orgânicos. Por fim, há o terceiro aspecto, que está diretamente ligado ao anterior, segundo o qual, se o *performer* faz agir conscientemente os processos “orgânicos”, não há porque prender-se à imitação formal da realidade uma vez que passa a ocorrer uma produção de realidade na cena presentificada em ação.

É, pois, na intersecção entre “dança de expressão” germânica e a reforma da cena teatral na Rússia que aparece um dos pontos práticos centrais que definem a singularidade com que olho para o Sistema de Ações Físicas: o movimento.

O movimento, tanto na dança quanto no teatro, está relacionado aos modos de pensar e de se trabalhar com o corpo. Nesse sentido, as transformações que as abordagens do corpo sofreram no final do século XIX e início do século XX, pelo advento das ciências e do pensamento filosófico acerca do tema, levaram a um novo entendimento de corpo de acordo com o qual, há uma interação funcional das camadas psíquicas e físicas do homem. Segundo Ropa, isto levou à descoberta do “movimento como meio naturalmente privilegiado de manifestação das pulsões interiores do psiquismo”. (1993, p. 29) Sem dúvida foi Dalcroze, em parte, o pioneiro nestes estudos, o que é um dado importante uma vez que influenciou tanto as transformações em dança (caso da Alemanha), quanto no teatro uma vez que Stanislavski foi, também, contagiado por Dalcroze, com quem teve contato em sua passagem por aquele país e através da bailarina Isadora Duncan.

A técnica de ensino musical associado a movimentos corporais de Dalcroze, despertou o interesse do mestre russo para a linguagem do ritmo que se tornaria um dos fundamentos principais do sistema no último Estúdio e que ele viria a aprimorar no trabalho com os atores-cantores. A tríade movimento, tempo-ritmo e vida compreendem um dos sustentáculos do tipo de atuação buscado por Stanislavski como se evidencia na seguinte citação.

Pensamos, sonhamos, estamos interiormente preocupados também com certo tempo-ritmo, uma vez que em todos esses momentos se manifesta nossa vida. E onde há vida, há também ação; onde há ação há também movimento; onde há movimento também há tempo; onde há tempo também há ritmo. (2009, p. 243)

Ademais, este contato confirmou sua teoria de que um movimento inspirado poderia expressar o movimento interior, da alma. Nesse sentido, a figura de Isadora Duncan exerceu uma influencia considerável no desenvolvimento do sistema, principalmente por sua crença em que a intuição estava em harmonia com as forças da natureza. Assim sendo, como assinala Grebler (2006):

Os diretores teatrais, por sua vez, reconheceram na dança as possibilidades de uma comunicação direta e natural através do corpo, vendo-a então como uma forma que permitia uma via de expressão mais espontânea, trazendo em si mesma uma linguagem gestual que ajudava-os a desviarem-se de um teatro centrado no texto. (p. 96)

No capítulo em que Stanislávski trata da plasticidade do movimento<sup>47</sup> no trabalho do ator, há elementos que permitem compreender o modo como os princípios da dança e a questão do movimento são percebidos pelo mestre russo. No referido capítulo, Tortsov tece uma reflexão sobre as aulas de plástica que eram conduzidas paralelamente às aulas de ginástica rítmica. O Stanislavski da ficção (Tortsov) questiona os alunos sobre a importância desta disciplina na formação do ator e adverte que não interessa a atitude de certos bailarinos que “ao dançar agitam os braços mostrando ao público suas “poses”, seus “gestos”, admirando-se externamente a si mesmos. Necessitam o movimento e a plástica pelo movimento e a plástica mesmos.” (2009, p. 77) Com estas palavras, K. Stanislávski refere-se ao aprendizado e a realização de movimentos sem relação com o conteúdo interno o que resulta em formas carentes de sentido e critica, também, o narcisismo que coloca o bailarino/ator em atitude de auto-contemplação. Para ele, o ator não necessita de tal plasticidade. Não interessa ao ator movimentos puramente externos, mas, um movimento que tenham um sentido criativo e “que leve em si mesmo o impulso para a ação, o desejo de executar uma tarefa.” (2009, p. 78). Para o mestre russo, todo movimento externo deve seguir uma linha interna, um movimento interno que possa transmitir a “vida do espírito humano”.

Na sequencia, adverte sobre a existência de atores (e também bailarinos), que aprendem certa plasticidade que se converte na sua segunda natureza, numa característica individual da qual ele se torna escravo. Não sabem mais dançar e nem interpretar senão por meio desta plasticidade que é mecanicamente acionada o que é completamente adverso daquilo que se busca na organicidade. Stanislávski buscava uma energia que percorre o corpo e se manifesta em uma ação consciente plena de sentimento, conteúdo e propósito. Ele fala de

---

<sup>47</sup> STANISLÁVSKI, Konstantin. El Trabajo del Actor sobre si Mismo. En el proceso creador de la encarnación. Barcelona: Alba Editorial, 2009 Pg 77 - 104.

algo que não possa ser realizado mecanicamente, mas, apenas de acordo com os impulsos espirituais. Ele diz:

Se prestarem a atenção nas suas próprias sensações, sentiriam uma energia que brota dos mananciais mais profundos do seu ser, de seus próprios corações. Percorre todo o corpo e não está vazia, mas, repleta de emoções, desejos, tarefas que a impulsionam ao longo de uma linha interna graças a agitação provocada por um ou outro movimento. (2009, p. 79)

Não é difícil tecer relações com a ideia de impulso ou fluxo de vida em Grotowski e, também, não é difícil entender que Stanislávski não está falando de sentimentos, mas, de uma energia que flui pela rede do sistema muscular excitando os centros motores internos e externos e que se expande em direção ao outro e ao espaço (*Affekt*). A partir deste princípio, são elaborados dois exercícios: um refere-se a mecânica do andar humano e outro a circulação de energia através de uma linha interna, embora não possamos ignorar que está fazendo alusão a uma espécie de processo metafísico e espiritual. No que diz respeito ao primeiro, Stanislávski entendia que a maioria das pessoas adquire hábitos antinaturais de movimento, de postura e de andar. Nesse sentido, faz-se necessário reaprender a técnica do andar a partir de um entendimento anatômico. Para ele é fundamental que as articulações estejam liberadas e que os membros possam operar a movimentação do corpo em espirais que permitam inclinar para todas as direções o menor movimento e manter o equilíbrio dos ombros e da cabeça de modo a deixá-los tranquilos e livres. Sua visão do caminhar e do correr era metaforicamente representada pela imagem de um trem com seus vagões. Mais precisamente, pela articulação das rodas do trem. O andar, assim, começaria no quadril e na pélvis sendo que a perna deve ser lançada a frente a partir do quadril.

O segundo exercício consistia em imaginar que uma bolinha de mercúrio percorre o corpo internamente estimulando a sensação interna do movimento. Com este exercício, pode-se trabalhar a liberdade muscular, a noção de fluxo e a sensação do movimento. “O movimento e a ação, nascidos nas profundezas da alma, e que seguem uma linha interna, são imprescindíveis para o artista do teatro, o balé e outras artes cênicas e plásticas.” (2009, p. 93) para ele somente este tipo de movimento era necessário e somente através da “sensação interna do movimento” se pode compreender e sentir este processo.

Acerca da *energia e da sensação interna do movimento*, existe outro aspecto relevante. Trata-se da atenção física. Stanislávski entendia que na esfera do movimento plástico, é importante que a atenção física se mova junto coma a energia de forma constante. Tudo isto é necessário para que se crie uma linha ininterrupta que para ele era essencial na arte. Esta “linha ininterrupta” opera na psicotécnica como um importante princípio na

compreensão plena do Sistema de Ações Física e da atitude criadora correta. O processo, o fluxo, não pode ser interrompido e para justificar isto Stanislávski fala do caso de um músico que ao começar a tocar uma peça em instrumento não pode interromper o fluxo das notas ou criará ruídos na música. Para o mestre a “arte mesma se origina no momento em que se cria a linha contínua, ininterrupta do som, da voz, do movimento.” (2009, p. 97) Dessa forma, como estratégia para treinar este conhecimento, sugere exercícios de tempo e ritmo através dos quais pode-se experienciar a criação de uma linha ininterrupta de movimento sustentada pelo fluxo de energia interna. Na descrição do exercício, Tortsov (Stanislavski) conclui que a atenção dirigida para o movimento da energia é que permite que a linha seja ininterrupta mesmo com pausas nos tempos de cada compasso. Finalmente, é o sentido do movimento e a linha ininterrupta de energia que faz com que um movimento não seja vazio no sentido do mau bailarino criticado acima.

Tomo, pois, a ideia de “movimento como meio naturalmente privilegiado de manifestação das pulsões interiores do psiquismo” que completa a reflexão que teci acerca da plasticidade do movimento, como mais um princípio-chave no entendimento do sistema de ações físicas de Stanislávski. Ropa enfatiza que “a expressão no movimento é expressão direta, imediata, natural, “orgânica”, manifestação de uma experiência vital”. (1993, p. 30), ou seja, o movimento como princípio-potência no trabalho com as ações físicas uma vez que já é psicofísico em sua origem.

Contudo, antes de avançar no desdobramento da questão, é importante compreender um pouco melhor como esta alteração de paradigma afeta os processos de criações no início do século XX. Primeiramente, e Ropa me ajuda a perceber isto, os códigos e as convenções formais deixam de ser impostas do exterior e os processos se detêm na pesquisa e elaboração individual do movimento. Para tanto, se apoia em princípios naturais que consideram “[...] a adequação aos ritmos fisiológicos, alternância de tensão e relaxamento musculares, contradição ou desenvolvimento da energia, em estreita correlação com a exploração do espaço e do tempo [...]” (1993, p. 30).

Nesse sentido, os bailarinos (e estendo aos atores) se tornam experimentadores, profissionais da “organicidade” do indivíduo, como sugere a autora. Assim, emerge uma autonomia expressiva na qual cada artista persegue a sua verdade. Cada bailarino (ator) se torna o criador de sua própria arte. A via é a da singularidade na qual a totalidade orgânica de cada indivíduo se afirma poeticamente em função dos princípios que a regem.

Nesse contexto, Dalcroze e Rudolf Laban depois Mery Wigman sintetizam estes experimentos da dança alemã pela inserção de som e palavras além de elementos conflituais dramáticos. Ropa afirma que estes elementos,

[...] nas implicações mecânico-energéticas e dinâmico-espaciais do movimento e nos estratos das emoções e da imaginação da comunicação expressiva, aproximam-se das modalidades investigadas no teatro, mas nada metodicamente pelos expressionistas. (1993, p. 32)

Dessa forma, pode-se dizer que a mesma dança moderna, na corrente da dança de expressão alemã que fará surgir o *Tanztheater*, influenciará as transformações na arte do ator no início do século XX deixando princípios válidos ainda hoje.

Vale ressaltar que enquanto na Rússia e Polônia, por exemplo, a revolução artística se deu na encenação, com o surgimento das pedagogias teatrais e o advento do encenador, na Alemanha as revoluções estéticas e estilísticas se deram com maior ênfase no campo da dança, embora, como nos mostra Ropa, muitas das influências que transformaram o campo da dança eram originários do teatro. O teatro alemão, como encenação e estética, viveu suas maiores transformações apenas na década de 1950 com o advento dos teatros de diretor. Portanto, é menos comum encontrar naquele país estratégias pedagógicas de abordagem do processo criativo do ator, como se verifica em intensa escala na Rússia, com os seus diretores-pedagogos. É claro que esta questão mereceria um estudo mais completo, uma vez que há textos de Goethe, por exemplo, com instruções e considerações sobre a arte do ator e, como assinala a historiadora Gerda Baumbach (2012), em seu livro *Historische Anthropologie des Akteurs* (Antropologia Histórica do Ator), o ator August Wilhelm Iffland entre 1848 e 1874 já se preocupava com a formação do ator e com a necessidade de uma técnica e pedagogia da atuação. À este tema voltarei no próximo capítulo, agora sigo, pois, na dança, a fim de avançar a partir dela para a noção de contato e intersubjetividade no Sistema de Ações Físicas pela via da organicidade.

Assim sendo, como já dito anteriormente nesse capítulo, vê-se no final do século XIX e início do século XX, um movimento de redescoberta do corpo, como afirma De Marinis (2004) e reitera Ropa (2015) e como, também, fica evidente se analisarmos a filosofia de Husserl, Merleau-Ponty ou a obra de Nietzsche, que remove do terreno da transcendência determinadas funções e as delega ao corpo-mente.

Em linhas gerais, as ações empreendidas estavam voltadas para uma reconexão do homem com as forças e ritmos cósmicos. O movimento universal da natureza e o movimento no sentido literal, enquanto ação humana básica, passou a ser visto como base para qualquer

atividade física. Este fenômeno esteve nas bases do vários e complexos acontecimentos que agitaram algumas formas expressivas e que, segundo Ropa, “teve um desenvolvimento expressivo nos países de cultura alemã” (2015, p. 41). Um desses acontecimentos foi o *Jugendbewegung* (Movimento da Juventude), no qual estudantes burgueses se rebelaram contra os padrões e contra os modos de vida instituídos pelos seus pais. O *Jugendbewegung* “voltou-se para a natureza, na qual reconhecia uma beleza e uma pureza originárias e incontaminadas, capazes de impregnar por contato espíritos e corpos são e vitais.” (ROPA, 2015, p. 41). A ele, juntou-se outro movimento chamado *Lebensreform* que propunha a relação livre do homem com a natureza, a fuga da metrópole e da cidade, o vegetarianismo, a recusa ao alcoolismo e etc. Este movimento convergiu, em seu momento mais radicalmente experimental, na experiência realizada por Rudolf Laban no Monte Verità.

A resultante do encontro dos dois movimentos citados somados às descobertas psicanalíticas, foi, de acordo com Ropa, “uma progressiva transmutação do conceito de exercitação corpórea, em termos recreativos e de formação, para aquele de “cultura do corpo” (*Körperkultur*).” (2015, p. 44) Relevante nesta nova perspectiva, me parece ser uma inversão nas práticas corpóreas e no modo de experienciar-se como corpo que sai da lógica de correção da natureza para a lógica de aceitação e valorização das singularidades que cada corpo tem. Dessa forma, é perceptível uma aproximação com o entendimento de corpo que trabalhei no capítulo anterior a partir do conceito de corpo-vida em Grotowski. Evito, contudo, me estender nesta contextualização, que pode ser acessada no livro de Ropa, anteriormente citado, e me dirijo especificamente aos aspectos que caracterizariam a *Körperkultur*, matriz das pesquisas labanianas e da “dança livre“, precursora da dança moderna europeia, e que interessam a esta pesquisa, principalmente, no que tange ao lugar da intersubjetividade nas práticas pedagógicas e criativas de K.Stanislávski e Jerzy Grotowski pela via da organicidade.

A *Körperkultur* recebeu contribuições de diferentes fontes teóricas e experimentais sendo, as mais expressivas, o teatro e a dança. Nesse sentido, Ropa empreende um esforço para distinguir as contribuições provenientes do teatro e, embora tenha dificuldade nesta empresa, destaca dois influxos teóricos determinantes. De um lado, o do francês François Delsarte (1811 – 1871) e do seu “sistema de estética aplicada“ do qual foram extraídos três princípios fundamentais: 1) a concepção unitária e trinitária do homem; 2) o entendimento de que para cada movimento exterior deve haver um movimento interior equivalente e análogo que determinará sua expressividade e 3) a categorização das leis naturais do movimento e expressão humana. O segundo influxo é “aquele de uma corrente estética ideal, que parte de



Schopenhauer e une Wagner e Nietzsche (e que verá em Adolphe Appia e em Georg Fuchs seus êxitos teóricos mais extremos e influentes).” (ROPA, 2015, p. 47) Deste, extraiu-se, ainda segundo Ropa, 1) a prioridade da música (ritmo) em campo estético; 2) a releitura do princípio dionisiaco que exalta a embriaguez e a fusão mística do artista e 3) “a exaltação da subjetividade do indivíduo e de suas qualidades intrínsecas.” (ROPA, 2015, p. 47).

Estes seis princípios, oriundos de duas influências que alimentaram a *Körperkultur*, poderiam ter sido extraídas dos escritos do russo K. Stanislávski e poderiam ter sido pronunciadas em uma das conferências de Jerzi Grotowski, tamanha a similaridade. Da conexão corpo e alma (*Körperseele*) de Delsarte e do seu entendimento de movimento (ação humana) interno e externo em operação análoga e a categorização de leis naturais que operam na sucessão (paralelismo ou oposição de vetores de energia), pode-se tecer relações diretas com as leis orgânicas do homem em ação de Stanislávski que, também, considera os vetores de energia e a conexão corpo e espírito e cujo sistema de atuação está basicamente sustentado na conexão corpo – alma (mente). No que tange ao segundo, temos o ritmo, temos o *rauch*, para usar um termo de Walter Benjamin, ou êxtase dionisiaco que caracteriza o estado de fluxo ou estado de “estou” e, finalmente, e muito importante do ponto de vista pedagógico, a exaltação da subjetividade do indivíduo, sua singularidade, que leva ao princípio do contato como relação intersubjetiva que é a base da atuação orgânica.

Nesse contexto, os artistas antecipam estas percepções e as levam para a prática. Interessa, pois, dois fenômenos. Em primeiro lugar, a dançarina norte-americana Isadora Duncan que revolucionou a dança no início do século XX com sua maneira instintiva, voltada para a natureza e fora dos padrões convencionais da dança. Segundo Ropa, Duncan atravessa a Europa, sobretudo a Alemanha e a Rússia disseminando sua “dança livre”. Influencia, também, consideravelmente Stanislávski como se evidencia em cartas trocadas por ambos que se conheceram através do então marido de Duncan, Gordon Craig que trabalhou no Teatro de Arte de Moscou na montagem de Hamlet. Segue trecho de uma carta de Stanislávski para Isadora Duncan datada de 19 de janeiro de 1908.

[...] Sua dança transmitiu-me mais que o tipo comum de apresentação que eu vi ontem à noite (refere-se a apresentação de Eleonora Duse uma das grandes atrizes da época). A senhora abalou os meus princípios. Desde a sua partida, tenho tentado descobrir em minha própria arte as coisas que a senhora criou na sua. Isto é, algo belo, simples, como a própria natureza. Hoje vi a bela Duse repetir algo que eu já sabia, algo que tenho visto uma centena de vezes. Duse não me fez esquecer de Duncan! (STANISLÁVSKI apud TAKEDA, 2003, p. 317)

O que viu Stanislávski na dança de Duncan aparece de certo modo naquilo que ele aborda quando fala da *plasticidade do movimento* ou das questões de ritmo. Mas, sobretudo, o

velho mestre viu a perfeita harmonia entre o ser humano e a natureza. Em segundo lugar, o fato de que na Alemanha, o início do século XX é profundamente marcado pela “redescoberta do corpo” que cria uma verdadeira “cultura do corpo”, a *Körperkultur*. Segundo Ropa, este movimento era acompanhado por outra tendência que pregava uma “reforma da vida”, a *Lebensreform*.

A natureza é aqui percebida como elemento puro, originário, incontaminado, que poderá regenerar o homem moderno, escravo de uma vida mecanizada e insalubre, fechado em cidades cada vez mais sufocantes, para assim recolocá-lo em contato com as leis naturais da existência e com os ritmos universais da vida. (2011, p. 118)

Os integrantes da *Körperkultur* buscavam pelo corpo a fuga dos estereótipos e hábitos forçados do processo civilizatório para encontrar a capacidade de expressão orgânica e harmônica dos impulsos interiores. “Corpo, movimento e ritmo se tornam as palavras de ordem de uma nova pedagogia [...]” (ROPA, 2011, p. 119). Tudo isso se aproxima muito das proposições Stanislavskianas e, também, do que proporá Grotowski anos mais tarde. Sem dúvida, Duncan, ao passar pela Alemanha neste período, avalizou a possibilidade concreta de se conceber uma nova arte do corpo e do movimento. Rudolf Von Laban e Jaques-Dalcroze, são os teóricos e experimentadores que desenvolverão a “nova arte do movimento”, nas palavras de Ropa, que passa a vigorar na Alemanha. É, graças ao primeiro, que nascerá a dança livre alemã conhecida como *Ausdruckstanz*, dança de expressão ou dança de expressão que encontra condições de manifestação através de artistas como Mary Wigmann e em contato com outras vanguardas vai dando forma a nova dança “moderna”.

De maneira alguma é novidade que Stanislávski foi bastante influenciado por François Delsarte e que inclusive o convidou para ministrar *workshops* para os atores do TAM. Contudo, há nisso um dado novo que é a complexidade do conjunto de movimentos que gerou a *Körperkultur* e que é precursor da dança de expressão alemã e da dança Moderna e que, além de ter sido influenciada pelos “teatros não teatrais”, como se refere Ropa, influenciou substancialmente o desenvolvimento do primeiro sistema de atuação da história, criado por Konstantin Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou. Ademais, pode-se dizer que um possível germe para a noção de organicidade, eixo que atravessa algumas das experiências mais relevantes do teatro no século XX, está no movimento da *Körperkultur* na Alemanha no final do século XIX não apenas como inspiração, mas, como enunciador dos princípios basilares da experiências que viriam depois.

Além dos princípios, tais movimentos desencadearam novos olhares pedagógicos, tanto para atores quanto para bailarinos, que leva em consideração “a relação inusual, a troca

consciente, contínua e recíproca de experiências entre a pesquisa pedagógica e a teatral, entre técnicas de formação de atores-dançarinos e técnicas de formação do indivíduo.“ (ROPA, 2015, p. 50). Ou seja, temos aqui um enunciado que define princípios pedagógicos fundamentais na prática stanislávskiana e dos seus discípulos e, também, das ações desenvolvidas por Jerzy Grotowski, principalmente no que tange a relação entre técnicas artísticas e de formação do indivíduo acentuando a abordagem holística do Homem. Ademais, encaixam-se no contexto contemporâneo do pensar-fazer teatro e dança e de formar os respectivos profissionais destas áreas.

Esta tendência pedagógica verificada naquele contexto foi decisiva para os ulteriores desenvolvimentos dos novos princípios e perspectivas de trabalho. Nesse interim, destaca-se E. Jaques-Dalcroze que em 1911 cria uma escola em Hellerau, na periferia de Dresden que se tornou um centro cultural de vanguarda coordenado por Delsarte e financiado por Wolf Dohrn, um rico empresário e intelectual alemão. Evito entrar em detalhes sobre a escola e saliento apenas e que logo ela se tornou mundialmente famosa, os alunos que dali saíram, fundavam outras escolas em outros países e Hellerau recebia a visita importantes nomes da cena da época como Stanislávski, Nijinski, Claudel, Reinhardt entre outros conforme cita Ropa.

Considerando a informação trazida pelo documentário *O Século Stanislávski*, de que o encenador russo havia tido contato com estes movimentos na Alemanha, antes de desenvolver o Sistema de Ações Físicas, depreende-se que havia ali algo relevante que pode trazer uma nova luz sobre o sistema e ajudar no fortalecimento da hipótese de que o contato configure-se como uma noção-chave na operacionalização do Sistema de Ações Físicas pela via da organicidade. Tudo isto se torna ainda mais pertinente, se considero a afirmação de Zinguermann (2011), de que Stanislavski nos últimos experimentos não estava mais trabalhando sobre a *mise-en-scène*, mas, explorava uma pesquisa sobre as linhas de intenção, relação e ação. Ou seja, primeiro a descoberta e fortalecimento das linhas internas de ação para somente depois buscar a estruturação de uma formatação cênica.

Nesse sentido, é importante recordar que o Sistema de Ação Físicas, não se configura como um método, mas, como um sistema, o que pressupõe uma maior complexidade e que vai além da ideia de um passo a passo a ser seguido. Trata-se mais, de um conjunto de princípios, sem hierarquia definida, que devem ser ativados durante um processo orgânico e em fluxo. De um sistema cuja aplicabilidade prática não é possível se pensada apenas como uma técnica a ser executada, mas, que deve ser vital como um processo gradual de

assimilação de princípios e formação de uma “segunda natureza orgânica” o que, também, não pressupõe somente um domínio técnico de elementos, mas, uma atitude ética. Dessa maneira, dos princípios deixados pelo mestre russo, é possível apreender e formular um número incalculável de estratégias e metodologias pedagógicas e criativas considerando, sempre, os parâmetros éticos que norteiam o Sistema. Uma dessas estratégias é, justamente, o Método de Análise Ativa o qual irei abordar no tópico seguinte.

Antes de passar para o próximo tópico, porém, dedico alguma atenção a outro expoente do teatro e da dança que traz alguns princípios preciosos para a abordagem da noção de contato e do sistema de ações físicas pela via da organicidade.

Entre 1912 e 1913, o húngaro Rudolf Laban de Varalja, conhecido na Alemanha como Rudolf von Laban, começou a desenvolver uma nova dança e, em 1913, ao invés de fundar uma escola, funda uma comunidade no lado suíço do Lago *Maggiore*, em Monte Verità. Ele acreditava que apenas com uma convivência comunitária seria possível atingir seus ideais. Destacarei, pois, através de duas citações de Ropa, somente dois aspectos que me interessam ao trazer Laban para esta discussão. A primeira, diz respeito às buscas de Laban com sua nova dança:

“Rudolf Laban, então, agregando em torno a si um grupo de jovens artistas e alunos, dedicou-se à pesquisa de uma nova forma de dança pura, não descritiva, que surgisse como expressão dinâmica organizada do ser profundo do indivíduo e da coletividade, de suas necessidades e de sua fé na vida.” (ROPA, 2015, p. 70)

Desta passagem, é importante destacar a ideia de uma dança, de movimentos surgidos “como expressão dinâmica do ser profundo do indivíduo” que complementa e ajuda a delinear a expressão “movimento inspirado” que teria influenciado Stanislávski e que leva a ideia de uma linha de ações, relações e intenções anterior a estruturação de uma *mise-en-scène*. O referido trecho sugere, ainda, a fuga de padrões pré-estabelecidos de movimento/ação e dos clichés tão perseguidos por Stanislávski.

No que diz respeito à segunda passagem, esta trata da “dança livre” como resultante orgânica da pesquisa labaniana sobre a expressividade, também, matriz da dança moderna europeia. Segue a passagem:

[...] liberação e elevação psicofísica em que o movimento é privilegiado como “agente direto da alma” (em sintonia com o que havia ensinado Delsarte) individual e coletiva, em que o intelecto, que Laban traduz como “vontade”, administra em plena consciência a relação fundamental da energia física com o tempo e o espaço. (ROPA, 2015, p. 71)

Essa relação fundamental entre energia física com o tempo e espaço é um dado relevante para se pensar o que Grotowski descobriu em seu processo prático e que nomeou

como contato. Nesse sentido, como se verá no tópico sobre a noção de contato em Grotowski, ela está menos no território dialógico da comunicação semiótica e mais na dimensão energética e intercorpórea das inter-relações humanas. De outra feita, destaco as palavras “psicofísica” e “vontade”, está última utilizada na citação como sinônimo de intelecto. Ora, a vontade é a primeira lei orgânica da ação dentro do Sistema das Ações Físicas e configura-se como o elemento mobilizador que lança o sujeito-ator no estado de “estou”, que é aquele do envolvimento máximo, psicofísico, *Körperseele* no aqui e agora.

Dessa forma, a noção de *Körperseele*, cunhada no início dos anos 1920, é a palavra de ordem da cultura do corpo segundo Ropa e é decorrente, também, de um amplo processo de desenvolvimento de pedagogias teatrais. Um dos motivos de eu ter citado Laban, é justamente o fato de que um dos aspectos do processo por ele desenvolvido, consiste no treinamento psicofísico gradual do indivíduo que “deve aprender a transfundir no movimento toda a sua humanidade.” (ROPA, 2015, p. 71) Ou seja, o movimento como situação de experimentação e desenvolvimento do si mesmo e da organicidade que se dá individual e coletivamente a partir do envolvimento com o espaço, o tempo, o mestre e os companheiros do grupo. Implica numa aproximação intensa de mestre e discípulo e esta pautada num aprender permanente no qual o trajeto é mais importante do que a chegada.

A partir dessas transformações, perseguindo o *Körperseele* e com a busca da expressão física da alma do indivíduo, o teatro deixa de ser visto como “espelhamento, interpretação artística ou crítica da realidade, mas proposta viva de modos e instrumentos para uma nova realidade possível, experiência vivida pelo artista e experienciável por qualquer ser humano.” (ROPA, 2015, p. 86).

Para finalizar esta discussão, a passagem de Duncan pela Rússia, irá resultar na fundação de uma escola de dança livre para a formação de crianças proletárias e abrirá espaço para a divulgação das ideias de Delsarte associadas às de Dalcroze. A rítmica invade as escolas de teatro e as novas danças, nascidas da fusão da dança livre de Duncan com os preceitos plásticos e rítmicos de Delsarte e Dalcroze ganharam, segundo Ropa, o nome de “danças-plásticas”.

Evidencia-se, portanto, uma ampla influencia das atividades que fazem surgir a dança moderna na Alemanha e na Rússia sobre o desenvolvimento do Sistema de Ações Físicas. Quero, porém, destacar as ideias de “movimento como meio naturalmente privilegiado de manifestação das pulsões interiores do psiquismo”, “da sensação interior da energia que

percorre o corpo” e “movimento inspirado” como princípios a serem retomados posteriormente neste trabalho.

Se considerarmos o germe da organicidade como sendo os movimentos não teatrais alemães como assinala Ropa, encontramos uma lente e um paradigma que permite olhar para o sistema de ações físicas e o compreender de uma perspectiva mais objetiva, menos filtrada por mitos e clichês teóricos e que encontra ecos tanto no percurso criativo de Stanislávski quanto no percurso criativo de Grotowski e, então esbarramos inevitavelmente com a noção de contato e, nesse retorno, após revisitar o início do século XX, a noção parece ter seu sentido ampliado. Este conceito, que na poética Grotowskiana vem acompanhado de noções como impulso, escuta e ação/reação, ganha força como palavra-princípio e princípio-procedimento nos processos que se dão pela via da organicidade.

## **2 O CONCEITO-PROCEDIMENTO CONTATO: UMA NOÇÃO-CHAVE NO TRABALHO COM AS AÇÕES FÍSICAS NA VIA DA ORGANICIDADE**

*“Uma condição necessária para o diálogo é o amor, a atração mútua entre os participantes.” (Iuri Lotman)*

No capítulo que seguiu, o foco esteve voltado para a organicidade como eixo transversal que atravessa o século XX no teatro e na dança e ao qual estão vinculadas algumas das experiências mais importantes das artes da cena ou das artes da presença. Dentre estas experiências, destaquei o percurso artístico e poético de K. Stanislávski e Jerzy Grotowski bem como os movimentos alemães que produziram importantes transformações na dança nas duas primeiras décadas do século passado e imprimiram novos paradigmas estéticos e técnicos no que tange as artes que tem o humano em presença e seu corpo como centro.

Conforme relato contido na introdução desta tese, essa pesquisa foi inspirada por um percurso prático e teórico que me revelou um fenômeno bastante concreto, ao menos no contexto dos processos de criação, o qual associei, em meu trabalho, ao conceito-procedimento contato, conforme ele aparece na poética de Jerzy Grotowski.

A pesquisadora Tatiana Motta Lima (2013), assim o denominou (conceito-procedimento) e o situou como uma das noções que marcaram profundas transformações no percurso criativo do encenador polonês. Outra destas noções é, justamente, a noção de organicidade ou “consciência orgânica”, sendo que ambas teriam sido descobertas durante o processo de criação e montagem da peça *Príncipe Constante* em 1964.

Pretendo, pois, neste capítulo, dissecar conceito e fenômeno a luz do pensamento do próprio Grotowski e seus continuadores e comentadores e, também, da filosofia a partir da noção de intersubjetividade. Ademais, estendo este estudo para a obra de Konstantin Stanislavski uma vez que tanto o Sistema de Ações Físicas quanto a organicidade, derivam das pesquisas do encenador russo e contextualizam o universo de princípios e estratégias com os quais Grotowski desenvolveu sua poética. Dessa forma, procurarei elaborar uma argumentação que conecta contato, impulso, organicidade e ações físicas e permita compreender as implicações práticas da noção de contato como princípio-procedimento no processo criativo de um determinado perfil de ator, o ator da organicidade.

Presente nas estratégias e metodologias dos mestres da organicidade desde K. Stanislávski embora muitas vezes não seja formalmente citada em seus escritos, a noção de contato ou seu equivalente filosófico intersubjetividade, está presente na poética grotowskiana e é assumidamente um princípio e um procedimento que começa a aparecer nos textos do encenador polonês entre 1966 e 1967 logo após a estreia de *Príncipe Constante*, período em que, também, a organicidade passou a figurar como algo importante para Grotowski.<sup>48</sup>

A importância do termo na poética do encenador polonês estaria, principalmente, nas transformações que ele desencadeou nas práticas do Teatro Laboratório e no redirecionamento da abordagem dos exercícios, da relação ator-diretor, diretor-texto e na própria atitude do ator em processo o que leva os pesquisadores Slowiak e Cuesta a acreditarem que

[...] a essência do teatro de Grotowski não se encontra na relação ator-espectador ou na dramaturgia, como muitos supõem, nem na *mise-en-scène* – está na relação entre o ator e o diretor, que encontrou sua primeira conquista no trabalho de *O Príncipe Constante*. (2013, p 148)

Esta perspectiva me é particularmente relevante uma vez que este lugar da relação ator-diretor compreende um ponto de fundamental importância nas abordagens, tanto pedagógicas quanto criativas do Sistema de Ações Físicas e atravessa os percursos criativos associados ao eixo da organicidade. Ademais, é um dos vórtices que conectam estas práticas aos estilos de atuação e poéticas de cena contemporâneas. No caso de Grotowski, o aspecto sublinhado por Slowiak e Cuesta, está bastante claro nos escritos do encenador polonês, principalmente nos capítulos do livro “Em Busca de Um Teatro Pobre”, em que é descrito o processo criativo daquele espetáculo e a relação construída entre Grotowski e o ator Ryszard Cieslak. Ademais, é sabido que o processo de criação do espetáculo se deu numa investigação pela via negativa em um modo de condução de ensaios e uma experiência de relação ator-diretor bastante específicas. Como reitera Motta Lima, "A relação de Grotowski com Cieslak pode ser pensada completamente fora de um âmbito profissional. Afinal, não se tratava mais de uma relação ator-diretor, mas sim de uma relação entre dois seres humanos." (2013, p. 177). Embora a mesma pesquisadora diga, logo adiante no mesmo parágrafo dessa citação, que tal experiência "esteve emoldurada por uma investigação artística, e foi também por meio das transformações nas condições de trabalho e na maneira de conduzir as investigações que pôde se concretizar." (2013, p. 177). Mais uma vez, portanto, a questão das condições de trabalho, condições de produção, tão caras ao entendimento dos dispositivos de trabalho com atores e

---

<sup>48</sup> Esta afirmação é defendida por Motta Lima (2012).



estilos de atuação contemporâneos, aparece como elemento decisivo na concretização do projeto estético de Grotowski.

Dessa forma, no segundo tópico deste capítulo procuro elaborar algumas ideias sobre o processo criativo de *O Príncipe Constante*, marco do teatro contemporâneo ocidental e que se configura num lugar central na investigação aqui proposta, por se tratar do ponto de partida para o estudo da noção de contato que, nesta pesquisa, se desdobra a partir do percurso etnográfico proposto e encontra ecos em outros processos criativos e poéticas tanto em tempos anteriores (Stanislávski/início do século XX) quanto posteriores (teatro atual).

Em Stanislávski, embora o conceito não adquira peso teórico ou procedimental, está presente de maneira implícita na sistematização das leis orgânicas, no trabalho com os *études* e no Método de Análise Ativa, além de ficar evidente no método de condução de ensaios adotado no último estúdio na década de 1930.

A hipótese aqui levantada é a de que este conceito-procedimento compreende uma das bases fundamentais da linha orgânica e funciona como um dispositivo aglutinador dos elementos do Sistema de Ações Físicas no processo de criação do ator da organicidade.

Embora eu estivesse me propondo inicialmente a estudar a noção de contato segundo Grotowski e no interior das experiências realizadas no Teatro Laboratório, logo mostrou-se que era necessário, primeiro, retornar a Stanislávski e ao desenvolvimento do Sistema de Ações Físicas uma vez que, dentre as técnicas utilizadas no processo de criação de *O Príncipe Constante* estava o referido Sistema. Também, porque muitas das estratégias, modos de condução de ensaios e princípios explorados em trabalho, eram assumidamente derivados da obra do encenador russo. Portanto, fez-se necessário melhor entender o Sistema de Ações Físicas e verificar se esta noção já aparecia na poética do encenador-pedagogo russo. Para tanto, foi preciso 1) procurar entender o que Grotowski efetivamente entendia por contato, quais as referências que norteavam o encenador polonês e que podem ter sugerido esta noção e como ela transformou as práticas no teatro laboratório chegando ao patamar de procedimento no trabalho do ator na organicidade? e 2) se ela aparece na obra de Konstantin Stanislávski e como aparece?

No próximo tópico, portanto, me dedico ao contato no trabalho de Jerzy Grotowski sendo que no seguinte, procuro indícios de sua presença nos referenciais sobre o Stanislávski a fim de formar uma base referencial que sustente a análise que segue nos capítulos posteriores.

## 2.1 CONTATO EM GROTOWSKI: INTERSUBJETIVIDADE E A BUSCA POR UMA COMUNICAÇÃO ENERGÉTICA

“*Sua procura deve ser dirigida de dentro dele em direção ao exterior, mas não para o exterior.*”  
(GROTOWSKI, 1992, p. 203)

O estudo da noção de contato em Grotowski é bastante delicado devido a abrangência de sua interferência em todas as camadas do trabalho do encenador e pela complexidade do que ela pode significar. De acordo com Motta Lima, a noção aparece nos textos de Grotowski entre 1966 e 1967. Não é usada em textos anteriores e, considerando o período é possível deduzir que esteja relacionada ao ato total e às experiências vividas em *O Príncipe Constante*. Numa definição superficial, contato significava “estar em relação com” e sua “descoberta” transformou inúmeras práticas no Teatro Laboratório.

Em *O Discurso de Skara*, de 1966, Grotowski declara ser o contato uma das coisas mais essenciais. Alerta que não se trata de olhar fixamente para o outro ator ou para um objeto, mas, parece aludir a um jogo de escuta, reação e ação.

Agora estou em contato com vocês, vejo quais de vocês estão contra mim. Vejo uma pessoa que está indiferente, outra que escuta com algum interesse, e outra que sorri. Tudo isso modifica as minhas ações, trata-se de contato, e isto me força a modificar meu jeito de agir. [...] Tenho aqui algumas notas essenciais sobre o que falar, mas a maneira como falo depende do contato. Se, por exemplo, ouço alguém sussurrando, falo mais alto e articuladamente, e isto inconscientemente, por causa do contato. (GROTOWSKI, 1993, p. 187-188)

A citação que seguiu mostra que o contato para Grotowski parece estar vinculado a um fenômeno bastante simples e óbvio, se formos confrontá-lo com estudos da filosofia da comunicação, por exemplo. Contudo, a necessidade de falar disso e de uma forma tão didática como a que aparece no trecho citado, leva a crer que se trata de um problema concreto radicado na dificuldade que o ser humano tem de estar nesse estado que vou chamar provisoriamente de “escuta dilatada”. Ou seja, Grotowski fala de uma percepção apurada e de uma sensibilidade para escutar o que se passa ao redor e o que emana do outro com abertura e disponibilidade suficientes a ponto de permitir de o organismo inteiro (corpo, alma, pensamentos, sensações) reaja imediatamente. Ele fala de uma reação quase inconsciente ao que se passa no entorno e que só é possível pelo contato. Conforme assinala Motta Lima, o contato não envolvia apenas outros atores, mas, poderia estar relacionado com o espaço, as paredes, uma cadeira, um objeto ou um *companheiro imaginário*. Ou seja, algo para o que

direcionar a atenção, direcionar pensamentos, ações, intenções, a voz. Mas, como a noção passou a figurar com tamanha importância no seu percurso criativo?

Grotowski alega ter descoberto a noção de contato “na base de um problema completamente objetivo e técnico”. (GROTOWSKI, 1992, p. 202) Para explicar, Grotowski divide o problema em duas possibilidades que tem o ator e que parafraseio a seguir: 1) o ator representa para a plateia, o que conduz a uma espécie de narcisismo; e 2) trabalha diretamente para si mesmo, o que significa que ele observa suas emoções, procura a riqueza dos seus estados psíquicos. Para o encenador este é o caminho mais curto para a histeria e para a hipocrisia. (GROTOWSKI, 1992, p. 202) Nas duas possibilidades citadas, vê-se que o problema está radicado na atitude do ator em relação a sua intencionalidade e foco de atenção. No caso do primeiro, a atuação “para” a plateia, remete a um exibicionismo. Se eu faço algo para alguém eu quero impressionar este alguém e não me comunicar ou viabilizar uma experiência intensa, única de afecção. Trabalhar diretamente para si mesmo, não deixa de ser uma forma de narcisismo, mas, agravada por uma atitude de auto-importância e autoadmiração, ou seja, um exercício de afago do próprio ego e que não parece criar espaço para relações inter-humanas.

O segundo aspecto do problema, está associado com a atuação falsa que leva ao bombeamento de emoções como se estas pudessem ser controladas pela vontade. Nesse sentido, o princípio se define quando Grotowski diz que “a fim de se realizar, (o ator) não deve trabalhar para si mesmo. Penetrando em sua relação com os outros – estudando os elementos de contato -, o ator descobrirá o que está nele. Deve dar-se totalmente.” (GROTOWSKI, 1992, p. 202).

Esta ideia de “dar-se totalmente”, leva ao *companheiro seguro*, proposto por Grotowski. Esta noção não está formalmente definida pelo encenador em seus escritos, mas ele dizia, simplesmente, que alguns atores compreendem e o encontram. Contudo, estes aspectos se relacionam ao *ato total* sendo que, para Grotowski “a liberdade, a doação de si, só poderia existir na presença do que chamava de *companheiro seguro*.” (MOTTA LIMA, 2009, p. 176) Faz-se necessário, pois, considerar os referenciais que possivelmente levaram Grotowski a este entendimento, além da experiência prática com seus atores para tentar entender o que efetivamente Grotowski quer dizer com a noção de contato.

Nesse sentido, emergem alguns autores, principalmente filósofos, cujos pensamentos podem ter inspirado as experiências grotowskianas. Primeiro tem-se Edmund Husserl e a intencionalidade consciente segundo a qual não há pensamento desprovido de relação e sem a

relação consciência-objeto não haveria nem um e nem outro. O segundo é Martin Buber ([1923] 2009), filósofo austríaco bastante admirado pelo encenador polonês. Seu livro mais importante é intitulado “Eu e Tu” que trás o fator primordial da obra de Buber que é a “ontologia da relação” e trás, também, elementos importantes para começar um estudo da noção de contato em Grotowski. Encontra-se em Merleau-Ponty (2000; 2004) reflexões que não podem ser ignoradas em um estudo que tem a intersubjetividade como foco. Ademais, a obra “Ética”, de Spinoza (2010) é uma referência muito importante na abordagem desse tema no trabalho do ator da organicidade. Ressalto, pois, que não irei realizar uma exaustiva análise filosófica uma vez que correria o risco de cair em devaneios pouco úteis para um estudo sobre o trabalho do ator. Buscarei depreender apenas algumas ideias do campo da filosofia que ajudam a visualizar os caminhos trilhados pelo pensamento de Grotowski e suas influências, sendo a obra *Eu e Tu* de Martin Buber ([1923] 2009) a mais importante pelo caráter metafísico que carrega.

No prefácio da edição brasileira de *Eu e Tu* (2009), obra-chave do pensamento de Martin Buber, o tradutor cita o filósofo Gaston Bachelard (1884 – 1962) que diz ser necessário ter conhecido Buber para compreender imediatamente no que consiste sua filosofia do encontro. Outro filósofo citado no prefácio, Gabriel Marcel (1889 – 1973) define o austríaco como sendo detentor de uma presença autêntica.

(..) a profundidade de seu semblante residia na presença a si mesmo. Exatamente por esta presença a si mesmo é que ele podia tornar-se presente aos outros, acolhendo-os incondicionalmente em sua alteridade. A abertura e a disponibilidade com relação ao outro encontravam em Buber um suporte: a zona de silêncio, na qual se inscreve a confiança no outro. O olhar encontra rapidamente o calor e a gratuidade da resposta. (*apud* BUBER, 2009, p. 10)

Transcrevi inteiramente esta passagem porque ela apresenta elementos que ajudam a desenhar uma compreensão da noção de contato, ao menos num primeiro momento. Fala de uma abertura e disponibilidade, de uma presença a si mesmo, ou seja, Grotowski diz que para entrar em contato com o outro é preciso primeiro que se exista sozinho e, finalmente, a ideia de uma zona de silêncio na qual se inscreve a confiança no outro. Parece-me que quando o encenador polonês descreve os ensaios de *Apocalypsis cum Figuris* ou o *Príncipe Constante*, sua atitude como diretor era a de colocar-se em silêncio a espera de que algo vivo ocorresse. A partir daí, quando algo aparecia, “era preciso ajudar a viver aquilo que nascia espontaneamente.” (GROTOWSKI, 2004, p. 185)

Faz-se necessário, pois, adentrar a noção de diálogo e dialógico como categoria em Buber para chegar a ideia de encontro e contato. Para o filósofo a questão do diálogo não está

relacionada a um raciocínio dedutivo, mas, ao entendimento da fonte de onde brotou o dialógico sendo que o encontro é necessariamente um evento, ou seja, ele acontece. É neste “acontece” que reside um ponto de fundamental importância para entrar, inclusive na obra de Grotowski. Segundo Von Zuben, tradutor da versão brasileira de *Eu e Tu*, Buber foi profundamente marcado por uma experiência vivida na adolescência quando “em casa de seu avô, brincava com seu cavalo favorito até que em dado momento "algo aconteceu", algo "foi dito" a ele e ele respondeu ao apelo; o diálogo acontecera. A fonte de onde brotou o dialógico era, pois, profundamente vivencial, concreta, existencial.” (2009, p. 13)

Em artigo publicado em 2008, o mesmo Von Zuben realiza uma releitura da obra de Buber e salienta este entendimento do filósofo austríaco que associa o encontro, contato, diálogo inter-humano com uma experiência concreta e existencial, defendendo, ainda, que para Buber a relação inter-humana (intersubjetiva) é o que há de mais especial e fundamental na existência humana. O autor defende, primeiramente, que é necessário considerar o contexto em que a obra é produzida, ou seja, na Europa pós-Primeira Guerra Mundial. Ademais, salienta ser importante ter em mente a influência do hassidismo e do judaísmo no pensamento do filósofo.

Posto isto, ressalta-se que uma das categorias centrais para acessar o pensamento dialógico de Buber é a linguagem, consideram-se, inclusive que esta passava por um momento de crise na época, “a linguagem ou a capacidade de simbolização” (von ZUBEN, 2008, p. 92) capacidade esta, que consiste em uma das especificidades do humano, ou seja, ser um animal simbólico. Além disso, a gênese do “encontro dialógico” proposto por Buber está na elaboração de uma obra focada no tema da religião como “presença” e não no princípio do Eu – Tu. “Buber entendia a perda de riqueza e profundidade da religião por se tornar uma mera auxiliar de outras esferas da existência; sua crítica dirigia-se igualmente, à concepção kantiana, que via na religião um meio para a ética.” (von ZUBEN, 2008, p. 93) Isto fará com que a noção de “presença” converta-se numa categoria também central no “encontro dialógico”.

Evito me estender nestas considerações contextuais e procurarei trabalhar as categorias que interessam a este trabalho, principalmente no sentido de ajudar a abordar a noção de contato em Grotowski uma vez que, a meu ver, as ideias de Buber parecem ecoar diretamente na obra de Grotowski, muitas vezes como se fosse uma tentativa de coloca-las em prática. Embora, e é importante ressaltar isso, estejamos falando não apenas de um filósofo, mas, de toda uma tradição filosófica existencialista que trata do tema e, sendo Grotowski uma pessoa

bastante culta, certamente conhecia todos estes pensamentos. Contudo, o modo como Buber apresenta suas ideias, parece se aproximar mais do modo grotowskiano de pensar e agir.

Martin Buber (1992), a partir do hassidismo entende que a criatividade humana se desenvolve dentro do contexto comunitário. É na comunidade, num processo relacional entre sujeitos que a criatividade aflora como efeito intersubjetivo. Sabe-se, como já disse, que Grotowski lia muito Martin Buber e muito se influenciou pelo pensamento do filósofo judeu. Se olharmos para o percurso criativo de Jerzy Grotowski por essa perspectiva, veremos os preceitos buberianos e, conseqüentemente hassidicos estão fortemente presentes no modo como o encenador polonês estrutura e articula seu grupo e o processo criativo. Há uma passagem no documentário *Grotowski ein Portrait*, em que Flazsen diz que Grotowsti se encantou no trabalho de Stanislavski e que ele acredita que isso tenha sido uma das maiores contribuições do mestre russo, foi o fortalecimento da ideia de um grupo, um ensemble, ou seja, um coletivo de trabalho contínuo e permanente, ou seja, uma formação comunitária. Tanto é assim, que Grotowski procurou criar no seu primeiro grupo em Wroklav na Polônia, o Teatro das 13 Filas, um convívio diário, instituiu a ideia de treinamento comum e coletivo como forma de criar ofícios sociais próprios daquela formação comunitária. Isto foi facilitado, de certo modo, pelo contexto político da Polônia daquela época, ou seja, um contexto comunista e politicamente fechado.

Mais tarde, quando Grotowski direciona seu foco para o teatro das fontes, *hollyday* e a Arte como veículo, mais do que nunca esse conceito de comunidade e a forte relação intersubjetiva entre os participantes pode ser observada. Quando ele abdica do espectador e convoca testemunhas e passa, inclusive, a trabalhar com os cantos da tradição Haitiana, o que vemos é um acentuado direcionamento no sentido de formar uma estrutura semelhante a de qualquer outra religião. Ao mesmo tempo, ele não abandona o trabalho com os elementos teatrais, como as ações físicas, por exemplo, embora o trabalho com elas tenha sido dirigido para outros objetivos, ou seja, o trabalho de busca de uma verticalidade e de uma conexão energética superior.

Esta questão da comunidade, traz a reboque outro aspecto que diz respeito a confiança mútua e ausência de medo. Aliás, esta fuga do medo é um fator determinante para a experiência de Cieslak em *Principe Constante*. Para que haja um contato verdadeiro entre dois seres humanos, é preciso que as condições estabelecidas proporcionem uma sensação de segurança e que eu passe a confiar no outro ou nos outros.

Há uma fala de Grotowski no que parece a abertura de uma das atividades já na fase do Teatro das Fontes em que ele diz o seguinte:

Eu temo diante de vocês como pessoas ao ponto de não ter qualquer possibilidade de conhecê-los pessoalmente. Agora, se nós estivermos juntos em determinadas condições de isolamento por duas semanas, conheceremos e saberemos, todos nós, que você me escolheu e você saberá que ele me escolheu. Aconteceu o primeiro passo para que você não tenha mais medo diante do outro.<sup>49</sup>

Esta passagem nos diz que o contato inter-humano, pressupõe a saída da dimensão do julgamento e da expectativa, também, que pressupõe um escolher e aceitar ao outro e que o medo diante do outro, o medo de que alguém possa pensar algo, que alguém possa descobrir algo de mim ou me desarmar como sujeito social impede o estabelecimento do contato. Nesse sentido, há outro trecho que quero transcrever, no qual Grotowski em uma entrevista, a meu ver, sintetiza de forma muito precisa seu ideal no trabalho com o outro ou sobre o outro.

O que significa, você não se esconder diante de outra pessoa? Você não se mascarar diante de outra pessoa? Não atuar (representar/interpretar) outra pessoa? Você se desvelar, estar aberto, você se desarmar diante de outra pessoa? Simplesmente dirigir-se a ele...?<sup>50</sup>

Embora forte, tal passagem, que compreende um conjunto de provocações, aponta caminhos bastante concretos no sentido de uma inter-relação humana autêntica que possibilite o estabelecimento de um espaço "entre" do qual algo efetivamente vivo e verdadeiro possa emergir.

Encontro, pois, no texto *Sobre a gênese de Apocalypsis* de Jerzy Grotowski, uma base referencial consistente para abordar a noção de contato dentro da prática artística. Primeiramente é importante esclarecer que este texto refere-se a montagem de *Apocalypsis cum Figuris*, espetáculo realizado após *Príncipe Constante* e, portanto, num momento em que tanto a noção de organicidade quanto a noção de contato já faziam parte do vocabulário do Teatro Laboratório. Neste texto, o encenador reflete tanto sobre o trabalho dos atores, quando sobre o seu papel no processo e sua atitude em relação atores.

O texto começa provocando o seguinte questionamento: “o que buscamos no ator?” e a resposta vem logo na sequência: “ele mesmo”. Com isso Grotowski quer dizer que “conhecendo o mistério do outro, conhece-se o próprio.” (2004, p. 181) Para o encenador no teatro ocorre um encontro entre dois mistérios sendo que enquanto existir algum mistério é válido continuar em determinado caminho, mas, quando todos os mistérios foram desvelados pode-se abandonar tudo e buscar um novo mistério. O que quer dizer Grotowski, pois, quando

<sup>49</sup> Trecho extraído do documentário alemão *Grotowski ein Portrait*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JNclSg2-Y2s> Consultado em: 22/01/2015.

<sup>50</sup> Idem.

afirma que se busca no ator ele próprio? Quer dizer que ao procurar no outro se encontra o nosso eu profundo, o nosso si mesmo. “A palavra “si” ou “se”, é absolutamente abstrata se referida a nós mesmos, se imersa no mundo da introversão, tem sentido, porém quando se aplica em relação a algum outro. Quando se procura “si mesmo” em algum outro [...]” (GROTOWSKI, 2004, p. 181). Algo criativo no teatro pode acontecer, portanto, quando ocorre o contato entre dois mistérios. Levando a questão para a relação ator-diretor, ocorre quando há um interesse genuíno de um pelo outro em busca do “entre” e assim, volta-se à obra de Buber quando este refere-se a categoria ontológica do “entre” objetivando instaurar o evento da “relação”.

Cada atitude é atualizada por uma das palavras-princípio, Eu-Tu ou Eu-Isso. A palavra-princípio, uma vez proferida, fundamenta um modo de existir. Ela é uma palavra originária, fundamental, "Grundwort". O homem, como já foi dito, é um ser de relação. Podemos nos referir aqui ao conceito de intencionalidade como ele é entendido na fenomenologia. A relação não é uma propriedade do homem, assim como a intencionalidade não significa algo que esteja na consciência, mas sim algo que está entre a consciência e o mundo ou o objeto. Sendo assim, a relação é também um evento que acontece entre o homem e o ente que se lhe defronta. (VON ZUBEN *apud* BUBER, 2009, p 26)

Em Grotowski, a busca deste “entre” compreende um princípio essencial no trabalho do diretor que deixa de ser um organizador da cena para tornar-se um “diretor no sentido profundo”. Do ator, espera-se que mostre o que Grotowski passou a chamar de “teu Homem” numa alusão a passagem de Teófilo de Antioquia que diz: “mostra-me teu Homem e eu te mostrarei o meu Deus”. Nisto reside a busca por uma libertação de si acompanhada de uma aceitação de si. O ator deveria recusar-se a agir com sua personalidade conhecida e elaborada socialmente. Diante de tal processo, o trabalho do diretor passa a ser apenas o de olhar e estar atento para não cair nos estereótipos de trabalho. Na verdade, parece que o encenador estava temeroso de canonizar em uma técnica o processo de *Príncipe Constante*, assim, evitava construir qualquer coisa sobre a base de uma consciência obtida nos trabalhos que antecederam *Apocalypsis*.

De certo modo, a questão do “Teu Homem” traz em seu bojo a dissociação que o intelecto controlador provoca sobre o processo orgânico. Como já mencionado, a organicidade pressupõe uma inteireza do ator em toda a sua natureza.

Interessa, porém, neste trabalho, visualizar princípios concretos como a descrição de Grotowski sobre o método de ensaios. Em *Apocalypsis*, ele entendeu que deveria deixar os atores agirem sem intervir, sem forçar qualquer coisa, qualquer *mise en scène*. Começou a observar as relações estabelecidas nas improvisações em que, por vezes, havia um guia e o outro que operava apenas como *partner*. Quem era autêntico e quem não era? De outra feita, a



atitude passiva de esperar que algo aconteça que implica numa consciência e disciplina tanto dos atores quanto do diretor uma vez que pode ser que nada aconteça e nem por isso se deve desistir ou forçar que algo aconteça. Tudo isto só é possível a partir de uma compreensão intensa da noção de contato.

Nesse sentido, é importante pontuar que a noção de contato, ou o “novo conceito-procedimento” nas palavras de Motta Lima, provoca enormes transformações nas práticas do Teatro Laboratório. Para falar destas mudanças irei me ater ao trabalho de Motta Lima que realiza um estudo comparativo a partir de vários textos de períodos distintos do Teatro Laboratório. Interessa a este trabalho pontuar estas mudanças para posteriormente compreendê-las e problematizá-las na prática em sala de trabalho.

Dessa forma, pode-se organizar a questão em três grupos: treinamento vocal e físico; partitura de ações e o personagem. Procurarei apresentar o antes e o depois pontuando aspectos pragmáticos que possam sugerir princípios e caminhos estratégicos a serem experimentados.

No treinamento físico e vocal, as transformações podem ser sintetizadas quando Grotowski fala que “a nossa atitude, a nossa atenção não está orientada em relação a nós mesmos, mas em direção ao exterior.” (2007, p. 155) Isto se estende tanto ao trabalho vocal, principalmente com as “caixas de ressonância” quanto ao trabalho físico com os exercícios plásticos e físicos. Dessa forma, no que tange aos exercícios vocais, antes da descoberta do contato, o trabalho era realizado de maneira direta e premeditada, ou seja, o ator comprimia a coluna de ar em direção a região do corpo onde se encontra determinada caixa de ressonância a ser experimentada. Depois da noção de contato, são trabalhadas de maneira indireta e “colocadas em ação através de vários impulsos e de contato com o exterior.” (GROTOWSKI *apud* BARBA, 1987, p. 108) Numa visão mais objetiva, os atores são orientados nos exercícios a imaginarem que a boca se encontra em determinada parte do corpo e a conversar com a parede ou com o teto, a partir disto, busca-se ouvir o eco do som emitido. Este eco provoca reações físicas e conseqüentemente vocais numa ação de contato.

Ainda sobre o treinamento, é interessante que Motta Lima diferencia o treinamento com os exercícios físicos e plásticos na *via negativa* do treinamento no contato. A autora pontua que tais exercícios, até então trabalhados na *via negativa* passam a ser orientados para uma busca do contato o que nas palavras de Grotowski significa “a recepção de um estímulo do exterior e a reação a ele.” (GROTOWSKI *apud* BARBA, 1987, p. 108) Tem-se, pois, uma compreensão de contato como ação e reação que vai ao encontro do que Grotowski já havia

falado sobre “dar e tomar”. Na prática dos exercícios plásticos e físicos, fica evidente esta dinâmica tanto no trabalho solo quanto no trabalho em relação com *partners* reais. Motta Lima cita o filme “*Training at the ‘Teatr Laboratorium’ in Wroclaw – Plastic and Physical Training*”<sup>51</sup> no qual Cieslak ensina dois atores do *Odin Teatret* estes exercícios. A noção de contato tem grande ênfase tanto na relação com os companheiros reais quanto na relação com *partners* imaginários ou outros objetos de atenção no espaço. Tais exercícios, que derivaram dos *asanas* do *yoga* clássico, são trabalhados em posições estáticas e em fluxo contínuo. O foco são as passagens entre um *asana* e outro sendo que os detalhes são colocados em jogo no contato com o espaço, com o próprio corpo e com objetos de atenção imaginários.

A minha experiência com os exercícios físicos e plásticos trabalhados com Fernando Montes no Teatro Varasanta em Bogotá, Colômbia, mostrou que a realização dos *asanas* em fluxo sem o estabelecimento de contato externo se torna impossível. A atenção voltada para o corpo e para o “desejo de realizar corretamente” fazia com que eu não estivesse conectado ao momento presente e, conseqüentemente, perdia o equilíbrio ou me via forçando a permanência em determinada postura. Nos momentos em que eu conseguia estabelecer o contato com o chão, com o espaço ou com determinada cadência rítmica, os *asanas* e as transições aconteciam de maneira absolutamente fluida. Nesse sentido, Grotowski fala que o *yoga* foi mantido em função de elementos como as reações naturais da coluna vertebral e o desenvolvimento da segurança do ator no próprio corpo além de uma adaptação natural do corpo ao espaço, mas, estes elementos foram transformados em elementos de contato humano, segundo Motta Lima. Nas palavras do encenador polonês, estabelecia-se “um diálogo vivo com o corpo, com o companheiro que evocamos em nossa imaginação ou talvez entre as partes do corpo cujas mãos falam com as pernas, sem colocar este diálogo em palavras e pensamentos.” (1987, p. 208) Volta-se novamente a questão do mental controlador que precisa ser evitado.

O segundo grupo compreende a partitura de ações. De maneira sintética, pode-se dizer que o que antes era entendido como aquilo que organiza e expressa os “impulsos psíquicos aflorados” (MOTTA LIMA, 2009, p. 176), agora é visto a partir da noção de contato. “O que é uma partitura de ações? Essa é a pergunta essencial. A partitura de ações é os elementos do contato. Receber e dar as reações e impulsos do contato. Se você fixa isso, então você fixa

---

<sup>51</sup> WETHAL, Torgeir. **Training At Grotowski's Teatr-Laboratorium In Wroclaw**. Odin Teatret Film in collaboration with “Servizi Sperimentali RAI”. 90 min. B/W: Holstebro/Dinamarca, 1972. Trechos deste filme estão disponíveis na internet em <https://www.youtube.com/watch?v=kNzESIKUQhw>. Consultado em 15/01/2015.

todos os contextos de suas associações.” (GROTOWSKI, 1997, p. 54 – 55) De certa maneira está-se falando das linhas de relação e ação de K. Stanislávski, mas, voltarei à questão da partitura/estrutura no tópico seguinte.

O terceiro grupo diz respeito ao personagem. Segundo Motta Lima, a partir da noção de contato o personagem é visto como um bisturi, “um instrumento para fazer um corte transversal no si mesmo, uma análise de si mesmo; e, a partir daí um contato com os outros.” (GROTOWSKI, 1976, p. 182), ou seja, para estar em contato com o outro é preciso primeiro que se exista sozinho ou, é necessário aceitar-se e “revelar o teu homem”.

Numa perspectiva de estratégia de trabalho objetivo com o ator pelo contato, encontrava-se, inicialmente “aquelas cenas que poderiam dar aos atores uma chance de pesquisar o que os ligava aos outros [...]. Assim, o ator poderia buscar concretamente lembranças e associações que condicionam decisivamente a forma de contato” (GROTOWSKI, 1997, p. 40). Nesse sentido, não se fala em representar ou ficcionalizar lembranças e recordações, o contato para se realizar requer o ato, o “aqui e agora”. Para Grotowski o trabalho do ator estava voltado para a busca do “desconhecido dentro de nós” seja na relação diretor – ator ou na relação do ator com seu próprio trabalho e o seu *partner*, mas, necessariamente em relação. Finalmente, Motta Lima nos assinala que,

quando havia contato existia uma composição entre corpos, o que poderíamos chamar, seguindo o exemplo de Grotowski, de ‘coreografia para dois corpos’, coreografia entendida aqui não como uma marcação definida *a priori* e executada pelos intérpretes, mas como uma ocupação harmônica do espaço que envolvia e incluía aqueles corpos que se relacionavam. Assim, espaço e sonoridade podiam nos dizer sobre a ausência ou a presença de contato entre os atores. (MOTTA LIMA, 2009, p. 173)

Esta “coreografia para dois corpos” na forma como é descrita na citação, parece complementar o que buscava Stanislávski quando tira o foco da mise-en-scene e volta-se para a composição de linhas invisíveis de relações humanas, de intenções e ações que constroem a forma interna da peça. Voltarei a esta tema no primeiro capítulo da segunda parte desta tese quando trato da experiência vivenciada no encontro “o corpo da organicidade”. Ali, a partir de dados práticos, será possível elaborar melhor estas questões.

Existem, pois, motivações menos vinculadas a prática artística e que teriam movido Grotowski no desenvolvimento de um trabalho focado na relação ator-diretor que culminou na montagem de *O Príncipe Constante* e na descoberta do conceito-procedimento contato. Isto tornou-se claro a partir da leitura de Slowiak e Cuesta e justificou para mim, de algum modo, o meu interesse na obra do encenador polonês e o porque de meu foco neste percurso

investigavo estar sempre se dirigindo para os diretores e, a partir deles, para os atores quando se trata de uma investigação sobre o trabalho do ator.

Segundo os autores citados, o direcionamento do interesse de Grotowski para a relação entre o ator e o diretor, é apresentada pelo próprio encenador como a “transição de alguém que depende da dominação para provar sua existência para alguém capaz de abrir-se a outro ser humano.” (SLOWIAK, CUESTA, 2013, p. 146) Isto fica mais claro se eu transcrever a declaração de Grotowski a respeito proferida em entrevista em 1978 e citada no mesmo livro. “Muito provavelmente o problema central de minha não existência é que eu sentia uma falta de relação com os outros, porque nenhuma relação que eu tive era completamente real. E quanto mais dominação havia do meu lado, mais irreal se tornava.” (*apud* SLOWIAK, CUESTA, 2013, p. 146).

No documentário alemão chamado *Grotowski ein Portrait* e que já citei aqui neste trabalho, Grotowski é apresentado de maneira extremamente humana e numa perspectiva bastante objetiva e destituída de qualquer mistificação. Um trabalho cujo olhar está dirigido apenas aos fatos concretos e não se perde em especulações. Pois bem, uma das coisas que mais chama a atenção, é justamente a imagem do Grotowski antes e depois de sua viagem a Índia. Tal imagem, ganha ainda mais força quando analisamos alguns depoimentos de pessoas próximas como Flazen, Peter Brook e principalmente da secretaria de Grotowski, Stefania Gardecka, sobre as mudanças ocorridas no momento de transição pessoal vivido pelo encenador polonês e que é marcado por sua viagem a Índia em (1970).

Nós o esperávamos no aeroporto de Warschau e eu vi um rapaz cabisbaixo que não dava para ver o rosto e eu soube imediatamente que era "Grot". Eu me aproximei e disse: "Grot é você?" e depois perguntei: "Onde está o outro?". A partir daquele momento, passamos todos a nos tratar informalmente.<sup>52</sup>

Não irei transcrever todos os depoimentos, mas, em todos eles percebe-se que havia uma característica no modo com que Grotowski tratava seus companheiros de trabalho e como estes se tratavam entre si. Todos relatam que havia uma atmosfera extremamente formal na qual todos se tratavam por Sr. e Sra. apesar de já terem uma certa intimidade. O Grotowski que surge depois, além das transformações físicas evidentes, introduz uma nova forma de tratamento, mais próxima, íntima, sem formalidades. Poderíamos pensar que o primeiro Grotowski era um jovem arrogante querendo impor respeito, ao passo que o segundo está completamente desapegado de qualquer sentimento de auto-importância.

<sup>52</sup> Trecho extraído do documentário *Grotowski ein Portrait*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JNclSg2-Y2s>. Consultado em: 25/01/2015.



**Figura 2: Grotowski antes da viagem para a Índia (esq.) e depois do retorno (esq.). Fotos produzidas a partir do vídeo *Grotowski ein Portrait* disponível em: <https://youtu.be/JNclSg2-Y2s>. Consultado em: 06/04/2015.**

Partindo da discussão apresentada até aqui, principalmente do fato de que no contato, na relação com o outro que se decobre ou se acessa o “si mesmo”, é possível supor que o trabalho que Grotowski desenvolveu com Ryszard Cieslak, o primeiro foi tão afetado quanto o segundo e que, através da relação, do encontro, desse acontecimento intersubjetivo, ocorreu um processo de desvelamento e autoconhecimento no diretor a ponto de leva-lo a compreensão de alguma dimensão metafísica maior que aquela fundada nas interações logocêntricas e formais.

Existe um depoimento de Grotowski no qual ele parece deixar muito claro o que ele entende por contato. Neste depoimento, é possível perceber, também, um entendimento singularizado daquilo que fala Buber acerca da relação Eu e Tu e que possivelmente foi experienciado pelo diretor durante o trabalho individual desenvolvido com Cieslak. Ele diz: “O que significa, você não se esconder diante de outra pessoa? Você não se mascarar diante de outra pessoa? Não representar outra pessoa? Você se desvelar, estar aberto, você se desarmar diante de outra pessoa? Simplesmente dirigir-se para ela?”<sup>53</sup>

Tudo isso é relevante, na medida em que nos revela outras camadas e facetas do que é dito, narrado e escrito e auxilia na formulação de possibilidades de entendimento e resposta. Além disso, reforça a conexão dos experimentos de Grotowski com os movimentos da

<sup>53</sup> Esta passagem encontra-se no documentário alemão *Grotowski Versucht eines Portrait* disponível na internet em: <https://www.youtube.com/watch?v=JNclSg2-Y2s>. Consultado em: 05/03/2015.

*körperkultur* e *körperseele* na Alemanha e, abre caminho para uma conexão direta com iniciativas como o Monte Verità capitaneado por Rudolf Laban e que tratei no capítulo anterior. Todos estão focados num trabalho sobre si mesmo a partir da relação com o outro, considerando-se pertencente a esfera do outro o espaço, a natureza, um espírito ou o divino. Nesse sentido, a organicidade adquire novos matizes, radicados na complexidade da conexão corpo (biológico, físico) e espírito, mesmo território no qual Stanislávski empreendeu suas buscas.

### **2.1.1 A estrutura como associações e pontos de contato**

O binômio “estrutura e espontaneidade” que se relaciona com precisão, artificialidade e vida e organicidade participa como uma das noções fundamentais no trabalho com o sistema de ações físicas. A estrutura como algo que faz parte do grande organismo vivo que é o processo em que estamos e não como algo fixo e acabado. Nesse sentido, uma estrutura que pode ser feita agora e nunca mais ser repetida ou sobre a qual podemos trabalhar por muito tempo. Diante destas possibilidades, identifico o risco de ao estruturar cair na não escuta, é preciso que nos mantenhamos em alerta para não forçar, não apressar e não projetar uma forma desejada. Ademais, todos os processos orgânicos possuem uma camada viva, orgânica e esses processos orgânicos detêm uma estrutura e a vida somente se manifesta de maneira estruturada.

Este tópico da estrutura é de extrema importância no trabalho com as ações físicas, no estudo da organicidade e, também, para pensar o contato. A noção de estrutura, segundo Motta Lima (2008) atravessa todo o percurso criativo de Jerzy Grotowski. Richards, no primeiro capítulo do seu livro *Trabalhando com Grotowski com as Ações Físicas*, chama a atenção para o fato de que quando Grotowski estudou na Rússia, criou um grupo de estudo a parte das atividades obrigatórias da Universidade para estudar o sistema de Stanislávski no que ele tinha de realmente importante. Grotowski dá ênfase, por exemplo, ao princípio do impulso que vinha sendo trabalhado pelo mestre russo. Critica que Stanislávski entendia o princípio como ações periféricas ao passo que ele entendia como algo que antecede a ação exteriorizada no espaço, ou seja, uma intensão anterior a ação, algo que nasce no interior do organismo psicofísico e o prepara e o ativa para a ação. Entendimento semelhante de impulso pode ser vista na obra de Rudolf Laban e nos princípios da *dança de expressão* e dialoga com o princípio da extroversão de Delsarte. Outro aspecto relevante é o entendimento de

Stanislávski sobre a importância de se trabalhar sobre algo rigorosamente estruturado em cada pormenor. Seja em Grotowski ou em Stanislávski, o que não fica claro é qual o momento em que algo deve ser estruturado e o que precisamente se estrutura.

Nesse sentido, a compreensão do método de condução de ensaios do “último Stanislávski”, que não está mais voltado para a *mise en scène*, parece esclarecedora. Mais ainda se considerarmos que o “último Grotowski” tão pouco está preocupado com uma *mise en scène*, o que não quer dizer que não estejam buscando certa precisão e certo rigor, mas, buscam em outro lugar que não a forma externa apenas. No caso de Stanislávski, inclusive, o que tratei nos capítulos anteriores sobre as linhas de relação, intenção e ação/reação, parecem contradizer a afirmação de Richards e, nesse caso, podemos afirmar que tanto o encenador polonês quanto Stanislávski entendiam impulso e mesmo organicidade de uma perspectiva similar, ou seja, o impulso como uma manifestação orgânica interior e anterior a ação física manifesta e que surge a partir do esquema escuta – contato – impulso – ação/reação.

O problema da estrutura, dessa forma, aparece e imediatamente se opõe ao seu polo complementar que é a organicidade e também a espontaneidade. Esta tensão, este paradoxo consiste na chave para abordar o sistema de ações físicas e o processo orgânico de treinamento, trabalho sobre si mesmo e criação. Havia, porém, outro aspecto que, segundo Ruffini (2011), interessou Grotowski e que coloca Stanislávski em ligação direta com os estudos da *performance*, denominação que Grotowski também utilizará para nomear seu trabalho em sua última fase e onde, efetivamente, aparece a ligação do trabalho do polonês com o do russo. Precisamente, na ideia de “trabalho do ator sobre si mesmo”.

De acordo com Franco Ruffini (2011), e isto se confirma pela leitura do livro de Toporkov sobre o ensaio de *Tartuffe* de Molière, Grotowski tomou de Stanislavski a perspectiva de trabalho que vinha sendo desenvolvida nos últimos meses da vida do encenador. Quando na primavera de 1938 foram reunidos no Teatro de Arte de Moscou dez diretores ao invés de atores, o velho Konstantin não estava tentando montar um espetáculo. Sua intenção era, por um lado pedagógica, de transmitir seu conhecimento e, por outro lado, introduzir um trabalho interior para os atores, interessava a ele, mais do que a ação, representação ou o personagem, o processo do ator no percurso criativo. “As ações físicas, que eram a espinha dorsal, não eram destinadas ao diretor para a construção da peça, eram “trabalho interior para os atores”.” (GROTOWSKI apud RUFFINI, 2011, p. 249)

Por “trabalho do ator sobre si mesmo”, entendo uma atitude empregada pelo ator e voltada a um trabalho de autoconhecimento e evolução como artista e como humano. Ou seja,

se trata menos do desenvolvimento de uma disciplina de treinamento que objetive a melhora das capacidades de desempenho no ofício e mais de um esforço no sentido de provocar uma transformação total nos modos de percepção e de vida do sujeito ator.

Antes de começar a me concentrar sobre um papel específico, antes de pensar na criação do círculo de atenção no qual tenho que fazer entrar estas ou aquelas “circunstâncias dadas” do papel, tenho primeiro que libertar a mim mesmo das diferentes crostas e capas de minha vida privada que carrego até o momento em que comecei o trabalho criativo. (STANISLÁVSKI, 1994, p.89)

A chave de Stanislávski, pois, parece estar no fato de que o ator no correto estado criador, não interpreta nem representa um personagem, mas, age autenticamente e acreditando em tudo que faz no “aqui e agora”. Ele buscava, pela ação física que o ator alcançasse “a crença em num nível mais profundo de experiência e sentimento” (TOPORKOV, 2004, p. 113). Uma experiência genuína estimulada por sua relação com as circunstâncias oferecidas pela situação trabalhada. Desse modo, Grotowski e Stanislavski compartilham o entendimento de que existem duas linhas que definem dois perfis de ator e de arte de ator como já dito no início do capítulo. Uma corresponde ao ator de composição, que articula suas habilidades técnicas para representar um personagem e compor uma estrutura formal ou, como é mais comum, obedecer as orientações de marcação de um diretor. O outro diz respeito ao ator de processo, a *arte da representação* e a *arte da experiência/vivência/pereživanie* ou para usar uma proposição de Serrano (2004, p. 81) ao dizer que

[...] desde algum tempo, eu prefiro usar o termo “organicidade” no lugar de vivência. Este último parece estar ligado ao realismo psicológico com exclusividade. Tem conotações emocionais destacadas. Enquanto que a organicidade como virtude na cena implica, certamente um compromisso, uma capacidade para situar-se no “aqui e agora” simultâneos da ficção que acontece nesse momento, e é mais adequado a estilos diversos.

Esta proposição que apresenta dois tipos de ator aparece em dois lugares de maneira semelhante, uma citada por Ruffini e extraída de seu livro com Mário Biagini e outra descrita por Thomas Richards (1995).

Nas duas linhas, porém, a estrutura aparece como um elemento necessário. É o que permite que o processo ocorra. A questão está no tipo de estrutura a que se está falando. Mesmo no treinamento com os plásticos e físicos no caso do trabalho de Grotowski, há ciclos de pequenas estruturas dentro das quais é possível desenvolver um processo pessoal vertical. Uma verticalidade que conecta as forças mais brutas e ordinárias as mais leves e sutis. Este pensamento vai ao encontro do principio norteador das ações físicas. O processo começa pela escolha do que é mais tangente, do que está óbvio e evidente. Stanislávski acredita que só é possível atingir camadas sutis do si mesmo depois que alguns esboços grosseiros já tenham



sido rascunhados e aqui retomo o exemplo do pintor. Grotowski trás outra metáfora, a da escada. Ele ilustra o processo como a construção cuidadosa e precisa de uma grande escada que conduz o processo até uma conexão superior, supra-consciente. Nesse sentido, sugere que técnica seja entendida no contexto de artesanía, ou seja, um conhecimento profundo e completo do ofício.

A questão da estrutura apareceu para mim com maior clareza, como já disse anteriormente, em uma visita feita ao *Museo del Oro* na cidade de Bogotá, Colômbia e penso ser importante compartilhá-la neste momento. Ali, naquele lugar repleto de história, memória e ancestralidade, colhi a seguinte passagem que me ajuda a compreender a noção de estrutura: “No pensamento indígena, os recipientes são como as mulheres, contêm substâncias que se transformam para dar lugar à vida.” Pensar em estrutura, portanto, me leva a imagem do recipiente no qual substâncias, fluidos e energias são transformadas e dão lugar à vida que é ritmo, movimento, transformação.

É errôneo, no entanto, entender estrutura como uma coreografia ou uma sequência de movimentos. Isto me parece já é um entendimento geral entre artistas e estudiosos do Sistema de Stanislávski. Contudo, ainda há muitos maus entendidos acerca disso, principalmente quando se inicia algum trabalho tendo o Sistema como metodologia. Interessa-me, pois, problematizar um pouco esta questão, principalmente a partir de uma fala de um dos diretores artísticos do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Mário Biagini em conversa durante sua palestra no *Deutschebank Kunst Allee* em Berlim em 2013. Ele disse ao ser questionado sobre o que ele entende como ações físicas.

[...] você faz algo para alguém... é muito simples...você faz algo com alguém... muito simples. Apenas se lembre, que ações físicas não são movimentos. Ações físicas não tem nada a ver com o corpo. Ações físicas são o que você faz! E o corpo por si só, não faz nada! O ser-humano que faz! Ações Físicas não são movimentos.

Você entende? Ações Físicas são intenções... contato... memórias... consciência... os desejos... os medos... Isso que são ações físicas!

Tudo que as pessoas fazem, são ações físicas. Tudo! Se são boas ou não... são ações físicas. Se você está aqui tentando entender.. isso é uma ação física! Eu estou aqui tentando ser claro sobre o assunto... isso é uma ação física!

Eu finalizo a frase... faço uma pausa por não saber o que dizer... eu levo o cigarro a boca porque aí eu ganho um tempo... três segundos para pensar... essas são ações físicas! Ações físicas não tem nada a ver com treinamento físico. Nada a ver! Ações físicas não é dança!<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Esta fala foi dita para mim, num intervalo de uma palestra proferida por Mário Biagini durante as atividades do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards no Deutsche Bank Kunst Allee na cidade de Berlim, Alemanha, em agosto de 2013. Ela foi registrada em áudio e está arquivada entre os materiais reunidos para a elaboração desta tese.

A partir desta fala, entendo que há uma tentativa, por parte de Biagini, de enfatizar uma abordagem do sistema que se tornou bastante popular, principalmente entre os estudiosos da antropologia teatral e dos que partem do livro “Em Busca de um Teatro Pobre” que foi compilado e organizado por Eugênio Barba. De certo modo, reside nisto um aspecto polêmico radicado no que Barba e de Grotowski estavam buscando, cada um individualmente. Nesse sentido, poderíamos dizer que ocorreu uma mediação na recepção de Grotowski capitaneada por Eugênio Barba e que tal mediação se deve a diferença de interesses. Enquanto Barba tinha por interesse transformar o teatro, Grotowski tinha como foco de interesse a transformação e o estudo do sujeito humano, sendo que o teatro é usado apenas como uma tentativa, um veículo como veio a nomear Peter Brook.

É importante frisar que Grotowski descobriu a organicidade em seu trabalho, no processo de montagem do *Principe Constante*, ou seja, a partir da utilização, entre outros, do conceito-procedimento contato. Isso é um dado importante tendo em vista que nos processos anteriores o foco estava no treinamento físico e vocal como virtuosismo técnico, domínio acrobático e domesticação do corpo. O corpo ali era visto como algo danoso, que precisava ser eliminado. Nesse sentido, é relevante lembrar que o período em que Grotowski se dedicou ao teatro propriamente dito foi de apenas 10 anos que vão de 1959 a 1969. Ou seja, um período relativamente curto e no qual Eugênio Barba esteve presente apenas nos três primeiros anos, ou seja, no início das pesquisas do jovem diretor Grotowski então com 26 anos.

A partir do *Principe Constante*, como reitera Flaszen (1969), a natureza psicofisiológica passou a ser aceita. A partir do contato e da organicidade. Portanto, há um salto no entendimento de ação física (uma das técnicas utilizadas no processo do *Principe Constante*) que se distancia da lógica da Antropologia Teatral e se aproxima do último Stanislávski.

Sendo assim, a partir do que nos coloca Biagini, a estrutura seria justamente a linha de relações humanas, intenções e de ações que Stanislávski estava buscando e que antecede a forma performativa. Esta linha invisível pode, contudo, ser composta por movimentos, principalmente se consideramos o que nos disseram os criadores da dança de expressão alemã, ou seja, “movimento como meio naturalmente privilegiado de manifestação das pulsões interiores do psiquismo” e, dessa forma, a situação do movimento poder ser utilizada como uma estratégia de pesquisa e trabalho sobre as ações físicas pela via da organicidade principalmente por estar contido no corpo em movimento, uma energia específica que é

encontrada em determinados momentos e carrega consigo uma potencia de ação, uma potencia de ato.

A questão estaria, portanto, menos na ideia de que ações físicas não são movimentos e mais no modo como o movimento pode ser uma estratégia para o trabalho com as ações físicas. Considerando, também, que a experiência cinestésica e intercorpórea é uma dimensão que participa dos processos intersubjetivos e que, da mesma forma, tem no esquema “escuta – contato – impulso – ação/reação” sua dinâmica básica.

## 2.2 DESORDEM E CONTRADIÇÃO EM K. STANISLÁVSKI

Esta é uma das heranças de Stanislávski: percorrer um caminho sem temer o erro. Deter-se nele e corrigi-lo quantas vezes seja necessário. (RUGGIERO)

Num percurso criativo tão longo e cheio de idas e vindas é inevitável que ocorram contradições. Melhor seria dizer que todo processo, se for realmente vivo, terá contradições. São elas que demonstram que o sujeito efetivamente foi atravessado por uma determinada experiência. No caso de Stanislávski a questão se torna ainda mais interessante uma vez que ele, ao longo de toda sua vida, lutou intensivamente contra a canonização do seu sistema. Quando percebeu que alguns de seus alunos começaram a ensinar em nome do sistema se revoltou profundamente. Ficou horrorizado, também, com a canonização de seu nome e do “método” nos Estados Unidos da América. Para ele o sistema era algo vivo e nunca estaria concluído visto que se refere aos movimentos da natureza humana e para o mestre russo, a vida é movimento e ação. Portanto, é evidente que existem inúmeras contradições em seus escritos e, certamente, isto os torna ainda mais ricos.

Nesse contexto, o pesquisador argentino Angel Ruggiero, apresenta em seu artigo intitulado *Acerca del discurso stanislavskiano*, algumas contradições presentes nos livros de Stanislávski. Não irei me ater a estas contradições, mas, elencar uma delas para desenvolver a presença da noção de contato no interior da poética do mestre. Ruggiero sintetiza esta contradição na seguinte sentença: “Partir de si mesmo ou buscar em seu companheiro.” O paradoxo tem origem em uma passagem, narrada por Toporkov, segundo a qual Stanislávski entrou um dia em um ensaio e ao ver um ator se concentrando disse: “o que busca dentro de si? Não encontrará nada. Busque em seus companheiros. Vá ao palco.”

A contradição aparece no fato de que antes, nos ensaios e oficinas, Stanislávski solicitava ao ator que partisse de si mesmo para criar o papel ou acessar o estado criador. Neste novo momento, propõe o contrário, que ele busque no companheiro de cena o estímulo que possa mobiliza-lo. Nesse caso, fica evidente que é em contato com o objeto de atenção externa que o ator encontrará o grau de concentração necessário. Para Ruggiero, Stanislávski “está modificando o objeto de atenção, mas a concentração, como conceito e consequência de uma corrente de atenção cênica, conserva todos os elementos que a configuram.” (1993, p. 76) Na sequência do raciocínio, o autor especula que o si mesmo é o outro na medida em que o mundo interno de um sujeito é estruturado a partir dos vínculos interiorizados ao longo da vida. A fonte para o ator é, pois, o si mesmo, mas, o estímulo para acessar este território é o “outro”. Ao final, Ruggiero conclui não haver contradição e que o espaço criado “entre” o si mesmo e o outro, entre eu e tu (Buber) é onde o ator encontra sua expressão orgânica. “Será uma expressão que surja do contato com seu companheiro e que mobilizará certas zonas de sua interioridade.” (RUGGIERO, 1993, p. 76)

O raciocínio apresentado, é absolutamente semelhante a definição de ação física para Richards e Grotowski que instituem o espaço “entre” como o território da expressão orgânica e a própria ação física. Expando, pois, esta questão, ao exercício de improvisação de *études* a partir das circunstâncias dadas e me remeto às leis orgânicas da atenção, da adaptação e do tempo-ritmo como exemplos de como a noção de contato está presente na psicotécnica stanislavskiana. Também, há um trecho no documentário *Le Siècle Stanislávski* em que o mestre russo aparece, pouco antes de morrer, trabalhando uma cena com dois atores em uma de suas aulas. Ao final da cena ele comenta: “O que falta a este diálogo? Eu lhes digo: O problema é que você não fala para ele, que, conseqüentemente, não o escuta. Vocês não estão realmente em contato.”<sup>55</sup>

Numa abordagem superficial, pode-se pensar que o velho Stanislavski refere-se apenas a questão da contracena e do diálogo, ou seja, o contato ali seria o ouvir um ao outro, estaria radicado na questão da escuta. Certamente é isto, mas também, é algo além que me parece estar radicado naquilo que tratei anteriormente acerca do método de condução dos ensaios a partir do texto de Boris Zinguerman (2011), que nos mostra que no último estúdio o método de condução dos ensaios não estava voltado a construção de linhas de *mise en scènes*, mas, à busca de linhas invisíveis de relação e ação. De certo modo, a ideia de linhas de relação que remete a linha de ação interna num sentido maior do que o “filme mental” ou o subtexto. O

---

<sup>55</sup> *LE SIÈCLE Stanislavski*. Direção: Lew Bogdan. Paris: la Sept Video, 1993.

princípio também não se refere às relações dramáticas dialógicas em nível de personagem, perfil psicológico, análise actancial ou compreensão semiológica da cena. Stanislávski fala de uma teia mais sutil de relações radicada no percurso da atenção de cada ator, nas interações rítmicas e energéticas, nas transformações que ocorrem na relação com o espaço e com o *partner* que definem a lógica e coerência interna da situação, basta lembrar que no Sistema de Ações Física, segundo Tatiana Batchélis (2011, p.57) a “verdade dos sentimentos” como material básico de criação do ator foi substituída pela lógica de ação.

Ao levar em consideração o método de condução de ensaios calcado na improvisação de *études* sem intenção de estruturar qualquer cena, mas, com o intuito único de fortalecer a linha lógica de ação do ator e as linhas de relação e ação da cena, percebe-se que Stanislávski estava realizando estudos de possibilidades de contato e transformação de ação pelo contato. A cada repetição, se houvesse um contato real, verdadeiro, sincero, os atores se aproximavam mais de si mesmos, do personagem e de algo efetivamente vivo, orgânico.

O Método de Análise Ativa, conforme já foi apresentado no capítulo anterior, pressupõe um trabalho em relação entre o diretor e os atores em busca da dissecação das situações dramáticas presentes em um texto com vistas a encontrar as situações e as linhas de ação de cada personagem. Como fica claro nas descrições de Maria Osipovna Knebell, no livro *O Último Stanislávski* ou de Toporkov em sua obra *Stanislávski Ensaiando* e, também, no livro sobre o método Vahtangov, o modo de se trabalhar com a Análise Ativa e com o Sistema de Ações Físicas é através da improvisação sendo uma das estratégias a utilização de *études*. Mais do que a improvisação de pequenos fragmentos de cena, o trabalho com os *études* consiste na criação de uma pequena situação, precisa, através de improvisação e que, no trabalho de repetição e reexploração tendo o diretor como espectador, condutor e provocador, o ator vai verticalizado o processo e descobrindo o fluxo orgânico de e as linhas de ação e relação.

Quero, contudo neste tópico, tratar da mesma questão desde outra perspectiva. Para o pesquisador russo Andrey Smolko da Academia Estatal de Teatro de São Petersburgo, existem condições de produção ideais para que o método de análise ativa de resultados. “O método da análise ativa (que contém o sistema de ações físicas) é o método de co-criação entre atores e diretores, o método onde o intercâmbio de pensamentos, energias, sentimentos e imagens é extremamente intenso.” (SMOLKO, 2009, p. 24) Esta informação é extremamente relevante visto que muitas vezes há a tendência de se considerar o Sistema Stanislávskiano como apenas uma metodologia que é assimilada pelo ator ou que pode ser aplicada pelo diretor em um processo criativo quando, conforme fica evidente pela afirmação de Smolko,

trata-se de um modo de condução do processo seja ele pedagógico ou voltado para a criação de uma performance. Nesse sentido, tal modo de abordagem do processo criativo, recorre a uma série de princípios e estratégias concebidas por Stanislávski e que tem em sua base a relação ator-diretor.

Dessa maneira, é possível deduzir que, mais uma vez, o espaço “entre” que já tratei anteriormente, desse encontro dialógico, intersubjetivo do ator com o diretor e destes com outros elementos como o texto, o elementos cenográficos, objetos e outras referências assim como os demais atores, consiste em uma categoria chave para a operacionalização do SAF, contido no Método de Análise Ativa, pela via da organicidade. Principalmente, se considerarmos a estratégia voltada para a descoberta e criação da linha invisível de relações, intenções e de ações. Além disso, a informação trazida por Smolko estabelece uma ponte entre a poética de Stanislávski e a afirmação de Slowiak e Cuesta acerca da relação ator-diretor como elemento central da poética grotowskiana.

É importante enfatizar mais uma vez, que não estou falando aqui, de uma relação de diálogo que leva em conta apenas a linguagem oral, a palavra, mas, no sentido filosófico que considera a intercorporalidade, a troca energética e as relações de apresentação e apresentação. Assim, voltamos, pois, ao esquema “Escuta - Contato - Impulso - Ação/Reação” como esquema que ajuda a ilustrar a lógica aqui apresentada.

Nesse sentido, é importante tratar da noção de escuta a partir, também, da noção de comunicação em Stanislávski que aparece, inclusive, como uma das leis orgânicas do homem em ação no Tomo 1 de "O Trabalho do Ator sobre Si Mesmo".

No glossário de termos stanislávskianos apresentado por Carnicke (2009), a palavra em russo *Obshchenie*, comumente traduzida por comunicação, "sugere "comunhão", "partilha", "interação", "relação", "estar em contato"." (CARNICKE, 2009, p. 218) Ou seja, comunicação não apenas no sentido da linguagem oral, mas abarca tanto as relações internas, entre atores, diretor, texto e etc. quanto a relação com o público. A autora complementa:

Uma vez que comunicação implica o uso de palavras, Stanislávski também inclui meios não-verbais de comunicação. Influenciado por seu estudo do Yoga, ele visualiza a comunicação como a transmissão e a recepção de raios de energia, muito como ondas de rádio psíquicas. ele chama essa troca de "emanação" ou "irradiação" e "imanação". (CARNICKE, 2009, p. 218)

No capítulo sobre o assunto no livro "O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criador das Vivências (*Perejivanie*)" e que foi traduzido na versão para o espanhol por "comunicação", esta é dividida em dois processo, um refere-se a comunicação (relação, estar

em contato, interação) externa, visível, corporal e a outra forma diz respeito a comunicação (relação, estar em contato, interação) interna, invisível, espiritual. Em linhas gerais o que está sendo discutido no capítulo é a existência de uma comunicação objetiva por meio de palavras, gestos, ações concretas, movimentos, sons, olhares e etc. e que compreende o processo externo e que se dá entre os atores entre o ator com ele mesmo e entre os atores e o público. E a existência de uma comunicação sensível, no sentido que Carnicke fala da irradiação influenciada pelo estudo do Yoga.

No formato de uma aula com os professores ficcionis Tortsov e Arkadi Nikoláievich, Stanislávski aborda com os estudantes aspirantes a atores o tema da relação inter-humana, do estar em contato, da interação entre pessoas. Ele parte do pressuposto de que a todo o tempo estamos em comunicação, em contato com algum objeto, seja ele material ou vivo e que estamos respondendo e nos comportando em função desta relação. Nesse sentido, "um quadro, uma estatueta, o retrato de um amigo, uma relíquia de um museu são objetos inanimados, mas que contém a vida dos seus criadores. Inclusive uma lâmpada, até certo ponto, pode ganhar vida de acordo com o interesse que desperta em nós." (STANISLÁVSKI, 2010, p. 251) Ou seja, o nível de interesse que o objeto de atenção desperta está diretamente relacionado a qualidade de contato que poderá ser estabelecido. "Com os objetos com os quais você alcança transmitir algo, a receber algo deles, se estabelece um instante de relação." (STANISLÁVSKI, 2010, p. 251).

É certo que no contexto do texto, Stanislávski refere-se a objeto também como sendo o *partner* da cena. Contudo, o que quero destacar das passagens citadas, é a ênfase dada a atenção e nesse caso, muitas vezes você pode olhar mas não ver e o mesmo com a audição, visto que sua atenção pode estar direcionada para outro lugar, outras pessoas, outros interesses. É aí que surgem os espaços vazios na comunicação, no contato. No caso da relação com outro ator, o mestre russo ressalta que "os olhos são o espelho da alma. O olhar vazio é o reflexo de uma alma vazia. Não se esqueçam! É importante que os olhos, que o olhar do artista na cena, reflita o rico e profundo conteúdo do seu espírito criador." (STANISLÁVSKI, 2010, P. 251).

A partir dessa percepção da possibilidade de uma comunicação quebrada entre dois personagens ou dois atores, o professor Stanislávski reitera que o espectador não consegue compreender o que ocorre na cena quando ele não percebe o processo de entrega, de abertura e de recepção de ideias e sensações entre os vários atores.

A questão é abordada, pois, em diferentes dimensões. Como a tradução do termo russo

apresentada acima autoriza, passo a usar a expressão "estar em contato" ao invés de comunicação. Dessa forma, a primeira dimensão refere-se ao estar em contato consigo mesmo. A segunda diz respeito ao estar em contato com um objeto imaginário, ideal, inexistente e que será posteriormente menos recomendada pelo mestre russo por produzir nos atores o hábito de não entrarem em contato com o *partner* senão com uma imagem que se interpõe visualmente entre ambos. Depois, o estar em contato com o outro e há, ainda, a forma de estar em contato característica dos atores que interpretam de maneira mecânica, que fingem o contato. Finalmente, a comunicação invisível por meio da irradiação e que, segundo informa o tradutor para o espanhol Jorge Saura, em nota de rodapé, não foi muito desenvolvida como técnica por Stanislávski ou seus discípulos salvo por Michael Chekov, "cujo sistema possui notáveis diferenças em relação ao que foi praticado no Teatro de Arte de Moscou." (SAURA *apud* STANISLÁVSKI, 2010, P. 268).

Estar em contato com o *si mesmo* parte do pressuposto de que para estar em contato é necessário que haja um sujeito e um objeto determinados. Um Eu e um Tu ou um Eu e um Isto, caso contrário a tendência será uma dispersão da atenção. Dessa maneira, o professor ficcional do livro, ensina aos alunos um truque que teria funcionado muito bem com ele. Trata-se do estabelecimento de dois centros, um localizado no cérebro e o outro na região do plexo solar, próximo ao coração. Nesse sentido, um representante da consciência e o outro da emoção e de acordo com as circunstâncias um dialogava com o outro, um estava em contato com o outro. "Isto significa que eu descobri em mim o sujeito e o objeto que me faltavam." (STANISLÁVSKI, 2010, p. 254) Stanislávski destaca que não está interessado em comprovar a realidade disso cientificamente. Importa que com este procedimento, é possível ao ator estabelecer um processo de comunicação consigo mesmo eficaz e que mantem a atenção direcionada a uma ação concreta.

Resolvida a comunicação consigo mesmo, o professor personagem Nikoláievich problematiza que o contato com o outro pode ser mais difícil visto que há muitos pontos de dispersão em quem está diante de mim. Sugere, pois, que se escolha uma parte do corpo do outro para com a qual estar em contato. Após uma intervenção de um dos estudantes, Nikoláievich pontua que "para se comunicar buscam, antes de tudo, em um homem, o seu espírito, seu mundo interior." (STANISLÁVSKI, 2010, p. 254) Ao que lança a provocação: "Busquem então em mim a alma viva, meu "eu" vivo." (2010, p. 254) Dessa forma, a mensagem de Stanislávski é a de que os homens procuram se comunicar com a alma viva do objeto ou pessoa e que como resposta, muitas vezes, não é necessário esperar que o



interlocutor diga alguma coisa, no processo de escuta o espírito já transmite as dúvidas, inquietações, intenções.

Para abordar a comunicação com um objeto imaginário, Stanislávski recorre ao fantasma do pai de Hamlet. Nesse caso ele ironiza que atores inexperientes irão forjar a visualização de uma alucinação verdadeira a fim de visualizar um objeto inexistente e que apenas está subentendido na cena do texto de Shakespeare.

Mas os atores experimentados compreendem que não se trata de um fantasma, mas da atitude interior de estar diante de um fantasma, e por isso colocam no lugar do objeto inexistente (o fantasma) seu mágico "se" e tratam de responder honradamente o que fariam se no espaço vazio que há diante deles houvesse um fantasma. (STANISLÁVSKI, 2010, p. 257)

O "se mágico" aparece, aqui, como o grande salvador da situação e com razão uma vez que auxilia no entendimento da não necessidade de visualização de uma imagem de um fantasma para poder responder ao que a situação pede. Tudo isso, para ressaltar a importância de evitar tal tipo de contato, ou seja, com objetos inexistentes uma vez que este tipo de relação pode criar um vício que faz com que o ator coloque visões entre ele e o outro como se fosse um muro. Nesse sentido, Stanislávski ressalta que desde as técnicas de treinamento, elas devem ser praticadas em duplas ou mais pessoas e sempre com alguém assistindo para que possa chamar a atenção quando porventura modos errôneos ou falsos de contato começarem a aparecer. "Repito: insisto para que não se comuniquem com o ar, mas com objetos vivos e sob o controle de um olhar experimentado." (STANISLÁVSKI, 2010, p. 258)

A outra forma de estar em contato tratada por Stanislávski, é a dos atores que interpretam de maneira mecânica. "Se dirigem diretamente ao espectador evitando o *partner*. É o caminho do menor esforço. Esta forma de comunicação é, como sabem, exibicionismo e pura falsidade." (STANISLÁVSKI, 2010, p. 260). Talvez, como se verá no próximo capítulo quanto falo do ator contemporâneo, esta forma de comunicação seja a mais apreciada, principalmente no teatro comercial, mas, Stanislávski refere-se a uma característica negativa para os atores que pretendem transmitir a "vida do espírito humano" e que estou chamando de atores da organicidade. Nesse caso, uma das coisas mais importantes seria a valorização da comunicação interior, invisível uma vez que para estar em contato, o ator assume o conteúdo espiritual de um papel que não é ele, o que é muito difícil e, por isso, parece tão tentador a atuação mecânica, aquela finge o contato. Diz Stanislávski:

A mesma coisa acontece na esfera da comunicação; é mais difícil comunicar-se de verdade com outro ator do que fingir a comunicação. É o caminho mais fácil. Aos atores lhes agrada, e através disso, substituem de bom grado a verdadeira comunicação por uma simples aparência de comunicação. É interessante investigar

que material oferecemos ao espectador nestes momentos. (2010, p. 261)

A fim de ilustrar esta forma de estar em contato que é mecânica, o professor ficcional do livro cita o monólogo de Figaro e o representa de maneira mecânica utilizando todo o seu repertório expressivo. Os alunos, conforme o relato mostra, ficam encantados com tamanha destreza, mas ao final, o professor lança sobre eles um balde água fria ao dizer que aquilo qualquer pessoa com certo aparato expressivo vocal e corporal poderia fazer e que se trata de um comportamento de vendedor no qual o que está sendo mostrado é o ator mesmo, seu ego e suas habilidades e não o personagem ou a "vida do espírito humano".

No que tange ao estar em contato pela via interna, invisível, espiritual, a proposta consiste em emitir raios ou correntes de energia que produzam algum tipo de infecção no outro. Segundo Carnicke (2009), o termo infecção era utilizado por Stanislávski para referir-se ao grau de interação e contato buscado. O termo também é dirigido a relação com o espectador. Dessa forma, por meio desses raios invisíveis, o ator tenta deliberada e intencionalmente expressar todos os matizes das suas sensações. É importante nessa técnica, que as tensões físicas estejam controladas e, também, que se evite o esbugalhar dos olhos como se tentando atingir o outro ou comunicar algo. Visto que as demais formas apresentadas dão conta objetivamente da natureza do que o conceito-procedimento contato parece pretender no trabalho do ator da organicidade, evito, pois, me estender nesta última forma de estar em contato visto que foi pouco desenvolvida por Stanislávski.

Como fica evidente pelo estudo apresentado, o contato aparece na obra de Stanislávski através do termo russo *Obshchenie* que, embora comumente seja traduzido por comunicação ou comunhão, pode ser traduzido por estar em contato. Ademais, pelo que foi apresentado a partir do capítulo do tomo 1 de *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*, o mestre russo via neste conceito uma importância significativa que aglutina outros princípios como a atenção, os músculos livres, as circunstâncias e a imaginação. Ademais, pode-se dizer que é uma das chaves que separa uma atuação mecânica de uma atuação orgânica.

Finalmente, para referendar ainda mais esta tese de que a noção de contato opera como um princípio-chave no Sistema de Ações Físicas pela via da organicidade, cito uma referência trazida pela pesquisadora Maria Helena Vássina, especialista em literatura e cultura russa da Universidade de São Paulo, durante palestra proferida no V Seminário Internacional e I Colóquio Teorias da Recepção: Abordagens sobre a Relação Obra de Arte/Espectador promovido pelo PPGAC/UFBA. A pesquisadora cita, ao longo de sua fala sobre o trabalho de Stanislávski, um semiólogo russo chamado Iuri Lotman, cuja obra não consegui ter acesso em

função do idioma, e que diz o seguinte: “Uma condição necessária para o diálogo é o amor, a atração mútua entre os participantes”. Esta frase chega até mim de um modo bastante forte e parece sintetizar tudo o que venho dizendo ao longo das páginas que seguiram. Sem a atração mútua, que de maneira alguma precinde uma pré-disposição para ocorrer, dificilmente haverá o encontro intersubjetivo, o contato, a formação do espaço “entre” no qual, a experiência criativa e organicidade podem aflorar.

Sendo assim, como foi possível perceber nos vários casos descritos, tem-se o trabalho coletivo e em comunidade focado na relação “entre”, a formação técnica e do indivíduo com vistas a uma expressividade natural, orgânica e livre com um elemento em comum. Mesma característica pode ser encontrada no percurso criativo de Jerzy Grotowski, tanto na fase do teatro das 13 Fileiras e do Teatro Laboratório quanto nas fases pós-espetáculos, ou seja, teatro ritual, teatro das fontes e arte como veículo.

### 3 PRINCÍPIOS, PROCEDIMENTOS E ESTRATÉGIAS NO TRABALHO COM AS AÇÕES FÍSICAS PELA VIA DA ORGANICIDADE

“O mais importante para mim é redescobrir os elementos do ofício do ator.”

(GROTOWSKI, 2004, p. 184)

Neste capítulo apresento um percurso de experimentações práticas através das quais pude explorar e melhor compreender alguns conceitos, pressupostos teóricos e proposições práticas tratadas anteriormente. Para tanto, continuo a utilizar a metáfora da viagem e me coloco como um explorador a realizar uma expedição de conhecimento e reconhecimento geográfico e processual.

Para balizar esta proposição, recorro à etnografia como metodologia, conforme já explicada na introdução do trabalho. Procurarei, com isso, dar conta de apreender, em diferentes contextos práticos, a operacionalização de princípios e estratégias pedagógicas e de criação a partir das bases do Sistema de Ações Físicas, do contato como procedimento e da noção de impulso pela lente da organicidade. Tal empreitada procurará tecer relações com a tradição teatral e procurará apontar caminhos até a cena contemporânea no intuito de mapear um conjunto de características que possam estar na intersecção de um possível estilo de atuação contemporânea pautado nos pressupostos do ator da organicidade. Ademais, pretendo nas páginas a seguir, verificar o esquema *escuta – contato – impulso - ação/reação* dentro de diferentes experimentações práticas.

Procurarei primeiramente, portanto, compor um conjunto de princípios, estratégias e procedimentos pinçados do universo apresentado e problematizado acerca da organicidade, do Sistema de Ações Físicas e da noção de contato. Tais elementos foram investigados e transformados em experimentos teatrais práticos nos quais participei como ator, instrutor ou preparador corporal.

A análise destes experimentos pela lente da organicidade permitiu identificar tendências e abordagens pedagógicas e criativas que revelam pistas para o reconhecimento de categorias que permitem olhar para o trabalho do ator de hoje. Não pretendo com isso, organizar um manual ou criar receitas para serem aplicadas, mas, desenvolver um estudo que, partindo da noção de contato em Grotowski e sua potência como conceito-procedimento no processo

criativo do ator pela via da organicidade, contribua para a compreensão do trabalho do ator no teatro de hoje.

Nesse sentido, é possível retirar dos capítulos anteriores alguns “modos de condução de ensaio” que revelam princípios e estratégias de abordagem do trabalho do ator e da cena. Um desses princípios é o das linhas de relação humana, intenção e de ação, proposto por K. Stanislávski e que aparece com relevado destaque neste trabalho uma vez que traz de maneira implícita a noção de contato. Ao pensarmos em “modos de condução de ensaio”, imediatamente vem à mente a composição de ações e a questão da *mise en scène*. Acerca disso, Stanislávski propõe uma via inversa que não está fundada na ideia de composição e que se alia a noção de processo como assinala Richards (1994) ao propor dois tipos de ator: o ator de composição e o ator de processo. O primeiro consiste naquele ator que parte da forma externa e do intelecto racional para acessar os territórios desconhecidos de si mesmo, os impulsos e a organicidade. O segundo é o ator do último Stanislávski e do Grotóvski pós *Príncipe Constante*, e é aquele cujo trabalho parte do contato com o *si mesmo* e com outros elementos reverberantes para acessar os territórios desconhecidos e despertar os impulsos que gerarão as ações físicas.

Outro princípio que revela estratégias é que “a *mise en scène* surge inevitavelmente com o tempo”. De acordo com este princípio, o processo criativo começa por improvisações através das quais as linhas de relação e ação são descobertas e tecidas. São essas linhas que sustentarão a situação, seja por meio de situações análogas ou através de situações extraídas do próprio texto ou até inventadas pelos atores ou pelo diretor. Elas geram os *études* que são repetidos, experimentados, lapidados e transformados, enquanto a forma ou a estrutura de encenação vai sendo revelada. Nesse sentido, o sonho de K. Stanislávski segundo Zingerman (2011) era poder adiar a vinda dos profissionais de “decoração” (cenógrafo, figurinista, iluminador e etc.) para o momento em que a *mise en scène* já tivesse sido revelada pelo trabalho entre atores e diretor. Isto reforça a máxima segundo a qual um espetáculo já existe no momento em que um grupo de artistas se encontra para fazê-lo, o trabalho passa a ser apenas desvelá-lo como faz um escultor diante de uma rocha ou um pedaço de madeira que já contém a escultura que deseja ser.

Além disso, a ideia de movimento inspirado que o encenador russo tomou da dança de expressão alemã, da dança livre de Isadora Duncan e das referências de Dalcroze e Delsarte, sugere inúmeras possibilidades de abordagem do trabalho com as ações físicas. Traz consigo aspectos práticos que permitem associar movimento inspirado com a noção de contato, com a

relação ator-diretor, com as linhas de relação e ação. Se tomarmos como referência o contato na poética de Grotowski pós *Príncipe Constante*, ou seja, uma abordagem que pressupõe um contato íntimo e profundo com os territórios desconhecidos do si mesmo como via para a ativação de impulsos que atravessam a coluna vertebral até sua expressão física como ações, poderíamos pensar que Grotowski está falando do mesmo movimento inspirado sobre o qual falavam os precursores da dança de expressão alemã numa perspectiva, inclusive, de autoconhecimento e cura. O movimento inspirado relaciona-se, também, com a noção de contato, através das noções de impulso introvertido e extrovertido trazidas por estudiosos do comportamento humano como Delsarte, o que nos faz chegar aos exercícios plásticos e físicos praticados no Teatro Laboratório na fase dos espetáculos, entre 1959 e 1969, e que sofreram transformações a partir da utilização do conceito/procedimento contato.

A improvisação como principal procedimento utilizado por Stanislávski, compreende mais uma estratégia a ser explorada a luz, também, de pesquisadores da área de dança como é o caso de Jacques Gaillard (2006) que reflete sobre improvisação na dança em diálogo com noções como consciência, dispositivo estruturante/desestruturante, que remete a ideia de desordem como procedimento no processo criativo do ator pela via da organicidade e, também, a noção de suspensão como chave-mestra da improvisação.

Segundo D'Agostini, “na improvisação, para dar sentido ao jogo, o ator tem que acreditar nas proposições do mesmo, desenvolvendo-o na perspectiva não do “confronto”, mas do acordo, da receptividade e reciprocidade”. (2009, p. 70) Nesse sentido, o que desencadeia o processo é o problema que a situação apresenta e que é revelado pelas perguntas: “quem?”, “o que?”, “quando?”, “onde?” e “como?”. Finalmente, chega-se ao “se mágico” segundo o qual o ator se questiona: “o que eu faria em tais circunstâncias?”. O Eu da pergunta remete ao si mesmo e exigiria uma ampla discussão uma vez que o mestre russo refere-se a algo mais complexo que o “eu” egóico, mas, não creio que seja produtivo adentrar a esta questão neste momento.

A improvisação configura-se, portanto, como um procedimento e uma importante estratégia de criação para o último Stanislávski. É importante precisar, nesse caso, modos de se trabalhar com a improvisação no processo criativo do ator especificando que a que tipo de improvisação se trata. Desse modo, a partir da obra de alguns continuadores do legado de K. Stanislávski como, por exemplo, Toporkov, Maria Osipovna Knébel, Tovstonogov e destaque Vachtangov cujo método justamente retoma e revitaliza a técnica da improvisação. Depreende-se que no último estúdio do TAM este procedimento foi largamente utilizado para

levar o ator a compreensão psicofísica da situação. Para tanto, recorria-se aos *études* criados a partir de cenas análogas ou não e que forneciam um material básico de trabalho. Dentro da esfera da improvisação, aparecem ainda os níveis de liberdade ou de delimitação que norteiam o processo sendo que nisto insere-se as intervenções do diretor sobre o que está sendo improvisado. Nesse sentido, começamos a adentrar o território da imaginação como sendo o combustível de uma improvisação associada com as relações estabelecidas entre os participantes. Para Stanislávski alimenta-se a imaginação pondo-lhe freios continuamente em busca de precisão. Ele trás esta referência para enfatizar a diferença entre imaginação e fantasia, considerando que a primeira não tem por objetivo levar o ator a perder-se em “outro mundo”, mas, para entrar e situar-se no universo ficcional.

Ainda sobre a improvisação, há a técnica do “filme de imagens” que compreende a sequência de imagens que conduzem as ações psicofísicas do ator. É este “filme” (que engloba as associações, os pontos de contato e os focos de atenção), que deverá ser fixado. Para Stanislávski, “as visões (filme de imagens) englobam todo o complexo de sensações imaginárias sensoriais sobre o objeto de forma ativa.” (*apud* D’AGOSTINI, 2009, p. 71). O “filme” obriga o ator a estar presente concretamente em cena o tempo todo, por sua importância no processo de improvisação.

Finalmente, derivo destas considerações, a ideia de *objeto de atenção* e a *técnica da repetição*. A primeira compreende um elemento fundamental na psicotécnica das ações físicas. A definição precisa do objeto para o qual a atenção é direcionada permite o acionamento das demais leis orgânicas como o ritmo, as circunstâncias, a situação, a plasticidade e etc. Já a *técnica da repetição* consiste num procedimento estratégico para gravar o “filme de imagens”. Nesse sentido, após a elaboração de um *étud* pela improvisação, inicia-se o trabalho de repetição, não apenas da forma externa, mas, das linhas de relação, dos pontos de contato, das associações, com vistas a despertar no ator um estado de ânimo análogo ao da personagem ou da cena pretendida e a ativação dos impulsos que geram as próprias ações. Poderia aqui ampliar esta discussão sobre a repetição em diálogo com o livro da pesquisadora Ciane Fernandes<sup>56</sup> sobre o *tanztheater* de Pina Bauch. A autora trabalha com as categorias de transformação e repetição como estratégias utilizadas pela coreógrafa alemã no seu processo criativo. Nesse sentido, cada vez que uma estrutura é repetida é ao mesmo

---

<sup>56</sup> FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000

tempo transformada uma vez que novos sentidos são produzidos e pelo fato de que não se trata mais do mesmo momento.

Como já dito anteriormente, não pretendo compor um receituário de exercícios e procedimentos para trabalhar sobre um sistema que é absolutamente aberto e que pode ser livremente adaptado às necessidades de quem o aplica ou do processo a ser desenvolvido. O próprio Stanislavski lutava constantemente contra a canonização do seu sistema e, Jerzy Grotowski me parece dar um bom exemplo ao dizer “dê sua resposta à Stanislavski”. Dessa forma, busquei somente pinçar elementos que pudessem servir de inspiração e ponto de partida para uma abordagem processual prática a fim de verificar mais precisamente a operacionalização do contato como procedimento na via da organicidade.

Seguindo com a metáfora da viagem, no decorrer do percurso me deparei com modos de olhar e trabalhar com o legado de Stanislávski, e também de Grotowski, bastante diversos. Menos no que diz respeito aos princípios e mais nas estratégias de abordagem dos mesmos ou naquilo que passei a chamar de modos de condução de ensaios, para dar ênfase à relação ator-diretor. Como estamos em território artístico, é evidente que isto ocorra uma vez que cada artista singulariza o conhecimento da tradição em sua poética pessoal e atualiza aqueles procedimentos, princípios e estratégias em função do que pretende realizar, de suas ideologias e crenças, das outras referências que compõe seu horizonte de expectativas, de sua ética.

Tantos maus entendidos, contradições e leituras singularizadas acabaram tornando-se ricos documentos e contribuições ulteriores ao trabalho desenvolvido pelos dois mestres. Certamente, tal liberdade criativa na abordagem destas práticas e conceitos contribuiu muito para o desenvolvimento do teatro ao longo do século XX e para as inovações estéticas da cena. Nesse contexto, a relação entre os formatos performativos e as técnicas, princípios ou estratégias utilizadas é uma problemática relevante. A mesma técnica ou modo de condução do processo criativo pode derivar diferentes formatos performativos? Um determinado formato performativo está sempre condicionado a determinada técnica, conjunto de princípios ou modo de condução do processo criativo? Talvez resida nisto um viés de reflexão que contribui para pensar e analisar as práticas cênicas contemporâneas e a atualização e utilização dos legados da tradição teatral.

Gostaria, pois, de brevemente discutir algumas destas singularizações tendo como base um artigo que trata do Método de Análise Ativa e dedica-se ao trabalho do diretor russo Anatoli Vassiliev e seu Método de Análise Conceitual. O artigo foi escrito pelo pesquisador russo Andrey Smolko (2009) e apresenta uma proposta de utilização e adaptação do sistema



para a cena contemporânea entendendo ser esta não mais uma cena com situações dramáticas, mas, com situações conceituais. Dessa forma, o método de análise ativa, que contém o Sistema de Ações Físicas passa a ser chamado de Método de Análise Conceitual e tem sua estrutura e procedimentos ajustados. Quero, ainda, relatar minhas impressões pessoais do Teatro de Arte de Moscou a partir de uma visita realizada em novembro de 2013 quando pude assistir a alguns espetáculos e a uma aula do professor Serguey Puskepalis.

Ademais, vou sobrevoar brevemente o trabalho do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* a partir das impressões que tive em uma visita realizada a sede do grupo em Pontedera na Itália e de uma apresentação realizada em Berlim em 2014. Ao final deste tópico, apresento dois “anexos deslocados”, denominação que utilizo para referir-me aos dois breves tópicos que seguem e que compreendem relatos de viagem e visita ao TAM (Teatro de Arte de Moscou) em Moscou, Rússia e ao *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* em Pontedera na Itália. Apresento os textos como anexos deslocados pois são impressões e reflexões em estado bruto e que deveriam figurar no final desta tese juntamente com os outros anexos, mas, considero importante que estejam localizados nesta parte do trabalho e que o leitor tenha acesso, caso queira, para acessar diretamente algumas das minhas impressões sobre os dois núcleos de herdeiros do legado dos dois mestres da tradição com os quais venho dialogando.

Anatoli Vassiliev<sup>57</sup> é considerado um dos grandes nomes da encenação teatral contemporânea no ocidente. Evito me ater a sua biografia e obra e me dirijo diretamente às questões levantadas pelo pesquisador da Academia de Teatro Estatal de São Petesburgo, Andrey Smoko, sobre o modo como ele utiliza o Método de Análise Ativa, que contém o Sistema de Ações Física em encenações que seguem tendências características do que chamamos cena contemporânea e teatro pós-dramático.

Vassiliev foi aluno de Maria Osipovna Knébel, autora do livro “O Último Stanislávski” e quem nomeou o método de análise e direção desenvolvido por Stanislávski como Método de Análise Ativa. Tendo iniciado sua carreira na escola do TAM, foi um grande adepto do teatro psicológico realista. Ao apresentar o portfólio dos primeiros trabalhos de Vassiliev logo após ter saído do TAM, Smolko destaca ser possível já ali perceber uma articulação entre os elementos e princípios do chamado teatro psicológico com novos

---

<sup>57</sup> Anatoli Vassiliev é um diretor e encenador teatral russo com carreira na Europa e que figura entre os grandes nomes do teatro contemporâneo tendo sido citado, inclusive, por Hans Thies Lehmann como um exemplo de tendência pós dramática. Foi aluno de Maria Osipovna Knébel e conseguiu combinar teatro psicológico com teatro lúdico derivando novas estratégias de trabalho com o ator a partir do Método de Análise Ativa.

princípios e abordagens que viriam a se tornar o que ele chama de teatro lúdico. Contudo, foi sempre fiel a lógica de que a encenação parte do *étud*, ou seja, da descoberta e elaboração das linhas invisíveis de relações, de ações e de intenções. “Sabemos que o trabalho de *étud* com os atores deve ser progressivo na aproximação ao plano de montagem; no método de análise ativa clássica, a melhor encenação é a encenação que nasceu no *étud*.” (SMOLKO, 2009, p. 26)

Vassiliev, sem recorrer a categorias como pós-dramático ou *performance*, sugere outra divisão que seria o teatro situacional atrelado ao drama em contraponto com o que ele denomina teatro lúdico. No primeiro, tem-se a análise ativa situacional sendo que a primazia é da ação e o centro de tudo é o indivíduo. Tal formato teatral tem suas raízes ligadas ao realismo ou drama burguês. Como características principais, tem-se um teatro de caráter horizontal no que diz respeito à apresentação dos personagens e a narrativa parte de uma circunstância fundamental desenvolvendo-se rumo ao futuro numa sequência causal e cronológica dos acontecimentos. Creio que poderíamos chamar isto de Análise Ativa Clássica, onde o personagem, ao longo da ação, luta contra obstáculos para ao final superá-los ou não. Ou seja, há um caráter de luta contra obstáculos e circunstâncias opostas.

No segundo teatro proposto por Vassiliev, tem-se a Análise Conceitual na qual a primazia é da percepção sendo que o centro é a ideia, é o intelecto. Diferente da situacional, o personagem tem um caráter vertical, não há super-tarefa e ele se localiza no futuro da ação e pode se deslocar para qualquer tempo. Ou seja, ocorre uma atitude distanciada e analítica dos acontecimentos por parte do ator e do personagem. A principal circunstância já aconteceu em algum momento do passado e já não afeta mais emocionalmente o personagem. Portanto, ele está livre para ir e vir no tempo-espaço da linha transversal de ação para os momentos que lhe interessa analisar, narrar ou reviver.

Nesse sentido, esta proposição de um ator lúdico parece dialogar muito bem com os formatos teatrais atuais, salvo aqueles que mantêm a lógica dramática de construção horizontal de personagem e exploração da subjetividade do ator por meio da identificação deste com a situação.

Interessa esse ponto de vista do diretor Anatoli Vassiliev uma vez que apresenta uma versão do sistema de Stanislávski ajustado às necessidades do ator e do diretor atual. Ademais, leva a crer que tanto a organicidade, no sentido de uma expressão da subjetividade individual do sujeito ator quanto a ideia de contato perdem espaço e sentido em uma cena que se propõe intelectual e conceitual. Ao mesmo tempo, refletem justamente o homem

contemporâneo submerso na absorção de informações, conceitos e ideias e cada vez menos vinculado à afetividade e a sua própria subjetividade. A atitude do homem contemporâneo, a meu ver, pode ser vista em analogia ao ator vertical de Vassiliev, um sujeito posicionado no futuro e que assiste aos acontecimentos presentes, passados e também futuros de uma perspectiva analítica e intelectual apenas.

Evito me estender, pois, nessa questão visto que ela está diretamente ligada ao trabalho dos três encenadores que analiso no próximo capítulo e esta contraposição do teatro situacional com o teatro lúdico proposta por Vassiliev voltará a ser tratada, principalmente ao serem observados os teatros dos encenadores alemães René Pollesch e de Thomas Ostermeier que abordarei no próximo capítulo.

Antes de apresentar os três casos que são objeto de estudo deste capítulo, farei uma breve pausa e insiro os dois “apêndices deslocados” que seguem. Procuo neles, com grande pessoalidade descrever e criticar o que fruí nas duas experiências estéticas vivenciadas. Acredito que assim, elas poderão auxiliar o leitor a visualizar algumas questões que venho tratando ao longo do trabalho. Além disso, quero ressaltar como esta aventura etnográfica por teorias, experiências, relatos e confrontações estéticas tem potência de transformação no sujeito pesquisador. Nesse caso, assistir a uma aula e a espetáculos no Teatro de Arte de Moscou tem grande relevância na medida em que desmistifica muito do romantismo que eu carregava a partir da leitura apaixonada das obras do mestre russo. Ver a técnica dos *études* sendo aplicada dentro de uma estratégia pedagógica pautada nos fundamentos do sistema de Stanislávski pareceu conseguir esclarecer muitas incertezas sobre os modos de abordagem daqueles princípios e sua aplicabilidade prática.

O mesmo digo em relação ao apêndice deslocado 2, quando falo do Workcenter. Nesse caso, eu já havia participado de um workshop com Márgio Biagini no Brasil em 2011, mas, a percepção daquele trabalho no contexto do espaço físico no qual Grotowski trabalhou e a percepção disso depois, num território neutro como Berlim produziu um choque que alterou completamente o modo como eu passei a tratar e entender este conjunto de práticas e experiência que formam a tradição. De algum modo este parágrafo adquiriu um tom conclusivo e antecipa coisas que abordarei nas considerações finais deste trabalho de modo que, passo imediatamente para os referidos anexos deslocados.

### 3.1 APÊNDICE DESLOCADO 1 - UM PEQUENO TEATRO NA TOSCANA

Ao chegar a Pontedera-Itália, na sede do Workcenter, que fica a alguns quilômetros de distância da cidadezinha, me deparei com uma grande fazenda com um galpão de dois andares. Estava acompanhado do diretor artístico associado Mário Biagini e iria assistir a um ensaio do grupo naquela manhã. Alguns atores já estavam lá, em uma antesala que também era um camarim e uma cozinha. Outros atores chegavam aos poucos. Finalmente o ensaio começou e tratava-se de uma passagem da peça “*I am America*” que seria apresentada na semana seguinte naquele mesmo local durante a oficina de verão promovida pelo grupo anualmente. A peça, naquele lugar onde Grotowski havia trabalhado, adquiriu uma aura especial para mim, quase mística. Sentado em um pequeno banquinho, “testemunhei” a *performance* do grupo de atores. A *performance* era bastante viva, pulsante e amarrada com uma dramaturgia bem construída e dotada de uma intensa presença. Tudo era muito legítimo, feito com propriedade e um propósito bastante claro e preciso. Contudo, não posso dizer que fui arrebatado. Talvez, porque a minha expectativa por aquele momento fosse tamanha que não me permiti ser afetado ou não consegui estar em contato com aquele acontecimento ou com aquele espaço.

Em outra oportunidade, dois meses depois no dia 26 de agosto de 2013, na sede do *Deutsche Bank Kunst Allee*, em Berlim, assisti a *performance Electric Party* apresentada pelo mesmo elenco. A situação era oposta, pois se tratava de um grande evento com dezenas de pessoas reunidas em um grande espaço. As pessoas degustavam bebidas e aperitivos enquanto assistiam à peça. A apresentação começou com os atores e atrizes caminhando em meio ao público até que, para surpresa de todos, começaram a cantar e se reuniram no centro do espaço. Contudo, por mais que o grupo do *Workcenter* se esforçasse, nada parecia alcançar aquelas pessoas. Pouquíssimos haviam sido afetados e era visível a luta dos artistas em conquistar a atenção dos presentes. Nesse caso, chamou-me a atenção o formato performativo de *Electric Party*, que consiste basicamente em uma banda que intercala canções antigas da cultura afro-caribenha com canções da tradição negra do sul dos Estados Unidos. Por vezes o grupo permanecia sobre um pequeno tablado e em outros momentos ocupava o espaço da plateia. Nos momentos em que a ação ocorria no meio do público, os cantos eram os da tradição afro-caribenha e parecia haver uma potência maior de presença e de capacidade de catalização da atenção dos presentes, oposto do que ocorria quando o grupo se dirigia para o palco.

Deixo a situação descrita em suspenso e vou para uma segunda apresentação do grupo, desta vez em outro espaço, com dimensões significativamente menores, mais próximas das condições encontradas na sede do grupo em Pontedera/Itália. A pequena sala estava completamente lotada, com pessoas sentadas em bancos e também acomodadas no chão. Como estávamos em Berlim, em meio aos espectadores havia pessoas trajando roupas que mais pareciam figurinos ou com maquiagens extremamente exóticas. A plateia aparentava ser tão extracotidiana quanto os atores, o que provocou um sutil choque com a *performance* apresentada. Os atores do *Workcenter* vestem figurinos que parecem roupas das décadas de 1960 e 1970. No contexto daquele espaço o figurino perdia qualquer efeito teatral eliminando qualquer diferenciação entre palco e plateia. Por outro lado, esta condição criava uma aproximação e identificação dos presentes com o grupo que se sentiam no direito de interagirem e participar sem qualquer pudor.



Figura 3: Grupo do *Workcenter* apresentando *Electric Party* no *Deutsche Bank Kunst Allee* em 26 de agosto de 2013. Ao centro o diretor Mario Biagini. Foto: Mathias Schormann. Disponível em: <http://www.nachtkritik.de>. Consultado em: 30/11/2013.

A apresentação tem início e trata-se do mesmo repertório apresentado no *Deutsche Bank Kunst Allee*. Nessa pequena sala o efeito de dispersão verificado no espaço anterior não aconteceu e a atenção dos presentes foi mantida do início ao fim. As canções trazem por

vezes mensagens políticas que criticam o sistema capitalista e isto funciona muito para o público da capital alemã. Durante a apresentação, os atores/performers sucedem-se, também, em ações solo em que exploram canções antigas, textos ou apenas algo que lembraria numa aproximação forçada, o momento em que o Orixá chega num ritual das religiões afro-brasileiras, para ilustrar com um exemplo. Destaco, pois, um momento solo para desenvolver minha análise e dialogar com o momento que mencionei na descrição do que vi no outro espaço.

Primeiramente é importante ressaltar a relevância do meu encontro com o grupo e a recepção de suas obras no contexto Berlim e não no contexto Brasil. Se eu tivesse assistido as apresentações em São Paulo, por exemplo, dificilmente teria conseguido me distanciar da minha idolatria ao trabalho do grupo. A capital alemã situa-se como um território neutro, uma vez que esta tradição lá, não tem a mesma força e relevância que teria no Brasil ou na América Latina, principalmente entre os “grotólogos”. Ou seja, a forma como a obra é recebida por aquele público, que não carrega nenhum tipo de fascínio ideológico ou devoção por Grotowski é mais sincera.

Mario Biagini, em palestra proferida no mesmo evento em Berlim, no dia 27 de agosto, afirmou que uma prática de treinamento ou uma determinada poética pode derivar diferentes formatos performativos. No caso do *Workcenter*, a matriz segue sendo o treinamento com os cantos da tradição haitiana e que foi desenvolvido por Jerzy Grotowski quando ainda vivo, contudo, o grupo, ao menos o dirigido por Mário Biagini, tem buscado desenvolver diferentes estruturas performativas sem se ater ao que Grotowski fazia embora sigam trabalhando, também, com as Ações. A mesma pesquisa levou a criação de “*Electric Party*” e, também, “*I am America*“, ambas completamente diferentes em suas estruturas formais, mas, similares em suas estruturas internas.

Esta questão das estruturas internas merece uma breve análise, principalmente se considerarmos o trabalho que foi desenvolvido por Evgenij Vachtangov (1883 – 1922), discípulo de K. Stanislávski. Vachtangov dedicou-se a investigar o uso do Sistema em estéticas que não fossem o realismo/naturalismo e, para tanto, elaborou o que poderia se chamar de estratégia do contraste. Em sua pesquisa prática, buscou criar “uma técnica de ator, que fosse exteriormente estilizada e interiormente realista.” (GORDON, 2007, p. 56 -57) Embora a ação apresentada ou expressada fosse inverossímil, surrealista, grotesca ou simbolista, havia uma estrutura interna realista e coerentemente justificada. Parece-me, pois, que Biagini refere-se a um movimento semelhante no qual a técnica interior não precisa ser

alterada em função do formato performativo, mas, pode ser ajustada a diferentes formatos performativos.

Contudo, a impressão que ficou da experiência como espectador daqueles trabalhos, foi a de que houvera uma estruturação para fins performativos sem ter havido uma efetiva verticalização do processo no sentido da escada de Jericó de Grotowski. Ao invés de construir a escada degrau por degrau, o que aquele grupo fez foi realizar um salto direto e, amparados por certo virtuosismo vocal no canto, no uso dos instrumentos e, também, na beleza estética dos integrantes do grupo, tentam sustentar aquele trabalho. É notório, porém, que estamos diante de atores atuando um estado, representando o próprio contato. O que não deixa de ser uma proposta, principalmente considerando-se o lugar da cena contemporânea e da *performance art*.

Há um momento, contudo, no que o Workcenter apresentou na segunda noite, em que uma das atrizes inicia um canto em uma língua desconhecida. Suas pernas flexionam como se ela estivesse prestes a parir enquanto sua coluna verticaliza projetando todo o seu tronco para o alto. Ela produz movimentos extremamente conectados com a totalidade do seu corpo e parece apenas reagir a um fluxo que a atravessa e produz canto e movimento. Na sequência de sua *performance*, ela realiza deslocamentos para o plano baixo e retorna com a mesma intensidade para o alto. A posição dos seus pés e o modo como ela se desloca também é alterado e sua voz alcança registros bastante intensos e pouco habituais. A sua energia toma conta de todo o espaço, de toda a sala. Um estado de extrema atenção é criado envolvendo todos os presentes. Ao final, ela vai diminuindo a intensidade como se o ponto de contato encontrado tivesse aos poucos se desfeito.

Aquele pequeno momento ficou registrado na minha memória por ter sido um dos poucos nos quais senti que algo no qual eu podia acreditar estava acontecendo. A atriz estava completamente transparente e seu canto passou a ressoar no interior do meu corpo e fui tomado por uma grande emoção. Não se tratava apenas de cantar com rigor técnico e voz potente, tratava-se de um canto que estava conectado a algum lugar inexplicável e trazia consigo uma ressonância intensa e potente. Apêndice deslocado 2 – O teatro de arte de Moscou

### 3.2 APÊNDICE DESLOCADO 2 – O TEATRO DE ARTE DE MOSCOU

Minha chegada em Moscou se deu no dia 19 de novembro de 2013. Logo no primeiro dia me dirigi imediatamente para o Teatro de Arte de Moscou (*MXAT*). É realmente uma emoção muito grande estar diante do edifício que Stanislávski fundou e no qual desenvolveu toda a sua pesquisa. Mais do que isto, no lugar onde começou o teatro moderno e que influenciou todo o teatro ocidental. Dirigi-me até a bilheteria para comprar ingressos para assistir a alguma produção. Infelizmente a casa estava com ingressos esgotados para todas as obras até o final do mês. Decidi, pois, que iria voltar pouco antes da apresentação começar para tentar entrar. A estratégia funcionou, implorei, disse que estava em Moscou apenas para isso e que precisava ver uma peça. Acabei ganhando ingressos para duas.

No caso de “Casa“ (*Дом*), com texto de Eugene Grishkovtza e direção de Sergey Puskepalis, cuja aula assisti no conservatório do Teatro, pareceu-me no início que prometia ser um grande espetáculo. A cenografia e as soluções cênicas recorriam a escadas com rodas, as quais se metamorfoseavam em diferentes lugares de uma residência. Um dos destaques mais evidentes foi a pulsação rítmica da peça e dos atores.

Já em relação a atuação, posso dizer que era convincente, orgânica e sincera, embora não entusiasmasse. Cumpria com a chave realista adotada e convencia com certa verdade. Constatei uma grande leveza nas atuações e nenhum virtuosismo corporal. Chamo a atenção para o modo como cada ação foi construída e, aqui sim, podemos começar a perceber os elementos do Sistema de Ações Físicas e do Método de Análise Ativa. A título de exemplo irei descrever a cena dos dois bebados (Igor, interpretado por Igor Zolotovskii e seu melhor amigo, interpretado por Edward Chekmozov) em que conversam sentados no alto das escadas.





**Figura 4: Igor (esq.) interpretado por Igor Zolotovskii e seu melhor amigo (dir.) interpretado por Edward Chekmozov. Em cena de “A Casa”, montagem do Teatro de Arte de Moscou - MXAT. Foto: site oficial do MXAT. Disponível em: <http://www.mxat.ru/performance/small-stage/home/#> Consultado em: 07/04/2015.**

A situação é bastante clara, dois amigos se encontram para conversar sobre algo muito pessoal. Ambos possuem intimidade um com o outro. O objetivo de Igor é aconselhar-se e desabafar. O objetivo do melhor amigo é ouvir e dar seu conselho. Sentados enquanto conversam, o conselheiro tira de sua bolsa uma garrafa de vodca. Constata-se de imediato que a ação principal é “beber” a vodca para aliviar os problemas. Contudo, a ação é amplamente dilatada no tempo da conversa. Para dar conta da situação, que é uma conversa entre amigos em que um desabafa um problema para o outro, os atores (e o diretor) optaram por explorar a ação “beber vodca”. Esta ação foi fragmentada em pequenos momentos e fragmentos de ação que começam com “preparar a vodca para beber”. Esse fragmento é, por sua vez, subdividido em ações ainda menores e, dessa forma, primeiro ele pega os copos que estão em uma bolsa, ele ameaça abrir a garrafa, mas, interrompe o gesto para dizer algo, ao voltar para a ação de abrir a garrafa, percebe algo nos copos, os coloca na posição adequada e então abre finalmente a garrafa.

Somente neste pequeno fragmento temos vários subdesenvolvimentos que fazem parte da ação maior que é beber e que estão inseridas na situação que batizei deliberadamente de “o desabafo”. Nossa atenção, como espectadores, fica presa na sequência de micro-ações

realizadas pelo ator até a abertura da garrafa enquanto o outro ator narra seu dilema enquanto acompanha a ação do amigo e eventualmente o auxilia.

Após a garrafa ser aberta, pensamos (a plateia) que irão enxer os copos e beber o líquido, mas, não é o que acontece uma vez que a segunda ação, “enxer os copos” é novamente dilatada no tempo. Assim, ele começa a falar alguma coisa para o amigo enquanto ameaça enxer os copos. Sempre uma ideia lhe assalta o pensamento ou o amigo lhe diz algo ou outra distração cria a dinâmica do jogo de enxer a garrafa. Finalmente, após um longo tempo, ele despeja a vodca em um dos copos e na sequência no outro. Igor o observa, há uma expectativa para o gole que é construída com um movimento interno preciso, mas, “o melhor amigo” começa uma terceira ação que é “fechar a garrafa” e guardá-la na bolsa. Todas estas pequenas ações ainda fazem parte do contexto maior que é beber. A garrafa é guardada, eles tomam os copos em suas mãos, acontece mais um pequeno jogo em que a ação de beber é suspensão e, finalmente, um brinde e o gole. A ação chegou ao final e com ela a cena.

A descrição que seguiu, permite levantar dados para analisar alguns aspectos referentes ao trabalho do ator no Sistema de Ações Físicas. Em primeiro lugar, o modo com a ação é fragmentada em subações e micro-ações e que constroem uma relação análoga que sustenta e confere teatralidade a cena. Ademais, dá um golpe na lógica de interpretação do ator evitando-o que ele ilustre qualquer tipo de sentimento ou tente reproduzir os clichês que compõem a ideia de uma conversa entre amigos em que um desabafa e o outro ouve e aconselha. Esta estratégia conferiu ritmo, fisicalidade, objetividade e precisão à cena além de ajudar no desenvolvimento de sua curva dramática.

Esta mesma estratégia estava presente nas outras cenas do espetáculo que, tornou-se interessante, ritmico e compreensível mesmo com a impossibilidade, da minha parte, de compreensão do texto, que era falado em russo e não possuía legendas.

Em segundo lugar, no que tange especificamente ao trabalho do ator, a estratégia adotada parece contribuir para a fluência da atuação de ambos em função da clareza da situação decodificada em ações. Além disso, auxilia no estabelecimento do estado de fluxo visto que o nível de dificuldade da tarefa proposta está em equilíbrio com a capacidade de realização dos atores. Ou seja, há uma estrutura objetiva estudada e trabalhada, que torna desnecessário ao ator ater-se aos estímulos emotivos ou inventar o que fazer. Além disso, faz com que a atenção do ator permaneça no aqui e agora da tarefa proposta evitando dispersões, dramatizações ou interpretações exageradas e menos autênticas.

Ainda em Moscou, visitei a escola de atores vinculada ao Teatro de Arte de Moscou (MXAT) onde fui recebido pelo professor Sergey Shchedrin, que também é ator e dirigiu o espetáculo relatado acima. Ele trabalhava com um grupo de atores norte-americanos que fazia um curso na escola e eu pude assistir a uma aula. A metodologia adotada, foi o trabalho com os *étuds*, que estavam divididos em grupos: *étuds* a partir do texto “As Três Irmãs” de Tchekov, *étuds* de animais e *étuds* de temática livre onde ouvesse uma situação de paradoxo. A tarefa havia sido dada aos alunos em encontros anteriores e eles os apresentaram naquele dia e receberam as orientações do Prof. Sergey Shchedrin.

Primeiro assistimos aos *étuds* criados a partir do texto “As Três Irmãs” de Tschekov. A orientação recebida não os obrigava a seguir o texto, mas, utilizá-lo como um ponto de partida para o desenvolvimento de uma situação com início, meio e fim. Também não se definiu a priori qual estética ou gênero. Além disso, o uso de expressão oral está restrito a intervenções extremamente necessárias e pontuais.

O primeiro grupo apresentou uma situação de fuga no qual três mulheres executam um plano para fugir de casa. Elas construíram muito bem o espaço embora não tivessem utilizado muitos objetos, apenas uma corda que delimitava a parede do quarto e, também, contribuía na realização da ação de descer escalando a parede. Enquanto elas “fugiam” dois personagens masculinos chegam à porta e, como se espiassem por uma pequena abertura, descobrem que as três irmãs não estão mais no quarto. Arrombam a porta, descobrem a corda e a seguem, mas, já é tarde.

Na segunda cena apresentada, o grupo optou por trabalhar a cena numa perspectiva de futuro, assim, as três irmãs encontram-se já idosas e conversam sobre o passado. Uma delas esta enferma em uma cama e as outras duas a visitam com bolinhos. Os objetos utilizados são reais e as jovens atrizes constroem uma situação na qual revelasse um constrangimento quando um fato do passado é revelado para a irmã enferma. Os textos utilizados são improvisados não havendo utilização do texto original de Tchekov.

Ao final, conversei um pouco com o Prof. Sergey que esclareceu tratar-se de estudantes e que esta era a metodologia que ele utilizava, ou seja, o trabalho com os *étuds*. Infelizmente não foi possível uma entrevista em função do tempo, mas, esta aula permitiu com que eu compreendesse objetivamente a dinâmica de trabalho com a técnica dos *étuds* e como os elementos do sistema se fazem presentes.

Ademais, ficou comprovado que a estratégia explora ao máximo o imaginário criativo e a autonomia do ator na proposição das cenas e que não há qualquer estímulo emotivo ou sentimental, apenas lógico e de ação. Confirmou a força e a importância do diretor ou poderíamos nomear como instrutor, no caso o Prof. Sergey que assistia as cenas e retornava com perguntas, desafios ou proposições que estimulavam os atores no desenvolvimento das cenas. Ou seja, através da relação cooperativa e profundamente inter-humana entre os atores e o diretor/instrutor os étuds ganhavam forma e complexidade.

No terceiro momento da minha expedição à Moscou, visitei o Museu do TAM onde se encontra todo o acervo fotográfico, de indumentária, fragmentos de cenografia e estudos de visualidade da companhia do Teatro de Arte ao longo de sua história. Como todo museu, ele apenas acrescentou com precisão de datas e sequência de acontecimentos, além é claro, da emoção de estar diante de figurinos que foram vestidos por Stanislávski.

Para finalizar os dois “apêndices deslocados” que seguiram, quero dizer que o encontro com o TAM e com o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards provocou em mim, enquanto pesquisador e artista, sentimentos bastante confusos. Do ponto de vista pragmático da investigação em curso, comprovou hipóteses, invalidou outras, despertou questionamentos e, principalmente, objetivou meu olhar para além da dimensão emotiva carregada de admiração e idolatria. Nesse sentido, avalio positivamente a experiência. Após estar com o Workcenter na Itália e em Berlim, desconstruí todo o fascínio que me ligava ao grupo e consegui vê-los com olhar crítico. Além disso, pude olhar para Jerzy Grotowski e questionar algumas de suas ações e dizeres. Com o Teatro de Arte de Moscou não foi diferente. Deparei-me com artistas como tantos espalhados pelo mundo que buscam, a seu modo, articular determinados conhecimentos a fim de converter em forma artística algo que se queira dizer ou provocar.

Finalmente, este ponto da viagem e desta imersão em campo, me levou a olhar para a cena de hoje, atual, contemporânea do meu tempo, para o teatro que está em cartaz no lugar onde estou e para os artistas que o estão fazendo. Percebi que, se eu olhasse para o agora, chegaria, por uma perspectiva inversa, nos mestres da tradição. Da mesma forma que esta estratégia metodológica poderia resultar em dados mais relevantes hoje e contribuir para um encontro com a tradição mais genuíno e pragmático.

### 3.3 ESTUDO DE TRÊS CASOS DE EXPERIMENTAÇÃO PRÁTICA

Empreendo a seguir a apresentação e análise de três processos criativos nos quais alguns dos princípios, dispositivos e modos de condução de ensaios foram experimentados. Em todos eles, participei ou na função de ator/aluno ou como instructor. Eles contemplam a jornada etnográfica empreendida nesta investigação e configuram momentos nos quais procurei testar algumas proposições teóricas na prática ou apenas experimentar uma determinada metodologia como é o caso do laboratório de investigação o corpo da organicidade.

#### **3.3.1 Descobertas e impressões do processo prático de investigação sobre “O corpo da organicidade” no Teatro Varasanta em Bogotá/Colombia**

O Teatro Varasanta<sup>58</sup> é um grupo de teatro com sede na capital colombiana, Bogotá, que foi fundado em 1994 pelo ator e diretor Fernando Montes, que havia trabalhado com Grotowski e Maud Robart no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, num projeto paralelo que visava recriar as sequências dos exercícios plásticos e físicos que haviam sido criados no Teatro Laboratório, ainda na Polónia. Fernando havia trabalhado, um tempo antes de ir para Pontedera – Itália, com Richard Zieslak em Paris – França. Foi lá que aprendeu os exercícios físicos e plásticos que foram desenvolvidos na época do Teatro Laboratório. Fernando traz em seu currículo, ainda, uma formação em Paris com Jacques Lecoq e com Mónica Pagneux.

Em Pontedera, na sede do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Montes passou a integrar um grupo a parte que tinha por missão recriar os exercícios físicos e plásticos. Este trabalho era monitorado pela haitiana Maud Robart, personagem que foi sendo relegado ao papel coadjuvante pelos comentadores e estudiosos do legado de Jerzy Grotowski, mas foi quem ensinou os cantos da tradição afro-caribeña e conduziu o trabalho na Arte como Veículo a partir das matrizes do *voodoo* haitiano. Evito, pois, me estender nessas questões polêmicas.

Após cinco anos trabalhando com Grotowski e Maud, Fernando Montes retorna para a Colômbia e reúne um grupo de atores com os quais cria a *Fundación Teatro Varasanta*, que se dedica a montagem de espetáculos e a pesquisa e treinamento com cantos da tradição e

---

<sup>58</sup> Site oficial do grupo: <http://www.teatrovarasanta.net> Consultado em: 07/05/2015.

exercícios psifísicos. Em 2011, em parceria com a atriz brasileira Gabriela Amado, iniciou um novo projeto voltado para um estudo prático do “corpo da organicidade” e reuniu alguns atores e atrizes para um primeiro encontro/workshop na sede do grupo. Estiveram presentes os atores brasileiros Eduardo Colombo e Guilherme, a atriz colombiana Sabine Adriane e a atriz francesa Edith Proust e eu.

Tendo os exercícios plásticos e físicos como base de trabalho, nos focamos no aprendizado dos mesmos e em sua utilização para acessar um estado de atenção coletiva que entendíamos ser a organicidade. Em síntese, éramos um grupo de pessoas de diferentes nacionalidades, formações artísticas e identificações culturais, mas, com algumas “verdades” em comum, reunidas em trabalho. Este era o perfil do grupo que se encontrou entre os dias 07 e 17 de julho de 2011. Alguns iniciaram o trabalho antes e outros seguiram o trabalho após o dia 17. Eu estive presente apenas no intervalo de tempo citado. Trabalhávamos nas manhãs, almoçávamos no teatro e nas tardes realizávamos discussões “teóricas”. O motivo de nosso encontro foi, em primeiro lugar, a necessidade de aquelas pessoas estarem juntas e em segundo lugar, a vontade de realizar uma investigação sobre “o corpo da organicidade”.

Partimos do entendimento de que a noção de organicidade no sentido que nos foi legada por Jerzy Grotowski possui um corpo, um corpo não apenas físico, mas, um *corpus* de sintomas psicofísico-biológicos, de princípios operativos, de características de percepção e de atitude em relação ao si mesmo e em relação ao espaço e ao outro. Está ancorado em uma qualidade de presença que detém aspectos específicos que pretendíamos experimentar e desenvolver. Reitero que tratei da noção de organicidade, que surge nas artes da cena no início do século XX e no teatro é amplamente desenvolvida pelo russo Konstantin Stanislávski e pelo polonês Jerzy Grotowski, no primeiro capítulo desta tese. Volto-me, pois, ao relato-análise do que foi vivenciado naqueles dias de pesquisa em Bogotá.

Ao invés de descrever o trabalho, que pouco saiu do esquema descrito acima, ou seja, aprendizado dos exercícios e sua utilização para acessar determinada qualidade de atenção, passo diretamente à apresentação dos fenômenos levantados e a análise destes com base na teoria até aqui articulada a fim de fortalecer minha argumentação e avançar para além dela desde um embasamento prático. Ademais, este relato-análise ajuda a tornar palpável a experiência da organicidade e reforça o contato como princípio-chave no trabalho com as ações físicas.

Sendo assim, dentre os fenômenos verificados durante o processo, evidencia-se a auto-ilusão e o auto-encantamento. No decorrer do trabalho constatamos que era algo que deveria

ser percebido e ser conscientizado, por ter a potência expressiva de dissolver a qualidade do trabalho. Dentre os principais sintomas da manifestação do auto-encantamento no trabalho estão a dificuldade em transformar e ajustar as condições estabelecidas, as ações, movimentos, qualidades de energia e as relações ou quando o ator percebe, ao tentar transformar, que não havia nada sendo mobilizado. O excesso de conforto no que está fazendo e o bombeamento de emoções, são indícios fortes desse fenômeno. Nesse sentido, o fechamento dos olhos, como se o praticante estivesse imerso em um transe profundo (o que passamos a chamar de ensimesmamento), revela que algo saiu do caminho. Em tais momentos, era notório que ocorria uma desconexão do ator em relação ao espaço espaço e aos demais parceiros de jogo, ou seja, o sujeito submerje numa experiência introspectiva e isolada do coletivo e do espaço no qual ele está trabalhando. Finalmente, nesse estado de auto-encantamento, é perceptível a tentativa de forçar que algo ocorra no corpo e na mente, o ator começa a atuar um estado, a falsear, a representar.

Uma vez identificados estes sintomas em trabalho, começamos a buscar caminhos para fugir deles. Dentre estes caminhos, encontramos a exploração de elementos concretos, palpáveis para os quais é sempre possível retornar. Falo de algum tipo de estrutura, um movimento básico, um ponto de conexão, um lugar no espaço ou uma associação. Algo que funcione como um porto seguro, um suporte a partir do qual é possível reencontrar o fluxo. Mais importante do que os tesouros encontrados na jornada, é manter-se no caminho. Um grande erro do viajante, muitas vezes, é se apaixonar e se apegar aos tesouros que encontra e isso faz com que não retorne e também não siga sua jornada. Ele passa a vegetar no meio do caminho. No contexto de tal fenômeno, a presença de um guia, no caso o Fernando, e que poderia ser associado a figura do diretor, é fundamental. A presença de um guia externo que possa perceber e assinalar quando o processo foge do seu caminho, mostrou-se imprescindível, ao menos até que se atinja uma grande consciência do próprio processo a ponto de conseguir identificar tais momentos de artificialidade.

Outro fenômeno, relacionado a presença do diretor/guia, foi a identificação da consciência vigilante como algo que ajuda a proteger o próprio trabalho. Isso diz respeito a dupla atenção no sentido de que ao mesmo tempo em que o ator está no estado de fluxo, com a atenção totalmente voltada para o momento presente, agindo e reagindo aos detalhes, acontecimentos, circunstâncias, associações, fluxos de energias e pulsões que o afetam e o infectam, há uma segunda atenção que se mantém atenta e o conecta a uma dimensão concreta e racional. Uma imagem que gosto de utilizar, e que é recorrente em experiências dessa

natureza por mim vivenciadas, consiste na ideia de que um segundo “eu” se desprende do corpo físico, na região do hipotálamo, na base da caixa craniana e passa a assistir o que estou fazendo sem, contudo, poder intervir. Seja com julgamentos ou com ordens, este segundo eu se mantém passivo, apenas observa, registra e, quando é realmente necessário, por questões de segurança e integridade física, ele é responsável por interromper o fluxo. Ao mesmo tempo, a consciência vigilante cria em nosso intelecto racional, a ilusão de que ele está no controle, quando na verdade o processo está sendo conduzido por uma complexa teia de relações, associações, conexões e fluxos gerados pelo trabalho.

Nesse sentido, no laboratório “o corpo da organicidade”, tratamos disso como uma sensação que nos levava ao entendimento que mencionei, de que o processo é conduzido por algo que se instala na relação estabelecida entre as pessoas que estão no espaço de trabalho. Dessa forma, tenho a impressão de que conheço e de que sei o que está acontecendo, mas, na realidade não sei e tudo é uma grande surpresa naquele evento.

Em um determinado momento, em um dos dias do trabalho, estávamos mergulhados naquele auto-encantamento ao qual me referi antes. Havíamos entrado numa zona de conforto e nada estava acontecendo verdadeiramente, estávamos fingindo estados e relações. Jogávamos e representávamos ao invés de agir e de nos conectar com territórios desconhecidos possíveis. Subitamente um de nós, que não vou identificar por uma questão ética e para não expor a pessoa, acessou um registro de energia completamente diferente, mais ágil, dinâmico e agressivo. Correu para fora da sala e, após alguns instantes retornou com um pedaço de graveto que foi arremessado ao centro do espaço de trabalho. Houve um instante de suspensão e apreensão. Nossos corpos pareciam ter recebido um grande banho de água gelada. Nossa atenção estava extremamente dilatada e, naquele momento, não havia qualquer espaço para mentiras e fingimentos. Era possível sentir uma espécie de massa pulsante no espaço e todos estávamos conectados a esta massa e respondíamos a ela. O graveto jogado no chão havia se tornado o objeto de atenção daquela ação que havia se desenhado a partir do impulso da pessoa que o trouxe até a sala.

Após alguns instantes, um de nós ousou tocar no graveto. A pessoa que o trouxe, porém, reagiu de maneira extremamente agressiva, desencadeando uma reação coletiva que reestruturou toda a dinâmica e produziu novas linhas invisíveis de relação. A consciência vigilante parecia atenta e apreensiva, mas, a conexão criada entre todos os participantes era tão forte que conseguimos sustentar o processo até sua finalização orgânica.



Desta experiência, que foi primeiramente desencadeada pelo dispositivo técnico “exercícios plásticos e físicos” - numa dinâmica de relação livre entre *partners* no espaço - e segundo, pela resposta orgânica de um dos participantes a um impulso potente que, possivelmente, foi estimulado pela escuta do que estava se passando entre nós naquela situação estabelecida, aprendemos que estes conflitos, quando provocados como resposta de uma escuta verdadeira e não racionalmente forjados, aquecem o espaço e as relações. Amplia-se a qualidade da atenção de todos e as relações e a configuração e reconfiguração das linhas de relação, intenção e ação são dinamizadas. É preciso, porém, que os envolvidos sustentem o trabalho e evitem nomear e decodificar o que ocorreu naquele “entre”. A atitude nesse caso, é manter a consciência vigilante passiva e permitir que aquilo que se estabeleceu se prolongue no tempo e no espaço, como fizemos. Algo chegou, algo aconteceu, se prolongou no tempo e no espaço, estava sendo constantemente alimentado com vida o que produzia interesse, mobilidade e ajustes constantes.

Os dois fenômenos apresentados, dependem, pois, de uma habilidade que consiste no conhecimento do corpo e da aceitação de que este corpo possui uma sabedoria implícita na qual precisamos confiar. Muitas vezes, apesar de não se entender racionalmente o que estava acontecendo no processo, o corpo parecia saber e entender perfeitamente. Nesse caso, havia uma regra durante o trabalho que proibia que qualquer um falasse. Nem mesmo Fernando que coordenava as atividades. Aprendíamos os movimentos e exercícios apenas pela observação, ou seja, buscávamos o estabelecimento de uma comunicação mais sutil, energética e, nesse caso, retomando o debate sobre as relações intersubjetivas, saíamos da esfera da comunicação verbal, por códigos, e acessávamos o contato por meio de uma comunicação energética. O corpo é tão sensível que influencia outros corpos que estão em contato sem que precise haver qualquer decodificação ou entendimento.

Um quinto fenômeno, que se comporta como princípio no trabalho do corpo da organicidade, refere-se a atitude de não fazer nada, apenas sustentar o espaço. Aquí evidencia-se com força a noção de escuta como um fator determinante. Eu não procuro agir o tempo inteiro, eu escuto o que acontece no espaço, me conecto com a pulsação que vem dali e apenas procuro sustentar ritmo, dinâmica, ocupação espacial e arquiteturas corporais. Tudo o que eu faço é sempre uma resposta ao que emana das linhas invisíveis de relações, ações e intenções. Nesse sentido, qualquer tentativa deliberada de fazer algo, mata cruelmente o processo e rompe simbolicamente as linhas. O mesmo ocorre quando há a tentativa de estruturação e fixação ou quando a consciência vigilante intervém no sentido de modelar

estéticamente o material antes de ter-se construído a teia das linhas invisíveis a ponto de que qualquer forma externa não possa mais desmontá-la. Este foi, inclusive, um dos temas que muito nos ocupou naquele período dos laboratórios e que trato a seguir quando falo da questão da estrutura em diálogo com o subtítulo anterior dedicado a este tema.

Chego agora a uma categoria cuja nomenclatura apresenta um complicador no contexto desta tese, o fluxo. No laboratório internacional “O corpo da organicidade”, nomeamos um determinado fenômeno com a palavra fluxo. O fluxo como um agente autônomo externo que conduz o processo. Nesse sentido, algo diferente do *estado de fluxo* que tratei em capítulos anteriores e que se refere a uma qualidade de atenção que pode ser pensada em analogia ao estado de *Estou* de Stanislávski e que tem por base a teoria do fluxo do psicólogo Csikszentmihalyi (1999). É uma condição na qual o sujeito está totalmente envolvido na tarefa que realiza, sem distrações e com a atenção totalmente dirigida ao momento presente.

O fluxo, no caso do corpo da organicidade, refere-se menos a uma condição na qual o ator se coloca e mais a algo que existe externamente e que impulsiona o agir do ator. Nesse sentido, eu não faço nada deliberadamente, eu deixo que o fluxo reverbere e que as coisas emerjam. De algum modo, partindo para uma percepção pessoal da experiência vivida, o espaço se move e eu me movo no fluxo do espaço. Fluxo aqui, portanto, está relacionado mais ao entendimento de Grotowski de um fluxo de energia que percorre o corpo e o espaço e produz ação. Não se trata de um estado de fluxo, mas, de um fluxo que afeta o sujeito em trabalho e o conduz.

O fluxo nesse caso está diretamente relacionado ao contato. Já falei muito desse princípio, ou desse conceito-procedimento nas palavras de Motta Lima, que está em sutil conexão com a organicidade e que defendo ser a chave do Sistema de Ações Físicas e dos processos criativos pela via da organicidade. No caso que está sendo relatado e analisado neste tópico, o contato apareceu em relação a ideia de escuta do outro e juntos foram estabelecidos como sendo o que “permite criar”. Ademais, tinha ligação com o nosso entendimento de impulso, com a liberação da coluna vertebral e com a própria noção de “entrar em processo” que se refere a diferenciação entre o comportamento cotidiano e a situação na qual acessamos o fluxo (lembrando da diferenciação com o fluxo no sentido de uma força externa).

Dessa maneira, para tratar deste tema, irei utilizar dois momentos da experiência vivida no laboratório internacional o corpo da organicidade. Uma coletiva e outra que me diz respeito individualmente.

No que tange a experiência coletiva, esta está relacionada ao exercício que utilizávamos para iniciar o trabalho. Trata-se de uma dinâmica de mobilização psicofísica que compreende saltos, corridas, gradual introdução de elementos dos exercícios plásticos como a segmentação do tronco, por exemplo, e também, a exploração da conexão dos pés com o solo. Nesse sentido, cito como exemplo o modo como o pisar impulsiona o restante do corpo. Um detalhe importante é que todas as atividades são realizadas em relação com o outro e em silêncio, sem o uso da fala, ou seja, vamos seguindo o instrutor e gradativamente criamos nossa própria dinâmica a partir dos impulsos que emergem no esquema escuta – contato – impulso – ação/reação.

Inicialmente, é necessário certo tempo para que o corpo comece a operar sozinho. Quando uso o termo corpo na sentença anterior, quero me referir ao humano inteiro que sou, ao corpo que sou libertado da consciência vigilante, em fluxo e movido pelo fluxo do espaço. A pulsação das relações entre os parceiros de trabalho e produzida pela ativação das energias do espaço, abre caminho para que o processo tenha início. É, pois, no espaço "entre" dos elementos e indivíduos em trabalho que são criadas ações e que começa ser tecida a rede de linhas invisíveis de relação humana, ação e intenção que venho falando a partir do que nos chegou sobre o que era o trabalho com o dispositivo Sistema de Ações Físicas no último estúdio de K. Stanislávski. O outro, o colega, nesse caso, opera como um ponto de contato externo que me ajuda a entrar contato comigo mesmo. É como se ele, principalmente a figura do guia, do diretor, pudesse, como um espelho, me fazer ver uma camada de mim mesmo que jaz além dessa face conhecida. Talvez uma imagem capaz de ilustrar isso seja um quadrado. Quando você o olha frontalmente, você não enxerga a parte de trás e a depender do ângulo nem mesmo as laterais. É como se aquilo que é tridimensional ou multidimensional parecesse simplesmente bidimensional e o contato com o elemento externo me fizesse visualizar essas outras facetas.

Sobre a experiência individual, esta abre um espaço de reflexão sobre o contato na dimensão do trabalho sobre si mesmo, o “outro”, nesse caso, é o próprio dispositivo técnico. No caso em questão, estávamos trabalhando com a mescla dos elementos físicos e plásticos numa espécie de improvisação livre. Isto exige, além do domínio das formas, uma entrega maior e uma espécie de coragem, uma vez que alguns movimentos possuem características acrobáticas e, no meu caso específico, esta era minha maior dificuldade. Aquelas posturas dinâmicas, pareciam impossíveis, eu perdia o equilíbrio e minha mente estava o tempo todo tentando me dizer o que e como fazer.

Fernando, ao perceber que eu não conseguia acessar o fluxo e que eu queria controlar o tempo todo o que eu estava fazendo, começou a buscar maneiras de acessar em mim algum registro que pudesse me ajudar a sair do território do pensamento e ir para o da experiência. Eu estava tão focado em realizar bem, rápido e com eficiência os exercícios que não conseguia estar presente no aqui e agora do trabalho. Naquele momento eu não conseguia perceber que não se tratava da execução de movimentos acrobáticos e virtuosos, se tratava de silenciar os pensamentos e projeções e de me colocar em contato com aquelas figuras e com as sensações e imagens que elas ressoavam nos outros lados do quadrado.

Fernando, sabedor de que eu havia desenvolvido por algum tempo um treinamento a partir das posturas dinâmicas do *kallaripayatu*<sup>59</sup>, uma arte marcial asiática baseada nas ações e posturas de animais, pediu-me estrategicamente que eu ensinasse alguns movimentos para o grupo. A partir daquele trabalho, no qual eu mostrava as formas que eu lembrava, ele começou a me questionar e a trabalhar-me no sentido de entender quais eram os motores de cada movimento, que partes do corpo ou princípios eles estavam trabalhando. Mostrou-me, também, como não havia muitas diferenças entre as figuras do *kallaripayatu* e os exercícios físicos, por exemplo, e me questionava irônico: como aqui você consegue e lá não sendo que o princípio é o mesmo?

O passo seguinte consistiu no acesso aos exercícios físicos a partir do *kallaripayatu*, ou seja, a partir do movimento familiar cujo princípio era o mesmo do novo movimento, eu poderia sentir segurança e acessar o fluxo no trabalho com os exercícios físicos. De algum modo, o aprendizado do *Kallarypaitu*, embora isto signifique ter aprendido apenas algumas poucas figuras, se deu num percurso orgânico e semi-direto no que tange uma relação mestre-

---

<sup>59</sup> O Kalaripayattu consiste numa técnica de artes marciais asiáticas, original de Kerala no sul da Índia, inspirada no movimento de animais e que se utiliza de posturas dinâmicas associadas a respiração e, também, armas como bastões e espadas. Seus movimentos caracterizam-se por uma base extremamente baixa e pela intenção mobilização da região do quadril na execução dos movimentos. A principal referência no assunto no ocidente é o Prof. Dr. Phillip B. Zarrilli, que foi orientador do Doutorado do Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar no Departamento de Estudos Performáticos da Universidade de Exeter, Inglaterra, onde é professor de graduação e pós-graduação. Alencar foi meu professor no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria onde participei do seu grupo de pesquisa intitulado “O uso das artes marciais asiáticas no treinamento do performer.” O Prof. Zarrilli desenvolve um trabalho de treinamento de atores fundamentado no processo psicofísico por meio e, também, através das artes marciais e meditativas asiáticas. Também atua como diretor de teatro. Considerado o primeiro pesquisador ocidental a pesquisar seriamente o *kalaripayattu* – começou seu aprendizado em 1976. Então supervisionado e aluno de Gurukkal Govindankutty, no C.V.N Kalari, em Thiruvananthapuram, viveu em Kerala entre 1976 e 1993. É autor do primeiro estudo autorizado sobre o *kalaripayattu*, o livro intitulado **When the body becomes all eyes** [Quando o corpo se torna todo olhos]: paradigms and practices of power in *kalaripayattu* [paradigmas e práticas de poder em *kalaripayattu*] publicado pela Oxford University Press (1998/2000). Referências acessadas em 18/08/2006, com livre-tradução, para fins didáticos, feita por Cesário Augusto: [www.phillipzarrilli.com/biografy/index.html](http://www.phillipzarrilli.com/biografy/index.html)

discípulo. Eu aprendi com uma pessoa que os havia aprendido com um mestre naquela arte marcial. Ademais, houve o tempo necessário para a assimilação psicofísica da técnica. No caso dos exercícios plásticos e físicos, o contato não era tão direto e eu não tinha tido o contato suficiente com a técnica e com Fernando a ponto de ter desenvolvido uma compreensão intuitiva daquela prática. Digamos que eu soubesse executar as formas, mas, não havia aprendido as linhas internas e invisíveis de relação, intenção, contato e de ação que sustentam a organicidade. Dessa maneira, ao tentar fazer, eu me colocava desde uma perspectiva logocêntrica de alguém que aprendeu mentalmente determinado movimento, mas, ainda não o assimilou organicamente.

Dessa forma, partir das posturas do *kallariyaiatu*, foi o caminho encontrado para que eu pudesse me deslocar com fluidez dentro da dinâmica dos exercícios plásticos e físicos. O contato com Fernando e o contato com a prática indiana, nesse caso, construiu o espaço entre necessário para que o processo pudesse acontecer. As posturas do *kalaripayttu* funcionaram como um elemento de contato que ativava principalmente a mobilização e fluência da coluna vertebral e estabelecia um vínculo com uma lógica de percepção espaço-temporal distinta da habitual e com isso, independente da forma externa do movimento, eu estava seguindo um fluxo de impulsos orgânicos no sentido interno externo a partir do contato com algo que estava fora, no espaço.

Numa análise distanciada da experiência que acabo de relatar, destaco a importância de agir sobre a coluna vertebral e como isto é um princípio comum em todas as tradições e técnicas corporais. Liberar a coluna é liberar todo o corpo ou, todo o corpo que sou. Isto pode parecer óbvio, mas, é importante frisar uma vez que é um dos elementos fundamentais quando se trabalha pela via da organicidade e com os princípios do Sistema de Ações Físicas. O que o *kallariyaiatu* havia me proporcionado, era justamente a coluna liberada que permitia o livre fluxo de energia e a conexão total de todas as partes do corpo comigo e com o espaço. Foi exatamente este o ponto de mudança para que eu conseguisse desenvolver o trabalho com os plásticos e físicos. Não se tratava apenas da execução formal dos movimentos, mas sim, do contato com uma camada sutil e comum a ambas as técnicas. Camada esta que associa mais uma vez ao que se refere Stanislávski com as linhas invisíveis de relações, intenções e de ações, obviamente ainda em terreno pré-expressivo. Esta questão leva inevitavelmente a uma categoria ligada ao trânsito entre processo e criação cênica e que encontra na noção de estrutura que já tratei anteriormente.

Qual é o momento de estruturar o processo? Como estruturar? São questões que aparecem nos processos criativos vinculados a este eixo poético, o da organicidade. Na época do laboratório não chegamos a uma conclusão a respeito. Parecia-nos importante não apenas experienciar o processo, mas, verticalizá-lo em *mise-en-scène*. Contudo, o grande problema é a dificuldade de reencontrar a vida e a precisão na reconstrução dos momentos experienciados quando o objetivo era a estruturação de cenas. Ou seja, chegávamos a repetir momentos quando nos reconectávamos com alguns detalhes, possibilidades ou estímulos. O que em termos de forma física externa aparecia era completamente diferente, mas, era notório que estávamos explorando elementos vinculados a uma mesma linha de relações que vinha sendo tecida a cada dia e que sim, se manifestava a cada dia de maneira estruturada, precisa, mas, não fixa e fechada.

Os riscos trazidos pelas tentativas de estruturação daquilo que chamo tecitura<sup>60</sup> viva de relações e contato era cair na não escuta, ou seja, na execução mecânica, era forçar ou apressar o fluxo orgânico daquela tecitura viva. Era o que passei a chamar de atuação off-line ao invés de on-line e que mencionei na descrição da minha impressão como espectador da apresentação do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards em Berlim no ano de 2013.

Acontece, porém, que o teatro como expressão artística, necessita de uma estrutura, visto que sua natureza está fundamentada na repetição. Todo este trabalho que relatei, confere uma presença psicofísica extremamente intensa e torna o ator aberto, vivo, com a alma transparente para usar uma expressão romântica. Contudo, se torna um lugar difícil de ser explorado como material para a produção de espetáculos e acaba se fechando como um processo sobre si mesmo, de autoconhecimento, de cura e que, talvez, encontre espaço dentro do universo da *performance*. Contudo, nos interessa o teatro como obra de arte, como espetáculo e, por isso, esta questão da estrutura se converte num ponto relevante.

Dessa forma, um dos primeiros questionamentos gerados pela experimentação a partir dos exercícios plásticos e físicos que nos conduziam para um estado de atenção coletiva e à uma dinâmica de deslocamentos e alterações de qualidades de energia e ritmo, foi se era possível acessar o mesmo estado por outra via que não fossem aqueles exercícios. A resposta parecia manifestar-se diante de nós como fruto de um questionamento quase ingênuo na medida em que nos soava óbvio que inúmeras outras práticas poderiam nos conduzir às

---

<sup>60</sup> Ressalto a diferença entre tessitura com dois “s” e que consiste num termo da área de música e tecitura com “c” que diz respeito aos fios reunidos em um tear. Neste caso estou utilizando o segundo termo.

mesmas qualidades. Porém, depois percebemos que havia alguns princípios elementares que deveriam estar presentes. Dentre eles, chamo a atenção para a conexão com o solo através da consciência dos pés, uma atitude de escuta em relação aos colegas e ao espaço e a intensa mobilização da coluna vertebral.

Todavia, a questão da estrutura em processos dessa natureza continua sendo o grande dilema, salvo em artista que após anos e anos de treinamento e experimentação desse tipo de conexão, passam a lograr certa autonomia e capacidade de se autoguiarem no processo e distanciarem-se a ponto de verticalizarem em forma e estética o material surgido do contato sem perder o contato ou falseá-lo.

### **3.3.2 Estúdio de Investigação sobre as ações físicas e a organicidade**

Se no material analisado no tópico anterior eu estive no lugar dos atores e atrizes, neste segundo tópico, que aborda o “Estúdio de Investigação sobre as Ações Físicas e a Organicidade”, me coloquei no outro lado, no da direção ou instrução.

O referido estúdio ocorreu nos meses de abril e maio de 2012 em uma sala no Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Contou com um grupo de estudantes do Bacharelado Interdisciplinar em Artes e de alunos do curso de Bacharelado em interpretação da Escola de Teatro da UFBA, além de uma atriz e professora com maior experiência. A proposta era desenvolver a experimentação prática de alguns dos princípios, procedimentos e estratégias que tratei anteriormente no intuito de compreender por uma via pragmática, aspectos que envolvem o Sistema de Stanislávski e os processos criativos pela via da organicidade.

O estúdio de Investigação sobre o Sistema de Ações Físicas e a Organicidade constou de dois encontros semanais de duas horas de duração. Inicialmente foram abordados apenas exercícios voltados para o treinamento psicofísico, percepção de fluxo e conhecimento das leis orgânicas da ação que regem o Sistema de Ações Físicas. Na sequência, avançamos na investigação até a realização de improvisações e estruturação de ações.

Inicialmente o grupo foi formado por 8 (oito) alunos e uma atriz mais experiente com a qual mantive um laboratório paralelo focado apenas no trabalho com o mito grego de Penélope. Ao longo das primeiras semanas, alguns acontecimentos, como a deflagração da greve dos policiais militares e a consequente paralisação das atividades da Universidade, fez

com que os participantes deixassem de comparecer regularmente ao trabalho. Isto, contudo, não afetou drasticamente as atividades visto que ao menos (4) quatro estudantes e a atriz experiente mantiveram-se assíduos.

Como metodologia de trabalho, foram estabelecidos três dispositivos principais: 1) Treinamento psicofísico visando à consciência das leis orgânicas, do fluxo no movimento e da transformação/ajustamento de fluxos de energia no corpo. 2) *Étuds* individuais – proposições individuais desenvolvidas ao longo do período em que se realizaria o estúdio. 3) *Étuds* coletivos - exploração de situações em dupla a serem desenvolvidas nos encontros semanais abordando individualmente as leis orgânicas. Para tanto foram exploradas improvisações livres sobre situações e circunstâncias dadas, criação de estruturas de ação a partir de sequências de movimento, improvisações sobre tempo/ritmo, círculos de atenção e direcionadas a partir da pesquisa orgânica, além da criação de cenas a partir da análise ativa.

Como estratégia de escrita, irei intercalar no texto que segue, trechos com descrição e relato de determinados acontecimentos vivenciados nos encontros semanais com sua análise.

Durante os encontros do estúdio, diferentes técnicas somáticas foram utilizadas no intuito de testar diferentes procedimentos introdutórios ao trabalho. Percebi, com isso, que parecia indiferente a estratégia propulsora adotada, desde que nela houvessem princípios que conseguissem ativar o trabalho em relação, a escuta do outro e do espaço, a liberação das tensões musculares e a consciência corporal, principalmente no que tange a mobilização da coluna vertebral. Nesse sentido, foram testados exercícios oriundos dos Fundamentos Bartenieff<sup>61</sup>, também as qualidades do movimento de Rudolf Laban, a técnica da variação de velocidades, dinâmicas de níveis e os exercícios plásticos e físicos. Todos eles tinham qualidades capazes de dar início ao processo. Ressalta-se, pois, que um dos aspectos mais importantes é o modo de condução do trabalho e a qualidade da relação estabelecida entre instrutor e ator e entre todos do grupo numa atmosfera de confiança e segurança. As condições de produção são, nesse caso, um fundamento básico para este trabalho.

Dentre os fenômenos verificados ao longo do estúdio, a relação diretor/instrutor – alunos/ator evidenciou-se com força. Nos primeiros encontros, optei por uma estratégia que

---

<sup>61</sup> Os Fundamentos Bartenieff foram utilizados nesse laboratório de maneira extremamente livre e seguindo as instruções e proposições do livro da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ciane Fernandes. FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2<sup>a</sup> ed. Annablume: São Paulo, 2006.



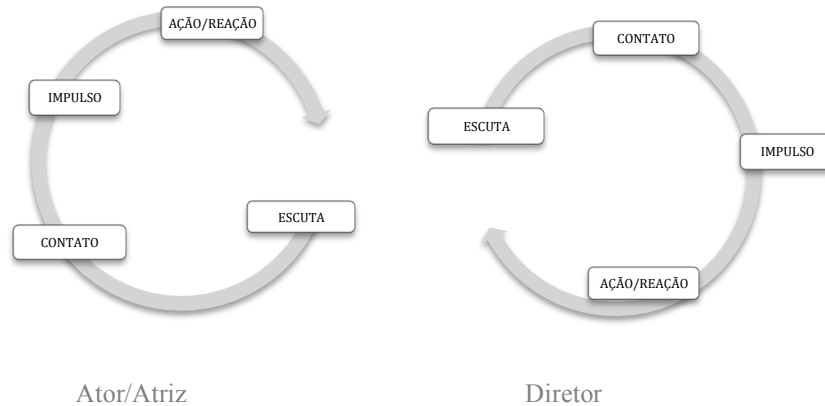
tinha por objetivo conhecê-los e colocá-los em contato com o *si mesmo* e com os colegas. Deitados no chão, exploramos uma sequência de exercícios dos Fundamentos Bartenieff que evolui para a ação de ficar de pé e sentar no fluxo da espiral. Considerando que a sequência mobiliza a atenção, produz um corpo-mente disponível e aberto com a coluna vertebral bastante mobilizada, introduzi a dinâmica de ritmos com 5 velocidades calculadas dentro de um espaço de tempo de 5 segundos. Assim, na velocidade 1 o ator deve dar 2 passos dentro do intervalo de 5 segundos, na velocidade 2, são 4 passos e assim por diante até a velocidade 5 que compreende 12 passos em 5 segundos. Inicialmente eu conduzia a variação delas e, na sequência, os atores livremente variavam as velocidades em função de imagens, associações, mudanças de circunstância e em resposta à escuta do espaço e do outro.

O exercício revelou a dificuldade de se colocar no estado de atenção adequado, de acessar o “estou”. Na maioria das vezes, a mente fica bastante dispersa e o imaginário não se manifesta livremente. A percepção de mudança e dos pontos de mudança é muito limitada. Nesse sentido, faz-se necessário no início, um trabalho intensivo para despertar e conscientizar esta faculdade neles. Minha atitude era a de intervir com estímulos verbais que sugerissem situações, imagens, ou seja, que refrescassem o imaginário de cada um. Ademais, foi fundamental desde o início construir um ambiente de confiança e sem hierarquias a fim de permitir que cada um pudesse descobrir livremente o seu próprio processo.

Na segunda semana de ensaios/encontros, após uma dinâmica de cerca de 30 minutos, na qual eles improvisaram situações individualmente (neste dia não trabalhamos relação entre *partners*, apenas o jogo solitário), cada um apresentou uma primeira proposição de ação. Nestas estruturas, procurei trabalhar com a percepção dos pontos de mudança, ou seja, momentos em que uma leitura externa sugere mudança e situação pelo aparecimento de uma nova circunstância ou mudança de qualidade de energia e ritmo pela lógica do movimento da própria estrutura. Isto despertou interesse no grupo que percebia a diferença nas cenas apresentadas. Ficou evidente naquela situação, que uma das funções do diretor/instrutor em tal contexto, é o de perceber os pontos de ressonância e estimular a partir daí a descoberta do ator e sua entrada nos territórios desconhecidos. O diretor ou instrutor trabalha com o mesmo esquema da escuta – contato – impulso – ação/reação, ou seja, é uma via de mão dupla com o ator que também está trabalhando de acordo com este esquema.

Dessa forma, a partir do encontro orgânico entre as duas subjetividades, a do ator e a do diretor, não excluindo os demais integrantes do processo, há a formação de um espaço fértil e criativo, um território invisível no qual ambos se descobrem na relação inter-humana. Um

provoca o outro, um desafia o outro e o lança para além dos lugares conhecidos de si mesmo. Ninguém está agindo sobre o outro, julgando ou criticando o outro, mas, estão juntos em um processo de escuta e comunicação sutil e afetiva que se traduz muito bem no esquema que segue.



**Figura 5: Fluxograma do esquema "escuta-contato-impulso-ação/reação"**

Nesse sentido, vê-se uma via de mão dupla que produz uma espiral, conectando os dois entes criativos. A escuta, portanto, aparece como princípio-chave para que o contato se estabeleça. Escuta esta, não apenas no sentido da audição, mas, no sentido de uma escuta sensorial, sensível, voltada para as transformações de energia e para as manifestações mais profundas da subjetividade de ambos. Para citar novamente Iuri Lotmann, uma escuta pautada numa relação de amor que permite que a comunicação ocorra e que um movimento inspirado possa ter lugar.

Ainda sobre a escuta, colocar-se no estado que tal faculdade exige, com a adequada abertura e entrega, solicita uma atitude pautada, em primeiro lugar, na suspensão de julgamentos prévios e projeções pessoais. De maneira alguma me refiro a deixar a subjetividade de lado, mas, refiro-me a superação de um tipo de subjetividade egoísta. Nesse sentido, pode-se pensar em uma eliminação dos espaços de exibição pessoal e sua substituição por uma intersubjetividade democrática pautada numa intensa troca entre indivíduos e suas singularidades a partir de um posicionamento de generosidade no qual os sujeitos envolvidos se dispõem a perceber e ouvir mais do que apenas falar e se expressar.

Outra categoria que pude trabalhar dentro do estúdio, foi a questão do “movimento inspirado”. Este foi o foco de um dos encontros no estúdio a partir da ideia de “movimento genuíno” ou “movimento autêntico” desenvolvido pelo coreógrafo alemão Rudolf Laban. Começamos o trabalho com exercícios de conscientização do corpo, mobilização da coluna e alongamento das articulações. Na sequência, começamos a explorar a “dança dos pés”<sup>62</sup> e a pesquisa de apoios no solo (braços e pernas). Deste exercício seguimos com a exploração dos níveis, cambalhotas, e espiral para sair do plano baixo em direção ao alto e vice-versa. Uma vez estabelecido o estado ou a atenção adequada ao trabalho, dei a instrução para que seguissem investigando sozinhos e que permitissem que as associações conduzissem o processo. Instruí os participantes para que pesquisassem os movimentos deixando que estes fluissem de maneira orgânica, genuína.

O processo seguiu livremente. Cada ator/atriz improvisou movimentos seguindo livremente seus impulsos e vontades. Havia um repertório de gestos, de movimentos e de princípios que poderiam ser percorridos, embora não obrigatoriamente e existia, também, uma regra que consistia no deixar-se levar pelas associações e pelas ordens dadas pela imaginação.

Aos poucos, fui me aproximando, entrando em contato com cada um dos participantes. Minha atitude era de jogador, também. Buscava, como instrutor, estar igualmente em fluxo para, só então, entrar em contato com alguém que estivesse no espaço experienciando o trabalho. Esta atitude criava condições mais apropriadas para entrar em contato de maneira menos invasiva e agressiva no processo do outro. Aliás, este era um exercício importante para mim como instrutor visto que toda essa proposição de trabalho soava pretenciosa na medida em que, talvez, eu não tivesse a maturidade e autoconsciência necessárias para empreender esse tipo de experiência.

Dessa relação, desse “entre” estabelecido, começo a sugerir para cada ator individualmente, caminhos a partir do que leio, do que sinto e, claro, do que projeto em cada indivíduo. Este momento é bastante sutil e incorpora a difícil tarefa de estimular e ao mesmo tempo refrescar a energia do espaço e apresentar uma nova fagulha de vida. De certa forma, como comentou uma participante, “chegou um momento do ensaio em que senti como se todas as minhas energias tivessem se esgotado e não havia mais onde buscar uma nova energia. Neste momento, apareceu a imagem de uma criança. Aquela imagem me trouxe um

---

<sup>62</sup> Exercício derivado do trabalho desenvolvido no Laboratório do Corpo da Organicidade conduzido pelo diretor Fernando Montes no Teatro Varasanta – Bogotá/Colômbia e que relatei no tópico anterior. Consiste na exploração da conexão dos pés com o chão e no deixar que os pés conduzam os movimentos e provoquem as reações do corpo.

novo sopro de vida e me fez ir além, sair do “*Hades*”.” Assim, ao estar junto, em contato, o diretor se torna um companheiro invisível posto que sem nome, identidade, mas, que está junto naquele espaço ficcional criado pelo ator. Emerge, ao mesmo tempo, a delicada situação de alguém que interfere no processo do outro. Portanto, há a exigência de uma sensibilidade e precisão bastante apurada para perceber o momento exato em que se pode intervir. Como intervir sem criar expectativas e conduzir o ator a uma atitude que força o processo? Como, também, manter-se em estado de espectador, de espera, sem projetar qualquer ansiedade, mas, deixando que o processo siga seu curso até o aparecimento de algo efetivamente vivo?

Outra questão relevante, diz respeito a entrada do ator no universo ficcional de jogo. O fluxo relaciona-se com este momento que pode ser pensado, também, como o “estar em situação”. Quando o imaginário é ativado e as imagens ativas passam a fluir conduzindo o processo em fluxo, a organicidade se manifesta e os princípios exalam dos corpos em movimento no espaço.

Um dos atores, por exemplo, apresentava considerável dificuldade, tanto em acessar o fluxo no movimento quanto em colocar-se em situação a partir do “movimento”. Nem movimento genuíno e nem contato com o corpo ou sensibilidade corpórea podia ser percebida ali. Ele deslocava-se pelo espaço com o pensamento distante, estava desconectado até mesmo do espaço concreto onde estávamos trabalhando. Aproximei-me dele pensando como poderia intervir de modo a levá-lo à ação. Como dar-lhe segurança e confiança para que se abrisse o mínimo que fosse de modo que eu pudesse acessá-lo subjetivamente. Seu corpo demonstrava um tal fechamento e autoproteção que parecia um grande muro de uma dessas fortalezas de guerra. Qualquer coisa que eu pedisse para ele fornecer como uma canção ou ação ou imagem vinha como uma mentira, uma invenção completamente desconectada dele mesmo e de suas vivências.

Decidi, então, apelar para algo extremamente concreto. Como ele parecia ter vindo do interior, da roça, disse-lhe: concentre-se na ação de colher. Sua tarefa agora é colher algo. Ele começou a explorar esta ação no chão como se estivesse colhendo algum tipo de tubérculo. Uma vez estabelecida a ação de modo generalizado, aproximei-me novamente e disse: “busque os menores detalhes, todos os detalhes possíveis desta ação. Detalhes provocados pela ação em si e por associações como o sol, pensamentos, o suor escorrendo, vá ao extremo dos detalhes sem nunca deixar de repetir esta ação.” Depois de um tempo, voltei a ele novamente e disse: “traga uma história para ser contada durante a sua ação.” Ele surpreendentemente respondeu a todos estes estímulos e encontrou o fluxo na realização

destas tarefas concretas. Diferente dos demais, sua chave não estava na exploração abstrata e subjetiva de movimentos, mas, na concretude de uma ação objetiva. Entendi que através deste caminho, poderíamos acessar outras camadas do seu processo.

No decorrer do processo, pois, e creio que muito prematuramente, enveredei pelo caminho da fixação de estruturas como formas externas. Não creio que seja o melhor caminho no sentido do que estamos buscando, principalmente considerando as noções de “linhas de relação” e lógica interna de ações proposta por Stanislávski. Por outro lado, as estratégias mais formalistas, ajudam a acelerar o processo embora não levem a resultados tão potentes em termos de presença e vida.

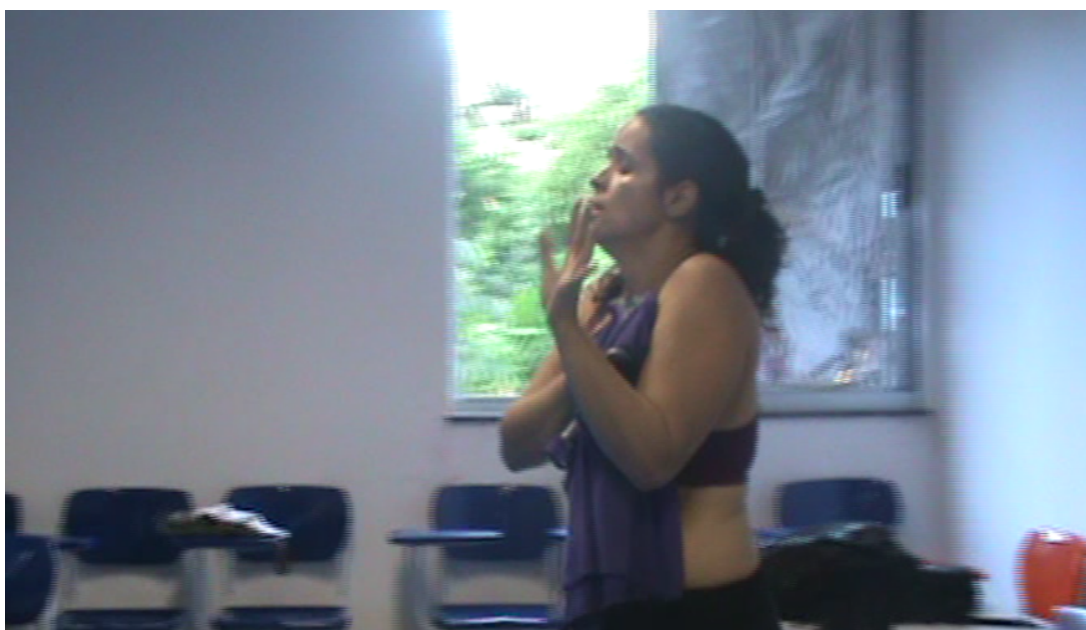


Figura 6: Ensaio do Estúdio de Investigação sobre as Ações Físicas e a Organicidade. Encontro de 09/05/2012.  
Foto: Leonel Henckes

Durante os encontros experimentamos também, a pesquisa dos impulsos a partir das séries de exercícios plásticos e uma pesquisa de impulsos pelo estímulo vocal. O trabalho foi iniciado mais uma vez pela “dança dos pés” como estratégia de conexão da atenção com o espaço e a ativação dos encaixes do quadril e o enraizamento da base pelo contato com o solo. Acerca da “dança dos pés” é interessante pontuar que em muitas tradições e rituais os pés tem um papel importante na introdução do processo. A relação céu-homem-terra consiste num ponto fundamental para o estabelecimento de uma atenção que possibilite uma expansão da consciência. A título de exemplo, cito os ritos do candomblé, a própria capoeira que trabalha com uma base baixa e que tem a “ginga” como elemento básico. Também, os “passes

mágicos” de Carlos Castaneda<sup>63</sup> criados a partir das tradições xamânicas dos índios da América Pré-hispânica que tem na postura “ligar” a base de toda a prática. Além desses, recordo a descrição de Jerzy Grotowski sobre a postura do caçador que é recorrente em diversas tradições antigas e que consiste basicamente numa base aberta e flexível de modo a amortecer os ruídos do andar e criar uma atenção para o espaço. Esta base, acompanhada do quadril encaixado e que aparece, também, nas práticas marciais do oriente, permite uma atitude a partir da qual qualquer reação é possível. De outra feita, percebo que ao deslocar a atenção do movimento para os pés e para este contato com o solo, altera-se a lógica habitual de organização corporal que tem no tronco e na cabeça o centro a partir do qual os movimentos são conduzidos.

Uma vez estabelecida a conexão com o si mesmo e com o espaço a partir da “dança dos pés”, começamos a pesquisar as partes que compõe os exercícios plásticos. Estes exercícios compreendem basicamente a segmentação de articulações como o quadril, o peito/tórax, os ombros e a cabeça. Depois, os braços que são divididos em cotovelos e mãos. A ideia é atender para as mudanças de ritmo e as transições entre uma articulação e outra. Inicialmente pesquisa-se sozinho e depois começa-se a buscar relações com os colegas ou *partners* imaginários. O estabelecimento das relações cria o contato e possibilita que as reações sejam provocadas a partir do que vem do outro. Neste exercício é importante manter-se num estado em que haja menos controle mental e mais ação e reação a partir dos impulsos e sensação interna do movimento. Os movimentos nunca são periféricos e tem sempre origem na coluna vertebral, mais precisamente na base da coluna vertebral, na chamada cruz axial próxima ao cóccix. É fundamental, também, evitar que a atividade torne-se “qualquer coisa”, ou seja, há uma regra que é a mudança dos ritmos e intensidades e a transição precisa entre uma parte e outra, sempre em fluxo.

Do trabalho descrito, foi possível identificar algumas características que contribuem para o mapeamento de alguns caminhos e de alguns obstáculos no processo pela via da organicidade e para a exploração do contato como procedimento no trabalho do ator.

Em primeiro lugar, constatou-se que alguns atores/atrizes tem dificuldade em transformar movimentos e imagens e que alguns não conseguem sair das ações miméticas e ilustrativas, principalmente aqueles atores que possuem menos experiência em teatro. Quando

---

<sup>63</sup> Vide: HENCKES, Leonel. Corpo fora do lugar: movimento, fluxo e desordem no percurso entre treinamento psicofísico e construção cênica pela via das ações físicas. (dissertação de mestrado) PPGAC/UFBA: 2011  
[http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde\\_busca/processaPesquisa.php?pesqExecutada=1&id=2177](http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/processaPesquisa.php?pesqExecutada=1&id=2177)

falo em ações miméticas e ilustrativas, me refiro a ações superficiais, intelectualmente inventadas. Elas notoriamente partem de uma tentativa de representação física de processos mentais e não da reação orgânica aos impulsos originados no contato com os diferentes focos de atenção.

Em segundo lugar, há uma dificuldade generalizada em transformar/ajustar as figuras ou movimentos criados. Geralmente os atores/atrizes se fixam em uma imagem e não saem dela. Isto é bastante comum e consiste num ponto bastante importante a ser observado no treino e na criação pela via da organicidade. Existem dois aspectos complexos a serem desenvolvidos. Por um lado, há a capacidade de direcionar a atenção e mantê-la sem dispersão e sem “estar dividido”. Isto envolve desde a capacidade de aceitar-se e aceitar o próprio corpo e o colega até a capacidade de silenciar o “diálogo interno” ou a mente analítica e reflexiva. Por outro lado, uma vez conquistada esta “habilidade”, há a necessidade de exercitar a capacidade de mudança e transformação do foco de atenção. Ou seja, muitas vezes o ator concentra a atenção e não consegue provocar as mudanças, dinamizar os ajustes. Nesse sentido, a palavra concentração aparece como inimiga neste tipo de processo. Seria mais coerente pensar em direcionamento de atenção e atenção dinâmica.

Uma terceira característica diz respeito à dificuldade observada por alguns em, ao realizar o movimento expandido suprimi-lo no espaço mantendo apenas a intensão do impulso que o gerou. Contudo, o exercício revelou um caminho interessante para a pesquisa de vocalidades em conexão com o aparato psicofísico. Nesse caso, o exercício consistiu em criar estruturas de movimento a partir da prática dos exercícios plásticos. Nestes movimentos foram associadas frases ou palavras e as sonoridades foram pesquisadas buscando uma desconexão com os sentidos linguísticos que elas produziam. Na sequência, os atores foram orientados a reduzir ao máximo o movimento, mantendo apenas o percurso dos impulsos internos ou da sensação interna de movimento sem perder as nuances vocais conquistadas. Ou seja, deveriam realizar o percurso dos movimentos e a vocalidade a eles associada. A dificuldade verificada diz respeito a conexão movimento-voz uma vez que ao reduzir a movimentação externa as vocalidades perdiam a coloração conquistada.

Ao final do trabalho acima relatado, uma participante veio conversar comigo sobre seu processo e falou sobre como ao retomar um espetáculo em nova temporada após um tempo de pausa, perdeu as imagens que sustentavam o trabalho anteriormente. Falou que era como se não conseguisse mais acessar as imagens e a intensidade que sustentava suas ações anteriormente. Realizava o espetáculo apenas em sua forma externa. Refletindo sobre isto,

pensei se não seria o modo como as cenas haviam sido criadas o motivo para este fenômeno. Talvez o diretor tivesse recorrido ao entendimento de ações físicas como sequências de movimento ou como formas a serem manipuladas e moldadas ao gosto do diretor. Nesse sentido, confirmei a importância da linha de ações e relações anterior a qualquer composição de *mise en scène*, também, a importância de precisar menos a movimentação externa, a forma da ação e mais as motivações, pontos de contato e associações que emergem no processo orgânico.

Ao avaliar o processo desenvolvido, percebi que nos encontros realizados houve uma dificuldade generalizada em adentrar num tratamento mais abstrato e criativo dos movimentos. Assim sendo, trabalhamos sobre a seguinte estratégia:

Começamos a preparação corporal com uma série dos fundamentos Bartenieff. Na sequência, introduzi uma figura acrobática e desta começamos a trabalhar alguns pontos da análise dos movimentos. Percepção de início e fim, suspensão, direção da atenção para momentos importantes do movimento, respiração com o movimento ou contra o movimento.

Na sequência, abordamos algumas qualidades elementares no movimento: ondulação, ondulação invertida e eclosão. Em seguida, buscamos pesquisar diferentes movimentos e realizamos um tratamento destes por meio de diferentes manipulações: aumento e diminuição, equilíbrio e respiração, desequilíbrio e progressão. Orientei-os a perceber as linhas de força quando explorassem os movimentos grandes para que, depois, pudessem realizar em tamanho reduzido com a mesma intensidade.

Depois disso, trabalhamos com algumas atitudes: o samurai, a mesa, o grande arlequim, abertura frente, saída de quadril etc. Em seguida, introduzi os elementos da natureza: água, fogo, ar e terra. Finalmente, procuramos explorar estas matrizes na improvisação livre para ver o que acontecia e, observamos a maneira de abordar isto em duplas.

Transcreverei, pois, a seguir, uma parte da conversa que tivemos sobre os elementos da natureza onde fica evidente a necessidade de introduzir melhor as qualidades de energia no movimento e também a ideia de presença como uma qualidade de atenção no próprio corpo. Trabalhar também a capacidade de pontuar onde começa e onde termina cada impulso para, a partir disso, perceber o momento que antecede o início. Eu queria ouvir um pouco vocês



sobre como foi passar por estes exercícios hoje? Vocês percebem elementos que podem ser encaminhados para quais direções?<sup>64</sup>

**L** – “O fato de ter chegado atrasada torna estranho. Foi difícil até chegar onde os outros estavam. Não me dei tempo de fazer o trabalho de base. Parece que falta gasolina para a energia vital então tudo parece meio disperso.”.

**Eu** – “Ao mesmo tempo a estrutura de condução hoje foi um pouco dispersa, foram muitos exercícios.”.

**É** – “Isto foi legal para trabalhar a atenção em vários momentos, a atenção e a intenção. Mesmo que fosse fragmentado, deu para experimentar o tal fluxo. Acho que foi legal experimentar a dispersão porque a fragmentação trouxe a atenção. Um jogo rápido de voltar a atenção para aquilo e não desconectar. Não alterou muito o movimento meu de entrar no jogo.”

**L2** – “Comigo aconteceu o efeito contrário, eu estava dispersa porque era muita informação e parecia que eu não conseguia me concentrar. Esta coisa de personagem, esta coisa das qualidades pela representação dos elementos. Essa associação com os elementos, quando você entende que não é só uma representação dos elementos, mas, uma qualidade de energia e que a gente opera no dia-a-dia com estas qualidades é legal para criar o personagem. Trouxe referências dos signos e dos orixás que não trabalham com representação dos elementos, mas, qualidades de energia.”

**L3** – “Dá ao ator a possibilidade de fugir de sua própria energia. Cada um tem uma energia dominante e experimentar estas outras dá recursos para ele entender melhor a qualidade dos personagens.”

**A** – “Quando eu fazia o fogo eu sentia uma coisa, quando eu fazia outra vinham sensações diferentes. Então, iam saindo de mim sensações diferentes, sensações distintas. Eu sentia que meu corpo... ele está leve, ele está fluindo ele não tá preso, qualquer coisa que vier ele vai se jogar, ele vai fazer, então, se joga, aproveita deixa o corpo sentir.”

**J** – “É claro que a gente teve um tempo razoável para sentir cada uma. Quando eu estou dentro, eu estou concentrado eu percebo que isto me leva pra este caminho ou pro outro. Tipo, do fogo estava no diafragma, isso me remetia muito ao riso, depois eu mudei e o riso

---

<sup>64</sup> No intuito de preservar os participantes de qualquer constrangimento, optei por identifica-los apenas pela letra inicial do nome de cada um.

não era mais o elemento. Cada coisa que a gente fez hoje me levou pra essa cosia de personagem, desde o pequeno exercício que era de descer. Você pensa o que vai falar e em que imagem virá. Ai quando você vai repetir..., você sente um personagem, mas, você não pensa no que você vai falar. A massa, a argila, a terra me levou para o feminino. A água poderia me levar também.”

**L** – “E foi o que eu tive maior prazer. Não estava com vontade de voar e ondular.”

**A** – “Engraçado que você me falou da água e pouco tempo atrás eu tinha quase me afogado e quando você falou da água eu pensei, poxa, como vai ser isso, ai serviu pra eu transformar isso, a água não é ruim”.

**L2** – “Agora nesta coisa das qualidades de energia, eu tenho um problema pessoal que eu já falei aqui no início, de embarcar em imagens. Se você diz para eu estar no mar, eu não vou para o mar. Eu vou demorar muito para chegar até a praia, atravessar a praia, a areia e chegar até a água. Então quando é possível chegar nesta imagem, água. Sem imaginar a praia e a água, é mais fácil. Eu prefiro então pensar na ondulação. Se eu estiver ondulando, daqui a pouco eu vou estar na água. A mesma coisa no fogo que vem do diafragma. É objetivo.”

**L** – “É legal esta coisa que você sempre reforça que é vir do centro. Eu sempre esqueço isto e hoje isto apareceu de forma forte. Como pensando nisso, todas as propostas de criação são mais genuínas, é mais belo, é verdadeiro. Não sei, é estranho, mas, quando você está com uma atenção aqui (mostra para centro do corpo) é verdadeiro”.

**L2** – “Com o fogo eu tenho uma dificuldade de precisar o início e o fim. Com o fogo é como se viesse uma imagem atrás da outra e eu não percebo o início e o fim de cada uma. Talvez, seja legal pesquisar como precisar início e final dentro da qualidade fogo?”.

**J** – “Essa questão do abandono também... Por que nos movimentos do samurai você instala aquela coisa do guerreiro. Ai quando você vai pra dupla e faz a mesma coisa ai vem outra pessoa e instala outra coisa. O guerreiro vai embora e ai vem uma surpresa, provoca uma transformação é o mesmo guerreiro, mas, é outra coisa”.

Nesta última fala, do participante “J”, há uma pista para a experiência do contato. Ele fala que ao experimentar a figura do guerreiro solitariamente, ele estabelece uma qualidade e uma forma determinada e que quando passa ao encontro com o *partner*, se instala outra coisa, mas, a forma é a mesma. Dentro desta perspectiva que venho trabalhando, na qual o “outro” estabelece-se como um trampolim para o contato consigo mesmo, ou seja, é um elemento provocador capaz de me revelar facetas desconhecidas ou os territórios desconhecidos, a

experiência de “J” mostra como o “atuar com” impossibilita o mentir no processo e mesmo o auto-encantamento que tratei no tópico anterior sobre a experiência no Teatro Varasanta. Por mais que haja uma tessitura de linhas de relação, intenção e de ação, no confronto com o outro esta tessitura é alterada em função daquela relação específica. Resistir em me manter no que construí sozinho irá apenas forçar-me a sair do terreno do fluxo e da organicidade e me lançar na artificialidade, na repetição mecânica.

Contudo, é evidente que tal confrontação exige uma atitude generosa de abertura e confiança. Ao estar em contato, o sujeito se confronta com o desconhecido em si mesmo, o que provoca uma resistência ou receio. O caminho mais fácil, muitas vezes, é começar a mentir e lançar-se no humor fácil, na ironia e na atuação mecânica. Isto certamente funciona no teatro dito convencional, mas, não é o objetivo do ator da organicidade.

Dando sequência ao relato análise do processo de investigação desenvolvido no Estúdio de Investigação Sobre as Ações Físicas e a Organicidade, passo para um encontro que ocorreu no dia 16 de maio de 2012. O encontro teve início com um relaxamento onde, deitados pelo espaço da sala, conduzi sua atenção para o corpo, para a respiração, buscando um certo relaxamento. Solicitei, contudo, que mantivessem um constante contato com o espaço, com o chão e que buscassem visualizar o corpo neste espaço percebendo as distancias, cores, peso, sons e etc. Aos poucos introduzi a imagem de que o corpo estaria em um espaço repleto de luzes brilhantes e densas. Dentro deste espaço deveriam imaginar-se deitados e, seu corpo imaginário deveria começar a se mover. Os movimentos externos, no entanto, não deveriam aparecer, apenas o centro do corpo deveria participar dos movimentos do corpo imaginário, ou seja, a única conexão entre o corpo real e o imaginário seria a pulsação dos músculos da região pélvica. Este corpo imaginário deveria dançar pelo espaço da sala, livre, fluido, deveria voar. Quando o movimento do corpo imaginário se tornasse tão agradável que não fosse mais possível manter-se no chão com o corpo real, sugeri que, a partir do centro comessem a permitir que o corpo real também se movesse.

Aos poucos os atores e atrizes foram ganhando o espaço da sala, ainda de olhos fechados. A instrução era para que se deixassem levar pelos impulsos genuínos do corpo mantendo a sensação das luzes brilhantes. Orientei-os, então, a buscar transformar estes movimentos em ações, a que buscassem circunstâncias que pudessem leva-los às ações. Pedi que valorizassem os encontros, o toque e desenvolvessem o que isto pudesse sugerir. Contudo, começaram a ficar o tempo todo “grudados” e amontoados no chão. Orientei-os, então, para que mantivessem o contato com o colega, mas, reduzissem o tempo de

permanência em contato direto. Inseri uma música com ritmo mais moderado e pedi que seguissem o ritmo dela. Fui sugerindo para que abrissem gradativamente os olhos. Alertava-os para não perder a conexão com o centro do corpo.

Gradativamente, relações foram se estabelecendo e situações começaram a surgir. Eventualmente era necessário alertá-los para o fato de que não estávamos trabalhando com dança e sim com ação. Em alguns casos era necessário chamar a atenção para a ideia de diálogo no jogo, ou seja, não forçar nada sobre o colega, mas, ouvir e responder. Prestar mais atenção às reações do que às ações. “Agir é reagir muito mais do que fazer coisas.”, dizia eu para que percebessem as circunstâncias que apareciam e aceitassem as mesmas.

Formações coletivas muito interessantes passaram a se formar no espaço e sugeriam situações para quem assistia. Algumas relações restringiam-se a duplas, outras a trios e assim por diante. Uma das atrizes insistia em agredir todo mundo. Não agia, forçava e forçava, não estava em fluxo e não estava em contato. Em determinado momento, alertei-os para não permanecerem num mesmo registro por muito tempo. Quando uma nova circunstância surge? O que ela provoca em mim?

Quando começaram a aparecer figuras que me pareciam potentes, vivas e plenas de sentido, passei a pedir que guardassem o material. É importante ressaltar que, intuitivamente, o que eu pedia para guardar não estava relacionado apenas à forma da *mise-en-scène*. Neste sentido, é interessante lembrar o princípio de que a *mise-en-scène*, para o último Stanislávski, não era o importante, mas sim a ação e as linhas internas de relações e intenções. Dessa forma, é necessário, como diretor/instrutor, estar atento ao momento em que alguma relação lógica e genuína é esboçada.

A partir das figuras e relações que iam se estabelecendo, fui lançando frases do livro “Crime e Castigo” de Dostoievski. A ideia era que eles entendessem aquela frase como uma circunstância e, passassem a reagir em função do que ela reverberava na experiência pessoal de cada um. Dizia a frase e indicava um objeto de atenção, no caso, o *partner* com o qual a relação deveria ser estabelecida.

Aos poucos, as proposições de ações começaram a surgir e também algumas palavras e frases começaram a ser emitidas. Era preciso, porém, controlar alguns casos isolados de histeria e superatuação e mantê-los no fluxo, sem que comesçassem a representar e com isso, rompessem o contato estabelecido com o universo daquele texto.

Quando as situações estavam delineadas, pedi para que começassem a repetir. Para tanto, defini um início e um final. Repetiram muitas vezes e eu atentava o tempo todo para a importância de não cristalizar, de manter sempre vivo, com ajustamentos constantes. Dentro do fluxo, fui aos poucos direcionando focos de atenção e as mudanças de ritmo, por exemplo. Em contato com cada um deles, percebendo os momentos oportunos em que deveria intervir, indicava caminhos possíveis ou provocava alguma desordem ou reorientação da lógica de ação. No final, pedi para que finalizassem aos poucos o processo.

O experimento descrito reforçou a dificuldade em se trabalhar com a estruturação de materiais. Por outro lado, mostrou a potencialidade que trás consigo o trabalho com proposições de ação ao invés da improvisação. Ou seja, trabalhar no sentido do *étud* em que o próprio *étud*, que é uma pequena ação, uma pequena cena, torna-se o dispositivo para o contato e para o desenvolvimento orgânico da criação na via da descoberta dos territórios desconhecidos. A improvisação em fluxo, sem partir de uma proposição concreta de ação, leva a uma espécie de psicodrama e mantém o ator num terreno de deleite com sua própria subjetividade, universo emocional e psíquico. Algo que absolutamente não é criativo neste trabalho.

Passei, pois, para exploração da técnica dos *étuds* no intuito de verificar se minha percepção do exercício anterior era coerente. Dividi a turma em dois grupos que organicamente foram formados através de uma dinâmica. A partir da técnica das velocidades e pesquisa de pequenas ações como “sentar”, “levantar”, “ajoelhar” e “deitar”, empreendemos uma breve improvisação que tinha por objetivo estruturar uma proposição de ação a ser trabalhada. As duas cenas foram apresentadas e analisadas de acordo com os fundamentos da Análise Ativa. Na primeira que foi nomeada de “O Encosto”, buscamos traduzir a cena precisando qual era a situação, quais as circunstâncias observadas, quais as ações realizadas para alcançar a plena realização das tarefas e etc. Isto se fazia do ponto de vista de quem assistia e do ponto de vista de quem estava dentro, em ação. Também, buscamos revelar a fabula que havia sido criada e percebemos os pontos que deviam ser valorizados, os pontos fundamentais de transformação, os micros momentos que havia no interior da estrutura e a afinação de ritmo. Assim, chegamos ao seguinte quadro de análise ativa:

Tabela 1: Quadro de Análise Ativa do *étud* "O Encosto".

Situação	Tarefa	Obstáculo	Personagem	Tarefa	Ação
O Encosto/A Agonia	Mostrar que após cometer um crime, a imagem do remorso leva à agonia.	A culpa, a moral e o sentimento de fracasso.	Ele	Livrar-se do encosto.	Agredir, afastar-se, expulsar, defender-se.
			Ela	Livrar-se do encosto.	Agredir, afastar-se, expulsar, defender-se.
			Encosto	Possuir ele	Tocar, pegar, agarrar, segurar, lamentar.

A Análise Ativa nesse caso foi realizada sobre uma proposição de ação e não sobre um texto dramático. Além disso, seguiu a lógica clássica situacional sem enveredar para a proposta de Vassiliev com a análise conceitual. De modo geral, este procedimento auxilia no entendimento do *étud*, mas, pouco contribui na percepção dos momentos de ressonância e nos lugares de acesso aos territórios desconhecidos, muito menos é uma via para o movimento inspirado visto que já parte de uma estrutura. Por outro lado, a repetição do *étud* e a gradual descoberta de associações, pontos de contato e relações é um caminho possível para a tecitura de linhas de relações, intenções e de ações que depois poderia ser transformada em outra situação, em outra cena. Interessante é perceber que todos os procedimentos até agora descritos tem na relação ator-diretor seu alicerce operacional, ou seja, por meio da interação destes dois entes humanos, ocorre a criação orgânica.



**Figura 7: *Étud* sendo repetido após análise ativa em 18/05/2012.  
Foto: Leonel Henckes.**



**Figura 8: Atores trabalhando a partir da técnica de variação de velocidades em 18/05/2012, que deu origem ao *étud* analisado nos parágrafos anteriores. Foto: Leonel Henckes**

Transcrevo, novamente, a conversa que ocorreu no final do trabalho relatado acima.

**L2** – “Não sei dizer exatamente em que momento que o fluxo se estabeleceu, mas, era tanta imagem que deu alívio quando você sugeriu uma frase”.

**Eu** – “então quer dizer que de algum modo a frase ajudou a direcionar e delimitar o trabalho?”

**L2** – “Eu acho que é uma questão bem pessoal, quando eu tenho muitas opções, eu não sei trabalhar. Então eu sempre fico na dúvida sobre qual opção escolher. Quando você me diz vai só daqui pra lá neste quadrado eu tenho várias formas de andar neste quadrado. Embora você me desse uma frase e ela não tivesse lógica no início, ela era meu norte.”

**A** – “me norteou um pouco também.”

**É** – “a frase me deu um sentimento, não tanto um significado, mas o sentimento é que foi importante. A minha frase foi: “você está muito impaciente de esperar”, então a raiva foi o que me moveu para a relação com as duas. Então foi legal por isso, eu tentei construir a partir desta frase, mas, um detalhe faz toda a diferença. Eu estava seguindo a ideia de que eu reagia de acordo com quem eu me esbarrava, aí veio a frase e definiu um sentimento que passou a nortear minhas ações e relações. Construí a cena com elas.”

**L2** – “no meu caso, eu não sei dizer que sentimento a frase me deu, eu não consigo “linkar” a frase com a cena que criamos. Mas, fico pensando, o que me fez agir desta forma? Pensei que em improvisações deste tipo, eu tenho uma tendência a impor. Eu tenho um problema que quando eu encontro uma pessoa que impõe, eu imponho também. Ela tem este perfil (refere-se a uma colega) de impor também, então quando ela vinha impor algo para mim eu pensava: não, você não vai mandar em mim. Nós então só alternávamos quem estaria no poder ou não.”

**A** – “veio na minha mente agora, também, um ataque e defesa. Você ataca e você se defende no jogo.”

**J** – “no início eu também estava um pouco cansado de percorrer a sala só com o imaginário. É uma coisa que eu me identifico muito. Olho fechado pra mim é liberdade. É bacana que no início eu ficava tentando saber quem era a pessoa com a qual eu estava em contato. O mais interessante foi estar em contato com uma pessoa que eu nunca vi na vida, não tínhamos nos apresentado, foi a primeira vez que ela estava aqui. Curioso que quando abri os olhos foi a pessoa com a qual eu mais reagi. Quando eu abro o olho eu perco um pouco o que eu conquistei. Eu e L2 e L1 já temos uma relação, nos conhecemos, então, nós nos ouvimos mais, nos percebemos mais. Vem-me desenhos, me vêm formas. Teve um momento em que eu estava isolado e aí eu crio a relação: são as meninas e aí eu sigo isso. Gosto também das interferências. Tipo, você diz: gosto disto.”

**Eu** – e quando uma intervenção atrapalha e não atrapalha? Como deve agir o diretor?



**J** – “É questão de o diretor sentir, ele ser brusco... a mesma coisa que a gente fez no movimento, quando ele quebra de maneira brusca ou não. No caso do diretor é a mesma coisa, é você saber chegar sem que a gente perca a relação estabelecida.”

**L2** – “acho que a mesma escuta que a gente tem entre nós, o diretor precisa ter na hora de intervir na improvisação. Se não tem esta escuta provoca uma agressão.”

**J** – “É muito importante para eu ter esta interferência. Eu consegui absorver o que você estava querendo e de certa forma consegui me manter no jogo. Esta coisa da interferência vai revelando também o que é a cena ou quais as relações que estão em jogo.”

**L2** – “Um dado importante, você disse (para J) que ao contrário de mim você gosta da liberdade. Não é que eu não gosto da liberdade, mas, eu não consigo trabalhar sem delimitações. É tudo de mais, tem coisas de mais....”

**L3** – “mas, lhe impede de criar? Ou você cria, mas, não sabe o que fazer com aquilo?”

**L2** – “é como se eu precisasse de um filtro...”

**L3** – “isto que eu acho interessante da interferência, primeiro de dar o pontapé inicial para a gente começar a criar. Primeiro você fica patinando, tentando encontrar as conexões, depois começam a aparecer imagens uma depois da outra. Se não houver uma interferência no momento certo, (qual é o momento certo?) as imagens vão se perdendo. Uma imagem dá espaço para chegarem as próximas. Uma simples frase como: guarda isso! Já faz o ator voltar mentalmente o que ele fez. Mesmo que ele não repita no físico, ele vai guardar minimamente o que fez. Agora, se você no final pede para repetir coisas, você não consegue lembrar. Não que você estivesse inconsciente, mas, são tantas informações que fica difícil lembrar.”

**L2** – “de codificar, não sei nem se codificar...”

**J** – “abandonar também é difícil. Tipo, no momento do contato, você cria contato, passa por aquilo e vai para outra coisa. Às vezes você não consegue abandonar aquilo e passar para outra coisa”.

**Eu** – “quando você fala *contato*, por exemplo, a tendência é as pessoas começarem a se amontoar, a se tocar. Mas, o contato não necessariamente é se tocar e, muitas vezes, a improvisação fica só no contato visual. Você pode estar em contato, mas... estar em contato é dar atenção ao que o outro está fazendo e responder ao que o outro está fazendo. Ouvir o que o outro está fazendo e buscar como isto reverbera em mim e provoca alguma coisa. É dar

atenção a... só que dar atenção é mais do que só olhar, é uma atenção ativa. É interagir, é estar em. Eu estou em contato então eu estou em você e você está em mim.

Este laboratório ocorreu no dia 30 de maio de 2012 e teve como foco a exploração da técnica da variação de velocidades como dispositivo para abordar o Sistema de Ações Físicas e do Método de Análise Ativa. Estávamos trabalhando com “Crime e Castigo”<sup>65</sup> de Dostoievski como inspiração para as situações dramáticas exploradas.

Dessa forma, o trabalho começou com a solicitação para que individualmente cada um fosse aquecendo o corpo e a voz. Na sequência, orientei para que começassem a se deslocar pelo espaço e gradativamente fossem direcionando sua atenção para a respiração, para a musculatura e ossatura do corpo. O foco visual devia-se manter constantemente na altura do horizonte. Ao poucos os orientei a atentarem para o toque do pé no chão buscando a consciência de que o caminhar exigem o toque do pé inteiro no chão, calcanhar, meio e ponta. Isto deveria se tornar quase um mantra no imaginário de cada um. Após um longo período explorando esta consciência, pedi que parassem e percebessem o movimento da articulação coxofemoral. Pedi que percebessem os feixes musculares responsáveis pelo andar no sentido de compreender fisicamente que o andar começa no quadril e não no pé. Desta percepção, compreendemos que a energia do deslocamento pode ser projetada a partir do centro do corpo e ali pode ser controlada a velocidade, a suspensão e as qualidades de energia. O trabalho foi extremamente funcional na medida em que gerou um andar mais fluido e constante.

Uma vez compreendida a dinâmica do andar, começamos a assimilação das velocidades. Operamos com 5 velocidades marcadas em tempos de 5 segundos. Busquei trabalhá-las de modo bastante técnico, evitando imagens e sensações. Ficaram longos minutos em cada velocidade enquanto eu contava os tempos com precisão. Quando eu percebia que a velocidade já havia se instalado e que o andar seguia o fluxo da velocidade e que todo o organismo, inclusive o intelecto estava operando naquela velocidade reduzia a contagem e sugeria que eles registrassem de algum modo àquela contagem.

Depois de passarmos pelas 5 velocidades, retornei à cada uma delas e levei-os a associar cada uma a determinada imagem. Então, empreendi uma dinâmica de variação de velocidades dentro de um determinado tempo de modo que um ritmo fosse sendo estabelecido. Após alguns minutos de condução, pedi que se conduzissem livremente pelas variações de velocidade e que procurassem, agora sim, seguir as imagens e perceber as circunstâncias que

---

<sup>65</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Crime e Castigo. Trad. Natália Nunes e Oscar Mendes. L&PM Pocket: Porto Alegre/RS, 2011.

porventura fossem aparecendo no processo de cada um. Inicialmente foram orientados a não buscar o contato direto com o *partner*. Contudo, após alguns instantes, esta regra foi removida e passaram a improvisar em relação. Todavia, insisti para que mantivessem a atenção nas variações de velocidade.

Inseri uma música que trazia sonoridades estranhas e misteriosas e com variações rítmicas. Pedi que por vezes se deixassem levar pelo estímulo e ritmo da música e que por vezes se opusessem a mesma música. Nesta altura, já estavam trabalhando, também, com ações simples como “andar”, “levantar”, “observar”, “sentar” e “suspender”. Também, havíamos experimentado ritmo interno e ritmo externo.

**Tabela 2: Quadro de Análise Ativa da situação improvisada.**

<b>Situação</b>	<b>Tarefa</b>	<b>Obstáculo</b>	<b>Personagem</b>	<b>Tarefa</b>	<b>Ação</b>
O segredo/ A revelação/ O desabafo	Mostrar a confiança dele nela ao segredar que cometeu um crime.	A densidade do que será segredado e seu estado de perturbação.	Ele	Segredar, desabafar que cometeu um crime.	Aproximar-se, olhar, recuar, gaguejar, falar, tocar.
			Ela	Ser receptiva e ajudar.	Ouvir, parar, acariciar, abraçar.
			Espião	Espiar o que está sendo segredado.	Olhar, esconder-se, perceber, entender, ouvir.
A chantagem	Mostrar que há mais alguém que sabe da história e que as chances de safar-se estão menores.	Ele prefere entregar-se, ele procura o castigo.	Ele	Convencer o espião de não contar nada para ninguém.	Implorar, argumentar, envolver, insistir.
			Ela	Ajudar a convencer o espião de não contar nada à ninguém.	Implorar, argumentar, envolver, insistir.

			Espião	Encontrar um meio de tirar vantagem da situação.	Ouvir, resistir, negar.
--	--	--	--------	--	-------------------------

Insistia para não representarem e nem buscarem estados emotivos, eram apenas para pesquisar e seguir a lógica das ações. Aos poucos fui me aproximando de cada um e deleguei tarefas a serem cumpridas em relação aos *partners* de jogo. As tarefas foram sugeridas em função de uma situação extraída do livro “Crime e Castigo” de Dostoievski. A partir dos estímulos, uma situação foi sendo esboçada e os personagens e as relações foram aparecendo aos olhos de quem via. Insisti para não perderem-se do ritmo e que era importante buscarem apenas as ações e a variação de ritmo que as circunstâncias e imagens apontavam.

Ao final, quando já havia sido rascunhada a situação, apresentei à eles a história superficialmente, também, questionei sobre as ações que cada um estava realizando na improvisação e qual era a supertarefa de cada um naquele Estudo. Estas informações estão na tabela 2.

Pedi, então, que voltassem a improvisar, agora com o conhecimento da situação. A cena foi retomada, mas, percebi imediatamente que havia uma tendência a fixação de uma *mise-en-scène*. Ou seja, não haviam compreendido na prática a ideia de ação física e reproduziram as marcas. Todavia, estavam com o ritmo e este garantia um mínimo de vida à cena. Observei, também, que as mudanças de ritmo eram lentas e espaçadas. Não havia a mesma dinâmica do treinamento. Era como se cada transformação precisasse ser pensada e realizada com alongamento de tempos. Ou seja, o ritmo se perdeu. Mas, se perdeu porque começaram a seguir a história, não a sequência lógica de ações. Começaram a reproduzir mentalmente possíveis diálogos e a representar.

Decidi pedir para que passassem uma vez mais o *étud*. Desta vez orientei-os para que trouxessem textos improvisados em função da situação e apenas nos momentos em que a ação exigia fala. Assim o fizeram e o resultado foi bastante produtivo. Contudo, seguiu uma dinâmica de espaçamento entre as mudanças. O ritmo se tornou monótono e enfadonho. É preciso rever isso e descobrir como resolver. De certo modo creio que o problema está radicado na não compreensão plena da ideia de pequenas ações. Eles ainda seguem justificativas psicológicas e de estados de ânimo. Também, referem-se sempre a personagem e

não a si mesmo nas circunstâncias. Nesse sentido, é interessante pensar como o sistema de ações físicas exige uma mudança na lógica de abordar a cena e o processo. Exige uma mudança de atitude.



**Figura 9:** *Étud* improvisado a partir de fragmentos de "Crime e Castigo" de Dostoiévski utilizando a técnica de variação de velocidades.

Transcrevo, pois, parte da conversa que ocorreu no final do trabalho com a técnica das velocidades:

**L3** – “é estranho como a ação que vem primeiro é sempre clichê. Eu percebo as vezes, também, um retardo na ação. O que era para acontecer agora acontece somente alguns segundos depois.”

**J** – “é, e é difícil evitar se prender na forma no momento da repetição.”

**L2** – “eu percebi assim, a tendência de engessar tudo. Quando eu repeti a segunda vez, todas as vezes eu fazia isto aqui (faz um gesto) como um lugar onde eu me escondia. Quando eu saía de perto do quadro era como se eu estivesse a mostra. Como se eu tivesse saído do esconderijo. Estas saídas sempre coincidiam com a hora em que eles começavam a andar. Nesta última vez eu fui fazer, mas, “viajei” um pouco e acabei adiantando um pouco a minha sequência e apareci no momento em que eles estavam se abraçando. Ou seja, eu tinha aparecido quando eles estavam se abraçando e não quando estavam andando, portanto, “L3”

poderia ter me visto, mas, a marca dela, cristalizada, previa que ela fosse me ver mais adiante, depois de finalizar a ação com João. Ou seja, se a ação dela é parar quando me vê, ela deveria ter parado e ficado em suspensão no momento em que eu entrei independente do ponto em que a ação dela se desenrolava. Isto foi um exemplo assim que eu pensei...”

**J** – “assim, quando a gente faz a caminhada e as mudanças de ritmo, chega um momento em que as mudanças de ritmo ficam mais orgânicas. Mas, na cena isto é difícil. As mudanças ficam muito bruscas. É preciso trabalhar melhor as diversas formas lentas e as diversas formas rápidas para não sair do rápido para o lento e vice-versa. Eu sinto que às vezes é muito brusco, falta aproveitar as nuances.”

**L3** – “o exercício de ritmos ajuda também a perceber esses micro-instantes. A gente evita de partir imediatamente para a representação da forma que a gente acha que a cena deveria ser. Só parar se aproximar ou se afastar já quer dizer muita coisa. Você percebe que pode dizer muito só com essa movimentação, mas, rapidamente vem alguma coisa para rosto e você começa a fazer caras e bocas”.

Dentre os procedimentos experimentados, me parece que a técnica das velocidades apresenta uma completude que abarca desde as leis orgânicas de Stanislávski até o acesso ao estado de fluxo e o contato com o outro e consigo mesmo. Este procedimento está baseado no direcionamento da atenção e da transformação de estados a partir da resposta aos diferentes estímulos advindos da relação com o espaço, com o *partner*, consigo mesmo, com o universo simbólico pessoal e com o território desconhecido do si mesmo. Uma vez estabelecido o “estou” neste procedimento e estando o ator operando dentro do esquema escuta-contato-impulso-ação/reação, os movimentos realizados passam a ser resultado de uma conexão interna sutil e são sustentados pelos impulsos que percorrem a coluna vertebral de um modo orgânico e não intelectual.

De qualquer forma, a relação ator-diretor aparece mais uma vez como um elemento decisivo no processo criativo do ator da organicidade. Talvez, esta figura possa ser substituída por outro colega de trabalho, mas, a presença de alguém que observa de fora e guia, provoca e impede que o trabalho descambe para a representação de estados e o falseamento do processo é fundamental.

Do Estúdio de Investigação sobre as Ações Físicas e a Organicidade quero, pois, ressaltar este lugar do diretor/instrutor que está em sala de ensaio numa relação hierárquica horizontal com os atores e também entra em processo, ou seja, para entrar em contato

individualmente com cada integrante do grupo e conduzir cada um ao contato consigo mesmo, ele precisa se colocar numa mesma frequência e abertura. Nesse sentido, entendi no meu percurso pessoal, que não estava preparado para desempenhar tal papel que demanda um profundo autoconhecimento, transparência e capacidade de se abrir amorosamente ao outro. De algum modo, é necessário ser um mestre no sentido oriental do termo, alguém que percorreu todos os territórios possíveis do si mesmo e se encontra num estágio mais elevado de humanidade.

Contudo, não descarto a utilização desse modo de condução do processo criativo através de vias menos aprofundadas e mais técnicas, voltadas para a produção de formatos performativos e teatrais. Nesse caso, poderíamos falar de um lugar intermediário entre o ator da organicidade em seu sentido pleno e o ator convencional. Para tanto, categorias como “movimento inspirado”, “linhas de relação, ação e intenção”, “processo on-line e off-line” e “o outro como via de acesso aos territórios desconhecidos do si mesmo” possam ser bem vindas, no sentido de nortear o desenvolvimento de procedimentos e estratégias de condução de ensaios que resultem na criação de materiais vivos embora não foquem o trabalho sobre si mesmo de maneira tão verticalizada.

### 3.3.3 Projeto *The Stranger* e o encontro com Marinaio Teatro

*The Stranger and Other Ordinary Tales*<sup>66</sup> foi um projeto artístico e pedagógico realizado em Berlim, Alemanha de novembro 2013 a fevereiro de 2014, a partir do meu encontro com a atriz grega, radicada em Berlim, Christina Kyriazidi<sup>67</sup> diretora artística e fundadora do grupo Marinaio Teatro que desenvolve atividades como o LAB Berlin, um laboratório criativo anual para atores. Christina dedica-se, ainda, a criação de solos-*performance* e integrou o elenco da montagem *U-Hamlet* do grupo *Odin Theatre* de Eugênio Barba no papel de uma das Ofélias.

Ainda dentro da ideia de uma viagem etnográfica, o encontro com Kyriazidi foi fundamental para a compreensão de algumas dimensões inerentes aos processos criativos contemporâneos em relação com a tradição teatral. Ademais, auxiliou na aglutinação e síntese

---

<sup>66</sup> A peça, que estreou no dia 07 de fevereiro de 2014 no Hoftheater Kreuzberg, está disponível na íntegra em formato audiovisual no DVD em anexo a este trabalho ou através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=XAmSYvi-dU8>.

<sup>67</sup> Informações sobre Chrisitna Kyriazidi, seu currículo, trabalhos e projetos podem ser acessadas no sites: <http://www.christinakyriazidi.com> e <http://www.marinaioteatro.com>. Acesso em: 16/03/2015.

de pensamentos, percepções e descobertas sobre a organicidade, o sistema de ações físicas e as noções de impulso e contato bem como de intersubjetividade na relação ator-diretor e nos formatos de estruturação de comunidades criativas em teatro.

Inicialmente, o projeto pretendia realizar apenas pequenas intervenções em espaços públicos, mas, gradativamente foi sendo ampliado e passou a envolver um grupo composto por outros seis atores iniciantes, os quais passaram por um treinamento (psicofísico e vocal) por meio de workshops para darem vida a um coro, como no teatro grego antigo que sustentaria uma proposta de montagem em torno da temática “estrangeiro” que teria eu e Christina como protagonistas. Os participantes citados não possuíam experiência em teatro e eram oriundos de diferentes países (Brasil, Argentina, Azerbaijão, Grécia, Espanha, Itália e Alemanha).

O referido projeto foi estruturado em três momentos entrelaçados. O primeiro consistiu na realização dos workshops de treinamento que tiveram por objetivo criar um vocabulário comum a partir de exercícios psicofísicos, vocais e rítmicos. O segundo tratou da criação de partituras e imagens que posteriormente foram dramaturgicamente estruturadas e formaram a base da criação. Quanto ao terceiro momento, este diz respeito a montagem e a dramaturgia que ocorreu durante o trabalho em sala de ensaio a partir dos materiais criados. Esta última fase foi coordenada por Christina Kyriazidi, que também é dramaturga com mestrado em *Playwriting* pela Universidade de Exeter/UK.

Além disso, *The Stranger* configurou-se um projeto que fundiu linguagens artísticas e referências culturais dos países dos participantes e buscou falar sobre amor, solidão, saudade e sobre a condição do homem contemporâneo num mundo globalizado onde as fronteiras se dissolvem e cada vez mais nos tornamos nômades, superficiais e indiferentes ao que nos rodeia. Reflete, ainda, a convivência e contato com o “outro”.

Em sua estrutura formal, tratou-se de um quebra-cabeça de três contos com histórias comuns. Histórias que ocorrem ao nosso lado todos os dias: um estrangeiro confrontado com as situações confusas de estar em um lugar que não conhece e sofrendo de nostalgia, um amante abandonado incapaz de se conciliar com a sua atual condição, uma mulher diante de um trem, hesitando em tomar uma pequena decisão que, no entanto, pode mudar sua vida. Para acentuar a dinâmica das três histórias, utilizou-se o elemento do coro grego com ritmos, sonoridades e coreografias inspiradas no papel do coro nas tragédias gregas. Já o estilo de atuação consistiu em uma composição de teatro físico usando o elemento de um coro, princípios da música através de um acordeão ao vivo e do grotesco.





Figura 10: Cena de abertura da peça *The Stranger and Other Ordinary Tales*. Hoftheater Kreuzberg - Berlin. 07/02/2014. Foto: Marisa Beijin

Pretendo, pois, utilizar esta experiência para refletir dois fenômenos verificados ao longo do processo e reforçar outros que venho tratando até aqui, neste trabalho. Trata-se do desvelamento orgânico do formato performativo a partir das estratégias escolhidas em processo e, um modo de utilização do Sistema de Ações Físicas (psicofísicas) e da Análise Ativa, pautado basicamente na exploração de *études* e na relação ator-diretor. Dentre os fenômenos que pretendo reforçar esta, justamente, a relação ator-diretor.

No que tange ao desvelamento orgânico do formato performativo a partir das estratégias escolhidas em processo, *The Stranger* evidenciou que a inversão proposta por Stanislávski, ou seja, a de iniciar os ensaios não mais pela leitura do texto, mas pelo trabalho sobre o corpo do ator, improvisando situações com textos espontaneamente criados por ele mesmo a fim de encontrar a linha invisível de relações e intenções que passariam a sustentar a estrutura da cena, pode ser considerada um modo de condução de ensaios bastante funcional. Mais do que isso, parece que um dos fundamentos centrais do sistema de Stanislávski esteja justamente neste desvelar orgânico do formato performativo e da *mise-en-scène* como já tratei no

capítulo anterior ao falar do desenvolvimento do sistema e dos últimos experimentos do mestre russo.

Na prática, no caso desta experimentação, ao passo em que íamos descobrindo a lógica das ações que eram criadas, lógica tanto em nível de estruturação dramatúrgica quanto de temática e conceitual, dávamos os passos seguintes no sentido de decidir as próximas estratégias. Organicamente, pois, análise, criação e montagem eram conduzidas simultaneamente e, na medida em que avançávamos encontrávamos o sentido do que estávamos fazendo e como deveria ser feito. Isto não apenas enquanto estrutura formal em termos de precisão psicofísica, mas, como entendimento das linhas invisíveis que sustentavam as relações entre personagens, ações, falas, movimentos e efeitos. Tratava-se, de certo modo, de um processo de escuta sutil do que estava sendo desvendado e de reação aos impulsos gerados por esta mesma escuta e posterior conversão destes impulsos em ações.

Recorro, pois, ao relato/análise de alguns momentos dos ensaios para trabalhar as ideias citadas anteriormente sobre o desvelamento orgânico do formato performativo e da relação ator-diretor, sendo o diretor a figura do “outro” na perspectiva do contato como procedimento. Ademais, a partir do processo de *The Stranger*, será possível abordar algumas outras instancias em que o contato se fortalece como princípio-procedimento e, também, desenhar uma estratégia metodológica concreta que resultou na montagem de um espetáculo e que evidencia algumas estratégias, tais como a montagem objetiva e análise lógica dos passos seguintes no desenvolvimento de uma ação, a incorporação de objetos, sons e outros elementos para agregar significado e conceitualizar a estrutura, repetição remodelação das estruturas como estratégia para desvendar o formato performativo ou teatral e o revesamento de repetições em fluxo e estacato com o objetivo de precisar início e fim de cada micro-ação.

Sendo assim, recorro a descrição do trabalho desenvolvido com um dos *étuds*, chamado “rostos”. Foi um dos primeiros *étuds* criados, quando ainda não sabíamos ao certo o que pretendíamos construir (lembrando que não havia qualquer texto, apenas uma ideia que era a de trabalhar com o tema do “estrangeiro”). O ensaio começou com um aquecimento e um exercício de dinamização das energias e dilatação dos vetores corporais.<sup>68</sup> Christina me

---

<sup>68</sup> Não vejo necessidade de me demorar na descrição destes procedimentos. Tratava-se de um procedimento bastante simples, basicamente de uma massagem que um aplicava no outro. Quem recebia a massagem se colocava em pé com os olhos semi-serrados. Após a massagem quem aplicou coloca suas mãos sobre os pés do parceiro firmemente enquanto a pessoa que está em pé procura imaginar fios invisíveis que a conectam com o solo, com o céu e em quatro direções horizontais. Após a massagem, ambos se colocam de costas um para o outro e se apoiam um nas costas do outro. A partir deste contato se estabelece um fluxo de movimentos nos

conduziu e na sequência do aquecimento, permaneci em pé e de olhos fechados e foi-me solicitado elencar uma das imagens que porventura estivessem passando por minha mente e depois reproduzi-la em uma figura corporal permanecendo de olhos fechados. Isso fizemos mais 2 vezes até termos 3 figuras.



**Figura 11: Dois momentos do Étud "Rostos" durante o ensaio no Theaterhaus Mitte – Berlim/Alemanha. Foto: Christina Kyriazidi.**

Sem interromper o processo, passamos a repetir as três imagens marcando pausas, pontos de início e fim e agregamos outros elementos, tais como sonoridades, posturas de mão, ritmos e etc. Depois improvisei um texto<sup>69</sup> e começamos a explorar sentidos e a agregar significados às ações. Definimos objetos como a capa de chuva que se transforma num determinado momento em uma bola e que no final é convertida em uma camiseta suja. Seguimos, também, com o procedimento de repetição e transformação daquela sequência buscando variar outros detalhes e ritmos. Evitávamos, até aquele momento, fixar qualquer estrutura ou lógica de sentido embora eu devesse estar atento aos sentidos e imagens que eram formadas para guarda-las. Principalmente, eu devia procurar não me desconectar das imagens genuínas que tinham gerado aqueles movimentos. O texto improvisado, por sua vez, agregou novas camadas àquela ação e permitiu o acesso a distintos pontos de conexão imagéticos e associações físicas e psíquicas. Comecei a marcar alguns destes pontos de conexão e principalmente as associações tanto internas quanto externas no espaço da sala de trabalho e

---

quais o princípio básico é deixar-se conduzir e ser conduzido e, ao mesmo tempo, manter o equilíbrio para que ninguém caia (um está apoiado no outro).

<sup>69</sup> “Quando eu era criança, os primeiros rostos que eu conheci foram os rostos dos meus pais. Foram eles os primeiros a me amar. Depois que eu cresci, conheci outros rostos. Alguns rostos que transpareciam de uma humanidade impressionante. Outros rostos que transpareciam de humanidade alguma. No mundo eu também aprendi outras formas de amar.”

traduzidas em *partners* imaginários ou direcionamentos de foco visual e de atenção no espaço.

Uma vez que a ação elaborada a partir das três imagens iniciais havia ganhado corpo e complexidade, começamos a transformar os movimentos formais. Primeiramente, procuramos recordar precisamente as primeiras posições eliminando tudo o que havia sido agregado em termos de associações, novas conexões imagéticas, ritmos e formas. Feito isso, voltei minha atenção para a atividade da coluna vertebral no percurso das três imagens e procurei gravar muito bem isto. Para Christina a coluna vertebral carregava a potencia daquelas formas e, se conseguíssemos manter a dinâmica genuína da coluna vertebral, conseguiríamos manter a potência expressiva e, também, as associações que a sustentavam.

É interessante perceber como as imagens geraram formas físicas, especialmente concretas que se tornaram a base deste trabalho específico. Antes de tudo, eram movimentos, ou seja, situações privilegiadas para experimentar a organicidade, para parafrasear Ropa. Gradativamente, porém, na medida em que, a partir da percepção da coluna vertebral e da transformação daquela sequência de movimentos por meio de pontos de contato, texto e objetos, a assim chamada base de trabalho, o elemento concreto, foi sendo deslocado e passamos a fortalecer as linhas internas que a sustentavam e, a partir do contato com o externo e da relação estabelecida entre Christina e eu, descobrir o que era aquilo, o que comunicava e de onde estava vindo? Ou seja, descobrir o que estava se formando no espaço “entre” que havíamos forjado.

Dessa forma, durante o trabalho, em termos de um passo a passo preciso, trabalhamos no sentido de abstrair a fisicalidade da ação mantendo apenas a atenção na atividade da coluna vertebral durante a execução daquelas três imagens. Percebemos ali, que havia uma conexão psicofísica, uma qualidade de atenção, uma configuração energética e uma tessitura de linhas invisíveis de relações, intenções e de ações que poderia ser ajustada a qualquer configuração corporal, ação ou personagem, ou seja, a qualquer formato performativo ou teatral. Criamos, pois, um novo detalhe relacionado ao texto improvisado a fim de experimentar possibilidades de formatação e transformação em ação cênica. Dessa forma, toda a vez que falava a palavra “rosto”, deveria fazer uma careta qualquer e na palavra “amar” deveria interromper o que estivesse fazendo e buscar o foco e olhar de alguém imaginário no espaço e encará-lo por alguns instantes.

Repetimos e passamos a buscar, com nuances de ritmo, estruturá-la como cena sustentada pela dinâmica da coluna vertebral em conexão com as imagens geradoras iniciais e

pelas novas associações relacionadas ao texto improvisado e agora fixado e os detalhes de manipulação do objeto casaco e dos focos de atenção e focos visuais.

No caso do *étud* descrito, a improvisação das linhas de relação, intenção e de ação se deu a partir de uma proposição de estrutura, a partir de uma sequência de movimentos que, embora não tenha sido criada a partir de um processo de fluxo como o descrito no tópico sobre a experiência do corpo da organicidade no Teatro Varasanta, pode-se dizer que tenha sido criado a partir de uma fonte orgânica, visto que sua matriz foi uma dinâmica de conexão, sensibilização e expressão de conteúdo subjetivo.

Havia, pois, a necessidade de trabalhar sobre aquelas estruturas sem, contudo, depender de conteúdos emotivos e ou ficcionalizações. Dessa maneira, no decorrer do processo, descobrimos um caminho para provocar nuances e despertar novas imagens e linhas de relação sem recorrer ao emocional ou a um estímulo situacional. O *étud* “A Mãe”, nesse caso, me ajudará a apresentar este dispositivo. O *étud* já havia sido bastante lapidado e explorado, mas, naquele ensaio tivemos a ideia de acrescentar o acordeon como elemento sonoro, uma trilha sonora. A ação começa com o personagem em pé esperando o trem. O bilhete cai das mãos dele e ele não percebe. Começa a procurar pelos bolsos e uma torção nos pés é formada. Esta torção obriga o tronco a voltar-se para o outro lado. Ao fazer isso, depara-se com alguém que convenciamos ser “a mãe”. A ação é suspensa e o ritmo e a qualidade de energia do movimento, são transformados de acordo com a imagem de “pés caminhando na neve”. O acordeon começa a tocar e sigo numa linha diagonal para frente. As mãos ficam estáticas enquanto os olhos realizam um jogo mudando o foco que hora se dirige para o partner imaginário e hora se dirige para o próprio figurino. Pontuamos três momentos durante a caminhada nos quais “levo um soco no estomago que me faz curvar o tronco”. Após cada momento retomo “os pés na neve” e sigo com a caminhada. Ao chegar até “a mãe”, o partner imaginário, levo a mão até o que seria seu ombro e no momento em que ela supostamente se vira, rompo bruscamente a atmosfera construída e “com passos ligeiros e curtos” retorno ao ponto de início da ação e volto a buscar o bilhete no figurino.

A técnica em questão pressupõe a utilização de estímulos físicos concretos associados a sensações que produzem reações físicas imediatas como os “pés na neve” e o som do acordeon como um segundo ator. Além disso, a pontuação de momentos específicos, não necessariamente fixados, nos quais algo acontece.

Inicialmente, este modo de trabalhar sobre a sequência “a mãe” gera um endurecimento e desconexão dos elementos que a haviam gerado, nesse caso o *étud* partiu de uma

improvisação livre em torno da circunstancia: “estou na estação de trem e encontro minha mãe que não vejo há anos”. Nesse caso, após a improvisação e uma vez que tínhamos na mão uma proposição clara de ação que terminava com o encontro de mãe (partner imaginário) com filho e a constatação de que tudo foi um engano e que aquela mulher não era minha mãe, passamos a buscar o que havia de interessante durante o percurso, ou seja, a ação era apenas o final de um percurso e o descobrir o que há durante o percurso até chegar a ação propriamente dita é que faz parte de um processo orgânico. Precisamente nesta busca, o processo passa a estar voltado para as linhas internas e para o desvelamento da criação no espaço “entre” da comunicação intersubjetiva do ator, no caso eu, com a diretora, no caso a Christina.

A questão das proposições de ação me faz recordar do diretor artístico do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, o italiano Marcio Biagini em dois momentos. Um deles, em palestra proferida no *Deutsche Bank Kunsthalle* em Berlim, Alemanha, no qual ele foi questionado sobre o trabalho com as ações físicas no Workcenter e se o grupo trabalhava com improvisações. Ele disse: “não trabalhamos com improvisação, trabalhamos com proposições de ação”.<sup>70</sup> Isto não significa que a criação seja exclusivamente pela via da composição como fala Thomas Richards em seu livro “Trabalhando com Grotowski sobre as Ações Físicas” ao diferenciar o ator de composição do ator da organicidade. Pelo contrario, significa que mesmo o ator da organicidade pode partir de uma estratégia de composição. A questão é como esta proposição será desenvolvida, ajustada e verticalizada em um processo orgânico. Nesse sentido, pode-se dizer que ao ator da organicidade, importa o modo como a criação se deu. Ou seja, se o material é um “movimento inspirado”, ou seja, se carrega consigo os “movimentos do espírito” para usar uma expressão dos dançarinos da dança de expressão alemã.

Isto me leva a outro *étud* trabalhado e que chamamos de “O Mapa” (Figura 9). Ele tem início com a chegada de um homem à estação de trem. Este homem percebe alguém sentado no banco, sendo que ao lado há um espaço vago. O homem, contudo, evita o banco e se dirige para o outro lado onde realiza pequenas ações com uma capa de chuva. Já trazendo elementos do trabalho de lapidação, estabelecemos que qualquer movimento dos pés está associado a imagem de dois ímãs de polos iguais, sendo um deles localizado no solo e outro nos meus pés. No *étud*, olho para o banco e tenho o impulso de me sentar. Com a mesma qualidade magnética dos pés me dirijo até o banco e o evito. Sigo em direção a parede de trás do banco e tomo firmememnte a decisão de sentar. Vou até o banco e no momento de levar o quadril

---

<sup>70</sup> Em palestra proferida no Deutsche Bank Kunsthalle, em Berlim, no dia 31/08/2013.

até o acento passo a trabalhar com a imagem de “estar sentando em ovos”. Isto altera o ritmo do movimento, a intenção e a qualidade de energia. Meu foco visual se dirige para frente enquanto meu foco de atenção está voltado para os “ovos”. O contato com esta imagem externa simples, desencadei um processo intenso de mudanças físicas, imagéticas e perceptivas. Um novo entre se forma a partir da imagem de “sentar em ovos”. Ao sentar-me, imediatamente o outro homem, aquele que já estava no banco, se levanta e eu num impulso reflexo levanto também. Nos meus pés retorna a qualidade magnética. O homem volta para o banco ao perceber que o deixei e eu repito a sequência do “sentar em ovos”. Dessa vez o



**Figura 12: Cêna "O Mapa" com Leonel Henckes (esq.) e Lars Brunke. Hoftheater Kreuzberg. Berlim-Alemanha. 07/02/2014. Foto: Marisa Benjin**

Começa uma nova sequência de ações na qual eu busco um mapa nos bolsos da calça, o encontro e começo a procurar algum endereço. Meu foco visual está, por vezes, na procura do homem na outra extremidade do banco, no caso um *partner* imaginário, que para a estreia se transformou num outro ator. Sem tirar o foco visual do mapa, conduzo o mapa para o *partner* e pergunto em alemão onde fica determinado endereço. Diante da ausência de resposta amplio a oposição entre meu pé e o topo da cabeça acentuando a inclinação do meu corpo que neste

momento está precariamente sentado no banco. O *partner* imaginário vai se afastando na medida em que amplio em intensidade e ritmo a fala sem nunca tirar os olhos do mapa. O *partner* levanta-se e sai e como se uma corda se rompesse caio no chão. Foco na direção em que a pessoa saiu e braços estendidos no mesmo sentido.

Dentre os aspectos que quero destacar deste trabalho, estão as estratégias de montagem e as estratégias para se conduzir o ator até a qualidade desejada ou melhor, descobrir com ele a qualidade ideal para aquela ação.

No caso do “O Mapa”, como eu disse, partimos de um argumento simples que sugeria uma cena em que dois estranhos estão sozinhos e presos em um mesmo espaço. Havia a imagem do trem e a ideia de estar preso em um vagão com a impossibilidade de parar e descer em qualquer estação. Decodificamos o argumento buscando traduzi-lo para o universo concreto que tínhamos e para imagens e ações. Assim, visto que não era nosso interesse levar a montagem para o interior do trem, levamos a situação para o banco da estação onde duas pessoas estão sozinhas esperando o trem. A estratégia foi definir claramente as ações a priori. A improvisação, nesse caso, visava apenas desenvolver os detalhes e o como cada momento seria realizado menos como desenho de cena e mais como qualidades de energia e linhas invisíveis de relações. Todo o processo de criação se deu a partir da relação dinâmica entre ator e diretora.

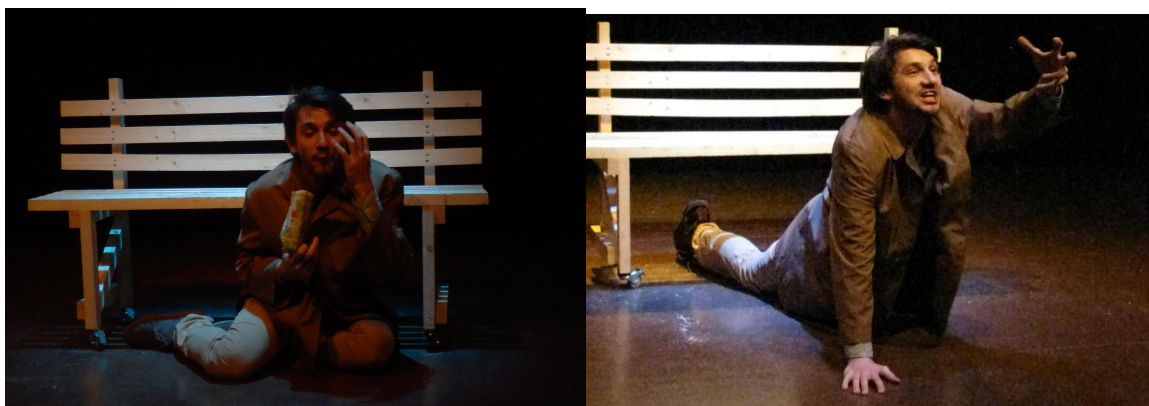
Este é, precisamente o ponto que a experiência em *The Stranger* confirma e tem feito me redescobrir a ideia de confiar no diretor e de como esta interação inte-humana, do ator com o diretor, é um dos fundamentos da própria arte do teatro, da arte do ator e, no caso de processos criativos pela via da organicidade e que tem o sistema de ações físicas e o método de análise ativa como dispositivos, compreende o elemento chave, o germe da sua operacionalização prática.

Ademais, *The Stranger* destacou a ideia de descobrir a ação em processo, outra característica do trabalho do ator pela via da organicidade, ou seja, a ação é desvelada organicamente em processo e isto é estimulado pela relação estabelecida entre os participantes. O processo conduz o processo e a montagem de um espetáculo consiste mais em descobrir a obra e o formato performativo do que construí-la. No ensaio de hoje percebi o quão potente é quando nos deixamos levar pelos acontecimentos do processo. Refleti, também sobre porque quando tentei trabalhar sozinho não alcancei meu objetivo e agora com Christina tudo parece fluir. A obra surge justamente no contato entre os dois entes criativos. É neste jogo do eu-tu que opera a criação, no espaço entre. É como se as mesmas condições



encontradas no momento da *performance*, em que a obra encontra o público, fossem reproduzidas na sala de ensaio. Eu não atuo para alguém, mas, com alguém. Eu não crio para que o diretor veja, mas, eu atuo com o diretor ou com os partners. É exatamente neste lugar que se encontra algum tipo de potência criativa.

Nesse contexto em que o processo conduz o processo e o contato com o outro estimula a descoberta e o acesso aos territórios escondidos, me recordo da cena “saudade” cujas características destoam bastante do restante das cenas. O tema do estranho, do estrangeiro, me perseguia a um bom tempo. Eu tinha esta urgência como artista de abordar esta questão muito em função da minha história de vida, pelo fato de eu estar vivendo em Salvador da Bahia num universo cultural completamente diferente ao do Rio Grande do Sul, no extremo sul do Brasil. Ademais, o tema do estrangeiro me chegava numa dimensão mais abrangente e existencial, no sentido de sentir-se como não pertencente aos lugares onde se está e em relação a esta angustia contemporânea desencadeada pela globalização e que homogeneiza culturas ao mesmo tempo em que produz novas pelo multi e inter-culturalismo. Este lugar do homem contemporâneo que pode pertencer a qualquer lugar ressoava em mim na forma de um desconforto em relação aos meus referenciais, aos meus elementos de identificação.



**Figura 13: Leonel Henckes em cena de "Saudade". Hoftheater Kreuzberg. Berlim-Alemanha. 07/02/2014.  
Foto: Marisa Benjin.**

Estando na Alemanha, percebi que minha descendência alemã, referencial ao qual me conectava para construir algum sentimento de pertença, tampouco me afetava. Ao mesmo tempo, estando em Berlim, me via cercado pela questão do estrangeiro, pelos debates sobre migração e imigração e também por esta atitude dos brasileiros que estando muito tempo fora do seu país, ao te encontrarem, projetam havidos seu desejo de reconexão com sua *Heimat*

(lar, pátria). Nesse sentido, desses brasileiros estrangeirados, eu ouvia muito a palavra saudade. Incomodava-me, também, essa questão sócio-política das fronteiras, dos passaportes, das cidadanias, todas as burocracias impostas a um animal que por natureza é nômade. De algum modo, o tema do estrangeiro que em escala existencial tanto ressonava em mim no Brasil, na Alemanha encontrou referências concretas que foram sendo traduzidas para o formato teatral no processo de *The Stranger*.

Resolvemos, pois, criar uma cena tendo por mote a palavra saudade. Seria uma cena com texto em português que eu mesmo deveria escrever. Fui para casa e redigi o texto que segue:

Saudade pra mim não é um sentimento. É uma sensação física, biológica.

É quando o corpo inteiro, carne, ossos e espírito. Pede o contato com alguém, alguma coisa, algum lugar que não está. Mas é necessário que seja realmente corporal. Eu não sei como explicar em palavras, mas é... é a falta de um determinado odor, de um tipo de calor, de um ruído específico ou do sabor de um beijo ou de uma situação específica de conversa e que não me vem em pensamento de outra forma a não ser uma sensação física.

Saudade é uma palavra que não cabe na filosofia. Não pode ser articulada através de uma linguagem formal. É o *Rausch* de que Heidegger fala, é um estado de total intoxicação do ser e que produz sentimentos como medo, dor, alegria, tristeza, melancolia, desejo, nostalgia...

Na situação “saudade”, a única ação possível é a busca. Mas não a busca por ver, senão de tocar, de experimentar, acariciar, de possuir a coisa, o lugar, a pessoa ou objeto que não está.

“Saudade” é um estado físico inerente a qualquer indivíduo contemporâneo, na medida em que crescer é tornar-se estrangeiro e na medida em que o mundo nos estrangeira, passamos a existir em “saudade”. Saudade de uma *heimat* que existe somente na memória de infância na casa da mãe. Saudade de pessoas e coisas, muitas que talvez jamais voltem.

Certa vez um amigo colombiano me disse: “tu eres un hijo de puta de frontera”. Aquilo me deixou bastante perturbado, mas depois eu entendi que a minha vivência de mundo havia me destituído de apegos e a mim havia se tornado indiferente estar deste ou daquele lado do muro, deste ou daquele lado da fronteira. E eu descobri que *heimat* não é um lugar, não é uma língua, não são pessoas, não é um passaporte... *Heimat* é somente um conjunto de saudades.<sup>71</sup>

Optei por abordar o trabalho com esta cena por que ela se tornou um dos momentos mais vivos e orgânicos da peça justamente por ter sido originada do contato que estabeleci com algo cuja potência estava mobilizando todo o aquele processo criativo e o encontro com aquelas pessoas que aceitaram participar de *The Stranger*. Nesse sentido, volto-me a Grotowski quando fala que o outro é a via de acesso para o si mesmo. Ao me confrontar com um contexto tão fortemente marcado pelo ser/estar estrangeiro, ao me encontrar com

<sup>71</sup> Texto que escrevi para a cena “saudade” da peça *The Stranger and Other Ordinary Tales*. Inverno de 2013, Berlim-Alemanha.

Christina Kyriazidi e não mais sozinho empreender um trabalho criativo, estabeleci um espaço “entre” no qual respostas e estímulos criativos passaram a emergir. Mais do que isto, impulsos oriundos dos territórios mais escondidos do meu universo subjetivo adquiriram formato de ação no tempo e no espaço.

A cena era relativamente simples. Memorizei o texto que eu mesmo havia escrito e a cena foi encaixada no final da situação “O Mapa”, situação esta em que eu terminava caído no chão na frente do banco da praça. Christina havia me pedido para improvisar a partir daquele ponto a cena “saudade”. Assim sendo, comecei a me recompor sem sair do chão e me deparo com as pessoas que assistem. Recuo para baixo do banco como se fosse um animal acanhado que tenta se esconder até que, como se não conseguisse encontrar outra saída, resolve dizer o que pensa. Começo a falar o texto citado acima num tom calmo e como se estivesse buscando cada palavra. Aos poucos na improvisação, percebo que aquele texto mobiliza meu corpo inteiro e que minha coluna vertebral parece ser percorrida por centenas de formigas que sobem e descem. A impressão que tenho é que o espaço se torna pequeno e que preciso tomá-lo inteiro com o meu corpo. Sem conseguir em função do banco que me reprime no chão, avanço com o tronco em direção ao público e projeto minha boca para a frente. A palavra, o som, a voz é a única coisa que pode tomar o espaço naquele momento. Digo o texto como se estivesse sendo arrastado pelo pé pela polícia. Como ator, percebo que meu peito e o plexo solar encontram-se completamente abertos e não sinto qualquer tensão, minha voz não sai somente da boca, parece vir do plexo solar e surge carregada de uma densidade que não me pertence cotidianamente. Ao final, o personagem exausto adormece no chão do palco. O coro, que na montagem em formato teatral assiste a cena, recolhe aquele corpo em uma cena-*intermezzo* na qual desempenham o papel de garis que estão limpando a estação do trem.

O relatado no parágrafo anterior compreende a primeira improvisação de “saudade”, na sequência repetimos algumas vezes sem, contudo, fixar em uma estrutura de movimentos ou metáforas corporais. Talvez seja este o ponto que difere o trabalho desta cena com o trabalho realizado com as demais. Nesta, a construção se deu na lógica *in – out* ou dentro – fora ao passo que nas outras a via foi de composição no sentido *out – in*, fora – dentro sendo que houve um trabalho rigoroso de estruturação do material e lapidação de posturas simbólicas e ajustamento das ações através de metáforas e analogias. No caso de “saudade”, o material foi surgiu do contato estabelecido com um território desconhecido que revelou uma urgência que jazia em mim mesmo. Urgência esta, que só foi acessada e entendida através da inter-relação

com Christina e com aquele contexto sócio-cultural que é Berlim. Ademais, no momento da improvisação, do contato com aquele texto.

Dentre os aspectos que chamaram a atenção estão intensa e total mobilização psicofísica no momento da ação, a capacidade de repetir o material sem perder qualidade, potencia e energia embora não houvesse estruturação, a dilatação da presença e uma abertura que possibilitou uma comunicação intensa e direta, intersubjetiva com o público em todas as apresentações, o que se constatou pelo volume de comentários a respeito dirigidos a mim após cada apresentação. Finalmente, a percepção de o movimento inspirado, não necessariamente está relacionado a uma determinada plasticidade ou virtuosismo e de que a ação é resultado de um processo de entendimento, disponibilidade psicofísica e aproveitamento do momento em que o estar em contato se estabelece.

Sigo mais um pouco com *The Stranger*, para tratar de outro fenômeno verificado durante os ensaios e que diz respeito à criação da cena que nomeamos “inverno”. Trata-se de um aspecto mais relacionado à montagem na relação ator-diretor do que ao processo criativo do ator propriamente dito, mas que trata de um modo de aplicação do Método de Análise Ativa. Estávamos com um problema bastante concreto. Eu terminara o último *étud* ensaiado sentado na cadeira. Meu casaco havia ficado no chão a frente. Para a próxima ação era necessário que eu estivesse no chão à frente e com o casaco no colo e que o coro e as cadeiras estivessem no lado esquerdo. Como resolver esta transição? Pensamos que poderia haver uma nova cena. Entendemos que o coro deveria assumir um ritmo mais acelerado ao passo que eu assumiria um ritmo mais lento, em contraponto. Testamos isto mecanicamente para ver a funcionalidade de tal transição. Assim, eu passei a levantar da cadeira com as calças ainda abaixadas. Ocorreu-me que era frio e isto trouxe uma ondulação para a minha coluna. Vou levantando da cadeira enquanto visto as calças. No momento em que levanto imediatamente a cadeira é “roubada” pelo coro. Meu foco não se altera e segue voltado (visual e de atenção) para o casaco no chão, é para lá que me dirijo lentamente e o recolho. A dificuldade, a contração que convencionei na minha imaginação foi o frio e a neve.

Uma vez experimentada a ação, a analisamos e constatamos que era necessário preenche-la. Aproveitando a imagem do frio que havia surgido, estabelecemos que os pés se desloquem sobre gelo. Refletimos sobre a ação que ali estava e surgiu a imagem de que o casaco poderia ser um bebe recém-nascido congelado em algum lugar da Sibéria e que eu, nesta ação, era a mãe, quase congelada, que vai recolher o bebe. Ao definirmos esta imagem,

descobrimos a ação, “recolher o bebe morto” e isto trouxe para mim uma série de pequenos detalhes, resolveu o andar, o olho e o preenchimento interior.

Embora não estivéssemos trabalhando com um material textual dramático, os elementos do método de análise ativa foram utilizados e mostraram sua eficácia na descoberta da cena e dos seus desdobramentos dramáticos de maneira orgânica e sem que precisássemos recorrer a longas e exaustivas discussões. A criação é um processo coletivo de descoberta, provocação e ação. Não há como ocorrer num processo não compartilhado e os dispositivos que tenho abordado nesta tese (sistema de ações físicas, método de análise ativa, treinamento psicofísico) dependem deste fundamento que encontra na noção de contato uma categorização conceitual. A atitude em trabalho, no entanto, não demanda apenas a presença de outros indivíduos, mas vai para além, exige que os envolvidos estejam efetivamente em contato num trabalho constante de negociação e diálogo, não apenas no sentido da comunicação oral, mas, no sentido de uma comunicação energética e afetiva.

Somente neste ambiente de cumplicidade, confiança, negociação e descoberta compartilhada, há energia suficiente para dar vazão, forma e continuidade ao impulso/inspiração. O “outro” me estimula sempre a ir até territórios desconhecidos de mim mesmo. O desafio diante do “outro” e suas proposições estimula a geração de respostas e a confiança faz com que se acredite no que é proposto, se avance nisto, se ouse mudar direções. Em tal contexto criativo, os participantes do processo encontram as condições necessárias ao estabelecimento do estado de fluxo. Foi assim em *The Stranger* que resultou na montagem de uma peça de 31 min que foi apresetada em 7 (sete) sessões nos teatros ACUD, Hoftheater Kreuzberg e TIK Nord, todos integrantes da chamada *Freie Scena* (cena livre) de Berlim.

### 3.4 ENTRE O ATOR QUENTE E O ATOR FRIO

As expressões “ator quente” e “ator frio”, que formam o título deste tópico, foram extraídas do livro *Der Affektive Schauspieler: Die Energetik des postdramatischer Theaters* do pesquisador alemão Wolf-Dieter Ernst. Para o autor, o ator quente é o ator afetivo, conceito que ele defende para definir o estilo de atuação no teatro pós-dramático. Nesse caso, o termo *Affekt*<sup>72</sup>, do alemão, possui um amplo repertório de significações estando associado a

---

<sup>72</sup> Opto por manter o termo em alemão por não ter encontrado um termo em português com o mesmo efeito de sentido por sua sonoridade e escrita.

paixão, emoção ou impulsividade. Em linhas gerais seria uma qualidade de sentimento que se traduz em uma forte excitação e que se manifesta através de reações físicas. Em associação ao termo *handeln* (agir) poder significar “agir no calor do momento” ou “com a cabeça quente”. De acordo com o dicionário “estado de excitação no qual o homem perde o controle sobre si”<sup>73</sup> O termo também pode na área médica, aparecer em oposição a cognição, nesse sentido, agir com *affekt* pressupõe agir por impulso, por emoção e paixão em oposição ao pensamento e a razão. Trata-se pois, de um tipo de sentimento e uma liberação e configuração de energia.

No campo da teoria do ator, conforme assinala Ernst (2012), “*Affekt*” corresponde a um princípio que se refere a um tipo especial de relação.

Em contraste com sentimento, que pode ser mais associado ao corpo e ao sentido do tato, e em contraste com o conceito das paixões, como uma tradução do conceito de *affekt* em alemão, que chama para si sempre uma consistência e um núcleo subjetivo da experiência, o *affekt* pode referir-se a uma definição para uma abrupta mudança de ativo para passivo. (ERNST, 2012, p. 16)

Esta qualidade de algo que afeta e produz uma abrupta mudança de direção parece sintetizar o sentido de *Affekt* para Ernst. O autor segue defendendo que *Affekt* leva o indivíduo a um estado extremo, como se tivesse sido afetado por uma doença. “Mais ainda *Affekt* denota na realidade a qualidade da relação que está entre a percepção e a ação.” (ERNST, 2012, p. 16) O que poderia ser associado ao impulso de Grotowski e que reforça o lugar do entre na relação intersubjetiva que carrega o procedimento contato. Entre a percepção (escuta + contato) e a ação/reação está o impulso e está o espaço “entre” que é potencialmente criativo e no qual algo um movimento inspirado, ou seja, um movimento interior do espírito pode se manifestar. Dessa forma, o ator quente, é definido como sendo o ator do *Affekt* ao passo que o ator frio é o ator da razão, do intelecto, talvez, o ator defendido por Diderot em seu *Paradoxo do Comediante*.

Voltarei a questão do *Affektiver Schauspieler* no próximo capítulo quando abordo o ator contemporâneo. Por hora, trouxe o tema apenas para ilustrar desde outra perspectiva o ator da organicidade que entendo estar localizado no mesmo lugar, como um especialista da presença e da mobilização de energia no acontecimento teatral.

Nos três estudos de campo apresentados neste capítulo, fica evidente que há um princípio energético que permeia o trabalho do ator pela via da organicidade. Este é um ponto relevante uma vez que meu entendimento do contato tanto em Grotowski quanto em

---

<sup>73</sup> TheFreeDictionary.com Deutsches Wörterbuch. (2009). <http://de.thefreedictionary.com/Affekt> Acesso em: 17/03/2015.

Stanislávski vai em direção a uma relação mais como interação energética e menos como comunicação no sentido de uma leitura e interpretação de códigos e metáforas. Nos casos apresentados fica evidente, também, que todas as técnicas estão voltadas para a sensibilização do artista em sua dimensão imaginativa e orgânica de modo que num determinado momento o princípio energético mencionado revela uma energia específica, uma qualidade de atenção ou um estar em contato que revela conteúdos subjetivos com potencia para mobilizar uma ação como foi o caso da cena “saudade” na peça *The Stranger*.

Nos três casos, me parece notório como o princípio do movimento como território privilegiado para a experimentação da organicidade adquire sentido. Herança dos percussores da dança de expressão alemã, considero que seja o elemento que aglutina meu percurso experimental e traz concretude procedimental no sentido de ser pela via do movimento que acesso o estado de fluxo e, também, o corpo da organicidade. Nesse sentido, as linhas invisíveis de relações, intenções e de ações entram no mesmo grupo de princípios que associo ao trabalho do ator da organicidade e que formam uma estratégia de abordagem da criação através do Sistema de Ações Físicas. Tal estratégia foge do esquema postulado por Eugênio Barba e os adeptos da Antropologia Teatral segundo o qual a ação compreende composições físicas externas associadas a metáforas, arquétipos e proposições simbólicas. Passamos a falar de um sistema voltado para a montagem objetiva e, sim, consciente de linhas sutis e vivas que carregam consigo emoções, associações, imagens, sensações e etc., posto que partem da subjetividade dos atores e atrizes e estão situadas no espaço “entre” tantas vezes mencionado.

O outro, portanto, estabelece-se como via de acesso aos territórios desconhecidos do si mesmo. Como me disse Mário Biagini em entrevista no *Deutsche Bank Kunsthalle* em Berlim, e que parafraseio aqui, o contato não é com algo misterioso, um fantasma, um Deus ou algo que está fora que é inacessível, mas o contato com você mesmo. Contudo, os três casos analisados, mostraram que sem a presença de alguém como guia ou como uma presença externa, é difícil empreender este mergulho no si mesmo e transformar o conteúdo em material estético. Com isso, encontro a resposta ao problema verificado no processo solo que realizei no mestrado e no qual me coloquei em processo sem a presença de um diretor, de outros atores e até mesmo sem um texto. Em poucas ocasiões posso dizer que acessei fluxo, contato ou uma consciência orgânica. Em muitas ocasiões, sim, simulei tudo isso e representei para mim mesmo. Nas ocasiões em que algo acontecia, era impossível traduzir em material estético ou eu acabava formatando estruturas mortas e de movimentos apenas externos. Quero

com isso defender a importância da figura do diretor e da relação ator-diretor nos processos pela via da organicidade, tal qual Grotowski formulou. Concordo, porém, ser possível um processo solitário quando por uma via técnica como as da Antropologia Teatral por exemplo e tantas outras estratégias criativas, nos processos de composição via mímese corpórea ou nos esquemas do chamado teatro convencional entre outros tantos.

Finalmente reitero, a partir dos experimentos relatados e que foram vivenciados nesta viagem etnográfica, o princípio da estrutura como resultante de um processo de entendimento, maturação e auto-conhecimento e que implica em uma abertura generosa e na aceitação do outro. Na linha orgânica, que estaria inserida no teatro dito de pesquisa, a linguagem e o formato teatral ou performativo é consequência do processo. A encenação, a *mise-en-scène*, nesse caso surge ou é descoberta pela interação criativa, intersubjetiva, inter-humana, dos agentes envolvidos. Nas encenações ditas convencionais, do teatro de produção, todos os esforços estão dirigidos à concretização de uma ideia elaborada externamente por um diretor e estão voltados para a montagem da peça.

Acerca da questão dos formatos performativos ou teatrais, esses podem ser diferentes mesmo tendo sido criados a partir de uma mesma estratégia de criação ou de um mesmo tipo de processo e com os mesmos dispositivos técnico. O que singularizar a abordagem pela via da organicidade e que é o diferencial ao se trabalhar com o Sistema de Ações Físicas, está no processo que extrai da subjetividade do ator o material de criação. Dado esse que liga o Sistema a cena contemporânea e, aos processos de encenadores como René Pollesch e Thomas Ostermeier e que apresento a seguir no intuito de pensar em intersecções do ator da organicidade com a cena atual.



#### 4 INTERSECÇÕES ENTRE O ATOR DA ORGANICIDADE E MODOS DE ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEOS

É, pois, a representação de figuras humanas uma característica de um tipo de ator antigo enquanto o novo faz qualquer coisa diferente do que representação de figuras humanas? (ROSELTS, 2011, p. 21)

O teatro, esta arte quase tão antiga quanto o próprio ser humano, é articulado de maneira extremamente complexa. Isso torna difícil acessar todas as suas dobras e cruzamentos. O teatro parece possuir suas próprias leis que se confundem com as leis da própria vida e, por isso mesmo, segue uma dinâmica de ajustes e transformações difícil de ser apreendida a partir de um olhar apenas racional.

Tão complexo quanto o universo do teatro é o universo do ator/atriz, talvez justamente por serem humanos e habitarem algum lugar entre o real e o imaginário, entre o concreto e o abstrato ou entre o “artesanato” e a metafísica.

Nos capítulos anteriores procurei desenhar a partir de uma viagem etnográfica por teorias, lugares e experiências, algumas dimensões que envolvem o trabalho do ator no contexto da organicidade e dos processos que tem o Sistema de Ações Físicas como eixo norteador. Desse modo, no primeiro capítulo tratei dos estúdios de Stanislávski e das últimas experiências do mestre russo e, também, dos laboratórios de Grotowski. Busquei estudar suas técnicas dando ênfase a elementos como contato, impulso e organicidade. Este último conceito, estabeleci como sendo o centro da discussão do capítulo por aglutinar em seu entorno um conjunto de experimentações e práticas que atravessaram o século XX. Ademais, procurei ampliar o entendimento da noção de organicidade olhando como ela aparece, pioneiramente, nos percussores da dança de expressão e da dança moderna alemã. No segundo capítulo, defendi o contato como conceito-procedimento no trabalho deste perfil de ator que chamei de ator da organicidade e observei sua presença já na poética stanislavskiana. Finalmente, no terceiro capítulo que compreende o primeiro da segunda parte da tese, desenvolvi um estudo de caso focado em três práticas por mim vivenciadas como ator ou pedagogo. No referido capítulo, o foco esteve na experimentação de procedimentos e, principalmente, de estratégias de trabalho pela via da organicidade ou a partir dos princípios do Sistema de Ações Físicas e do procedimento contato.

Nesse quarto e último capítulo, chego ao teatro de hoje que, infectado por inovações estéticas, muitas influenciadas pelo desenvolvimento de novas tecnologias e pela cultura

digital que transforma as relações entre pessoas e entre estas e os meios artísticos e de entretenimento, apresenta novos desafios aos fazedores (atores, diretores, autores ou produtores). Nesse contexto, vemos emergir adjetivos como “pós dramático”, “experimental”, “performativo”, “contemporâneo”, “interativo” e assim por diante em tentativas infinitas de esta arte se ajustar aos novos tempos, aos novos públicos e as novas condições de produção.

Diante de tal contexto, as questões relativas ao trabalho do ator/atriz, seus processos de preparação e formação e os modos ou estratégias de condução dos processos criativos, emergem com força uma vez que, muitas vezes, as técnicas, metodologias e princípios tradicionais do trabalho do ator parecem não dar conta dos novos formatos teatrais. Nesse sentido, neste capítulo busco indentificar, a partir de alguns exemplos de modos contemporâneos de atuação, como os princípios que caracterizam o trabalho do ator da organicidade, uma linhagem tradicional, se ajustam às novas tendências, ou seja, encontrar pontos de intersecção entre a poética do ator da organicidade e alguns estilos de atuação verificados em algumas montagens contemporâneas elencadas como *corpus* de análise.

A cena contemporânea edifica-se sobre um amplo e diversificado leque de tendências e estilos. Isto se reflete, também, nos modos de atuação ou no trabalho do ator. Mais do que as transformações nos tipos de narrativa e na construção dramática ou na adjetivação dos estilos e tendências, houve uma ultrapassagem das fronteiras entre teatro, dança, artes visuais, trabalho com novas mídias e recursos tecnológicos. Apesar de tudo, pode-se considerar que o ator e sua presença viva continua sendo o centro das tendências atuais e, como defende Max Hermann (1930), criador da disciplina de Ciências Teatrais (*Theaterwissenschaft*) na Alemanha, o ator é o elemento do teatro através do qual é possível analisar e entender todas as questões e problemas relativos a esta arte visto que para ele, a experiência estética da encenação está “no teatralmente mais importante: a vivência do corpo e do espaço real” (HERMANN, 1930, p. 153).

Grotowski ([1967] 1963) em seu texto *A Técnica do Ator* defende haverem poucas técnicas e metodologias de atuação.

Há, na realidade, muito poucos *métodos* de representação. O mais desenvolvido é o de Stanislávski. Stanislávski propôs os problemas mais importantes e ajudou com suas respostas as técnicas e estratégias pedagógicas pouco se transformaram e arrisco dizer que pouca atenção se deu a este importante elemento do acontecimento teatral. (p. 178)

Podemos, talvez, aferir que apesar das inovações e transformações estéticas, a técnica do ator pouco se alterou e segue os mesmos princípios sistematizados pelos mestres da tradição, com

alguns poucos ajustes desencadeados, principalmente, pela crise da representação que exclui personagem e drama das encenações.

Se formos considerar a semente das buscas tanto de Stanislávski quanto de Grotowski, artistas com os quais estou dialogando nesse trabalho e que são referências fundamentais no desenvolvimento das técnicas do ator ao longo do século XX, encontraremos pontos bastante divergentes do que se espera do ator hoje e, ao mesmo tempo, pontos comuns na obra dos dois e recorrentes no teatro de hoje. Dois aspectos, porém, me parecem centrais nessa discussão. Um deles está relacionados a busca de um estado de presença e verdade sobre o palco e que podemos chamar de organicidade. O outro, refere-se ao contato e a dimensão intersubjetiva das relações entre atores, ator e diretor, ator e outros elementos da cena. Nesse sentido, entendo que, independente do contexto social, cultural e temporal e independente da estética, os dois elementos mencionados configuram-se como matrizes essenciais do trabalho e da técnica do ator.

No caso desse trabalho, buscar nos modos de atuação contemporâneos distâncias e aproximações com o trabalho do ator da organicidade, (que é o ator da vivência proposto por Stanislávski e que se distancia do ator da representação conforme tratei no primeiro capítulo desta tese), implica, do ponto de vista metodológico, em um recorte na chamada cena contemporânea que, como já dito, compreende um vasto, diversificado e maleável campo.

Por critérios de apreciação pessoal, interesse, singularidade, possibilidade de acesso a mais de uma montagem, importância e relevância no contexto cênico e estilo explorado no trabalho do ator, delimito meu *corpus* de pesquisa na produção dos encenadores alemães René Pollesch, atuante atualmente na cidade de Berlim e diretor residente do Teatro *Volksbühne* e Thomas Ostermeier, atual diretor artístico do *Schaubuehne Berlin*. Ambos foram elencados, também, por posicionarem-se em duas tendências estilísticas distintas. O primeiro é um notório exemplo do que Lehmann (2011) defende como teatro pós-dramático e que representa muito bem as tendências teatrais das últimas décadas. O segundo consiste num exemplo de estilo contemporâneo que incorpora e atualiza (tanto no que se refere ao material dramaturgicamente – textos clássicos, quanto ao que diz respeito a estética da encenação e ao estilo de atuação) referências do teatro moderno do início do século passado.

Dentre as obras de cada um dos encenadores citados, separei as que pude assistir no período entre março de 2013 e março de 2014. Algumas estrearam no intervalo de tempo informado ao passo que outras tiveram sua estreia em outros anos na última década. Não irei,

pois, citá-las e descrevê-las agora, mas, no decorrer do capítulo na medida em que forem necessárias para exemplificar ou embasar alguma ideia ou proposição.

Dentro da perspectiva etnográfica proposta nesta pesquisa, nessa etapa da viagem me coloquei como espectador e crítico para perceber desde tal lugar, características e princípios que singularizam e diferenciam o trabalho dos atores e atrizes nas encenações dos dois diretores escolhidos, ademais, procuro identificar elementos característicos do ator da organicidade que se evidenciam no tipo de atuação explorado nas peças analisadas.

A fim de ter um referencial mais preciso, busquei entrevistas concedidas por ambos a periódicos e redes de televisão e que estão disponíveis em vídeos na internet e também em revistas e blogs. Isto compreende uma estratégia e ao mesmo tempo uma solução encontrada diante da dificuldade em conseguir agendar entrevistas com os encenadores. Consegui acessar pessoalmente, apenas René Pollesch, mas, em um contexto rápido e informal no qual não houve possibilidade de registro em áudio ou vídeo. Contudo, no contexto teatral alemão existe uma grande quantidade de material (entrevistas, críticas, artigos) disponível. Ademais, os próprios encenadores tem um significativo volume de artigos e ensaios publicados.

No entanto, antes de começar, quero revisar os elementos, princípios e sintomas que delineiam o ator da organicidade e que abordei nos capítulos anteriores. Nesse sentido, Stanislávski em seus últimos experimentos parece estar interessado na linha invisível de relações, intenções e de ações que antecede a estruturação de uma *mise-en-scène* e que sustenta a atuação do ator. Essa linha é descoberta no trabalho com os *études* nos quais os atores improvisam o enredo da peça sem memorização prévia de texto e mesmo leitura da obra do autor. A proposta é que através do envolvimento do ator com o objeto de atenção, com a situação e com os *partners* de jogo a linha invisível vá sendo tecida a partir das relações de necessidade encontradas no processo e funcione como um núcleo pulsante sobre o qual será erguida a obra de arte chamada encenação.

A esse princípio soma-se o movimento inspirado herdado dos precursores da dança de expressão alemã. A improvisação de *études* capitaneada pelo procedimento contato, abre espaço para a manifestação de impulsos orgânicos psicofísicos manifestos como movimentos. Opera aí um princípio energético segundo o qual no corpo em movimento uma qualidade de atenção é acessada e uma energia específica pode ser encontrada em determinado momento e desencadear um fenômeno expressivo. Tal princípio, dialoga com a pesquisa de Grotowski sobre os territórios desconhecidos e a liberação da corrente biológica de impulsos que atravessam o corpo e geram a ação viva, orgânica. Poderíamos falar, ainda, do movimento

autêntico proposto pelo coreógrafo e bailarino alemão Rudolf Laban como uma perspectiva similar a do movimento inspirado.

Ainda no contexto do movimento, entende-se este como um território privilegiado para a experimentação da organicidade segundo Ropa (2015). O movimento enquanto manifestação física externa de processos internos em conexão com as dimensões psíquicas e imagéticas mobilizadas pelo contato com elementos externos como o *partner*, o ambiente, o espaço, uma história, um personagem ou um texto. Chega-se, pois, a atuação on-line e off-line como uma característica marcante do ator da organicidade. Enquanto o ator convencional, de composição, tem a opção de trabalhar off-line no sentido executar apenas tecnicamente suas ações, o ator da organicidade que é o ator de processo e da vivência, precisa estar operando no registro on-line, ou seja, sua atenção e todo o aparato psicofísico estão mobilizados no momento presente e os esforços estão dirigidos para um contínuo e ininterrupto fluxo encadeado dentro do esquema escuta-contato-impulso-ação/reação.

Além desses elementos citados, há ainda, aqueles sintomas de organicidades propostos por Motta Lima (2012, p. 277–278) e que funcionam de maneira determinante na percepção dos processos orgânicos que caracterizam o trabalho do ator da organicidade e que foram apresentados no capítulo 1 da primeira parte desta tese. Quero destacar, pois, alguns desses “sintomas de organicidade”. O primeiro é aquele segundo o qual o organismo está em contato com o ambiente, em encontro com outro, havendo um permanentemente um *vis-à-vis*. O segundo que diz que “o corpo está totalmente envolvido em sua ação;” no caso do terceiro, “A coluna vertebral está ativa, viva (...)” e, finalmente, “O início da “reação autêntica”, reação orgânica, está na cruz, no cóccix.”.

Os quatro sintomas elencados, conectam-se respectivamente de acordo com a ordem em que foram transcritos, com o contato como princípio-procedimento, com o estado de fluxo, com o movimento inspirado e com a atuação *on-line*. Ademais, são indícios concretos passíveis de serem identificados. Ao mesmo tempo, não podem ser induzidos no processo de forma direta o que implica que sejam acessados pela via da própria organicidade. Nesse contexto, me parece que os modos de condução de ensaio e as estratégias de treinamento adotadas em um determinado processo criativo e/ou pedagógico definem se a via será orgânica ou se convencional, sendo que o Sistema de Ações Físicas apenas pode ser aplicado, ao meu ver, pela primeira, visto que implica um trabalho em co-presença e demanda a inter-relação entre humanos.

Finalmente, o ator da organicidade atua em estado de fluxo (qualidade de atenção) e o formato teatral é descoberto no processo de criação, ou seja, a partir da inter-relação entre os criadores envolvidos. Nesse sentido, o contato estabelece-se como principio-procedimento chave agindo na dimensão da escuta, da abertura para o outro e para si mesmo e no acesso aos territórios desconhecidos, na dimensão fluxo e da integralidade psicofísica e no estabelecimento da dimensão energética da atuação.

Saindo do campo das pesquisas orgânicas, adentro no território dos formatos performativos e teatrais contemporâneos, especificamente dos encenadores alemães elencados como objetos de análise. Pode parecer, num primeiro momento, não haver nenhum ponto de intersecção entre o ator da organicidade descrito e o contexto e demandas que os modos de atuação e condições de produção atuais impõe. Todavia, uma mirada mais atenta, irá mostrar que, talvez, houveram poucas alterações nas técnicas de atuação. Ou seja, os mesmos princípios que formam a técnica do ator da organicidade seguem operando nesse dito novo teatro.

Antes de apresentar os encenadores com os quais irei trabalhar, quero justificar o porquê de estar olhando para o ator tendo por filtro os encenadores. Nesse sentido, não seria mais coerente direcionar meu foco para os atores? Quando ao longo desse percurso etnográfico me dei conta dessa pergunta, fiquei um pouco confuso. Entendi logo, porém, que meu interesse investigativo estava radicado, justamente, nesse entre-lugar da relação ator-diretor, tão importante no trabalho do ator da organicidade, desde a instancia pedagógica, que relação professor-aluno. Além disso, me parecia e ainda parece, que embora se fale em autonomia do ator, o teatro segue funcionando dentro de um esquema no qual o papel do diretor dificilmente pode ser suprimido. Mesmo em propostas nas quais há intenção de abdicar do diretor, alguém no coletivo assume essa função ou, em outros casos, ensaios abertos e outros agentes criativos suprem a ausência dessa figura.

De outra feita, as experiências que vivenciei em processos anteriores a esta investigação, me levam a sair em defesa do diretor e dessa rica interação dele com o ator que ocorre durante os ensaios, principalmente em processos orgânicos. É muito difícil ao ator sozinho empreender esse mergulho nos territórios desconhecidos e verticalizar algo criativo a partir do material ali encontrado. Chegar à fronteira dos lugares conhecidos e seguros e assumir o risco de ultrapassar tal limite, exige a presença de um guia e do estabelecimento de uma relação de confiança, entrega e abertura de ambas as partes. Ademais, é importante a presença de um vigia que desperte o ator quando este começa a mentir para si mesmo e

representar estados. Reconheço, porém, a existência de processos e estratégias nos quais esta figura pode estar ausente o que é, inclusive, uma espécie de tendência na cena mundial.

No caso dos teatros de Stanislávski, de Grotowski e dos encenadores alemães contemporâneos, em cada um deles é possível identificar um estilo de atuação que é induzido a partir das estratégias, escolhas e desejos daquele que assina a encenação. Ao mesmo tempo em que há um processo de criação de uma obra de arte, há um processo pedagógico em curso no sentido de ajustar a poética singular do ator a poética pretendida na encenação. Sobre isso, Roselts (2010) problematiza que não há espaço para manifestação de uma poética singular no interior dos *ensembles* dos teatros da Alemanha. Por outro lado, o mesmo autor, no mesmo texto se contradiz ao dizer que “Todo ator, por conseguinte, desenvolve inconscientemente em uma encenação um estilo único com o qual encara a situação de estar diante do público.” (2010, p. 25) É claro que nesta citação Roselts refere-se a uma estratégia singular para lidar com a situação de estar diante do público e não a uma poética, uma técnica ou um estilo de atuação, todavia, concordo com o autor no que diz respeito ao caráter pedagógico do trabalho que um diretor desenvolve com um elenco e que visa a homogeneização de um modo de atuação que esteja de acordo com a estética ou formato teatral a que se pretende chegar embora, eu acredite que uma mesma técnica pode derivar diferentes formatos estéticos.

Ainda no que tange aos elencos e grupos, se por um lado elas limitam o trabalho individual do ator e o desenvolvimento de sua poética pessoal, por outro lado, “Inovações centrais na arte do ator não são pensáveis sem os elencos (*ensembles*), nos quais e com os quais novos modos de atuação são inventados, descobertos, provados ou rejeitados.” (ROSELT, 2010 p. 21) Esta afirmação é de grande relevância para os estudos sobre o ator e toca num dos pontos centrais dos percursos criativos de encenadores da organicidade como Jerzy Grotowski e Konstantin Stanislávski. Ambos desenvolveram suas metodologias e pesquisaram um modo de atuação no interior de um elenco fixo e tendo a disposição atores e atrizes com os quais poderiam experimentar determinada técnica ou princípio por longo tempo, inventar outros, descartar e, se necessário, começar tudo outra vez.

O objetivo deste capítulo é, portanto, a partir das obras contemporâneas selecionadas, derivar características e princípios a partir da análise da dinâmica de relação entre os atores no palco e destes com a poética do encenador para, depois, ver se dialogam com a diretriz da organicidade, ou seja, com o ator da organicidade demarcando alguns pontos de intersecção entre ambas.

Portanto, a seguir irei apresentar uma breve imagem do trabalho de Thomas Ostermeier e René Pollesch buscando evidenciar algumas pistas do modo de atuação que cada um explora com seus elencos. No decorrer da análise busco, ainda, tecer relações destes vetores e características com os princípios trabalhados anteriormente e que pertencem ao eixo da organicidade.

#### 4.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO DE THOMAS OSTERMEIER

Embora o diretor alemão Thomas Ostermeier se considere conservador em sua estética, é considerado um dos grandes nomes da encenação contemporânea no mundo, sendo que suas peças já circularam em todas as grandes capitais. Desde 1999 ele é diretor artístico do teatro *Schaubühne* de Berlim e, ao longo desses últimos anos, transformou-o em uma referência no que se refere a inovação cênica na Alemanha, atraindo, inclusive, um público expressivo de pessoas de todas as idades e de diversos países do mundo.

De certo modo, as peças de Thomas Ostermeier apresentam a busca por um novo tipo de realismo que ele define como realismo capitalista e que coloca os conflitos dos personagens e seu comportamento como consequências do sistema no qual estamos inseridos atualmente. Para tanto, não recorre a dramaturgos do nosso tempo, mas, vai buscar principalmente em Shakespeare e Ibsen seu material de trabalho. Nesse sentido, Ostermeier chama a minha atenção por sua capacidade de acessar o coração dessas obras clássicas e atualizá-las ao contexto de hoje sem descaracterizá-las.

Embora suas encenações sejam contemporâneas em suas opções estéticas, elas possuem aspectos extremamente tradicionais incorporados. De certo modo, é isto que torna a obra deste diretor tão interessante: sua capacidade de adaptar textos clássicos e conferir a eles uma atualidade impressionante. Tudo isto reflete, também, no estilo de atuação dos atores que está num limiar entre o ator da representação e algo diferente, uma qualidade difícil de descrever, mas, que foge do psicologismo da construção mimética dos personagens ao mesmo tempo em que constrói e apresenta figuras humanas sobre o palco. Talvez, esse “algo difícil de descrever” esteja radicado numa atitude na cena, em um nível de entrega e abertura e em uma técnica específica de mobilização de presença e energia.

É notório, ao observar a atuação dos atores nos espetáculos de Ostermeier, que há um trabalho muito forte com ações internas. Não há, contudo, qualquer indício de bombeamento



de emoção ou o que se poderia chamar de uma atuação sentimental, embora os atores e atrizes estejam sempre muito vivos e autênticos sobre o palco. Tampouco trata-se de um teatro com ênfase na corporeidade, o que não significa falta de presença física ou a existência de uma desconexão psicofísica. Pelo contrário, levando-se em consideração os elementos relacionados a organicidade, todos estão marcadamente presentes no trabalho dos elencos dos espetáculos do encenador. Outra característica que parece estar presente nas estratégias de condução dos atores utilizadas por Ostermeier, é a valorização da singularidade e das habilidades de cada ator, o que o conecta ao pensamento recebido da escola de nível superior *Ernest Busch Schule* de Berlim, na qual ele estudou a partir de 1992, poucos anos após a reunificação. Tal referência é confirmada por Ostermeier em uma entrevista<sup>74</sup> na qual é questionado sobre o modo como percebe o trabalho do ator. Ele cita a *Ernest Busch* e os velhos professores com os quais teve contato naquela escola situada no lado da Alemanha oriental. Ele diz, na referida entrevista, que lá o ator recebia uma formação na qual a força e o desenvolvimento de habilidades experimentadas era de grande estima em lugar do desenvolvimento de uma técnica psicológica. “Menos olhar para o interior de si mesmo, de onde você vem, para o que se move em você e mais olhar para fora, para o que há ao seu redor, para a sociedade na qual você vive. Mais olhar para o que te cerca e não apenas para um caráter individual interno. Mais uma perspectiva sociológica do teatro.”

A fala de Ostermeier citada, dialoga muito bem com o princípio-procedimento contato a partir do entendimento de que é no entre da relação eu – outro que surge a ação e a criação. Ao mesmo tempo se afasta de qualquer perspectiva metafísica como se verifica em Grotowski e no uso que ele faz do referido princípio. Contudo, entendo que o ator da organicidade opera exatamente nesse lugar que não é o da introspecção e do mergulho auto-regozijante no si mesmo, mas, no lugar de um movimento que parte do interior para o exterior e do exterior para o interior como através de uma espiral de mão dupla. Além disso, tal perspectiva do trabalho do ator está muito mais próxima a do ator stanislávskiano, ou seja, um sujeito conectado com o seu tempo e com o contexto histórico, político e cultural no qual está inserido do que qualquer outra leitura do mestre russo.

De volta aos fatos, no final dos anos de 1960 e início de 1970, o teatro de diretor ganha força na Alemanha. Como consequência dos novos experimentos estéticos, elementos como a

---

<sup>74</sup> Disponível no idioma alemão em [https://www.youtube.com/watch?v=yOq\\_uhaqeOs](https://www.youtube.com/watch?v=yOq_uhaqeOs). Consultado em 15/03/2015.

Disponível no idioma inglês em <https://www.youtube.com/watch?v=vaUHxKXjkwI>. Consultado em 15/03/2015.

narrativa, o personagem, a história e etc., são deixados em segundo plano e substituídos por um enfoque conceitual e filosófico, amplamente influenciado pelos pós-estruturalistas franceses. Thomas Ostermeier viveu esse período e se coloca como um diretor contemporâneo que olha para esta história e que passa a sentir saudade de uma narrativa, de personagem e de história.

Meu teatro, justamente por isso, volta a ser um teatro narrativo. Quer dizer, depois desses 30 anos de “torre de marfim” do Teatro Alemão, eu justamente quero superar isso. Por que eu trabalho com personagens, histórias e eu quero falar para o público que ele pode vivenciar esses personagens e essas histórias sem precisar de um doutorado, de ler os pós-estruturalistas franceses, sem ter lido todos os autores e visto todas as exposições dos últimos 15 anos, sem ter estudado teatro. Esta é a minha saudade, por que eu mesmo quando eu ia ao teatro, eu sempre tive a sensação de ser muito burro para entender aquilo que estava sendo apresentado.<sup>75</sup>

A fim de melhor apresentar a obra desse artista, irei me ater a montagem de Hamlet, que assisti no ano de 2013 no teatro *Schaubühne*. Nesse caso, é importante pontuar que, embora suas produções sejam realizadas dentro de uma instituição com um elenco de mais de 30 atores contratados, Ostermeier procura trabalhar sempre com os mesmos atores em diferentes montagens formando, assim, uma espécie de grupo inserido no interior do *ensemble* do *Schaubühne*. Dentre todos do elenco, Lars Eidinger aparece como sua grande estrela tendo protagonizado a maior parte de suas produções nos últimos cinco anos. Detentor de uma presença extremamente forte, Eidinger parece traduzir a essência do que busca Ostermeier, no que tange ao trabalho do ator, em suas montagens.

Fica muito claro ao assistir suas peças, que chave de atuação é realista, mas, não se trata do realismo do início do século, mas de uma tradução dilatada do cotidiano atual. Nesse caso, parece haver a busca por um realismo do palco, da cena e não da reprodução realista de situações cotidianas. Para explicar melhor, trata-se de uma atuação forjada na ação real diante do público e não na representação de personagens. Nesse sentido, Ostermeier parece estar em completo diálogo com o ator da vivência de Stanislávski e, por conseguinte, do ator da organicidade como procurarei deixar mais claro a seguir. Há uma enorme entrega de todos os atores que estão integralmente envolvidos com as situações. Isto é perceptível pelo domínio do ritmo, pelo estável e ativo apoio dos pés no chão e, também, pelos dedos das mãos que recebem impulsos o tempo todo, não ficando mortos em nenhum momento.

Outra característica que pode ser depreendida das encenações de Ostermeier e que referem-se aos modos de atuação, é a relação com circunstâncias reais e não apenas

---

<sup>75</sup> Entrevista concedida após a apresentação do espetáculo “Ein Volksfeind” em São Paulo/SP em 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HwU2o9bZcXA>. Consultado em: 12/02/2015.

imaginárias. K. Stanislávski, sugere que o ator jogue com as circunstâncias imaginárias propostas pelo texto. Se analisarmos o que nos apresenta Toporkov (2004) sobre o processo criativo de Tartuffe com Stanislávski e o que está no livro *Vachtangov Methode* (2008), é perceptível que há uma ênfase maior no jogo do ator com as circunstâncias concretas propostas pela situação e em função das condições estabelecidas sobre o palco. Nesse sentido, poderíamos aferir que no Sistema de Ações Físicas, o ator segue uma lógica imaginária, mas, também está em conexão e reage ao que lhe afeta no seu entorno perceptivo, seja física ou espiritualmente (*Bemerkungsgeist*). A estratégia de Ostermeier parece recorrer ao uso de circunstâncias reais, concretas, físicas como estímulo, ou seja, água, terra, sons ou o tamanho do espaço.

Acerca do uso de materiais orgânicos no palco, como água e terra (em praticamente todas as peças os atores são sujados ou molhados) em uma entrevista para a TV<sup>76</sup>, Ostermeier diz que recorre aos materiais orgânicos porque eles obrigam o ator a reagir sem representar, ou seja, ao estar molhado ele é obrigado a agir naquela condição, não é possível ignorar que o corpo está molhado, existe o desconforto da roupa colada no corpo, o cabelo pingando e a sensação de frio.

Esta estratégia fica evidente na sua montagem de Hamlet na qual elementos como água e terra estão presentes o tempo todo e afetam os atores no palco. O cenário de Hamlet compreende uma superfície de terra sobre a qual os atores e atrizes atuam. (Foto 14) A peça começa com o enterro do rei assassinado e uma chuva é simulada por uma mangueira segurada pelo próprio Hamlet. Aquela água enxarca a terra e molha os atores que ficarão naquela condição até o final do espetáculo. Ademais, a terra molhada se transforma num barro que vai sujando os personagens na medida em que transcorre a ação. Inevitável é, nesse caso, ignorar o corpo molhado e a sensação do barro preso ao cabelo e ao corpo. Isso obriga, conforme relatou Ostermeier, o ator a reagir àquele material orgânico, com aquelas sensações e com a dificuldade de andar sobre aquela superfície de barro. As circunstâncias utilizadas para estimular os atores e suas ações saem do plano apenas imaginário e adquirem materialidade e capacidade de afetação objetiva, física.

---

<sup>76</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vaUHxKXjkwI>. Consultado em: 10/01/2015.



**Figura 14: Lars Eidinger em cena de Hamlet no Theater Schaubuhne Berlin. Foto: Arno Declair/2008. Disponível em: <https://www.schaubuehne.de/de/produktionen/hamlet.html/m=318> Consultado em: 03/04/2015.**

Na cena inicial de Hamlet, por exemplo, no casamento da sua mãe Gertrudes com o rei assassino, há um momento em que Hamlet (Lars Eidinger) cai literalmente com a cara no barro a ponto de ao retornar ter a boca cheia de terra, ou seja, o realismo não é apenas uma estética, é um recurso poético concreto na cena a partir dos elementos e da relação do ator com esses elementos. Não parece haver espaço para representação, salvo em cenas de morte nas quais o diretor recorre a soluções extremamente metafóricas e teatralizadas, talvez, justamente para acentuar a impossibilidade de fazer aquilo de modo real.

Lars Eidinger em uma entrevista publicada pela coleção backstage da editora Theater der Zeit, declara que em Hamlet ele experimentou pela primeira vez a transformação total de si mesmo no personagem, algo que antes ele não buscava. “Antigamente eu achava fascinante me esconder atrás do personagem e vez por outra espiar através dele”. (EIDINGER, 2014, p. 14) Contudo, ao assistir ao espetáculo, embora seja perceptível que o ator está extremamente dentro da situação, completamente entregue, há momentos em que ele justamente realiza este movimento de sair e entrar, do princípio do on-line e do off-line do qual falei anteriormente. Enquanto o ator da organicidade está constantemente no estado on-line, o ator contemporâneo parece oscilar entre os dois estados como se isto fosse um dispositivo técnico do próprio ofício. Nesse sentido, quero dizer que esta característica aparece como um elemento presente

no modo de atuação identificado nas encenações de Ostermeier e que ao mesmo tempo o aproxima e o distância do ator da organicidade.

Hamlet de Ostermeier permite visualizar, ainda, outras tendências bastante utilizadas no teatro contemporâneo, em especial o alemão, e que desenham um modo de atuação específico. Embora trata-se de uma narrativa clássica e a encenação busca apresentar as figuras escritas por Shakespeare, há exploração de recursos áudio-visuais, da voz artificialmente microfonada e da ironia. Sobre a ironia, trata-se de uma forte característica do teatro alemão contemporâneo no qual o ator critica e ironiza o personagem e a situação ou, em teatros sem história e narrativa, a temática ou filosofia debatida. No caso de Hamlet, essa ironia está na composição dos personagens, principalmente da mãe de Hamlet, Gertrudes que é resultado, na referida encenação, de uma fusão da figura de Ofélia com Gertrudes. Em suas poucas intervenções, a atriz recorre a uma corporeidade sensual e se comporta como se fosse uma cantora pop como *Lady Gaga* ou *Madona*. Usa sempre um óculos de sol ao falar constrói sonoridades usando um microfone convencional com som extremamente artificial recorrendo, inclusive, a um tom de voz de coxixo ofegante, quase uma voz fantasmagórica. Nesse sentido, enquanto Eidinger recorre a uma atuação orgânica como Hamlet, a atriz que representa Gertrudes/Ofélia recorre a um registro artificial de produção de efeitos assim como todos os outros personagens na montagem. Isso cria um paradoxo interessante no qual, de um lado, há um ator (Eidinger) que opera na maior parte do tempo dentro dos parâmetros do ator da organicidade sendo possível, inclusive, a identificação de alguns dos sintomas de organicidade segundo Grotowski com a coluna vertebral constantemente mobilizada, o estado de fluxo que é interrompido nos poucos momentos de atuação off-line e na notória presença de uma linha invisível de relações, intenções e de ações/reações que Eidinger segue. Por outro lado, há um elenco inteiro seguindo outro estilo, pautado na produção de efeitos, sem uma efetiva entrega a vivência da situação proposta.



**Figura 15: Gertrudes/Ofelia em cena de Hamlet. Direção de Thomas Ostermeier. Schaubühne Berlin. Foto: Arno Declair/2008. Disponível em: <https://www.schaubuehne.de/de/produktionen/hamlet.html/m=318> Consultado em: 03/04/2015.**

Nesse sentido, ao realizar uma análise das montagens de Ostermeier e das peças de Pollesch, aparece um gráfico em que as características do trabalho do ator da organicidade apareciam em grande quantidade nas peças do primeiro e praticamente desapareciam nas montagens dos dois últimos. Ao mesmo tempo acontece o fenômeno inverso se consideramos características contemporâneas como a auto-referencialidade ou a ironia. Ostermeier, nesse sentido, é um encenador contemporâneo que foca no modo de atuação dos seus atores, na representação de pessoas embora não se trate mais do *Menschendarstellung* ou da atuação realista do início do século passado. Trata-se mais do ator da vivência inserido em uma nova perspectiva dessa técnica que considera as singularidades do ator, que não busca a metamorfose total do ator, mas, procura ajustar o personagem às características e a personalidade do ator.

Acerca dessa questão da personalidade do ator, o crítico alemão e diretor da Ernest Busch Schulle de Berlim, Bernd Stegemann diz que na contemporaneidade a questão do ofício de ator,

(...) será sempre mais respondida com a desorientante afirmação: os atores devem já ser capazes de falar e movimentarem-se, é também importante que sua personalidade seja aparente. A eterna exigência por uma completa personalidade, que deve trazer-se ao projeto autêntica e auto-determinada, é o símbolo do regime de trabalho pos-moderno. (2014. p. 44)

Nesse sentido, a personalidade do ator passa a definir o quão bom ou interessante na cena ele é, e não mais a sua capacidade de se transformar em outra pessoa, no caso, um personagem. Quanto mais forte, singular e marcante for a atitude do ator na cena, mais eficiente será sua comunicação com o público, sua capacidade de mobilizar a atenção do espectador e, até mesmo, estabelecer contato com seus colegas de trabalho.

Nesse sentido, arrisco dizer que o treinamento do ator da organicidade corrobora com esta demanda do ator contemporâneo e, como diz Wolf-Diter Ernst (2012), “Meu entendimento é, também, de processo de ensaio e treinamento como preparação energética” (p. 15). Afirmação, estas, com a qual concordo considerando os pressupostos éticos e poéticos do ator da organicidade.

#### 4.2 RENÉ POLLESCH: TEXTO E INFECÇÃO

As encenações de René Pollesch estão entre as que mais me impactaram durante esse percurso pela cena contemporânea de Berlim. Por um lado por me lançarem para bem longe de todas as convenções às quais eu me ligava e por outro por deixar transparecer uma aproximação não óbvia com o trabalho do ator da organicidade. Sendo um dos precursores das tendências pós-dramáticas no teatro, é um dos encenadores atuais que seguem explorando o pós-drama e desenvolvendo-o em novas direções.

A primeira peça que assisti foi uma versão da história de *Don Juan* no teatro *Volksbühne*, onde Pollesch é diretor residente. A encenação não possuía grandes efeitos visuais ou maquinarias cênicas, mas, havia algo de especial no modo de atuação dos atores. Algo que percebi em outros trabalhos do encenador que pude assistir naquele mesmo teatro. Nesse sentido, um dado relevante é o fato de que o elenco da montagem também se repetia em outras peças do encenador, o que permite comparar tendências e características e precisar uma poética de atuação própria dos trabalhos capitaneados por Pollesch. Um desses atores, que inclusive protagonizou *Don Juan*, é Martin Wuttke, que ficou famoso por interpretar Adolf Hitler no cinema em 2009 no filme *Bastardos Inglórios* do diretor Quentin Tarantino. Wuttke está presente em praticamente todas as peças de Pollesch a alguns anos e parece incorporar perfeitamente o estilo perseguido pelo encenador. Porém, para abordar as características das encenações de Pollesch, irei

me focar em duas peças nas quais me parece haver mais elementos relevantes. Trata-se de *Kill Your Darlling – Street of Berladelphia*<sup>77</sup> e *Glanz und Elend der Kurtisanen*<sup>78</sup>, ambas de 2013.

No teatro do diretor e autor alemão residente no Volksbühne em Berlim, pode-se dizer que não há nenhum ator e também não há nenhum performer. Há uma “máquina de efeitos” (*wirkungsmachine*<sup>79</sup>) que manipula e joga com o texto. Este texto que envolve a dimensão oral e escrita, mas também, ideias, conceitos, um discurso e posicionamentos políticos. É claro que há jogo, atuação, humanidade, mas é uma articulação estética e estilística diferente. Em primeiro lugar, não existe uma preparação corporal especial para que o corpo esteja no palco com uma boa aparência ou com determinado virtuosismo, boa postura e etc. O corpo é apresentado sobre o palco como ele é, com todas as suas imperfeições e limitações ou, como diz Ernst (2012), “o corpo é apresentado como uma construção social”. A presença, nesse caso, é gerada por um esforço energético que é motivado pelo texto que está sendo dito e pelas ideias com as quais se está trabalhando. Ao mesmo tempo, é o corpo a base de todas as encenações de Pollesch. O texto e no caso o discurso, é expresso de forma tão forte que o corpo precisa fazer algo. Não pode permanecer morto, estático, inerte, precisa mobilizar-se.

Apesar de o texto ser o centro, é possível depreender a partir de escritos teóricos e críticos e entrevistas com o diretor, que o ator possui uma grande autonomia para escolher o que ele quer dizer, ou seja, é um processo democrático no qual o ator é também autor. Nesse sentido, em entrevista concedida a TV ZDF<sup>80</sup>, Pollesch descreve seu processo de criação e escrita dramaturgica. Ele diz que parte de uma situação pessoal que lhe tenha afetado de alguma maneira. A situação é apresentada para o cenógrafo, que por sua vez elabora uma proposta de espacialidade. A partir desta espacialidade, que define um universo e um contexto, a peça começa a ser produzida. Assim sendo, o processo segue com os atores que recebem o tema e um primeiro esboço do texto escrito por Pollesch e, junto com o diretor, empreendem um debate no qual podem expor suas opiniões, inferir críticas ou trazer teorias filosóficas. É importante que eles se posicionem crítica e politicamente sobre o assunto e que

<sup>77</sup> Informações, fotos, ficha técnica e vídeo em: [https://volksbuehne-berlin.de/praxis/en/kill\\_your\\_darlings/](https://volksbuehne-berlin.de/praxis/en/kill_your_darlings/). Consultado em: 06/04/2015.

<sup>78</sup> Informações, fotos, ficha técnica e vídeo em: [http://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/en/glanz\\_und\\_elend\\_der\\_kurtisanen/?id\\_datum=6801](http://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/en/glanz_und_elend_der_kurtisanen/?id_datum=6801). Consultado em: 06/04/2015. Tese no Vimeo: <https://vimeo.com/78809434>. Consultado em: 06/04/2015.

<sup>79</sup> Conceito cunhado pelo pesquisador alemão Jens Roselts para tratar do ator contemporâneo em oposição ao conceito de *Menschen-darstellung*. O conceito foi utilizado para nomear um congresso ocorrido de 23 a 24 de abril de 2010 no *Institute for the Performing Arts and Film (ipf)* em cooperação com o curso *Master in Theater, ZHdK* e que foi publicado em livro pela editora *subTexte 06*

<sup>80</sup> Disponível em: <https://youtu.be/b59JkSAW9QU>. Consultado em: 15/01/2015.



permitam que ideias verdadeira e mobilizadoras sejam expressas. O conteúdo dos debates é trabalhado pelo Pollesch dramaturgo que escreve novas proposições de cena a partir do que foi levantado no plano intelectual. As cenas voltam para os atores rediscutem o tema permitindo que seus corpos sejam infectados por aquele conteúdo e reajam de forma física e muscular. Em nenhum momento é permitida a identificação ou expressão da subjetividade dos atores e atrizes. Há, ao contrário, um amplo processo de descentralização do sujeito, tanto como personagem que deixa de existir uma vez que não se trabalha numa via dramática, quanto do próprio ator enquanto sujeito dotado de égo e subjetividade. O elenco vai agora para o cenário e explora aquele universo e aquelas ideias no espaço. A qualquer momento o ator pode cortar alguma frase que não deseja dizer ou com a qual não concorde assim como pode acrescentar outras. Importante é que ele diga o que realmente pensa a respeito do tema ou, após alguns tratamentos dados pelo diretor-dramaturgo, da grande quantidade de conteúdo teórico e filosófico que passou a integrar a dramaturgia.

Assim vai sendo construída a cena deste diretor que desenvolveu em suas encenações uma linguagem bastante singular. Munido de forte apelo político, Pollesch leva ao palco questões contemporâneas complexas e universais, oriundas do universo pop ou com alusões ao sistema capitalista. Utilizando como mote situações aparentemente banais como o encontro de algumas pessoas em um determinado local para fumar um cigarro, seus temas percorrem o universo do homem comum no sistema capitalista atual dando ênfase a questões como a necessidade do amor e os modos de expressão deste sentimento, o individualismo, a solidão e a necessidade de contato entre pessoas, sexo, desejos, projeções e etc. Seus espetáculos são construídos basicamente sobre uma verborragia constante. Não é possível falar em diálogo uma vez que se trata de um grande monólogo dito por várias vozes. O encenador não parece buscar a identificação do ator com o texto, mas, a utilização deste como matéria concreta. O ator não utiliza sua subjetividade, e as ideias de personagem e de representação são anuladas em prol de uma relação que valorize o texto, ou melhor, o tema que está sendo discutido.

Como já mencionei anteriormente, é o texto que leva o corpo e gera a ação. Os personagens jogam com a materialidade da palavra e ela produz as reações físicas, contudo, sem o envolvimento subjetivo. O texto é como uma massa manipulada externamente, ele não adere a individualidade do ator para voltar carregada dos seus sentimentos, modulações, interpretações e compreensões. O ator não deve se apropriar do texto para depois expressá-lo. O discurso, o texto, está sempre fora e vai passando de mão em mão e sendo utilizado por todos os atores. O texto existe da boca para fora, mas, é tão vivo e pulsante que a manipulação

deste exige um esforço, a liberação de uma grande carga de energia e o envolvimento integral do corpo no processo em questão.

Nesse sentido, o espectador também tem seu papel. Ele passa a participar do debate. Ocorre uma quebra da lógica de leitura da cena que identifica caracteres ou personagens sociais ou mesmo ficcionais. Não é importante que o espectador veja, por exemplo, que este é o bonzinho e que aquele é vilão ou que este é cínico e que aquele é falso e assim por diante. Importa que o espectador esteja atento ao que está sendo discutido e problematizado.

Ao espectador que se depara pela primeira vez com uma obra de René Pollesch, poderá perceber um uso estranho do texto pelos atores, como se estivessem falando sem parar e num fluxo ininterrupto. Poderá soar quase amador, uma vez que não há uma preocupação em modular, criar pausas estratégicas ou explorar nuances. Não há nem mesmo preocupação com a pontuação. O texto sai daquela forma por uma necessidade do ator de dizer com determinada intensidade e de tentar materializar o que está sendo dito. Este pode ser um ponto interessante de análise, o ator em Pollesch trava uma batalha na tentativa de materializar um discurso, uma ideia. A conexão corpo e voz parte de uma intensa e genuína vontade de dizer aquilo que o próprio ator escolheu dizer.

Embora eu não tenha podido registrar em áudio ou vídeo, tive uma conversa informal com o diretor René Pollesch que, embora não tenha validade como dado de pesquisa, considero relevante relatar o que ouvi sobre o modo que Pollesch trabalha com os atores. De modo geral, ele não possui métodos para trabalhar com os atores e nem espera que os atores possuam algum método ou técnica. Espera sim, que saibam o que funciona e o que não funciona em um palco, o que fica bom, o que ele sabe fazer bem. As leis, regras ou métodos acabam formatando a atuação, segundo Pollesch. É claro que há algum conhecimento sobre atuação que pode ser explorado e sistematizado, como por exemplo, é possível explorar alguma modificação na composição de um personagem fugindo de estereótipos. O estabelecimento de algumas regras de atuação dentro do processo de criação podem trazer elementos interessantes e isto poderia ser, sim, entendido como uma espécie de método. Contudo, a principal estratégia de Pollesch é testar as ideias e trabalha-las junto com os atores. Se uma ideia funciona, ela é mantida na obra, caso contrário é descartada.

Um fato curioso, é que nas encenações do encenador alemão, nada é estruturado e pode sempre mudar. Os atores e a cena mesmo, precisam seguir o fluxo que é da relação, escuta-contato-impulso-ação/reação concreta ao que está aí. Para ele,

a estruturação mata o vivo, o orgânico. O autêntico que nasce na criação somente morre se você tenta formatar em uma ideia externa a que está nascendo no trabalho do ator. É claro que é necessário marcar alguns pontos para que a encenação tenha uma forma repetível. Nesse caso há, sim, uma parte que é estruturada. Por exemplo, em *Don Juan*, na primeira cena, existe o texto e convencionamos que toda vez que determinada palavra é dita todos executam a ação de se jogar uns sobre os outros e se beijarem. Existem alguns códigos que orientam a cena e o restante segue o fluxo natural da própria ação.<sup>81</sup>

De certo modo, encontram-se duas camadas (o texto e o conjunto de códigos pré-estabelecidos), que são sobrepostas mas não diretamente interligadas. No jogo e no equilíbrio entre ambas aparece uma estruturação que é livre, fluida e viva. Embora não haja a exploração da subjetividade dos atores e a linha seguida nesse teatro seja a do ator frio que não busca qualquer identificação com o personagem, que inclusive dispensa o personagem, não procura criar nenhum tipo de emoção e mesmo transmitir alguma emoção, a ordem dada pelo diretor é: “sinta um sentimento que ninguém conhece” (*fühlen Gefühle, die niemand kennt*) (POLESCH apud ERNST, 2011, p. 183), há um trabalho intersubjetivo em uma camada subterrânea da relação entre os atores e deles com o diretor. Dessa interrelação, emerge a linha invisível de relações necessárias, de associações, de pontos de contato que guiam o ator ou atriz no decorrer do espetáculo.

Nesse sentido, é possível identificar uma característica similar a do trabalho de Ostermeier e que confere um tipo de realismo sobre o palco que não é o realismo estético, mas, da concretude e realidade do modo de trabalho. Não há espaço para representação no teatro de Pollesch e a estratégia com o elenco é recorrer a estímulos concretos. Na peça *Kill your Darllings*, o ator Fabian Hinrichs (Foto 12) entra em cena içado por uma corda. Ele está pendurado pela cintura e ao som de uma música suave é levado do alto do urdimento até o piso do palco junto com outros quatro figurantes. Trata-se de uma situação real de risco e que provoca sensações concretas em função da altitude e do corpo suspenso por uma corda presa apenas na cintura. Ao chegar no chão, o ator começa a correr por todo o palco enquanto fala um texto com conteúdo relativamente complexo. O falar e o correr simultaneamente desencadeia uma alteração no ritmo da respiração que altera a cadência e a modulação vocal. Embora ele faça uso do princípio verborrágico do teatro de Pollesch segundo o qual as palavras devem ser emitidas uma depois da outra sem recorrer aos modos usuais de imissão associadas aos sentidos relacionados a elas, o texto dito por Fabian vai adquirindo uma sonoridade e dinâmica característica de alguém que está muito cansado ou está numa situação

---

<sup>81</sup> Esta fala é oriunda de uma conversa informal com o diretor René Pollesch e da qual não houve qualquer tipo de registro. Contudo, considerei relevante citá-la nesse trabalho por ter me ajudado a entender melhor o modo como Pollesch aborda a questão do texto no trabalho com os atores.

física limite que poderia ser por desespero ou por ter presenciado algo terrível. Contudo, não há qualquer pano de fundo imagético, há uma situação autêntica de corrida que deixou o ser humano Fabian, ator da peça, ofegante e com o corpo exausto a ponto de, ao chegar no seu limite, cair no chão.



**Figura 16: Fabian Hinrichs em cena de *Kill Your Darlings*. Direção de René Pollesch. Foto: Thomas Aurin. Disponível em: <https://flic.kr/p/bBDRSn>. Consultado em: 07/04/2015.**

A cena descrita ilustra muito bem essa visão de Pollesch sobre a autenticidade e que está associada a fuga dos comportamentos previsíveis e comuns como reação a determinadas situações sociais. No caso da cena, o ator não tinha espaço para simular o cansaço ou recorrer a alguma inautenticidade característica de uma reação a uma situação de intensidade emocional ou física. Ele foi colocado concretamente em uma situação extrema na qual sua respiração sofreu inevitavelmente alterações o que desencadeou uma alteração no modo de falar gerando, por conseguinte, uma musicalidade diferente no texto e, ao mesmo tempo, uma descarga energética significativa por parte do ator e que foi sentida pelo público.

Tanto o ator de Iffland quanto o ator de Stanislávski, que tinham como objetivo maior a construção verossímil de um personagem, exploram a relação corpo e voz no sentido de alcançar uma harmonia absoluta sustentada pela ação orgânica e integral. A voz como extensão das ações do corpo e a serviço da correta melodia, harmonia, musicalidade e ritmo

sugerida pela linha de ações internas do ator. Nesse sentido, a voz é também ação e opera na mesma direção das ações físicas. Se analisarmos este aspecto no trabalho dos atores nas encenações do diretor alemão René Pollesch, iremos encontrar uma característica que nos permitem esboçar um retrato de uma maneira singular de exploração da relação corpo-voz no trabalho do ator na cena atual.

Dessa forma, sobre o modo como o texto é dito nas montagens de Pollesch, trago como exemplo a peça *Glanz und Elend der Kurtisanen* (Foto 12) na qual o mote é o fumar como pretexto para estar em contato e conversar. Os atores estão em pé entorno de um cinzeiro. Alguns tem cigarros, outros chegam e pedem um. Há por ali um maltrapilho, apenas caracterizado assim pelo figurino, que não é bem aceito inicialmente na conversa. Contudo ele se posiciona a esse respeito criticando que é excluído daquele círculo apenas por não estar enquadrado nos padrões de comportamento, estética e apresentação socialmente aceitos. Pois bem, o enredo importa menos nesse momento, mais relevante é o modo como falam. É como se o texto e as palavras não coubessem na boca, não coubessem na expressão oral. Ao mesmo tempo, é como se a linguagem articulada não conseguisse nem mesmo expressar a ideia por trás das palavras. Percebe-se um esforço enorme para falar, para encontrar a palavra certa e emití-la de modo preciso. Nessa tentativa, o corpo passa a ser afetado como que tentando complementar o que está sendo dito. Assim, aparece uma gesticulação espasmódica e a coluna vertebral é completamente mobilizada a partir do centro, conferindo àquela atuação uma certa organicidade.



**Figura 17: Martin Wuttke e Birgit Minichmayr em cena de Glanz und Elend. Foto: Leonore Blievernicht. Disponível em: <http://www.nachtkritik.de/>. Consultado em: 25/02/2015.**

Ao mesmo tempo em que há uma dificuldade em usar adequadamente o discurso, há uma desconsideração das regras gramaticais e do uso convencional dos termos. Nesse caso, vírgulas e pontos desaparecem e dão lugar a uma verborragia contínua e nervosa. Esse modo de trabalhar o texto, vai ao encontro do princípio de Pollesch segundo o qual o texto é uma massa concreta que está no espaço entre os atores e atrizes e deve ser manipulada, enfrentada. O texto tem vida própria e provoca reações corporais e sua própria cadência rítmica e melódica cabendo ao ator apenas permitir-se infectar por ele, assim como o público deverá ser infectado. O texto é uma grande bola que hora está na mão de um ator e hora na mão de outro. Quem o recebe se permite infectar, reage, joga com a bola, a apalpa, sente seu peso e a joga para o outro. No teatro de Pollesch não há diálogo, há uma conversa e o texto é um grande monólogo falado por várias vozes em situação de conversa.

Nesse sentido, vê-se uma atuação extremamente verdadeira, dentro daquela convenção, e energética no sentido de uma mobilização de energia e sua irradiação ou contenção a depender da dinâmica de infecção do público em determinado momento. Esse princípio energético é uma característica pungente no teatro desse encenador. Os atores parecem o tempo inteiro manipular os momentos de descarga e contenção criando uma constante suspensão da atenção intercalada por instantes de gozo e relaxamento.

No que tange a inteseção com o ator da organicidade, é difícil perceber qualquer característica ou princípio. Ao mesmo tempo, se considerarmos o princípio energético, o constante estado de escuta que leva ao esquema “escuta-contato-impulso-ação/reação” que no caso desse formato teatral é motivado pelo texto e, também, a presença do conceito-procedimento contato na relação entre os atores, é possível dizer que o ator de Pollesch situa-se no território intermediário do ator quente e do ator frio. Embora não haja qualquer rasgo na individualidade dos sujeitos envolvidos, há sim um envolvimento orgânico com a situação.

Outro aspecto relevante em tal contexto, é o fato de que, embora a identificação do ator com algum personagem esteja ausente e também não haja espaço para um mergulho subjetivo no si mesmo, esse modo de abordar os temas tratados, essa anulação do ego e do ator como sujeito dotado de subjetividade e emoção e a situação de ser confrontado com uma realidade das relações contemporâneas nas quais a comunicação é falha, a autenticidade é forjada e encenada por padrões de comportamento específicos, pode produzir uma espécie de choque existencial. Nesse sentido, o processo pode apresentar diferentes e diversas perspectivas sobre o modo de ver o mundo e o contexto sócio-político, muitas das quais não fazem parte do horizonte de expectativas daquele ator ou atriz. Isto faz com que ele desestruture seus próprios padrões, crenças e pontos de vista e, com isso, reaja a nova referência liberando algum tipo de impulso, ideia ou pensamento autênticos e inusitados. Dessa forma, opera um processo semelhante ao que é vivenciado nos processo pela via da organicidade no que diz respeito a um confronto que leva aos territórios desconhecidos do si mesmo e faz emergir dali uma reação orgânica, verdadeira. Que conduz a uma vivencia autêntica.

#### 4.3 A DIMENSÃO ENERGÉTICA DOS MODOS DE ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEOS

A análise das obras dos dois encenadores atuais, Pollesch e Ostermeier, bem como os dados apresentados no relato-análise dos processos práticos por mim vivenciados no contexto do trabalho do ator da organicidade considerando, ainda, elementos do sistema de ações físicas, é possível depreender a dimensão energética como um fenômeno e princípio localizado na intersecção estudada nesse trabalho.

A dimensão energética dos modos de atuação contemporâneos está relacionada, a meu ver, com uma estratégia deliberada de retorno a uma via orgânica e de articulação da própria atuação que não leva em consideração o um individualismo psicológico ou a documentação

do aparato egoico do sujeito, mas, por meio das relações intersubjetivas busca acessar uma percepção de si mesmo e do seu fazer diante do outro por uma via menos superficial no sentido das emoções e padrões de comportamento socialmente construídos e mais por uma via do *Affekt*, segundo Ernst (2011) ou seja, um tipo de relação pautada por parâmetros de mobilização energética.

Desse modo, diante da falência da comunicação por códigos de linguagem logocentricamente articulados e do dispositivo dialógico, houve a necessidade de criação de vias alternativas voltadas para o campo intersubjetivo e da troca com outro através da articulação de presença e energia que distancia-se da ideia de diálogo e comunicação e se aproxima do que propõem René Pollesch com o termo infecção no que tange a relação do ator com o texto e do espectador com a obra.

Nesse contexto, as técnicas orgânicas desenvolvidas, tanto por Stanislávski quanto por Grotowski, ganham espaço como importantes estratégias de abordagem, tanto pedagógica/heurística quanto criativa, dessa dimensão energética do teatro. São elas caminhos já experimentados, de trabalho sobre dimensões humanas como percepção, interrelação (cinestésica, afetiva, energética, sensorial e subjetiva), mobilização e articulação de presença e energia e o acesso a territórios desconhecidos e sensíveis.

O pesquisador Wolf-Dieter Ernst (2011), que, como tratei brevemente no capítulo anterior, adjetivou o ator contemporâneo como sendo o ator afetivo, desenvolve sua proposição a partir da dimensão energética dos modos de atuação contemporâneos e, nesse sentido, o ator do *affekt* trabalha por uma via energética e não emocional, sendo que o energético diz respeito a uma qualidade relacional que está vinculada ao corpo.

Dessa forma, é importante retomar os conceitos de ator da representação e o ator da vivência/perejivanie/organicidade e a oposição que se instala entre ambos. Nesse caso, a dimensão energética dos modos de atuação de alguns atores contemporâneos está ligada ao ator da organicidade e se opõem a representação. Por outro lado, poderemos pensar num espaço “entre” essas duas variantes no sentido de que o ator afetivo opera, justamente, em uma dinâmica de alternância de momentos de excitação do afeto em relação ao discurso e outros de bloqueio. Além disso, temos o lugar da entrega absoluta do ator à situação, aos impulsos, ações e às paixões a ponto de quase perder-se a si mesmo na atuação (ator da vivência) e o lugar da atuação controlada, característica do ator frio.

Nesse sentido, é interessante observar como o ator quente, ou seja, o ator da



organicidade, está presente tanto em uma montagem de Ostermeier que explora elementos característicos do ator da vivência de Stanislávski, por exemplo, quanto numa peça pós-dramática dirigida por René Pollesch. Em ambos os casos é expressa uma qualidade de relação que configura-se no espaço “entre” da percepção e da ação sobre o palco, independente de se uma situação dramática ou lúdica/conceitual, para retomar as ideias de Anatoli Vassiliev e que abordei anteriormente neste trabalho.

Dessa forma, a dimensão energética trazida pelo conceito de *Affekt*, ultrapassa o pensamento centrado no sujeito, o qual somente acontece sobre o domínio do corpo emocional e passa a produzir referências da experiência corporal e da perda do controle do ator e a manipulação desses estados a partir de uma lógica de contenção e liberação de energia. Nesse contexto, é relevante trazer a definição de energético segundo Ernst.

Por energético entende-se, pois, uma relação que é caracterizada por uma suspensão e descarga de energia. Assim como é pensar em um moderno rio com barragens e inundações, é pensar no ator *affektive* com fronteiras discursivas e inundações. Seu trabalho é excitar ao mesmo tempo bloquear o *Affekt* em relação ao discurso. (ERNST, 2012, p. )

Nesse caso, a relação que se forma entre a entrada em cena de um ator e o discurso da peça é tecida por linhas invisíveis de relações humanas, intenções e articulações energéticas situadas entre a percepção e a ação, ou seja, no intervalo da escuta e da ação/reação dentro do esquema escuta-contato-impulso-ação/reação. Sendo assim, a exibição de sentimentos ou atitudes emocionais para atingir determinadas qualidades de discurso ou exigências de um papel deixa de ser necessário. O ator não precisa mais buscar no sentimento a base de motivação visto que existem outros meios muito mais completos, nos quais o ator se apresenta de uma maneira muito mais especial. Esses meios pautam-se na dimensão energética da atuação que pode ser melhor entendida se pensada a partir de Lyotard, “um teatro de intensidades, forças e pulsões de presença, que tenta esquivar-se à lógica da representação.” (apud FERNANDES, 2010, p. 124) e que está associada ao contato no sentido em que essa noção foi trabalhada quando abordei a poética de Grotowski, ou seja, um encontro que produz uma abertura e disponibilidade na qual um tipo de energia específico é mobilizado e pode ser canalizado para, em contato, em relação, no espaço “entre” de co-criação ser verticalizado em ação poética.

Ou seja, não se trata mais de um processo lógico e/ou psicológico, mas, de um percurso energético desencadeado por associações, impulsos e relações. Seria, talvez, uma capacidade de transformação perceptiva.

#### 4.4 O ATOR E O DIRETOR

O teatro é aceito em muitos contextos como sendo o lugar da arte do ator. Em outros tantos ele se mostra mais como a arte do diretor. Talvez, a síntese desta instabilidade esteja justamente nesse contato entre o ator e o diretor, nessa relação inter/trans-humana e cultural que se dá no espaço entre dois sujeitos criativos, além, é claro, dos outros artistas que estão envolvidos na feitura de um espetáculo.

No percurso criativo de Jerzy Grotowski, esse fenômeno é claramente verificado no *Princípio Constante*, mais precisamente no processo que se desenvolveu entre Grotowski e Cieślak e que culminou na descoberta das noções de organicidade e estabeleceu o contato como conceito-procedimento da técnica do ator de Grotowski.

No sistema de Stanislávski é igualmente perceptível se considerarmos o fato de o sistema, principalmente no que tange ao método de análise ativa, estar pautado numa via co-criação em que ator e diretor empreendem um movimento horizontal de descoberta da *mise-en-scène* a partir do processo de análise objetiva das situações e de tecitura da linha invisível de relações humanas, intenções e de ações. Ademais, o sistema de Stanislávski trabalha sobre e a partir do que o ator é e tem, bem como seu imaginário criativo.

No caso dos processos criativos contemporâneo, estes se dão em muitos caso horizontalmente, aproveitando as potencialidades e proposições do ator. Nesse caso, o diretor aparece como elemento importante deste processo de mediação, justamente, por estabelecer o lado oposto na relação de contato necessária à articulação poética do espetáculo. Embora a subjetividade nesses processos não apareça mais como uma construção acabada, como assinala Fischer-Lichte e Roselts (2001), “(...) mas como uma processo dinâmico que confronta, sob qual paradigma que seja, a individualidade dos atores com concepções estéticas”. (p. 28), o processo intersubjetivo que operacionaliza a dimensão energética mencionada anteriormente e este processo dinâmico sustenta-se na premissa da existência de um diretor/guia/condutor e um ator. Isto contribui, até mesmo, para que o processo não caia no lugar da expressão de uma individualidade psicologizada ou na documentação de um ego e sua expressão no palco.

Parece-me, pois, que um dado fenomênico importante neste trajeto investigativo, foi minha busca pelos diretores. Por um lado, isto se explica na medida em que analiso um teatro de diretores e por que as motivações para esta pesquisa nasceram de uma experiências na qual a ausência da figura do diretor converteu-se num problema. Por outro lado, por que a noção

de contato e a própria via orgânica, que tem o sistema de ações físicas como ferramental, alicerça-se, como visto no início deste trabalho, nesta relação criativa que tem de um lado um diretor - que muitas vezes é, também, o autor - e na outra extremidade o ator e sua subjetividade. É, pois, no encontro entre esses dois entes que ocorre uma verticalização poética capaz de desvelar uma obra de arte.

No contato, o sistema e seus elementos encontram vazão e é este mesmo princípio que aparece como principal motor nos processos criativos contemporâneos, haja visto o trabalho de René Pollesch e mesmo de Ostermeier ou, o que pode ser percebido nos processos de *The Stranger* e no Laboratório Internacional O Corpo da Organicidade.

Mesmo em propostas estéticas como de René Pollesch, que abdica de qualquer ispositivo “bisturi”, para usar um termo de Grotowski, espera-se que o ator possa lançar mão de sua capacidade de estar em contato, permitir a fluência dos impulsos e agir/reagir às circunstâncias reais e/ou ficcionais que o cercam. No caso de Pollesch, exige-se ainda, que ele mantenha-se como pano de fundo do “personagem texto” com o qual ele deve interagir numa conversa direta com o público.

Se Ostermeier explora as singularidades do seu elenco na construção do personagem e no desenvolvimento de uma situação dramática, Pollesch dispensa tudo isso e mantém apenas o ator em sua autenticidade humana em luta por domar, moldar e manter-se distanciado subjetivamente do texto a fim de deixar este último protagonizar. Ao contrário, no caso do ator no teatro de Ostermeier, ele se identifica e permite que sua subjetividade seja incorporada à atuação. Para o ator de Pollesch, a subjetividade do ator deve permanecer guardada. Em ambas as poéticas vemos trabalhos com certo grau de autenticidade, verdade e potencia para afetar pela articulação e irradiação de energia. Também em ambas, podemos identificar alguns dos sintomas da organicidade. Além disso, o tanto em Pollesch quanto em Ostermeier e nos processos descritos no capítulo anterior, a criação está pautada num intenso trabalho de inter-relação do ator com o diretor onde o procedimento contato figura como chave na condução do processo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Viver não significa ser retraído nem descontraído: é um processo.”  
(GROTOWSKI, 1976, p. 179)

Toda viagem produz transformações significativas no corpo e na alma de um viajante. Os encontros e desencontros, as situações limite e os desafios impostos pelas circunstâncias desestabilizam os lugares conhecidos e ajudam o viajante a acessar territórios desconhecidos do *si mesmo* em contato com o outro. A viagem empreendida por mim neste percurso de pesquisa, nessa jornada etnográfica por teorias, experiências e lugares, não foi diferente.

Motivado por inquietações advindas de situações práticas de trabalho na área artística e pedagógica e por outras tantas oriundas do estudo teórico das obras dos mestres da tradição (Stanislávski e Grotowski), assim como de outros tantos mestres (Peter Brook, Artaud, Lecoq), me lancei numa expedição não cronológica, mas guiada pelas circunstâncias e escutas, pelo universo do trabalho do ator/atriz ao longo do século XX até os dias de hoje perseguindo o eixo da organicidade. Sem sombra de dúvidas, porém, uma das maiores motivações, foi uma sensação de desordem frente ao lugar dessas poéticas da tradição no teatro de hoje e a busca por respostas às questões e desafios que esse teatro lança aos artistas, pesquisadores e professores, principalmente no que tange às demandas da cena de hoje e, também de amanhã, diante da velocidade com que ocorrem as transformações.

Objetivamente, esta pesquisa partiu do interesse em estudar o conceito-procedimento contato em Grotowski e sua relevância no trabalho com o Sistema de Ações Físicas. Ocorre, porém, que ao me aprofundar na referida noção e no contexto em que ela surgiu na obra do encenador polonês, especialmente através do estudo que foi desenvolvido pela pesquisadora Tatiana Motta Lima (2013), percebi que quanto mais mergulhava na poética de Grotowski através da noção de contato, mais me aproximava do encenador russo K. Stanislávski. Entendi, pois, que não era possível entender contato nas ações físicas em Grotowski sem aprofundar o entendimento disso na poética de Stanislávski.

Dessa mudança de curso, da década de 1960 para o início do século XX e o advento da primeira metodologia para o ator sistematizada na história do teatro ocidental europeu, emergiu a noção de organicidade como elemento importante que acabou se estabelecendo como eixo que conecta uma série de experiências no teatro ao longo do novecentos teatral, conforme denominação de De Marinis (2004). Noção essa – a de organicidade – que apareceu

no trabalho de Jerzy Grotowski no mesmo momento em que o conceito-procedimento contato foi descoberto. Dessa forma, identifiquei um vórtice que atravessa estéticas e formatos teatrais diversos e chega a cena contemporânea tendo o ator como centro das investigações. E assim, denominei o perfil de ator por mim estudado como o ator da organicidade.

Ocorre, porém, que no decorrer dessa viagem etnográfica, me encontrei com diferentes e novas perspectivas sobre os mesmos princípios e vi fortalecer em mim um sentimento confuso em relação ao lugar dessas tecnologias do ofício do ator nas tendências cênicas atuais. Pareceu-me estranho seguir olhando para as poéticas desses dois mestres contemporâneos de contextos históricos tão diferentes e já distanciados. Ademais, irrompeu com força um impulso já adormecido que havia motivado a elaboração de um projeto de pesquisa sete anos atrás e não foi desenvolvido. Trata-se do estudo do trabalho do ator na cena contemporânea, pós-dramática ou performativa e a necessidade de diferenciar um teatro de pesquisa de um teatro de produção, embora eu acredite na possibilidade de uma intersecção entre ambos.

Diante disso, decidi que era necessário empreender um outro deslocamento sem, contudo, me desacoplar do eixo da organicidade e, assim, voltei para a cena contemporânea ou para o teatro do *Gegenwart*. Ao fazer isso, descobri que a questão dessa pesquisa estava precisamente na intersecção da técnica do ator da organicidade e os modos de atuação contemporâneos, nesse sentido, é sabido que há uma nova cena teatral com muitas e diversificadas formas teatrais e novas formas vem sendo desenvolvidas. Nesse contexto, há um ator ou performer que precisa se ajustar a essas novas perspectivas. Ele precisa ser não apenas muito flexível, multi, aberto e criativo, como também, conhecer um enorme repertório de técnicas e habilidades. Passei a me perguntar, pois, se os princípios, técnicas e estratégias da tradição teatral seguem sendo úteis e em que medida.

Dessa forma, a relação com a narrativa e com a ideia de construção do personagem, principais pontos de mudança no teatro nas últimas décadas, muda na medida em que o comportamento humano, social e a relação do homem contemporâneo com sua psicologia e com sua própria subjetividade se transformou.

O objeto de mimese do ator em um contexto de atuação que busca a representação de caracteres humanos precisa ser de hoje e não do século passado. O realismo como chave de atuação, portanto, passa a estar em relação com o contexto no qual o ator está inserido e em relação às circunstâncias do palco, ou seja, ao invés de representar pessoas realisticamente, o

ator é solicitado a dar vida a uma realidade que é a do próprio palco, com todos os artefatos teatrais e efeitos. Isso fica claro se considerarmos o trabalho do encenador alemão Thomas Ostermeier, por exemplo. Não se espera que o ator construa um personagem e que haja qualquer tipo de identificação com ele, mas, que ele possa interagir objetiva e intersubjetivamente, com autenticidade e vida, com as condições de produção que lhe são apresentadas sob o cenário. Que ele consiga construir diante do público uma apresentação real manifesta no seu corpo e presença com condições de afetar (*Affekt*) o público por vias não apenas intelectuais e/ou racionais.

Dessa forma, armei uma estrutura, sustentada em seu eixo pelo ator da organicidade, entorno da qual passei a orbitar entre três espaços-tempo: o início do século XX, o Grotowski das décadas de 1960/70 e o teatro de hoje no qual me incluo.

Finda a jornada, constato que a cena contemporânea, apesar de tantas inovações estéticas, parece realmente seguir utilizando os mesmos princípios. Pouco ou quase nada avançou ou foi desenvolvido no que tange ao trabalho do ator. Houve, sim, uma série de remendos, ajustes a fim de dar conta das novas demandas e, algumas poéticas foram sistematizadas no interior de companhias no sentido de dar conta das demandas que o formato teatral perseguido por elas ou por seus diretores, apresentava.

Nesse sentido, podemos pensar que, assim como o ator da organicidade atravessa o século XX, embasando muitas das teorias sobre o *performer*, por exemplo, o Sistema de Ações Físicas continua figurando como um complexo sistema de princípios que derivam procedimentos e estratégias de condução dos processos pedagógicos e artísticos independente da estética com a qual se trabalha.

Como foi tratado no decorrer do trabalho, muitas vezes confundimos ações físicas com teatro físico, assim como caímos no erro assinalado por Grotowski de pensar em ações físicas com movimentos ou gestos. Contudo, é preciso lembrar que se trata de um sistema complexo que forma um dispositivo técnico composto por um conjunto de princípios (tais como ritmo, imaginação, comunhão/contato, situação e etc.) e meios através dos quais o ator e o diretor poderiam percorrer o universo criativo. Estes elementos operam, por sua vez, dentro da lógica de *perejivanie*, aquele termo russo que abordei anteriormente e que carrega em sua morfologia e sentido as ideias de processo e transformação vital.

Saímos, pois, do campo meramente corpóreo e acessamos o território psicofísico no qual há uma psicotécnica que envolve a formação do ator dentro dos princípios do sistema

(pedagogia), os modos de condução dos ensaios (estratégias) e a descoberta processual dos formatos teatrais ou seu direcionamento através das estratégias técnicas escolhidas pelo diretor (co-criação).

Nesse contexto e caminho, a questão do movimento adquire protagonismo na medida em que ocorreram maus entendidos na assimilação do sistema de Stanislávski e mesmo da técnica de Grotowski, - talvez, muito por causa da mediação feita por Eugênio Barba – que levaram ao entendimento de ação física como sendo estruturas de movimento fixados no espaço. Obras como a do pesquisador brasileiro Matteo Bonfitto, por exemplo, reúnem num grande caldeirão, o das ações físicas, todas as técnicas corpóreas desenvolvidas em diferentes linguagens (como a mímica corporal dramática, por exemplo, ou a biomecânica de Meyerhold). Muitas dessas técnicas, porém, pouco dizem respeito às técnicas orgânicas que Grotowski melhor conceituou e teorizou em suas aulas no *College de France*. Diante disso, o movimento passou a ser negado por discípulos dos mestres da tradição.

Contudo, desde outra perspectiva, o movimento aparece como uma via de trabalho possível por ser um espaço privilegiado de experimentação da organicidade (ROPA, 2015) em função de seu caráter psicofísico na origem. Movimento, nesse caso, no sentido do movimento inspirado, gerado a partir do envolvimento do ator com seu entorno perceptivo, do seu contato com o “outro” e produzido no “entre” de tal relação intersubjetiva. Nesse caso, o movimento deixa de ser visto como material de composição e passa a ser entendido como estratégia para a descoberta da ação ou acesso ao estado orgânico de criação. Movimento como resultado de uma escuta e da reação ao que cerca o sujeito. Uma resposta subjetiva a partir da interrelação entre o ator e seu *partner*, o diretor ou uma.

Nesse sentido, descobri que Stanislávski falava de movimento inspirado e que havia tido contato com os movimentos de renovação da dança na Alemanha no início do século. Ou seja, que esse contato com a dança foi além dos seus encontros e seu fascínio por Isadora Duncan e a incorporação do método de Delsarte no trabalho dos atores do TAM. Ideias como a de organicidade, de manifestação do espírito, de comunhão/contato e de movimento inspirado podem ter sido influenciadas pela dança. O movimento, assim, passa a ser visto como um processo complexo, subjetivo e que não necessariamente é coreografia. Ele pode ser somente um impulso e um impulso que só nasce em um contato verdadeiro. Seja com a situação dada, seja com o imaginário, com um elemento do espaço e até uma marcação de cena, é o contato que cria a ação psicofísica.

O conceito-procedimento contato, dessa forma, adquiriu concretude e saiu da dimensão dialógica da comunicação por codificação e decodificação de códigos de linguagem e passou para a esfera sutil, da intersubjetividade. Nesse caso, a obra do filósofo Austríaco Martin Buber foi de grande importância. A partir, também, da busca por esse conceito na obra de Stanislávski, passou a ser possível aferir que o sistema de ações físicas tem no conceito-procedimento contato uma das principais chaves. Tal chave, que desemboca na relação ator-diretor que será exatamente o território no qual Jerzy Grotowski se encontrará com esse princípio.

Nesse sentido, um dos grandes riscos e desafios do ator da organicidade e que chama a relação ator-diretor para o centro do debate, é o fato de que está-se trabalhando constantemente num espaço limiar no qual qualquer deslize pode levar ao fingimento, a artificialidade, a representação de estados, ao bombeamento de emoções e/ou sua representação e a um mergulho narcisista no universo psíquico. Como se trata de um trabalho focado na abertura do *si mesmo* e a busca de territórios desconhecidos e impulsos autênticos originados de uma escuta genuína para além da esfera do ego que leva ao exibicionismo e ao fingimento, a presença de um guia, no caso o diretor, que é ao mesmo tempo o “outro” da relação eu-tu, aquele que fecha o ciclo para a existência de um espaço “entre” pulsante e vivo, torna-se indispensável.

É importante pontuar que em Grotowski e mesmo em Stanislávski, o trabalho não está situado nas relações de alteridade, ele vai além. O foco está na abertura, na entrega amorosa e afetiva de um ser humano para o outro ser humano. Uma relação que ultrapassa o reconhecimento de si no outro e do outro em si e chega ao lugar do não há eu e nem tu, há nós em comunhão perceptiva, em presença viva.

Finalmente, quero dizer que técnica tem a ver com a forma que tem a ver com a estética escolhida. Ao ator importa antes da técnica, que ele esteja presente, presente na fala e no corpo e que se coloque aberto diante do público. Esta abertura que permite com que o que ele faça e diga venha do interno dele mesmo e com profunda autenticidade. Não estamos falando de psicologismos, estamos falando de uma intensão ou podemos usar o jargão impulso que tem como ponto de partida o interior do ator e não morre na tentativa de representação de um ato, mas, é o próprio ato.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALICE, Tânia. **Performance. Ensaio: des[montando clássicos]**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010
- ALLEIN, Paul (ed.). *Grotowski's empty room*. London/New York: Seagull, 2009
- ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mário (Org). *II Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Roma: Bulzoni, 2007
- BAUMBACH, Gerda. Schauspieler. *Historische Anthropologie des Akteurs. Band 1 – Schauspielstile*. Leipzig – DE: Leipziger Universitätsverlag, 2012
- BARBA, Eugênio. SAVARESE, Nicola. **A arte Secreta do Ator**. Campinas: Hucitec, 1995
- BARBA, Eugênio. **A terra de cinzas e diamantes**. São Paulo: Perspectiva, 2004
- BATCHÉLIS, Tatiana. **Stanislávski e Meyerhold**. In: \_CAVALIERE, A. VÁSSINA, Elena (org). *Teatro Russo. Literatura e Espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011
- BENEDETTI, Jean. *Stanislavski – An Introduction*. Nova York: Theatre Arts Books, 1982.
- BONDIA, Jorge L. **O Saber da Experiência**. In: \_Revista brasileira de educação. Ed., 2002
- BRANDSTELLER, Gabriele. **“Listening” - Kinesthetic Awareness in Contemporary Dance**. In: Sabine Flach/Jan Söffner/Jörg Fingerhut (ed.), *Habitus in Habitat III: Synaesthesia and Kinaesthetics*, Bern 2011.
- BUBER, Martin. **Eu e Tu**. São Paulo: Centauro, 2001
- \_\_\_\_\_. **On Intersubjectivity and Cultural Creativity**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992
- CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus – An acting Master for the Twenty-first Century*. 2ª Ed. London/New York: Routledge, 2009
- CAVALIERE, A. VÁSSINA, Elena (org). **Teatro Russo**. Literatura e Espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011
- COSTA, José da. **Teatro Contemporâneo no Brasil**. Criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: FAPERJ/7 Letras, 2009.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **A Descoberta do Fluxo**. A psicologia do envolvimento com a vida cotidiana. Trad. Pedro Ribeiro. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 1999
- DAGOSTINI, Nair. **O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. Tese de doutorado. São Paulo: Programa de Pós-graduação em literatura e cultura russas. Departamento de Letras Orientais. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2007, sem publicação.
- DAL FORNO, Adriana. **A Organicidade do Ator**. (Dissertação de Mestrado). Campinas: UNICAMP, 2002 sem publicação.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Trad. Natália Nunes e Oscar Mendes. L&PM Pocket: Porto Alegre/RS, 2011.
- DRESCHER, Hans-Jürgen. HOLTZHAUER, Christian (org.). **Wie? Wofür? Wie weiter? Ausbildung für das Theater von morgen**. Berlim – DE: Theater der Zeit, 2014

- EBERTH, Michael., EIDINGER, Lars. *Eidinger backstage*. Berlim: Theater der Zeit, 2011
- ERNST, Wolf-Dieter. *Der Affektive Schauspieler. Der Energetik des postdramatischen Theaters*. Berlim – DE: Theater der Zeit, 2012
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.
- FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2ª ed. Annablume: São Paulo, 2006
- FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010
- Fischer-Lichte, Erika / Wulf, Christoph. *Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität* In: *Theorien des Performativen*. Paragana Band 10. Heft 1., 2001
- FISCHER-LICHTE, Erika, GRONAU, Barbara, SCHOUTEN, Sabine, WEILER, Christel (org.). *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlim – DE: Theater der Zeit, 2006
- FRIMAT, François. *Qu'est-ce la danse contemporaine? Politiques de l'hybride*. Paris: PUF, 2010
- GAILLARD, Jacques. *L'improvisation dansée: Risquer le vide, pour une approche psychophénoménologique*. In: Anne Boissière; Catherine Kinzler (orgs.) *Approche Philosophique du geste dansé. Villeneuve d'Ascq: Presses du Septentrion*, 2006 (Tradução Profª Drª Betti Graebler)
- GREBLER, M. **Coreografias de Pina Bausch e Maguy Marin**: a teatralidade como fundamento de uma Dança Contemporânea. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.
- GORDON, Mel. *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti des Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*. Venezia: Marcilio Editore, 2007
- GORTSCHAKOW, Nikolai. *Die Wachtangow Methode. Die Wederentdeckung der Improvisation für das Theater*. Berlim – DE: Alexander Verlag, 2008
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de Um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- \_\_\_\_\_. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969** / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A Técnica do Ator** [1967]. In: \_ Em Busca de Um Teatro Pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Sobre a Gênese de Apocalypsis**. [1969] In: \_ FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.) O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969 / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Exercícios**. [1969] In: \_ FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.) O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969 / textos e materiais de Jerzy

Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

\_\_\_\_\_. **El Performer**. [1987] In: MÁSCARA. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Año 3 nº 11 – 12 octubre 1992/Enero 1993.

\_\_\_\_\_. **Respuesta a Stanislavski** [1980]. In: MÁSCARA. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Año 3 nº 11 – 12 octubre 1992/Enero 1993.

\_\_\_\_\_. **De la compañía teatral a El arte como vehículo** [1989/1990]. In: MÁSCARA. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Año 3 nº 11 – 12 octubre 1992/Enero 1993.

\_\_\_\_\_. **O Discurso de Skara [1966]**. In: MÁSCARA. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Año 3 nº 11 – 12 octubre 1992/Enero 1993.

\_\_\_\_\_. **Intervista, Programmi, Note**. [1975, 1992, 1997-1998]. In: Teatro e Storia 20 – 21, anno XIII, 1998 – 1999. Sull'attore e Grotowski Posdomani, Il Mulino.

HENCKES, Leonel. **Corpo fora do Lugar: movimento, fluxo e desordem entre treinamento e construção cênica**. Salvador/BA: EDUFBA, 2015

HERMANN, Max. **Das Theatralische Raumerlebnis**. In: *Bericht vom 4 Kongress für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin, 1930.

JIMENEZ, S. (org.) **El Evangelio de Stanislávski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote**. México: Gaceta, 1990.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994

KOLESCH, Doris. **Das Schreiben des Subjekts: Zur Inszenierung asthetischer Subjektivitat bei Baudelaire, Barthes und Adorno**. Berlin: Passagen Verlag, 1996

-----**Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV**. Frankfurt: Campus Verlag, 2007

KURTEN, Martin. **La Terminologia de Stanislavski**. In: Revista Mascara. México: Outubro/1993

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978

LOURDES SILVA, Maria. **A Intencionalidade da Consciência em Hurssel**. In: Argumentos Revista de Filosofia. Ano 1, n. 1, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós Dramático**. São Paulo: Cosacnaify, 2011

MARINIS, Marco de. **La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral**. Buenos Aires: Galerna, 2004.

MAUSS, Marcel. **As Técnicas do corpo**. In.: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

MOORE, Sonia. **The Stanislavski System. The Professional Training of an Actor**. EUA: A Penguin handbook, 1984

- MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas**: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 e 1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MOTTA LIMA, Tatiana. **Conter o Incontível**: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski. In: Sala Preta, n. 5, 2005
- NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo. Annablume: 2009.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PAVIS, Patrice. **Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PICON-VALLIN, B. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. London and New York: Routledge, 1995
- \_\_\_\_\_. *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. London/New York: Routledge, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROPA, Eugênia Casini. *Espressione ed expressionismo nella danza tedesca*. In: Pina Bausch, Atti del Convegno. Teatro Regio: Torino, 1993
- \_\_\_\_\_. **Alemanha-Rússia no Início do Século XX: A Arte do Movimento entre Liberação e Mecanização do Corpo**. In: CAVALIERE, A. VÁSSINA, Elena (org). Teatro Russo. Literatura e Espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011
- \_\_\_\_\_. **A Dança e o Agit-prop**. Os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ROSELT, Jens. Schauspiel Theorien. *Seelen mit Methoden. Schauspieltheorien vom Barock – bis zum post-dramatischen Theater*. Alexander Verlag: Berlin – DE, 2005
- ROSELT. , REY. , MATZKE., (org). *Wirkungsmachine Schauspieler – Vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher*. Berlim – DE: Alexander Verlag, 2010
- RUFFINI, Franco. **De volta à Sala Fechada**: o meu diálogo com Jerzy Grotowski. In: R.bras.est.prest., Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 235-259, jan/jun. 2011. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/presença>>
- \_\_\_\_\_. **Novela Pedagógica**. Un estúdio sobre los libros de Stanislavski. In: Revista Mascara. México: Outubro/1993
- RUGGIERO, Angel. **Acerca del Discurso Stanislavskiano**. In: Revista Mascara. México: Outubro/1993
- SCANDOLARA, Camilo. **Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX**. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes; Unicamp, 2006
- SCHECHNER, Richard. WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. London/New York: Routledge, 1997.
- SCHRÖDL, Jenny. *Schreiarrien und Flüsterorgien. Stimmen als Oberflächenphänomene im Theater René Polleschs*. In: VON ARBURG, Hans Georg (Hg.): *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Zürich 2007.
- SERRANO, Raúl. **Nuevas tesis sobre Stanislavski**: fundamentos para uma teoria pedagógica. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2004

- SLOWIAK, J., CUESTA, J. **Jerzy Grotowski**. São Paulo: Realizações Editora, 2013
- SMOLKO, Andrey. **O Método de Análise Ativa como uma Instrumento do Teatro Moderno**. (Pesquisa de Doutorado). Academia Estatal de Teatro de São Petersburgo, 2009. Disponível em: <http://www.jamu.cz/documents/difa/presentations/smolko.pdf>. Acessado em 05/11/2010; Traduzido para fins didáticos por Ms. Laédio José Martins.
- SPINOZA. **Ética**. 3ª edição. São Paulo: Autêntica Editora, 2010
- STANISLAVSKI, K. **Mi vida en el arte**. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985.
- \_\_\_\_\_. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación**. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983
- \_\_\_\_\_. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias**. Barcelona: Editorial Alba, 2010
- \_\_\_\_\_. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Etica y disciplina/Metodo de acciones fisicas** (Propedéutica del actor). Seleção e notas de Edgar Ceballos. México: Grupo editorial Gaceta, 1994.
- STEGEMANN, Bernd. **Lektionen 3. Schauspielen Theorie**. Berlin: Theater der Zeit, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Lektionen 4. Schauspielen Ausbildung**. Berlin: Theater der Zeit, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Kritik des Theaters**. Berlin – DE: Theater der Zeit, 2013
- TAKEDA, Cristiane Layher. **O Cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TOPORKOV, Vasili. **Stanislavski in Rehearsal**. New York/London: Routledge, 2004
- TOVSTONÓGOV, Gueorgui. **La Profesión de Director de Escena**. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1980
- \_\_\_\_\_. **Sobre o vivo Stanislávski**. Stanislávski num mundo em mudança, em transformação: Material do Simpósio Internacional. Moscou, 27 de fevereiro a 9 de março de 1989. Moskva: Izdanie ossuschestvleno, Pri sodeistvii, AKB “DialogBank”, 1994 (Tradução de Nair D’Agostini)
- WALDENFELS, Bernhard. **The Question of the Other**. Hong Kong: The Chinese University Press, State University of New York Press, 2007
- WEISZ, Gabriel. **Palácio Chamánico**. Filosofia corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas. Universidad Nacional de México: Grupo Editorial Caceta, S.A., 1994
- ZALTRON, Michele Almeida. **Imaginação e Desconstrução em K. Stanislavski**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2011.

## **ANEXOS**

ANEXO A – Fotos dos ensaios da montagem de *The Stranger and Other Ordinary Tales*

ANEXO B – Fotos da montagem de *The Stranger and Other Ordinary Tales*

ANEXO C – Programação visual para cartaz e panfleto de divulgação da peça *The Stranger and Other Ordinary Tales*

ANEXO D – Programação visual do verso do panfleto de divulgação da peça *The Stranger and Other Ordinary Tales*

ANEXO E – DVD contendo o registro na íntegra da peça *The Stranger and Other Ordinary Tales* e estudos trabalhados no processo.

ANEXO F – Cartaz de divulgação do Estúdio de Investigação sobre as Ações Físicas e a Organicidade

ANEXO A – FOTOS DOS ENSAIOS DA MONTAGEM DE *THE STRANGER AND OTHER ORDINARY TALES*



Ator Leonel Henckes trabalhando o *étud* "A Mãe".  
Foto Christina Kyriazidi.



Ator Leonel Henckes trabalhando o *étud* "Rostos".  
Foto Christina Kyriazidi.



Coro incorporado ao *étud* "Sprache". Foto Christina Kyriazidi.



Ator Leonel Henckes trabalhando o *étud* "Malandro". Foto Christina Kyriazidi.

ANEXO A – FOTOS DOS ENSAIOS DA MONTAGEM DE *THE STRANGER AND OTHER ORDINARY TALES*



Diretora e dramaturga Christina Kyriazidi assiste ao ensaio. Foto: equipe



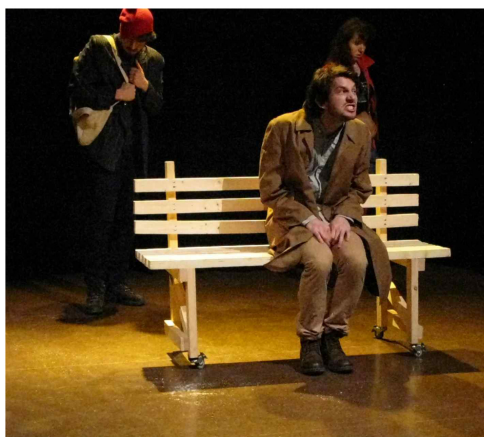
Equipe de *The Stranger* confeccionando o banco do cenário. Foto: Christina Kyriazidi



Sessão de aquecimento antes do ensaio. Foto: Christina Kyriazidi



ANEXO B – FOTOS DAS APRESENTAÇÕES DA PEÇA *THE STRANGER AND OTHER ORDINARY TALES*



Da esquerda para a direita, Alejandro, Leonel e Yekatarina na cena “Outros”. Hoftheater Kreuzberg - Berlim Foto Marisa Benjin.



Leonel Henckes e Christina Kyriazidi na cena “Rostos”. Hoftheater Kreuzberg - Berlim. Foto Marisa Benjin.



Coro em cena de *The Stranger* no Hoftheater Kreuzberg - Berlim Foto Marisa Benjin.



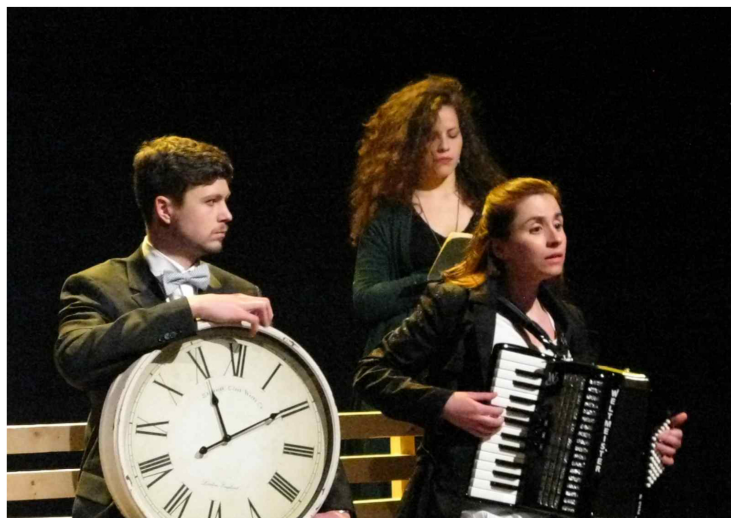
Leonel Henckes em cena de *The Stranger* no Hoftheater Kreuzberg - Berlim Foto Marisa Benjin.



Leonel Henckes (esq.) e Lars Brunker (dir.)em cena de *The Stranger* no Hoftheater Kreuzberg - Berlim Foto Marisa Benjin.



Leonel Henckes em cena de *The Stranger* no Acudtheatre - Berlim. Foto Marisa Benjin.

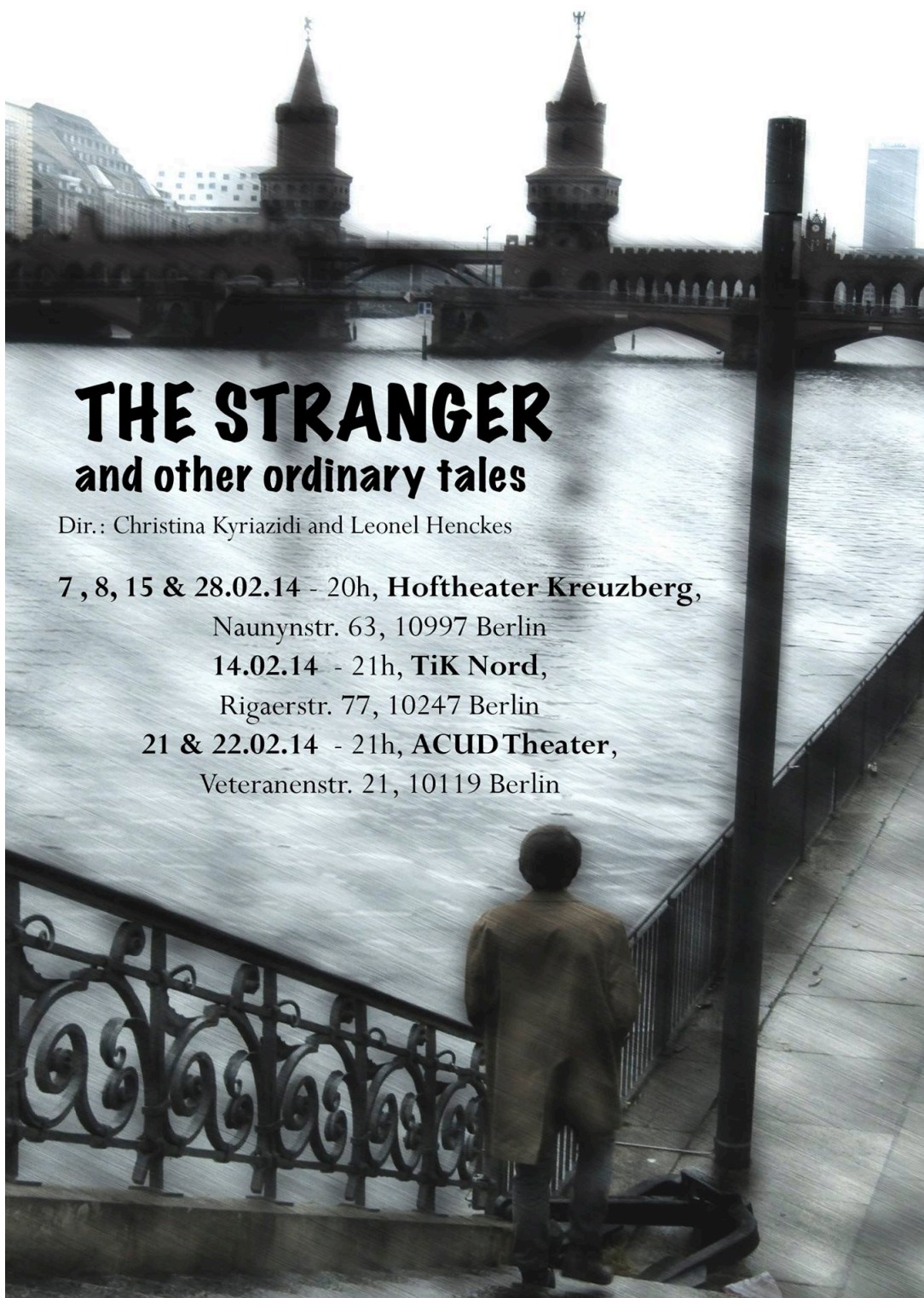


Da esquerda para a direita, Lars Brunker, Christina Kyriazidi e Ambra Elefanta.  
Cena da peça. Foto Marisa Benjin.



Coro e protagonistas em cena da peça. Foto Marisa Benjin.

ANEXO C – ARTE PARA CARTAZ E FOLDER DE DIVULGAÇÃO DA PEÇA *THE STRANGER AND OTHER ORDINARY TALES*



# THE STRANGER

## and other ordinary tales

Dir.: Christina Kyriazidi and Leonel Henckes

7, 8, 15 & 28.02.14 - 20h, Hoftheater Kreuzberg,

Naunynstr. 63, 10997 Berlin

14.02.14 - 21h, TiK Nord,

Rigaerstr. 77, 10247 Berlin

21 & 22.02.14 - 21h, ACUD Theater,

Veteranenstr. 21, 10119 Berlin

Production:




Support:



BERÚNDA

[www.marinaio teatro.com](http://www.marinaio teatro.com)  
[TheStrangerAndOtherOrdinaryTales](https://www.facebook.com/TheStrangerAndOtherOrdinaryTales)

ANEXO D – VERSO DO PANFLETO DA PEÇA THE STRANGER AND OTHER ORDINARY TALES



**The Stranger & other ordinary tales**

A puzzle of three ordinary tales that take place next to us every day: a stranger confronted with xenophobia and suffering from nostalgia, an abandoned lover unable to reconcile his fantasies with the reality, a woman in front of a train, hesitating to take a small decision that may however change her life. The three characters are waiting for the same train, yet they never get to know each other. The performance uses the frame of the train station in order to unfold the personal universe of the protagonists. Their stories swing between realism and surrealism and depict their memories, fantasies, fears and longings.

The performance is a physical theatre composition using the element of a chorus, principles of grotesque and live accordion music.

**Dramaturgy:** Christina Kyriazidi  
**Direction:** Christina Kyriazidi, Leonel Henckes

**Ensemble:** Stranger: Leonel Henckes / Lover: Lars Brunken / Girl with accordion: Christina Kyriazidi / Chorus: Alejandro Niklison, Ambra Elefante, Igor Studart, Ismael Martinez, Lara Meroni, Yekaterina Bezdetnaya

[www.marinaioteatro.com](http://www.marinaioteatro.com)

ANEXO E – DVD CONTENDO A PEÇA *THE STRANGER* NA ÍNTEGRA

Figure 6: QR Code com link para o espetáculo *The Stranger and Other Ordinary Tales* no Youtube.

Link para o espetáculo *The Stranger and Other Ordinary Tales* no Youtube:  
<https://youtu.be/XAmSYvi-dU8>

## ANEXO F – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO ESTÚDIO DE INVESTIGAÇÃO SOBRE AS AÇÕES FÍSICAS E A ORGANICIDADE

# Estúdio de Investigação sobre as Ações Físicas e a Organicidade

Projeto de Extensão voltado para estudantes dos cursos de Bacharelado Interdisciplinar em Artes do IHAC, Escola de Dança e Escola de Teatro que integra a pesquisa de doutoramento de Leonel Henckes - PPGAC/UFBA.



Leonel Henckes é ator e preparador corporal, Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2011); bacharel em Artes Cênicas - Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria (2008). Entre 2009 e 2011 foi professor substituto na Escola de Teatro da UFBA e atualmente é doutorando no PPGAC/UFBA.



O formato "Estúdio" é inspirado nos núcleos de investigação de Konstantin Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou e que levaram ao desenvolvimento do Sistema de Ações Físicas. Neste "Estúdio", em diálogo com a poética de Jerzy Grotowski, o foco estará voltado para as Ações Físicas e a Organicidade em busca de Princípios e Estratégias para a encenação contemporânea e formação do ator/atriz.

### Serviço:

Quanto e Onde: Encontro inicial dia 18/04/2012, 15h, Sala 102 - PAF 5 - Campus Ondina  
Segue todas as quartas-feiras e sextas-feiras de 15h - 17h até 13 de julho.  
Público: estudantes da UFBA (BI, Dança, Teatro)  
GRATUITO

### Inscrições:

até dia 17/04/2012 através do e-mail: [estudiosobreacoesfisicas@gmail.com](mailto:estudiosobreacoesfisicas@gmail.com) mediante envio de currículo resumido.

