



ANA LUIZA FIRMEZA ROCHA

**Experiências indomáveis: Jerzy Grotowski,
Workcenter e ações físicas**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Profa. Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira

Coorientadora: Profa. Mariana Maia Simoni

Rio de Janeiro
Abril de 2016



ANA LUIZA FIRMEZA ROCHA

**Experiências indomáveis: Jerzy Grotowski,
Workcenter e ações físicas**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira
Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Mariana Maia Simoni
Coorientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Ana Paula Veiga Kiffer
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Fernando Antonio Mencarelli
UFMG

Profa. Denise Berruezo Portinari
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 04 de abril de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Ana Luiza Firmeza Rocha

Graduou-se em Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), em 2012. Especializou-se em Contemporary Literature and Theatre & Performance pela Universidade de Edimburgo (Escócia), em 2015. É formada profissionalmente como atriz pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e participou de duas residências artísticas. A primeira nos EUA, na Towson University (Drama Course) e a segunda na Itália, no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Em Artes Visuais, formou-se pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV-RJ), em 2015. Participou de congressos na área de Literatura e Artes Cênicas. Sua pesquisa tem como enfoque produções artísticas e teórico-críticas que atravessam questões como corpo, performance, linguagem, modos de subjetivação e Jerzy Grotowski.

Ficha Catalográfica

Rocha, Ana Luiza Firmeza

Experiências indomáveis: Jerzy Grotowski, Workcenter e ações físicas / Ana Luiza Firmeza Rocha; orientadora: Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira. – 2016.

292f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Literatura e estudos teatrais. 3. Performance. 4. Jerzy Grotowski. 5. Workcenter. I. Oliveira, Heidrun Friedel Krieger Olinto de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Aos meus pais, Luciana Firmeza de S.L. Rocha e Tarcisio de A. Rocha que são os meus amores. Nesses dois anos atravessamos juntos o processo seletivo do mestrado que levou dois anos antes para se concretizar, a aprovação no mestrado, corpo querendo dar um tranco, melhora, três viagens longas para o exterior, a saudade, muito choro, 20 meses escrevendo o que tinha que ser escrito, o processo seletivo do doutorado!!!!!!!!!!!!!! - que foi difícil para ?)::X@%&***, e ainda, para fechar com chave de ouro, todo o processo de operação cirúrgica pelo qual passei. Por tudo isso, aos meus pais, todo amor, carinho, pulso e música que há em meu coração. Porque ele é nosso. E neste momento transborda de alegria e saúda os meus 26!!!

À minha chucrute mais linda que existe no planeta chamada D. Maria Iñez. Porque só minha avó para dividir comigo o prazer da comida, o prazer de ter tido doces fartos à mesa a cada final de escrita. Vovó, sem os teus doces eu jamais teria sobrevivido. Fato. Pode começar a preparar os dos próximos 4 anos!!!

Com algumas danças. A primeira é longa. Com meu amigo ator Alejandro Tomás Rodriguez e membro do Open Program, do Workcenter. Nossa dança rendeu Buenos Aires, entrevista formal, aeroporto, conversas jogadas fora do e pelo caminho e dois anos de Feliz Navidad Ale! Que mús(ic)o. A segunda é com Delphine. Uma dança intensa. E bonita de se ver. Segundo encontro. E talvez o mais especial de todos. Tenho pouco para falar de Delphine porque tenho muito para agradecer. Delphine é minha irmã. Irmã que confiou na potência do meu trabalho lá. Em Pontedera. A terceira dança é com Benoit, meu francesinho mais lindo que há. De atriz para ator: e quê ator. Os nossos passos ficaram ainda mais afinados em altas conversas depois da residência no Workcenter. E uma última dança com as meninas super poderosas Jessica, Min e Shao. Porque a criança da primeira, a velha da segunda e a adulta da terceira me atravessaram num corpo rodopiante que pulsa de JOY.

À minha amiga linda de aventuras transculturais e que tive o prazer de conhecer na residência do Workcenter, Danielli Cristine. D.C. O Workcenter me deu notáveis encontros. Dani, você é demais. Ai, as nossas conversas. De tanto rir. Companheira de criação e de fuga!!! AÇÃO. E um baccio nas suas duas bochechas, Lu(ciano). Obrigada.

Por lá encontrei também Fernando Mencarelli, professor mais que especial que convidei logo quando nos vimos pela primeira vez em Pontedera para fazer parte da banca e da defesa da dissertação. Com carinho, sempre.

À Tatiana Motta Lima, professora que em 2009, na graduação, me apresentou o universo grotowskiano. Com Tati tive o privilégio de me aprofundar no trabalho de atriz e descobrir que um possível caminho é a desconfiança. Com carinho, sempre.

Às professoras que tive o prazer de trocar e aprender junto ao longo do mestrado: Rosana Kohl Bines, Marília Rothier Cardoso, Eneida Leal Cunha e Izabel Margato.

À minha orientadora Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira. Nosso encontro será mais lindo ainda daqui para frente. Uma constelação de flores para você.

Aos professores da banca Fernando Mencarelli, Ana Paula Kiffer e Luciano Maia. Muito obrigada pelo carinho e aceite. Pulei de alegria quando soube que vocês poderiam participar destas experiências indomáveis comigo.

À CAPES pela bolsa de pesquisa que me foi concedida durante o mestrado.

A todos os funcionários do Departamento de Letras da PUC-Rio que tive a alegria de conviver durante esses dois anos. Em especial, à Dani e ao Rodrigo que me deram tantos sorrisos em ambos os processos. A primeira com o mestrado e o segundo com o doutorado.

À minha turma de Mestrado. Com vocês fiz voar papel na minha Qualificação e ainda cantamos e dançamos ao luar várias madrugadas. E aos meus amigos antigos do Doutorado, com quem organizamos juntos o nosso IV Seminário de Letras Expandidas!

E, por fim, gostaria de fazer um brinde especial à minha orientadora Mariana Maia Simoni. Sim, porque seria injusto da minha voz chamar Mari de co-orientadora. Antes mesmo de conhecer-me, nos primórdios do processo seletivo do mestrado, recebeu-me de braços abertos para esse novo mundo grotowskiano que também a atravessaria. No e-mail em resposta ao que lhe enviei (no final de 2013) falando que tinha a indicado como possível orientadora, Mari diz assim: “Teu projeto me parece muito interessante, podemos encontrar muitas convergências de pesquisa sim. Estou torcendo pra você passar”. E a partir daí passamos de horas no skype a emotions no whatsapp e mais algumas outras horas no telefone do zapzap! Minha orientadora é MARAVILHOSA e sem igual. Vida longa ao jogo dessa nossa jornada Mari!!! Fica aqui todo o meu carinho por uma amiga que desde o início acreditou na proposta de criação desta dissertação e no nosso trabalho juntas!!! Porque o mais importante a gente conseguiu: nos divertir pra valer.

Resumo

Rocha, Ana Luiza Firmeza; Oliveira, Heidrun Friedel Krieger Olinto de. **Experiências indomáveis: Jerzy Grotowski, Workcenter e ações físicas.** Rio de Janeiro, 2016. 292p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A partir de uma perspectiva transdisciplinar entre os estudos de literatura e os estudos teatrais, a presente dissertação investiga a última fase da trajetória artística de Jerzy Grotowski (1933-1999), a Arte como Veículo, criada com a fundação em Pontedera, na Itália, do Workcenter of Jerzy Grotowski (1986), posteriormente rebatizado de Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (1996). Neste âmbito, a pesquisa propõe um estudo da Action The Living Room (Richards: 2008-), obra da Arte como Veículo, baseada na prática com os cantos de tradição e com as ações físicas estruturadas. Ao ingressar numa escrita do corpo atravessada pela memória reconstruída – falhada – projetada – imaginada da própria autora enquanto atriz no Master Course ministrado pelo Workcenter (2014), este trabalho oferece um modelo de análise estético-crítico, que acentua a investigação e experimentação de conceitos de teatro performativo (Fischer-Lichte: 2004) e teatro pós-dramático (Lehmann: 1999), articulados com noções de performance e ritual (Schechner: 2003) em tensão com a Arte como Veículo, através de The Living Room. Neste contexto, a dissertação se configura igualmente como um experimento literário fundado no deslocamento da palavra no espaço enfatizando escritas outras, inseridas visual, plástica, tátil e auditivamente, no interior de um sistema literário- artístico contemporâneo experimental.

Palavras-chave

Literatura e Estudos Teatrais; Performance; Jerzy Grotowski; Workcenter.

Résumé

Rocha, Ana Luiza Firmeza; Oliveira, Heidrun Friedel Krieger Olinto de (Directeur Recherche). **Expériences indomptables: Jerzy Grotowski, Workcenter et actions physiques**. Rio de Janeiro, 2016. 292p. Dissertation de Maîtrise – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

À partir d'une perspective transdisciplinaire entre les études de littérature et les études théâtrales, ce mémoire de Master réfléchit sur la dernière phase de la trajectoire artistique de Jerzy Grotowski (1933-1999), l'Art comme Véhicule, créée avec la fondation du Workcenter of Jerzy Grotowski (1986) à Pontedera (Italie), rebaptisé par la suite Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (1996). À cet égard, la recherche propose une étude de l'Action The Living Room (Richards: 2008-), l'oeuvre de l'Art comme Véhicule, basée sur la pratique avec les chants de tradition et les actions physiques structurées. Ce travail, tout en rejoignant une écriture du corps traversée par la mémoire reconstruite – faillée – projetée – imaginée de l'auteur elle-même en tant qu'actrice au Master Course du Workcenter (2014), offre un modèle d'analyse esthétique-critique, qui met en relief la recherche et expérimentation des concepts de théâtre performatif (Fischer-Lichte: 2004) et de théâtre postdramatique (Lehmann: 1999). Ces concepts sont articulés à leur tour à des notions de performance et rituel (Schechner: 2003) en tension avec l'Art comme Véhicule, à travers The Living Room. Dans ce contexte, cette recherche se configure également comme une expérimentation littéraire fondée sur le déplacement des mots dans l'espace soulignant d'autres écritures, visuellement, plastiquement, tactilement, auditivement insérées à l'intérieur d'un système littéraire-artistique expérimental contemporain.

Mots clefs

Littérature et Études Théâtrales; Performance; Jerzy Grotowski; Workcenter.

Sumário

Introdução	19
Entendam: Não sou (de uma vez por todas) a pessoa certa para falar sobre Grotowski/ <i>Workcenter/Arte como Veículo</i>	19
Breves Notas Curiosas de uma Trajetória Plural	22
The Legendart Grotowskiana	30
1. <i>The Living Room</i> = Tragam comida e bebida para serem compartilhadas = Porque tem um quê de Santa Ceia Contemporânea = Sejam bem-vindos!	36
1.1. <i>Arte como Veículo</i> = O que é essencial é entrar no bar [...] simplesmente com um pouco de humor e com um pouco de curiosidade	63
1.2. A Dança das melodias no trem das ondas faz pulsar a produção coletiva do tempo de variação paisagística	79
1.3. Pequeno esboço de rebeldia tem gosto testado pela Voz	89
2. Que a materialidade grita à flor da pele	95
2.1. Rastros cultivados que podem ser apagados com um delete de formigas bordadeiras. Ainda assim reverberam. Intensidades afetivas. Delirium... delirium.	103

3.	Por uma <i>estética do performativo</i> . VRÁ!	111
3.1.	Entre Performances e Rituais. <i>Shiraummm</i> .	129
3.2.	Ele dança, eu danço	149
3.3.	Nevralgia do trigêmeo: <i>teatro performativo, teatro pós-dramático e Arte como Veículo</i>	152
4.	Associações de uma <i>acting proposition</i> dessubjetivada porque eu posso ser um chucrute adocicado que olha aterrorizado e a louca a falar. Com você do primeiro andar	191
4.1.	Trabalhar <i>sobre as ações físicas</i> = Detrito que brinda à artesanaria! Caçadora de <i>memórias</i>	196
4.2.	Entre o <i>Homo Otarius</i> e o <i>Homo Vivet</i> , porque somos todos zumbis pós-modernos que lutam pelo atravessamento ainda que provisório de sobressaltos indomáveis	237
5.	O jogo da recusa... Sorria e cria porque errar faz mover o jogo. É magia. Chega de recusas. <i>Em nome de Grotowski</i> . É tinta de Carnaval!	241
6.	Resposta a Grotowski = Carta a um poeta morto	255
7.	Referências Bibliográficas + Audiovisuais = Referências Sensoriais	262
8.	Criações Anexadas	287

Lista de Figuras = Olhe, de Lá do Alto Avisto Imagens Nossas Jornadas!

Figura 1-	[Rzeszów, 11 de agosto de 1933 - Pontedera, 14 de janeiro de 1999]	18
Figura 2-	<i>The Living Room</i>	36
Figura 3-	Pula Jessica, pula!	39
Figura 4-	Vallicelle triste	39
Figura 5-	O Sonho de Richards	39
Figura 6-	Está com Bradley	40
Figura 7-	As lágrimas de Min	40
Figura 8-	As mãos que cortam Benoit	41
Figura 9-	O abajur iluminado de Cécile	41
Figura 10-	A grande roda a três	42
Figura 11-	Está lá, Antonin!	43
Figura 12-	O olhar de Cócoras	43
Figura 13-	As mãos que sobem Benoit	44
Figura 14-	O pé de Tara sai do chão!	44
Figura 15-	O aconchego das botas o faz sorrir com o olhar	45
Figura 16-	Jessica canta flores	45
Figura 17-	A mão iluminada Dele	46
Figura 18-	Cécile olha	47
Figura 19-	Eles brincam aquela	48

Figura 20-	E o cotidiano aos poucos transformou... olhares	49
Figura 21-	Portfólio Cécile Richards - O fio de Ariadne canta	50
Figura 22-	Portfólio Jessica Lossilla-Hébrail - O beijo daquelas flores amarelas	51
Figura 23-	Portfólio Min Jung Park - A Dama de Preto Encoleirada	52
Figura 24-	Portfólio Antonin Chambon - O salto da raposa que olha	53
Figura 25-	Portfólio Tara Ostiguy - A rã que canta	54
Figura 26-	Portfólio Benoit Chevelle - Para além de alguma direção os olhos oram	55
Figura 27-	Portfólio Bradley High - As tatuagens também cantam	56
Figura 28-	Portfólio Guilherme Kirchheim - Os olhos arrebitados	57
Figura 29-	Portfólio Shao Fo Chen - A Dama de Verde se agacha para Você passar	58
Figura 30-	Portfólio Delphine Derrez - Encantadora de ações	59
Figura 31-	Portfólio Thomas Richards - A Voz que Te Agarra	60
Figura 32-	Portfólio <i>The Living Room</i> - A mesa está posta com sorrisos tímidos de entrada!	62
Figura 33-	A passagem	75
Figura 34-	A dança das melodias 1	81

Figura 35-	A dança das melodias 2	85
Figura 36-	O Olhar da Ponte D’Era	89
Figura 37-	Panorama das duas cabeças	90
Figura 38-	Teatro Era. Na dúvida, vire à esquerda	91
Figura 39-	Parco no céu de Jerzy Grotowski	92
Figura 40-	Rio que correD’Era	93
Figura 41-	Vallicelle ainda triste	96
Figura 42-	Capoeira?	97
Figura 43-	Os dentes soltam veneno	104
Figura 44-	Formigas Bordadeiras em flash, flash!	107
Figura 45-	O indicador sorridente	110
Figura 46-	Concepção espacial 1 = É quebra cabeça	115
Figura 47-	Concepção espacial 2	116
Figura 48-	Concepção espacial 3	116
Figura 49-	Concepção espacial 4	116
Figura 50-	Concepção espacial 5	116
Figura 51-	Concepção espacial 6 – Do alto de <i>The Living Room</i> a percepção se alarga	117
Figura 52-	Delphine diz o que não quer	122
Figura 53-	Dedos mindinhos chineses	122
Figura 54-	O sorriso da moça belga	123
Figura 55-	No coração dos nossos olhos	123
Figura 56-	90 copos por función	160
Figura 57-	O olhar da infância	161

Figura 58-	Fita de Moebius	162
Figura 59-	O observador desnudado	162
Figura 60-	Posto Único	164
Figura 61-	Do Parto nasce a fruta	177
Figura 62-	Stop Lloyd!	178
Figura 63-	A Abelha Rainha e sua Trupe Americana	178
Figura 64-	Graziele, a moça do brinco de pérola	178
Figura 65-	Em preto e branco	179
Figura 66-	As seis iluminações	180
Figura 67-	A bengala de Ophelie canta	180
Figura 68-	As meninas dançam	181
Figura 69-	O corpo em oposto de Graziele	181
Figura 70-	Cantando Estradas de Encontros	181
Figura 71-	Do alto da Igreja eu canto	182
Figura 72-	Do alto da Igreja eu danço	182
Figura 73-	O microfone é nosso!	183
Figura 74-	Escuta o canto do violão	183
Figura 75-	De bar em bar nós cantamos	184
Figura 76-	Alejandro canta sorrindo	184
Figura 77-	Viva! Viva!	185
Figura 78-	Juntas	185
Figura 79-	Todos sentados escutam	186
Figura 80-	Alejandro age	186
Figura 81-	Os quatro vermelhos	186

Figura 82-	O acolhimento de Felicita	187
Figura 83-	O encontro no escuro	188
Figura 84-	Stanislavski e a gravata borboleta	197
Figura 85-	<i>Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3. Itália-França-Terra Brasilis (a)</i>	211
Figura 86-	Samuel, o inominável Beckett	212
Figura 87-	<i>Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3. Itália-França-Terra Brasilis (b)</i>	213
Figura 88-	<i>Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3. Itália-França-Terra Brasilis (c)</i>	214
Figura 89-	<i>Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3. Itália-França-Terra Brasilis (d)</i>	215
Figura 90-	<i>Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3. Itália-França-Terra Brasilis (e)</i>	216
Figura 91-	<i>Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3. Itália-França-Terra Brasilis (f)</i>	216
Figura 92-	De dentro da mala-lixeira alaranjada atravesso o mundo!	219
Figura 93-	<i>Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3. Itália-França-Terra Brasilis (g)</i>	221
Figura 94-	<i>Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3. Itália-França-Terra Brasilis (h)</i>	221
Figura 95-	<i>Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3. Itália-França-Terra Brasilis (i)</i>	222
Figura 96-	<i>Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3. Itália-França-Terra Brasilis (j).</i>	223
Figura 97-	Os olhares 1	240

Figura 98-	Os olhares 2	240
Figura 99-	Paz e Amor em Pontedera 2014.	254
Figura 100-	Essas letras que nos acompanham... são tortas!	255
Figura 101-	O Balcão Enfeitado.	256
Figura 102-	O reflexo das tuas cinzas – Arunachala	261

Porque eu diria que na literatura
enquanto experiência é necessário
um entusiasmo, uma força que
empurre. Um sentimento
vulcânico.

Jerzy Grotowski atravessa os tempos



Figura 1- [Rzeszów, 11 de agosto de 1933 - Pontedera, 14 de janeiro de 1999].

Introdução

Entendam: Não sou (de uma vez por todas) a pessoa certa para falar sobre Grotowski/ *Workcenter*/Arte como Veículo

Não conheci Grotowski. Não vivi junto a ele o dia a dia para saber como ele era. Nem nunca cheguei a falar com ele. Muito menos uma troca de olhares. É só? Não. Não tenho linhagem parentesco grotowskiana. Não vi suas peças ao vivo da fase teatral. E não participei de nenhuma experiência das fases pós-teatrais ao longo de sua trajetória artística. Estão ouvindo. Nem fui sua discípula e muito menos nomeada por ele como colaboradora essencial. Ou como Diretora Artística do *Workcenter*. Quem me dera. Ou não. Não importa. Pois é. E então. Moral da história. Sou ninguém no mundo grotowskiano. Ninguém que se diz pretender falar de um alguém. E estou em completa desvantagem por viver a princípio na época errada. Agora é outra coisa. Mas chega de nostalgia besta que nem tem como ser minha já que não vivi esse tempo. E ainda assim. Me perguntem. Por que falar de um autor morto e que diretamente eu nem conheci? E a que eu só tenho acesso por meio de livros e vídeos precários. Isso chega a ser uma indignidade. Sem quê nem pra quê. Por isso não me considero no direito de ficar dando pitaco sobre o que Grotowski deixou ou não deixou de fazer artisticamente. Mas verdade seja dita. Temos que dar a mão à palmatória. Eu gosto mesmo de pitaquear sobre algumas coisas. Grotowski/*Workcenter*/Arte como Veículo é uma delas. É o mínimo, meu filho. O mínimo. Compreende? Por que. Então. Falar de um autor morto? Vejam só. A pergunta não se cala. Escuta aqui. Autor morto. Autor? Morto? Em meados de 2008, até então com 17 para 18 anos, a pirralha que vos fala, no início da graduação em Artes Cênicas começa a tatear e a se interessar pelo universo grotowskiano. E quê universo. É a frase do Otto. *Teatro Pobre. Teatro Laboratório. Desnudamento do ator. Ato total. Exercícios físicos. Exercícios plásticos. Corpo-memória. Corpo-vida. Molik. Rena. Cieslak*. De certa maneira esses termos-celebridades começaram a rondar o meu imaginário. Minhas palavras estão loucas, minhas palavras enlouqueceram. Perdão. Perdão. O negócio é o seguinte. A primeira vez que li *Em busca de um teatro pobre* simplesmente parei. Quem? Me lembro como se fosse hoje. Parei. E todas aquelas palavras

transcritas ainda que ordinariamente para o português me atravessaram hipnoticamente com um quê de galardoagem de uma forma tal que. Continuei. E continuo numa inquietação que não me deixa quieta. Tenho inclusive medo. Francamente. Medo mesmo. De ser aquelas pessoas monotemáticas que deixam Flora com o cabelo em pé (mais do que já tem). Me avisem. Por favor. Me avisem. O fato é que fui contagiada. E esse contágio me levou a só respirar Grotowski. É uma coisa mesmo de louco. Só os loucos. Fale claro. Loucos falam de outros loucos. Ter isso como premissa é imprescindível. Sei. Sei. Os loucos apaixonantes. Esses são delirantes. Fui então me tratar. Escrever. Caso seríssimo. A escrita cura (o segundo). Tiro e queda. Já dizia. [e eu falando sozinha. Batata. Será isso um sintoma de loucura? Batata. Não pode ser. Um louco não pergunta a si mesmo: Serei eu um louco?] Fui então, ao longo da minha graduação a todos os Congressos e Encontros que se realizaram em torno do homem morto. Estou falando de. Ora bolas. Não parava de estudar. E mergulhei. Lá. Bem no fundo. Apesar de: *existem leituras obrigatórias e um conjunto de exigências que nos fazem pensar o controle dos esquemas cerebrais e dos cérebros individuais. As pessoas conhecem sempre o mesmo. Rede de sociabilidade em que vão estar quase sempre a se ver no espelho. Especialização social. Especialização afetiva.* Não queria saber de nada disso. Que o quê. “Dessa canção ou de qualquer bobagem”. Não parava de estudar. Ora vá. Essa era a minha fome. Com direito a sobremesa. O Mestrado. O tempo foi e passou e voltou e voou e conheci. A frase do Otto. O *Workcenter/a Arte como Veículo*. Imagina que um dia. E me apaixonei. Perdidamente. Criatura. Era como estar vivendo em um filme de romance com direito a chocolate e a todo e qualquer tipo de doce e de comida de criança que eu amo. [alguém já disse alguma vez em algum lugar isso foi uma outra vez um outro lugar uma outra vez que os loucos e as crianças são incrivelmente. O que há? Fazem pulsar sensibilidade. São necessariamente inocentes. Deixa eu te dizer. Van Gogh. Rimbaud. Artaud. Nijinsky. Traços inacabados. Pincéis cortados. Folhas rasgadas]. Um outro alguém escreveu para si própria numa certa criação à la Toscana aquela vez - nunca houve uma outra vez - reinventando a si mesma esquecendo-se de tudo onde você estava que. Entendam: Não sou (de uma vez por todas) a pessoa certa para falar sobre Grotowski/*Workcenter/Arte como Veículo*. Cavalos não sabem descer escadas. Mas vale a pena. Há uma certa paixão nisso. A pesquisa. Uma surpresa. Alguma coisa inesperada. Eu vim para escutar. Os sons

de todas aquelas portas do passado batendo ao mesmo tempo. Permitem que se manifeste vigorosamente no espaço deixado vazio. Sou apenas uma amadora da última fase de Grotowski. Escuta, meu filho. Escuta. Que a dança ainda há de dar muitas cambalhotas, piruetas e embigadas para ficar de pé. Assim olha. Não que ficar de pé seja essencial. Quer saber de uma coisa? Quer? Dar cambalhotas, piruetas e embigadas para ver de outros ângulos e talvez cair. Cair de rir. E galhardamente. Sair. No final do meio. Eis o mistério da vida! Porque não há uma pegada do meu caminho que não passe pelo caminho do outro. Uma estimulante sensibilidade. Espera e verás. Magnífica e alegre desconfiança. Porque se desconfio posso encontrar o fio da experiência. E tecer. E emaranhar. E desafiar. E riscar. Para desaprender - e para aprender. Pegar as coisas pelo meio. E vai. Não acabou. Conhecimento pleno de ricas metáforas e de pensamentos. Produz desequilíbrio criativo e motiva a reflexão. Fertiliza. Se arrisca. Se surpreende. Produção de sementes e de ressonâncias que saltem para fora. Série de estilhaços que ultrapassa a área em que estava inserida. Eu também quero. Eu preciso falar. Frase criptada. Secreta. Fazer simples. Ele sai pronto. É outro equívoco. É o seguinte. Primeiro impulso. A escrita escreve a si. E agora, responda. Eu quero borrar fronteiras. Criar zonas de deslize para movimentar a engrenagem escorregadia. Erro o de tentar limpar todas as supostas impurezas, as ambiguidades, tornar higiênico o texto. O mito da objetividade é, de certa maneira, um limitador da criatividade. Segue os rastros para além. Desejo de mistura, da miscigenação, do hibridismo, de atravessamentos de saberes, de conhecimentos, práticas e concepções de mundo. Mas escuta aqui. A pergunta é cíclica e não quer se calar: Por que falar de um autor morto que eu não conheci? Não sei. Honestamente, meu filho. Não sei. Não irei aqui fazer uma lista de justificativas para compor esse porquê. Até porque ela jamais teria os seus pontos mais fortes. A questão bestialógica aqui é pegar os braços pelos fracos. E jogar. Se os fatos estão contra mim, pior para os fatos! Os dados foram lançados. E o oráculo todo poderoso me disse que o final desta história está fadado às experimentações. Estou falando de. Ora bolas. Talvez a única que. Pode ser dita em minha defesa irrefutável e clama pela necessidade *vivífica* de escrita desta dissertação é: Jerzy Grotowski não me deixa dormir. Vejam bem! Não me deixa dormir.

Breves Notas Curiosas de uma Trajetória Plural

Grotowski estudou na *Higher State Theatre School*, em Cracóvia, onde graduou-se em *acting* e *mise-en-scène*. Passou um ano no *State Institute of Theatre Art (GITIs)*, em Moscou. Depois trabalhou como diretor do *Stary Theatre* e ensinou na *Escola de Teatro de Cracóvia*. Em junho de 1957 dirigiu sua primeira produção, *The Chairs* (Ionesco), no *Stary Theatre*. Em julho de 1958 dirigiu *The Gods of Rain* (Kryszton) no mesmo teatro. Em novembro desse ano encenou *The Unlucky Ones* (*The Gods of Rain* - com outro título) no *Theatre of 13 Rows* (*Teatro das 13 fileiras*), já em Opole. Em março de 1959, *Uncle Vanya* (Checkhov), no *Stary Theatre*. A partir do verão de 1959, Grotowski tornou-se o *Diretor Artístico do Teatro das 13 fileiras*, em Opole, dirigindo um *ensemble* que participou praticamente de todas as suas futuras produções. A trajetória de Grotowski até chegar à *Arte como Veículo* começa no *teatro dos espetáculos* (“arte como apresentação”) com o *Teatro Laboratório - TL* (1959-1969). Segundo o artista polonês, às vezes o Estado censurava mais os espetáculos. Os ensaios não. E os ensaios sempre foram para ele o mais importante para a criação. Em outubro de 1959 dirigiu *Orpheus* (Jean Cocteau); em janeiro de 1960, *Caim* (George Gordon Byron); em abril, *Faust* (Goethe) no *Polska Theatre*, em Poznan; em julho, *Mystery Buouffe* (*Mistério Bufo* - Vladimir Mayakovsky); em dezembro do mesmo ano, *Sakuntala* (Kalidasa); em março de 1961, *Clay Pigeons e Tourists*; em maio *Forefathers' Eve* (*Antepassados de Eve* - Adam Mickiewicz) e em fevereiro de 1962, *Kordian* (Juliusz Slowacki). Neste ano, o nome do teatro das 13 fileiras passou a ser chamado de *Teatro Laboratório das 13 fileiras*. Em outubro do mesmo ano, *Akropolis* (Stanislaw Wyspianski) - primeira e segunda versões (dezembro) com J. Szajna; em abril de 1963, *The Tragical History of Dr. Faustus* (*A Trágica História do Dr. Fausto* - Marlowe) e em março de 1964, *Study on Hamlet* (*Estudo sobre Hamlet* - Shakespeare, Wyspianski). Em junho desse ano, a terceira versão de *Akropolis*. Em janeiro de 1966, o teatro mudou-se para Wroclaw e passou a ser conhecido como *Teatro Laboratório das 13 fileiras - Institute of Research into Acting Method* (*Instituto de Pesquisa da Arte do Ator*). As 13 fileiras posteriormente foram retiradas do título. Em janeiro de 1965 dirigiu *Akropolis* - quarta versão; em abril, *The Constant Prince* (*O Príncipe Constante* - Calderón, Slowacki) - primeira versão; em novembro - segunda versão; em maio

de 1967, *Akropolis*, quinta versão e em 1968, *The Constant Prince*, terceira versão. Estreia em julho de 1968 e fica em cartaz até 1973, *Apocalypsis cum figuris* (citações da Bíblia, de Thomas S. Eliot, de Dostoyevsky e de Simone Weil, com co-direção de Ryszard Cieslak). O *Teatro Laboratório* teve influência direta do *Teatro Reduta*, considerado o primeiro teatro laboratório na Polônia. Um livro que atravessa essa influência é o de Osinski, *Nazywal Nas Brastnim Teatrem - Przyjazn asrtystyczna Ireny i Tadeusza Byrskich z Jerzy Grotowskim* (2005), que apesar de estar no polonês, apresenta fotos e cartas que Grotowski trocava com Flaszen (criador dramaturgico do TL) e com Irena Byska e Tadeusz Byrski, casal de atores amigos de Grotowski e colaboradores do *Reduta*. Em 1968, com prefácio de Peter Brook, Grotowski publica seu primeiro e único livro, *Towards a Poor Theatre* pela editora do Odin Teatrets Forlag, de Holstebro. Em 1969 o livro é publicado pela Simon & Schuster, de NYC; em 1970 pela Methuern de Londres e em 1971 chega traduzido ao Brasil pela Civilização Brasileira (RJ), *Em busca de um teatro pobre*. A segunda edição brasileira foi publicada pela Editora Dulcina e pelo Teatro Caleidoscópio em Brasília e chama-se *Para um teatro pobre* (2011). Hoje, as traduções variam do francês ao alemão, espanhol, italiano, polonês, croata, e ainda uma versão resumida em persa. Os demais textos ao longo de sua trajetória artística foram escritos/transcritos de conferências e entrevistas que Grotowski dava publicamente e posteriormente divulgados em revistas diversas. A Unesco em 2009 declarou na cultura o *Ano Grotowski* no Mundo: 50 anos da criação do *Teatro Laboratório* (TL), 25 anos de sua dissolução e 10 anos da morte de Grotowski. Depois de mais de uma década trabalhando pelo caminho dos espetáculos no *Teatro Laboratório*, Grotowski suspende este trabalho por não mais o interessar em ser “artífice de espetáculos” (2007, p.230) e concentra-se, então, em descobrir o que vem depois dos espetáculos e dos ensaios, a sequência, para ele, o próximo passo. Ou seja, o *Parateatro* (1969-1978). O teatro da participação ativa, com gente de fora que participa. Foi criado aqui “*Holiday - o dia que é santo (Jour Saint)*: humano, mas quase sagrado, ligado a um ‘desarmar-se - recíproco e completo’” (2007, p.232). *Holiday* sinônimo de *Swięto* em polonês significa sagrado, sano, puro e etimologicamente atravessa conceitos como luz e mundo. Pode também abranger festas religiosas, laicas e feriados. O trabalho na floresta de *Nienadowka*, na Polônia, foi um importante espaço de descoberta para os participantes que ali se encontravam e que “não se escondiam

de nada” (2007, p.214). *Holiday*, segundo Grotowski não é teatro, não se faz espetáculo nem se representa (idem), apesar de que o artista não queria limitar sua definição. A proposta de trabalho era a *cultura ativa* (2007, p.216). Todos os participantes se tornam ativos, não há *observadores externos*. É um conjunto de experiências que convidam *um* ao *encontro*. Este transforma. Tem a característica de durar alguns dias com o propósito de que o participante descubra por suas próprias motivações e desejos a si mesmo e aos demais. Segundo o artista polonês é a participação total de pessoas que querem estar ali presentes (2007, p.250). Estes eram considerados por Grotowski *Brothers* (TQ, The Quarterly Theatre Review: 1973). *Irmãos*. “É algo que se faz - pelo qual se passa por uma experiência liberadora que vai mais adiante do teatro” (PRIMER ACTO: 1973). *Os sentidos e os seus objetos* (*the senses and their objects*), *a circulação da atenção* (*the circulation of attention*), *a Corrente “vislumbrada” quando se está em movimento* (*the Current “glimpsed” by one while he is in movement*), *no mundo vivente, o corpo vivente* (*the living body in the living world*) tornaram-se as palavras do trabalho *Parateatral* (2011, p.40). Grotowski afirma que no processo da experiência de *Holiday*, nos anos 70, o *TL - Teatro Laboratório* - se dividiu em dois: o grupo dos atores profissionais e o grupo (reduzido) dos atores jovens - amadores. Estes últimos atenderam ao chamado de Grotowski por toda a Polônia, que convidava jovens poloneses a participar de um grupo com o objetivo de viver uma experiência em comum, sem a pretensão de serem atores. “O que você quer? Você quer ser um grande ator ou você quer descobrir outras coisas? Você gosta de aventura? Você sonha em fazer coisas diferentes?” (MATRICARDI: 2015, p.180). Depois de quatro dias de trabalho realizado “nas casas de um moinho velho, num sítio escondido para viver comunitariamente” (1973), Grotowski propôs a alguns participantes que ficassem com o grupo de não-atores e trabalhou com eles durante um ano (entre 1970 e 1971) no campo, pois suas condições eram mais propícias que na cidade e possibilitavam uma intensidade do contato humano. Sem um sentido erótico nem familiar (1973, p.59). Trabalhava-se noite e dia e o relógio estava proibido. Grotowski participava desse projeto ativamente, fazia junto com os outros o que era proposto. Os *encontros* se davam em um período de 8 dias diretos mais 4 dias de descanso nos quais os *membros* podiam voltar às suas vidas privadas. Após esse ano, Grotowski e todo o grupo vão a universidades americanas para apresentar *Apocalypsis* e realizar *Holiday*, bem

como para entrar em contato com outras pessoas em uma experiência que fez participar 50 estudantes americanos onde 11 passaram a integrar o grupo. Segundo García-Munoz, jornalista do *primer acto* de 1973, presente no encontro do Teatro Récamier onde Grotowski falou publicamente de *Holiday* (o artista polonês deu conferências na França durante o Festival de Outono) - passado um ano, os dois grupos se unem para fazer *Apocalypsis cum figuris*, (dois anos antes criado somente pelo primeiro grupo de atores profissionais em Sainte Chapelle, na França, especialmente reformada com um chão de madeira para o espetáculo) que ainda, neste momento era realizado pelo *TL*. Um processo de junção, dos dois grupos, portanto se dá em prol de uma espécie de *criação coletiva* (1973). É uma outra etapa de *Apocalypsis cum figuris*. As pessoas que assistiam em 1973 ao espetáculo poderiam se inscrever para participar de *Holiday*, que depois, segundo Cuesta & Slowiak (2013, p.58), também passou a ser chamada de *Special Project*, sendo realizada até 1975. De 1973 a 1975 esta experiência foi aberta a convidados externos nos EUA, na Austrália, na Polônia e na França. Em 1975, Grotowski começou a dirigir a *Université de Recherche de Wrocław*. Em 1976, houve outra seleção (em Saintes, na França) para as oficinas *parateatrais* que mudavam de acordo com os participantes. Em 1977, aconteceu dentro da fase *Parateatral* um projeto chamado de *Montanha de Chama* criado por Jacek Zmyslowski, colaborador de Grotowski que chegou no final do *TL*, em 1974, e início do *Parateatro*. As pessoas que participaram desse projeto - *Montanha de Chama* - foram convidadas a participar do grupo internacional *Czuwanie (Vigília)*, uma das várias etapas do *Parateatro*, que aconteceu em um castelo no meio de uma floresta polonesa durante três semanas sem interrupção. Os *líderes* do trabalho que já estavam há mais tempo recebiam outras pessoas e cada um tinha o objetivo de encontrar o “teu Homem” (2007, p.134). A prática da exaustão aqui era um meio que ‘queimava a energia’ do corpo, liberando dessa maneira o mental (2007, p.135). Uma outra percepção de mundo era conquistada segundo seus realizadores. Entretanto com o passar da experiência começou a acontecer, na perspectiva de Grotowski, uma “sopa emotiva” entre as pessoas ao quererem se tocar e se abraçar de uma forma não mais honesta consigo próprio e com o outro. Para o artista, eram clichês e banalidades humanas universais que deveriam ser “vomitadas” antes de começar um trabalho de verdade, tais como “carregar uma pessoa no ar como se estivesse morta; lançar-se contra o chão numa pseudo-crise;

gritar; amontoar-se em grupo e cantar cantos improvisados com sílabas com ‘ah’ ou ‘lá lá’” (RICHARDS: 2001, p.21). Do *Parateatro*, seguindo o elo da cadeia nasceu o *Teatro das Fontes* (1976-1982) onde o trabalho ao ar livre procurava a partir da fonte de diferentes técnicas rituais, o “que precede as diferenças, o que o ser humano pode fazer com a própria solidão, como ela pode ser transformada em uma força e em uma relação com [...] o ambiente natural” (2007, p.231). Nesta fase, Grotowski propôs um encontro com a fonte das diversas técnicas das fontes (MENCARELLI: 2012) e tinha o objetivo de trabalhar com a experiência direta de um grupo transcultural. Segundo Grotowski essa nova experiência era uma espécie de *torre de babel* (1997). Participaram do *Teatro das Fontes* “um índio huichol do México, um japonês, hinduístas indianos, voduns do Haiti, poloneses, americanos e europeus de vários países, judeus, cristãos ou agnósticos” (CUESTA & SLOWIAK: 2013). Nesta fase Grotowski viaja para a Índia, México e Haiti. Era uma experiência limite. O artista polonês propôs aos participantes - que por vezes podiam ser chamados de *stalker* - um encontro com a natureza a partir de corpos de diferentes culturas. O filme *Stalker* (1979) do diretor russo Andrei Tarkovsky era de grande influência para as experiências realizadas no *Teatro das Fontes*. Os participantes se preparavam, seguiam um caminho e faziam coisas precisas (MATRICARDI: 2015, p.178). Segundo Cuesta & Slowiak (2013, p.170), neste momento da pesquisa as ações eram muito simples: “Caminhar devagar, correr, subir em uma árvore”. Neste trabalho, Grotowski propôs algo que, segundo François Kahn - participante desde a fase *Parateatral* - trabalhasse com a solidão e isso era doloroso. “Trabalhava-se na floresta, ficava-se muitas horas ao ar livre, no frio, nos campos. E totalmente sozinho. O participante não vê ninguém, não fala com ninguém. E tem o desafio de fazer. O objetivo não é a relação inter-humana e sim a relação de você com o mundo fora de você [...]. O *Teatro das Fontes* não é o acontecimento entre as pessoas (como no *Parateatro*), mas sim o que acontece entre cada pessoa e a natureza. É o encontro com o não humano, a relação entre uma pessoa e uma coisa: A natureza” (2015, p.179). Na realidade, o *Teatro das Fontes* atravessou dois movimentos principais. O primeiro era o *encontro* com a natureza e o segundo, a partir desse *encontro*, a volta da aproximação com o outro indivíduo. Grotowski questiona: “Como ficar dentro da natureza sem interpretá-la, mas com toda a consciência? A floresta, o céu, o vento, os animais, a água. Como fazer cair o modelo de separação entre homem e

natureza? Mudar a própria percepção que está fora de nós. A proposta era que o indivíduo encontrasse uma ação que o fizesse romper com a percepção comum sobre esse ambiente” (2013, p.178). Em 1981, ocorreu uma *sessão* de trabalho do *Teatro das Fontes* na Sicília, Itália, que durou 15 dias. Grotowski considera que no *Teatro das Fontes* aconteceram processos vivos, mas que ainda assim faltou tempo necessário para o trabalho. Ele teve que sair da Polônia. Mas defende que nunca rompeu “com a sede que motivou o Teatro das Fontes” (2013, p.179). Outra limitação, tanto para o *Teatro das Fontes* quanto para o *Parateatro*, foi a de ambas as pesquisas/experiências fixarem-se em um *plano horizontal*: “Não permite passar na ação acima daquele plano” (2001, p.120). Grotowski afirma que as forças vitais, corpóreas e instintivas que aparecem nessas duas fases de trabalho não permitiram aos participantes *decolar* desse plano horizontal como uma *pista* (2001). Desta maneira, o grupo transcultural do *Teatro das Fontes* foi interrompido. Havia também um ambiente repressivo na Polônia com a imposição da lei marcial de 1981 pelo regime militar, suprimindo os movimentos sociais trabalhistas e a classe artística que não apoiava o regime soviético. Neste ano, aconteceu a última experiência do *Teatro das Fontes* nos espaços do *Teatro Laboratório* em Wrocław e Brzezinka, na Polônia. Em 1982, Grotowski sai do país e consegue asilo político nos Estados Unidos. O *Teatro das Fontes* teve seu trabalho definitivamente finalizado e o diretor continuaria sua pesquisa já em novas condições, dentro das Universidades norte-americanas. Lecionou por um ano na *Universidade de Colúmbia*, em Nova York, e depois foi convidado a desenvolver o seu próprio programa de ensino em Irvine, na *Universidade da Califórnia*, criando então o *Focused Research Program in Objective Drama* que durou entre 1983 e 1986. Neste período, Grotowski retoma determinados princípios do trabalho do ator, não apenas porque estaria trabalhando com um grande número de atores em busca de formação profissional na universidade, mas também porque afirmava ter negligenciado certos elementos do ofício teatral durante o *Parateatro* e o *Teatro das Fontes* (CUESTA & SLOWIAK: 2013, p.80). Já nesta fase, o desenvolvimento dos *Motions*, de *The River* e de *Watching* eram realizados (2013). Estes exercícios de criação foram trazidos pelos participantes do *Teatro das Fontes* e, ainda hoje, em sua maioria são realizados pelo *Workcenter*. O *Objective Drama* foi a oportunidade de Grotowski verificar aqueles princípios elementares do comportamento humano investigados no *Teatro*

das Fontes, mas agora através dos procedimentos técnicos do trabalho do ator, principalmente a partir das noções de *impulso* e *ação física* (2013). Esta retomada de princípios do ofício teatral não foi realizada, no entanto, com o objetivo de voltar a produzir espetáculos. Grotowski para o *Los Angeles Times* (1993) afirma que no *Objective Drama* o objetivo era “reevocar uma forma de arte muito antiga, quando o ritual e a criação artística eram a mesma coisa. Quando a poesia era canto, o canto-encantação, o movimento-dança. Ou se preferem: a Arte antes de sua emancipação, quando era extremamente potente na ação. Através do toque, independentemente da motivação filosófica ou teológica, cada um de nós pode reencontrar sua própria conexão. [...] Nossa intenção não é a de descobrir novas maneiras de manipulação da consciência das pessoas. [...] O efeito de nosso trabalho pode ser apenas indireto. A intenção seria apenas a redescoberta de certas coisas muito simples, com as quais cada um a sua maneira, ou seja, dentro de seus próprios limites, pode se alimentar” (GROTOWSKI: 1993, p.97). Em 1985, Richards já estava presente na vida de Grotowski e foi na Universidade da Califórnia que começou a dar seus primeiros passos junto ao artista polonês. Maud Robart e Tiga Garoute (vindos do Haiti) transmitiam os cantos e danças haitianos; um praticante dervixe ensinou a técnica do giro; um sacerdote do Zen japonês ensinou karatê. E o programa ainda contou com a colaboração dos artistas: Du Yee Chang, da Coreia; I Wayan Lendra, de Bali; Wei-Cheng Chen, de Taiwan; e de Jairo Cuesta, da Colômbia – que ensinou aos alunos parte dos treinamentos utilizados no *Teatro das Fontes* (CUESTA & SLOWIAK: 2013, p.82). No final deste ano (1985), Grotowski organizou durante dois meses uma oficina em Botinaccio, na Itália, num antigo castelo, propriedade abandonada com vinícola. Da família Frescobaldi. Onde participaram os velhos integrantes do *Parateatro* de 1970 que ficaram com Grotowski até um pouco depois da abertura do *Workcenter* em 1986, e os novos, os estudantes americanos que foram selecionados do *Objective Drama*. Richards era um deles. Mas ainda não tinha nenhuma função em particular. Participava das oficinas com o objetivo de criar o que Grotowski denominou de *mystery play* (já proposto pelo artista no final das experiências na Califórnia): uma busca pela *tradição* no próprio *atuante*, uma improvisação estruturada a partir de uma *canção* significativa para o participante de no máximo 3 minutos. Para o diretor americano, os *mystery plays* eram “fragmentos curtos e individuais que tinham uma estrutura que se repetia, como se

fossem mini-espetáculos com um único ator. A presença de um canto muito antigo teve grande importância nos ‘mystery plays’, um canto que você se lembrava desde a sua infância, cantado, por exemplo, pela sua mãe. Primeiro você tinha que se lembrar desse canto: Não ‘Parabéns pra Você’ ou ‘Cai-Cai Balão’, nem uma canção do rádio, mas um canto antigo; ele devia ter raízes. Era como se Grotowski estivesse tentando fazer com que redescobrissemos qualquer conexão pessoal que já pudéssemos ter tido com a tradição através de cantos que nos foram cantados quando éramos crianças” (RICHARDS: 2012, p.36). Segundo Kahn, esse trabalho continha claramente uma parte *parateatral* e outra *teatral* (MATRICARDI: 2015). Grotowski, influenciado por uma perspectiva oriental, procurava o seu *Chela - kim*, do conto de Kipling na tradição tibetana, o “aluno” (2015, p.176). O artista já estava com uma saúde delicada e provavelmente gostaria de deixar raízes. Em meados de 1985 e início de 1986 começa a ser criada uma estrutura performativa chamada de *Main Action*. É o fim de mais um ciclo e início de outro: *A Arte como Veículo*.

The Legendart Grotowskiana

O uso ordinário de notas de rodapé roda mão roda corpo que aparecerá nas próximas páginas, e ao longo da dissertação, atravessa as conceituações grotowskianas/*workcentianas*. Existem aqui cinco tipos de notas de rodapé: notas de informação histórica, de contação de estórias, de recuperação das vozes de outros autores em citações dadas, notas de contestação ao texto integral e, por fim, notas de curiosidades. Todas propõem a produção de experiência.

Utilizo o *itálico* especialmente para marcar expressões que foram usadas no trabalho de Grotowski em sua última fase, a *Arte como Veículo* (1986-), e são, ainda hoje - utilizadas pelo *Workcenter*, já que fazem parte da terminologia criada pelo grupo. A preposição *sobre* está incluída nessa terminologia quando relacionada aos cantos tradicionais e às *ações físicas* estruturadas. Bem como o verbo *transmitir* e o substantivo *aprendiz*. Ademais, outras palavras do grupo aparecerão no corpo deste trabalho e, por sua vez, questionadas em breve. Os estudos de literatura possibilitaram-me ter o distanciamento com relação a *termos* que nos estudos do teatro e, especificamente, em Grotowski, têm um 'quê de algo já dado como natural' - o que pode, paradoxalmente, ocasionar a sua rigidez. Desta maneira, não se preocupem em saber todas essas palavras de uma vez só. Até porque como não tenho o objetivo de fazer um manual nem uma lista terminológica, essas expressões não serão, necessariamente, em um primeiro momento, explicadas imediatamente após a sua escrita. Por outro lado, acredito ser interessante termos consciência de que a *Arte como Veículo* e o *Workcenter* nomeiam suas experiências. Destarte, essas palavras de trabalho estarão presentes e desenvolvidas à medida que necessárias ao *jogo*.

Escolho na escrita referente à *Arte como Veículo* fazer uma interação entre termos utilizados em inglês e traduzidos para o português. Nesta medida, considero relevante essa interação e não a fixação de um termo em uma única língua. Por isso, utilizo *Action* e *Ação* (diferente de *ação* em minúscula) e *performing arts* e *artes performativas*. Ocasionalmente escrevo termos em outras línguas também, como o francês, o espanhol e o italiano, por terem sido escritos e primeiro publicados nessas línguas e a sua tradução para o português não corresponder à *precisão* do termo na língua escrita por Grotowski/*Workcenter*. Como uma espécie de *língua franca* à la Grotowski: “uma palavra/texto que [...]

escolhe de cada língua aquela palavra ou expressão que parece mais condizente com o conceito e a prática que se quer desenvolver” (2012, p.18). E ainda, decidi escrever *Arte como Veículo* em Maiúsculo - às vezes, diferente de como é traduzido para o português - em respeito à escrita da terminologia *Workcentiana* em inglês: *Art as Vehicle*. Essa terminologia ainda varia para *Art as vehicle*. No *Workcenter*, *Action* é a totalidade de uma estrutura performática. *Action* é o nome de uma específica obra e ação (em minúscula) refere-se à ação física (RICHARDS: 2008). Ao longo da dissertação experimentaremos com frequência estas expressões.

A presente pesquisa se delinea no que remete à *Arte como Veículo* e ao *Workcenter* a partir da criação em 2007 dos dois grupos dentro do *Workcenter*, ou seja, o *Focused Research Team in Art as Vehicle* -liderado pelo americano Thomas Richards - e o *Open Program* - liderado pelo italiano Mario Biagini. Com uma observação para o fato de que oficialmente o grupo de Richards começou em fevereiro de 2008. As performances da *Arte como Veículo* são denominadas de *Action*. Trabalhos passados como *Main Action* (1985/1986), *Pool Action*, *Remembering Action* (ambas de 1986), *Downstairs Action* (1987 a 1992) *Action* (1994), *The Twin: An Action in Creation* (2003-2005), que posteriormente transformou-se em *The Letter* (2003 a 2008); quanto os do projeto *The Bridge: Developing Theatre Arts* (1999 a 2006), com a criação de *Dies Irae: The Prepósteros Theatrum Interiores Show* (2003 a 2006) e *One Breath Left* (1998/99 a 2002) não serão aqui experimentados. Neste âmbito, meu objetivo é investigar detalhadamente a *Arte como Veículo* a partir do grupo de Richards, o *Focused Research Team*, com a realização ainda em circulação de *The Living Room* (2008-). O que implica um vai e vem correlacional com a primeira fase de Grotowski, o *Teatro Laboratório* (1959-1969), já que esta é a *base* - segundo o próprio - para a *Arte como Veículo*. Não obstante, apesar de propor este trânsito entre as duas fases, não desenvolverei aqui as experiências criadas à época dos espetáculos [*Teatro Laboratório*], já que o impulso desta dissertação é a *Arte como Veículo*.

Por sua vez, estas escritas são atravessadas pela cadeira de *Antropologia Teatral* ministrada por Grotowski, no Collège de France (1997-1998), no âmbito de sua última fase: a *Arte como Veículo*. Esta foi a última ação que o artista polonês realizou em vida já que veio a falecer em janeiro de 1999. E, por isso, o

que era para ter sido inclusive sua última aula, a décima, não foi realizada. Esta cadeira intitulada por Grotowski, *La lignée organique au théâtre et dans le rituel*, faz parte da coleção *Le livre qui parle - Aux Sources du Savoir* (2014), organizada pelo Collège de France com a gravação em dois CDs, totalizando 22 horas de áudio em francês falado por Grotowski. Cada encontro de um total de nove era dividido em dois tempos. No primeiro tempo, chamado - *les cours, os cursos, as aulas* - o artista realizava uma aula expositiva. O segundo tempo, denominado - *les séminaires, os seminários* - era aberto às perguntas do público e respostas de Grotowski.

A coleção abrange o áudio inaugural de 07 de janeiro de 1997 realizado no *Théâtre des Bouffes du Nord* em Paris; o de 02 de junho de 1997; o de 16 de junho de 1997; o de 23 de junho de 1997; o de 06 de outubro de 1997; o de 13 de outubro de 1997; o de 20 de outubro de 1997; o de 12 de janeiro de 1998 e, por fim, o de 26 de janeiro de 1998 - todos estes ministrados no *Théâtre du Rond-Point/Compagnie Marcel Maréchal*, em Paris. As aulas e os seminários se delineiam a respeito de fenômenos rituais que Grotowski veio a testemunhar ao longo de sua trajetória de vida e de seu próprio fazer teatral, apontando aproximações e distanciamentos entre fenômenos rituais e fenômenos teatrais.

O áudio de cada *curso* e *seminário* começou a ser vendido individualmente anos depois de sua realização e ainda em K7. Sua reprodução não era em série. Ou seja, o acesso para poucos. Em dezembro de 2014 consegui encontrá-los juntos [toda a coleção] e já em formato de CD/DVD num sebo em Paris. É a publicação da editora *Le livre qui parle - Aux Sources du Savoir* como já mencionado. No entanto, a coleção que está em minha escuta não tem data de editoração. E esta é recente. Ainda estou em contato com a editora parisiense que está ciente do ocorrido. Por isso, coloco ao lado do ano de realização das aulas e dos seminários (1997-1998) de Grotowski, o ano de 2014 como um marcador para mim de publicação, já que foi o ano que encontrei a coleção completa em CD e em DVD. Por outro viés, apesar de associar a presente pesquisa com os nove encontros do artista no Collège de France, esta investigação não se direciona especificamente à *Antropologia Teatral* desenvolvida por Grotowski. Este será o próximo trabalho. Ainda assim, essa primeira etapa da dissertação de relacionar a *Arte como Veículo* e o trabalho no *Workcenter* através do *Focused Research Team* - com as *aulas* e

os *seminários* de Grotowski no Collège de France é totalmente inovadora pois nunca antes realizada por nenhum pesquisador.

Todas as citações que não originariamente vindas do português foram traduzidas nestas escritas por mim. Com exceção das citações de Grotowski no Collège de France provenientes da tese de doutorado de Sodré, *Jerzy Grotowski: a linhagem orgânica no teatro e dentro do ritual* (2014) - que se propôs a fazer um trabalho de transcrição e tradução para com parte dos encontros com o artista polonês.

A presente dissertação também é atravessada por várias vozes de autores, muitos dos quais não nomeados logo após sua famosa frase ou palavra. E quando tal, por vezes, os escrevo de maneira abreviada com as iniciais de seus nomes. Fica a critério do leitor jogar com isso e descobrir por conta própria de quem são essas citações. Em sua maioria elas vêm em *itálico* e entoam uma pilhéria e brincadeira. Quase como um jogo de perguntas e respostas [eventualmente indiretas] que perpassa vários sujeitos.

Desta maneira, também desfruto da mobilidade dos (parênteses, (dos]colchetes], das chaves {{{, dos traços - - - e dos *asteriscos* ao longo destas escritas. E inclusive, quando escritos deste modo: [] = minhas interceptações. Concomitantemente, o uso (ou não) da pontuação tradicional, a repetição de uma mesma palavra e as onomatopeias criarão seus próprios corpos e vozes ao percorrerem a dissertação. Estejam também preparados para pequenas surpresas que virão ao longo da escrita-pesquisa!

Desejo inquietante foi o de afirmar uma escrita percorrida por imagens. Literalmente. À vista disso, as imagens deste trabalho foram criadas a partir de fotografias e/ou vídeos já publicados na internet. Bem como imagens particulares. Todas *recriadas* enquanto experiência estética-crítica-visual. É difícil ler um texto, um artigo, uma dissertação e uma tese sobre Grotowski e os seus que tenham *uma* imagem ao menos do artista. Por isso quis muito que esta escrita jorrasse imagens que fizessem trânsito entre produção-provocação de conhecimento, de crítica e de criação. A escrita escreveu imagens. As imagens brotaram-se por si só. E multiplicaram-se. E atravessaram as escritas de lá/dali/daqui.

Os vídeos desta dissertação talvez sejam o experimento cinematográfico-documentado-sonoro-imagético-ficcional que mais me faça rir. E eu me divirto

com eles! Eles se dividem em dois: os que participam do *jogo* diretamente e que são super necessários a estas escritas. [Por isso nem pensem em ler a presente pesquisa sem um dispositivo tecnológico por perto]. Estes vídeos não são acessórios e ajudam a criar a estrutura móbil do trabalho. O acesso aos links está disposto em **negrito junto ao título** frequentemente antes-durante-depois do texto aqui escrito. Para facilitar, entrem na minha conta do *youtube* [Ana64605]. Vocês vão conhecer em breve (e por isso nenhuma palavra a mais sobre eles - desvendaria o pulso da viagem!). Os vídeos que participam indiretamente do *jogo* estão expostos nas últimas páginas e apresentam-se nas *referências bibliográficas + audiovisuais = referências sensoriais* como uma reserva *outra* com mais de 50 vídeos e áudios (muitos dos quais inéditos!!!) de Grotowski e do *Workcenter*, disponíveis publicamente nesta conta no *youtube* para todos! É um prazer e privilégio poder compartilhar. Aproveitem!

No primeiro capítulo eu convido vocês a degustarem com um paladar *outro*, a Action *The Living Room*, obra artística que a *Arte como Veículo* realiza por meio do *Focused Research Team*, liderado por Thomas Richards. Em seguida, traço um percurso – a partir de *The Living Room* – da *Arte como Veículo* (1986-), última fase da trajetória artística de Grotowski que, funda, pelo convite da *Fondazione Pontedera Teatro*, sob a direção de Roberto Bacci e Carla Pollastrelli, o *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, na Itália, em Pontedera. Aqui escolho percorrer um caminho que livros inéditos me alimentaram a partir da própria terminologia grotowskiana/*workcentiana*, já que posteriormente ela será desconstruída. Um encontro inesquecível com a *produção de presença* de Gumbrecht poderá ser experienciado no capítulo dois destas escritas transbordantes. Porque no capítulo três O baile será dançado com todos os pares que se fazem e desfazem nas coreografias das seguintes experimentações: *teatro performativo, teatro pós-dramático, performance, ritual e Arte como Veículo*. É uma dança a cinco!!!! Porque são 17h e 43. Corre. Corre. Corre não. Voa. Para as associações de uma *acting proposition* dessubjetivada porque eu posso ser um chucrute adocicado que olha aterrorizado e a louca a falar. Com você do primeiro andar. No capítulo quatro nós v(o)amos juntos. Experimentamos juntos um trabalho de *ações físicas*, de desconstrução de um corpo que emerge *outro*. De desconstrução de uma escrita que emerge *aflita*. Neste momento proponho entrar de vez nos estudos do teatro ao ter como princípio o alargamento das fronteiras

dos estudos literários. São experimentos apenas. Que brincam com as sensações. Comida. Bebida. Dança. Dança com as palavras. É vida! Nos plurais. Descobertas, encontros, desencontros, memórias esquecidas e ardentes. Revividas. Que nos fazem - aos meus) e aos seus (*eusoutros* - atravessarem experiências indomáveis. Avante!

1

The Living Room = Tragam comida e bebida para serem compartilhadas = Porque tem um quê de Santa Ceia Contemporânea = Sejam bem-vindos!



Figura 2- *The Living Room*.

Frente

The Living Room não conta uma história. Você está em uma casa. Descanse aqui por um momento. Talvez, esta casa seja a sua, ao final da tarde. Você senta e fecha os olhos, eles se abrem em um sonho que se desdobra em ondas e rupturas. O que temos então quando acordamos? Remanentes [sic] suspensos, em silêncio, como as peças de um quebra cabeça, esperando.

Vire a página e você encontrará pensamentos que acompanharão ao homem durante sua viagem através de The Living Room.

Verso

Perceba que cada um acaba de chegar aqui de uma viagem.

Perceba como cada um quer uma comida diferente.

Observe a aqueles que veem o rosto.

Cuide de sua vida enquanto você está vivo

Ao menos que você morra, e ao tentar vê-la, seja incapaz disto.

Apenas uma coisa sob o sol...

Sua forma é ao mesmo tempo, masculina e feminina.

Sua natureza é ao mesmo tempo, quente e fria.

Seus nutrientes se derramam.

Sua parte masculina, sólida.

Sua parte feminina, líquida.

A sua unidade faz dele o começo e o fim.

Seu estado muda de masculino ao feminino.

Dissolvendo, apodrecendo, purificando, coagulando,

Até que o menino de ouro aparece.

Esta é a marcação de todas as coisas,

E o forte enaltecimento das coisas fixas fora das coisas instáveis.

Jogá-lo sobre a terra, e a terra se separará do fogo.

O sutil do denso.
Surge da terra e desce do céu
Junta, em si mesmo, as forças do acima e do embaixo.
Por isto você participará das honras de todo o mundo.
E a escuridão voará fora de você.

Em minha infância, como eu corria e ria, e brincava,
E em minha juventude. Mas agora
Meus últimos dias passam em sonhos e meditações. Meus dentes caem, meu
cabelo está ficando branco,
Minha última juventude se esvai.
Os dias passam,
E minha única casa, alegremente decorada, construída da terra,
Retorna devagar à terra.
Mas o jardim de flores em minha casa
Ainda espalha seu perfume -
Eu vou colher as flores, e delas tecer uma grinalda.
Para meu Amigo.

Muitos estão em torno da abertura e ninguém está no poço.
Muitos estão parados na porta, mas os solitários são aqueles
que entrarão na câmara de casamento.



Figura 3- Pula Jessica, pula!

Estamos no meio do nada. Entre plantações, cavalos, estradas e cidadezinhas da Toscana. Na terra em que pisamos. Pisou Jerzy Grotowski. Por anos. Vallicelle. Pontedera. Itália. Subimos a escada que nos levará ao segundo andar do *Workspace* - espaço de trabalho do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Eu e D.C. Minha companheira de resistência.) ato falho (Residência. Também brasileira.

É bom estar bem acompanhada. O ambiente está preparado. Os *atuantes* arrumaram todo o espaço escolhido dentro da sala de trabalho que ao que tudo indica se transformou em uma sala de estar de uma casa. Tem sofá. Atrás de uma mesa de madeira baixa. Tem cadeiras divididas por todo o ambiente em trios ou em quádruplos. Tem tapete. Parece turco. Tem algumas almofadas. Tem um abajur apoiado numa mesinha



Figura 4- Vallicelle triste.

de cabeceira. Um vaso com flores. Um banco de madeira comprido que lembra os bancos da minha antiga escola ou os bancos de uma igreja. Uma mesa de madeira



Figura 5- O Sonho de Richards.

comprida. Um fogão pequeno com bule. Água fervendo. Para o chá da manhã. Objetos ligados ao cotidiano. É hora de celebrar. Isso é claro. Mas celebrar o quê? Cada *observador externo e/ou testemunha* entra na sala de estar preparada para a apresentação. Com a mão direita, Jessica nos entrega o texto que abre este capítulo, traduzido para o inglês, o francês, o italiano, o espanhol e



Figura 6- Está com Bradley.

o português. E nos pergunta em qual língua queremos o texto impresso ler. Texto poético contextual não falado por nenhum *atuante* durante a apresentação de *The Living Room*. Texto endereçado e entregue diretamente a cada um nomeado como *observador externo*. Escolho a minha língua materna. O português. E explica quase que didaticamente que o texto depois de lido é para ser entregue impreterivelmente a um dos *atuantes*. Todos do grupo do *Focused Research Team in Art as Vehicle* deixam bem sublinhado com um sorriso dos dentes que não podemos nem devemos ficar com esse texto. Escolho onde vou me sentar. Mas o meu lado atriz e pesquisadora rebelde - e também com um sorriso dos dentes - não pôde levar em consideração naquele momento, naquela circunstância, o que Eles diziam que não se podia e o que não se devia fazer. Batata. Fiquei com o



Figura 7- As Lágrimas de Min.



Figura 8- As mãos que cortam Benoit.

texto. (In)felizmente. Ossos do ofício. Cada *testemunha* era tratada como um *convidado* de alguma festa - antiga que acontece em alguma cidadezinha italiana ou europeia e que poucos sabem. Na casa do *anfitrião*. Deixar ou não guardados os pertences (casacos, bolsas, sapatos) antes de atravessarmos a porta que adentrava a sala de estar era uma escolha de cada *testemunha*. Não saía em *off* uma voz que nos pedisse para desligarmos o celular. Nenhum dos *atuantes* tampouco nos pediu para que o fizéssemos. Embora. Pelo ambiente. Pelo meio. Pela atmosfera que ali começava a se instaurar. Celular. Nem pensar. E isso todo mundo sabia. Para essa ocasião não nos foi solicitado tirar os sapatos em Vallicelle. Trago comigo uma salada com *pasta* italiana - modéstia à parte bem servida e bem preparada junto a minha amiga D.C. Que não reste dúvida: de cada



Figura 9- O abajur iluminado de Cécile.

convidado é esperado levar um bom prato de comida que será compartilhado por todos. Os *atuantes* de *The Living Room* nos deram essa incumbência no dia anterior. E parece que isso é uma prática do grupo. Fazer com que o *observador externo* leve comida e bebida para serem compartilhadas. Quando não, por meio da cobrança de ingressos, o



Figura 10- A grande roda a três.

próprio grupo do *Focused Research Team in Art as Vehicle* prepara a comida e coloca as bebidas por entre o espaço em que a Ação vai se dar. Como foi o caso, por exemplo, de sua apresentação no Festival do Teatro Era, em Pontedera, em dezembro de 2014. Com regalia a bolo de chocolate preparado por Min. Era Natal. E estava uma

delícia. De qualquer forma. Porque tem um quê de Santa Ceia Contemporânea. Vinhos, sucos, espumantes (e ainda estava de manhã!), salada, *pasta*, arroz. Na entrada, na mesa grande de madeira toda a comida é colocada. Fui direcionada por um dos *atuantes* (antes de sentar-me) a colocar minha tigela ali. Eles estão bem vestidos. As mulheres com saias, blusas e vestidos. Algumas com um leve salto ou descalças. E os homens com roupa social. De linho. Usam cinto. Richards usava um colar comprido e fino. E pulseiras justas que pareciam ser do mesmo material do colar no pulso esquerdo. O branco era usado. O cinza. O bege. O verde forte. O amarelo. O marrom. Cores que saltaram aos meus olhos. As *testemunhas* também. Com dois colchetes [[para o fato de estar bem vestido nesta minha temporada italiana é estar com uma roupa de antigamente, dos anos 60, 70 e por aí vai. Tem uma moda que se faz por lá. Está quase perto da hora do almoço. Fome de comer. Fome de ver o que vai acontecer. O espaço é usado pelos *atuantes* e pelos *observadores externos* em 360 graus. Possibilitando assim a todos se avistarem e estarem em *contato* uns com os outros. *atuantes* entre si. *atuantes* e *observadores externos*. E *observadores externos* entre si. Em uma espécie de círculo meio disforme que rodeia todo o ambiente. Como se fosse um teatro de arena. Sem ser. A Action acontecerá no centro desse espaço rodeado por todos. Objetos e pessoas. Na realidade, de todos os pontos em que se está sentado é possível estar bem perto do centro. Todos os *atuantes* já estão lá. Presentes. No espaço. Eles não entram em *cena*. Já estão. Tendo a visão do que estava à minha frente e de quem estava sentado mais perto da porta de entrada/saída havia lá o



Figura 11- Está lá, Antonin!

sofá onde as bundas se olhavam e os olhos falavam. Éramos servidos por quase todos os *atuantes*. Antonin passava com o chá. Tara com o espumante. Guilherme com as maçãs cortadas. Que nesse início faziam-se atravessar por uma mistura de cozinheiros, garçons e *anfitriões*. Que serviam,

cozinham ou preparavam, misturavam e colocavam comida nas tigelas e bebidas nos copos de vidro e ainda conversavam. Aperitivos antes da performance. Comida depois. Tinha uma ordem. Tinha ordem com sorriso dos dentes. Cada um deles conversava com um pequeno grupo de *observadores externos* próximos uns aos outros. Conversavam conversa cotidiana. Sem alarde, sem falar alto. Uma fala íntima. Que você tem com alguém que você já conhece. E, neste específico caso, com alguém que você já conhece. Porque a maioria das *testemunhas* presentes ali em Vallicelle eram os próprios *residentes* do *Master Course* ministrado por Richards e pelos *atuantes*. Então já estávamos em *contato* diário uns com os outros por pelo menos um mês. Não me lembro dos assuntos. Eram. Bem cotidianos. Um ambiente foi por Eles proposto-induzido-evocado. Eu percebi lá uma predisposição clara dos *atuantes* para com os seus *convidados*. Eles querem receber todos muito bem. E nos olham. E são olhados. E querem que todos se sintam à vontade em sua sala de estar. Em sua casa. É uma escolha consciente de acolhimento que faz parte da proposta de trabalho do *Focused Research Team* em *The Living Room*. Somos



Figura 12- O olhar de Cócoras.



Figura 13- As mãos que sobem Benoit.

relativamente poucos. 30 pessoas talvez. E depois. Silêncio. De repente. Alguém falou alguma coisa? Cantou? Sem nenhum aviso pré-concebido. Sem nenhuma marcação de que: *vamos começar*. Sem terceiro sinal. Deixa isso pra lá. Algum canto começou a ser cantado por uma boca.

Saias começaram a rodar. O vento a soprar. Entramos na casa de alguém? Quem? A Action vai começar. Ou já começou. É uma *sessão artística*. É uma *sessão de ritual*. *Artístico*. Pensamentos que correm antes, durante e depois. Pensamentos de quem não estava nem fora nem dentro. *Entre*. Larga tudo. *Indução*. Nem pense em tossir. Espirrar muito menos. Mas é necessário espirrar. Agora não. Alguém começa a cantar um canto antigo. De tradição. Desconhecido de todo mundo e reconhecido por todo mundo. É um canto que procura pelo *contato humano*. Que história começa a ser contada? Há uma história? Há. Não na ordem cronológica de lá. E sim na (des)ordem da minha *memória* multifacetada reconstruída, projetada, imaginada, falhada. Porque a *memória* é percepção sensorial. *Como um tigre com as suas manchas que irrompem em saltos, impurezas, cortes, invenções e esquecimentos emergentes. Porque o passado é aqui percebido como uma constelação do presente. Nessa nova percepção do tempo-espaco, ao invés de se construir sentido sobre o passado, ajo*



Figura 14-O pé de Tara sai do chão!



Figura 15- O aconchego das botas o faz sorrir com o olhar.

para produzir a experiência direta do passado, que deve incluir a possibilidade de tocar, escutar, cheirar e provar estes mundos outros de ruínas tortas e metafóricas através das relações que o constituem. O retorno de um menino grande à sua casa? É Richards. Tudo roda e volta ao seu redor. E ele viaja. E ele é o centro de todas as atenções. E usa a aliança no anelar da mão esquerda. E canta. Canta mãos que se juntam e batem palmas abertas umas em direção às outras e



Figura 16- Jessica canta flores.



Figura 17- A mão iluminada Dele.

fazem música. Oram. No contratempo. São suspensas no ar como se estivessem dançando umas para as outras. Sobem e descem. Ele faz aniversário. Todo seu corpo está em oposição. Por isso tem um bolo. Assopra. Corta com a faca em pedaços iguais. Mas corta de maneira estranha. É como um piscar. Os olhos de Richards estão levemente tensos. Entreabertos. Que será partilhado entre os *convidados*. Os pés de galinha aparecem. E coloca nas dezenas de guardanapos brancos. O bolo sempre é fermentado por alguém do próprio grupo porque faz parte da Ação de *The Living Room*. É uma *preparação*. Então não pode ficar na mão de algum *observador externo*. Discordes. Antonin e Richards brigam. O primeiro tira a camisa. O segundo dá um salto e sobe no ombro do primeiro. Pega seu cabelo. Não. Richards é careca. Pega sua cabeça. São pais e filhos? Pulsões. Desejos. Medos e Impulsos. Amores. Concorrentes. Lutas. Vestidos. Cabelos erguidos em coque como o de Shao. Que a faz aumentar consideravelmente de altura e fala sem parar. Com uma voz estridente. É tudo tão dinâmico. Delphine ainda não participa do *jogo*. É *testemunha* como nós. Segue o *fluxo*. O *impulso*. Não dá tempo nem de respirar. Mas tem que tomar cuidado para não se sufocar. Mas tem que tomar cuidado para não se deslumbrar. Segue a partitura das *ações físicas* estruturadas. E de repente para. É um tipo de coreografia não instituída. Não oficial. Não autorizada. Mas é uma espécie de dança. Dança de ações, de



Figura 18- Cécile olha.

intenções, de corpos que são movimentados porque estão em Ação. E deslocam-se pelo espaço. Porque estão em circulação. De *energia*. Existe um ritmo que nos leva. A nós. *Observadores externos*. E nos guia não somente por entre a história, mas principalmente por entre as sensações perceptíveis. Eles fazem o que tem que ser feito,

mas ao mesmo tempo sabem que nós estamos ali. E às vezes nos olham mesmo estando em Ação. E fazem o passo haitiano chamado *yanvalou*. Shao, Tara e Cécile atravessam circulando todo o espaço. Descalças. Passo a passo. Mãos para cima. Mãos para baixo. Em oposição às pernas. Tocam os pés que andam. E as mãos sobem. E desandam. Olham para frente. Porque é uma espécie de meditação que se movimenta e tem a sua direção. De repente vejo um corpo velho de Min, de 22 anos. Jessica canta festas. Flores. *Verticais*. Masculino e Feminino. É uma movimentação incomum do olhar. É como se os olhos de cada *atuante* estivessem dobrados. Ou como quando estou sem óculos de grau e faço esforço para enxergar. E a minha cabeça se move levemente em direção a algum lugar. Um abajur. É a vez de Cécile. Que pega. Esposa de Richards. Ilumina seu rosto. Que está deitado de pernas abertas. E levemente dobradas. De frente para Cécile. É sua mãe. Fala como canto. E canta. Uma mochila posta. Nas costas. Mochila de viagem. Bege e marrom. Média. Velhos tênis *Timberland* calçados por Richards. Tira as flores do jarro. Cécile. Joga água abruptamente em seu rosto. Que quer ir. Partir. Uma infância o atravessa. É um sentimento de êxtase. O tempo passa e vai e vem e impulsiona a Ação de cada um presente ali. Richards, Benoit e Guilherme seguram o banco de madeira comprido e retangular que estava estacionado um pouco além do centro do espaço. Sobem e descem esse banco. E cantam. E começam a andar. O canto não para. Mas tem fala. Com palavra. Que lava, que lava a melodia sem limite transbordada. Palavras da cultura hindu. De *Mother Goddess* e do poeta hindu *Ramprasad Sen*. Tara roda a roda da saia como uma menina maluquinha que me faz lembrar os *dervixes rodopiantes*. E ri e larga seus

cabelos soltos contra o vento e os braços se abrem. Parece que tudo está acontecendo ao mesmo tempo que tudo acontece. Enquanto Guilherme entra no espaço, no centro e toca o sino. Tinindo. Tinindo. E dá uma volta de 360 graus mostrando e tocando a todos o sino sendo tocado. Todos o olham. Quem está fora e quem está dentro. É para chamar. E despertar. A serpente que te devora. Jessica vai ao chão. Senta de cócoras. Mas o corpo está aberto. Os braços se movimentam. Canta o canto haitiano *Papadanmbalah*. Abre as pernas como se estivesse dando luz à uma criança. Dando luz a um canto. Seus pés estão *en dehors* e sem ponta. Achatados. Abertos. Braços apoiados no chão para trás. O corpo de alguma maneira está contorcido. Bradley fica vermelho. Está tenso. E canta nervoso. Aflito. Tira a camisa. Dramático. Algumas pessoas que estão a ver a Action choram. Muito. É o caso de uma *residente* italiana e de Tabby, *integrante* canadense do outro grupo que faz parte do *Workcenter*, o *Open Program - Programa Aberto*, dirigido pelo italiano Mario Biagini. O ambiente está claro, a luz entra e ao final todos vão voltar a comer. Eu olho através da janela grande antiga fria que está a minha esquerda. Iluminada. Eles brincam entre eles como se fossem crianças em um jardim ou como se fossem animais em uma floresta. Como se. Ora ficam de cócoras e ora de pé. Mas sempre em movimento porque estão em Ação. E qual é a Ação de *The Living Room*? Quero comer bolo e beber. E conversar. Alguém fez aniversário. Mais um ano se passou. E acabou. É um percurso. É o son(h)o de um percurso. Sem ter saído do lugar. O *convidado*. A Action durou pouco mais de uma hora. Silenciou. Já? É para bater palmas ou não?



Figura 19- Eles brincam aquela.

Será que agora eu posso espirrar? Tabby talvez por ser a mais velha na sala de estar não se aguentou. E o protocolo quebrou. Aplaudiu e nos guiou. E o espirro soltou. Os *atuantes* talvez assustados com os aplausos - e com o espirro - sorriram com

os dentes. Como uma forma de agradecimento. As bocas calmamente voltaram a se mexer e a comer. Como ainda fazendo parte de um *fluxo* que não se dispersa tão facilmente. Desliza. Cada um agora se servia por conta própria. Richards foi conversar com o pequeno grupo de *convidados* sentado no sofá. A minha se calou. Fui até ele somente para escutar. Falava de *The Living Room*. E ouvia quem quisesse ser ouvido. O bolo de chocolate preparado por Min veio ao meu *encontro*. E a vida. E o cotidiano aos poucos se transformou...

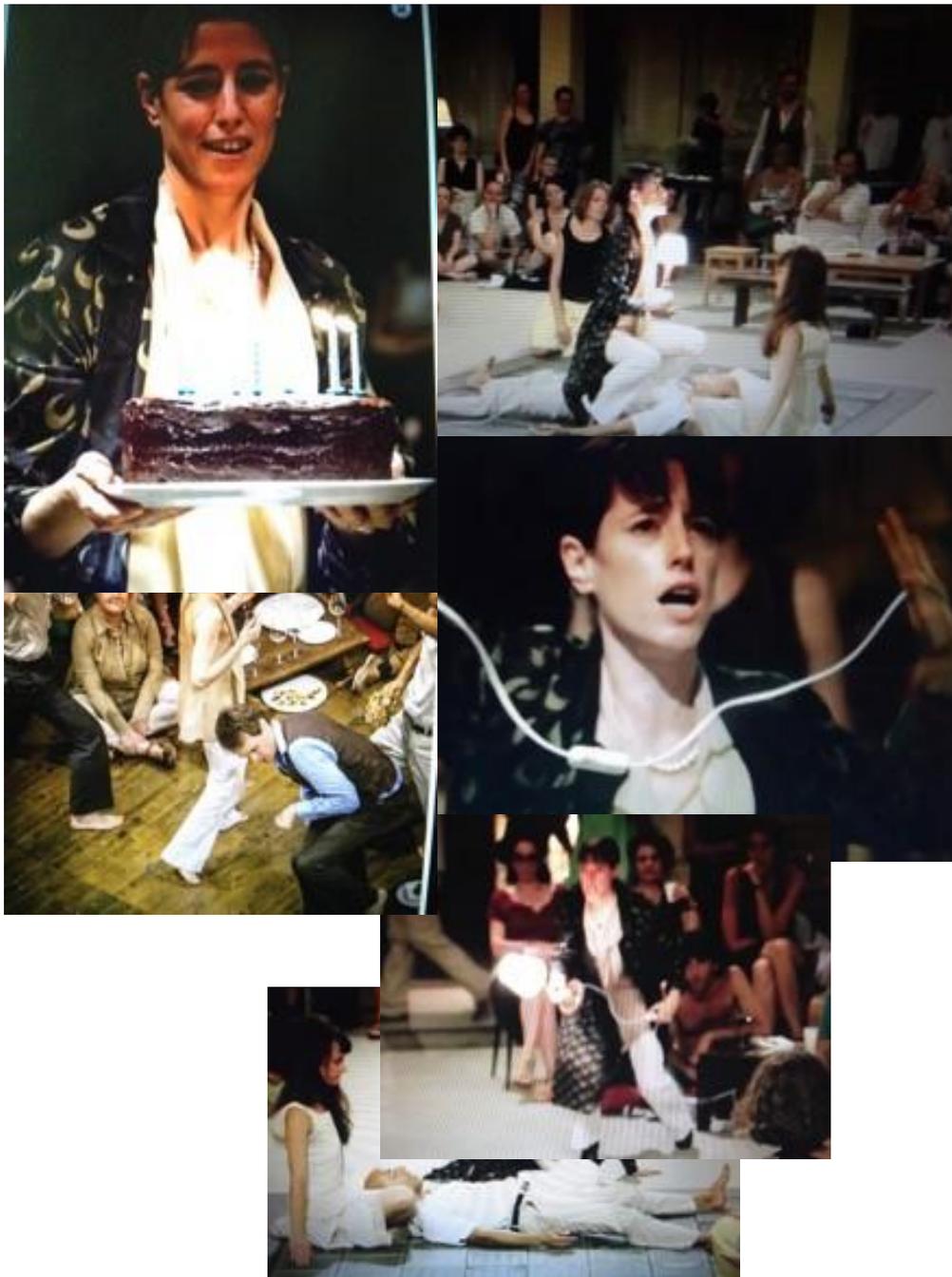


Figura 20- E o cotidiano aos poucos transformou... olhares.

<https://www.youtube.com/watch?v=rbkjexUrTrI&feature=youtu.be>

[The Living Room]

Cécile Richards



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412325/CA

Figura 21- Portfólio Cécile Richards - O fio de Ariadne canta.

Assistente de Thomas Richards

Cécile (37 anos) nasceu na Bélgica. Após seus estudos no *Conservatoire Royal de Liège*, trabalhou por um ano como atriz e foi assistente de *mise-en-scène* até chegar ao *Workcenter* (2002). É um membro do *Focused Research Team in Art as Vehicle* e esposa de Richards.

Jessica Losilla-Hébrail

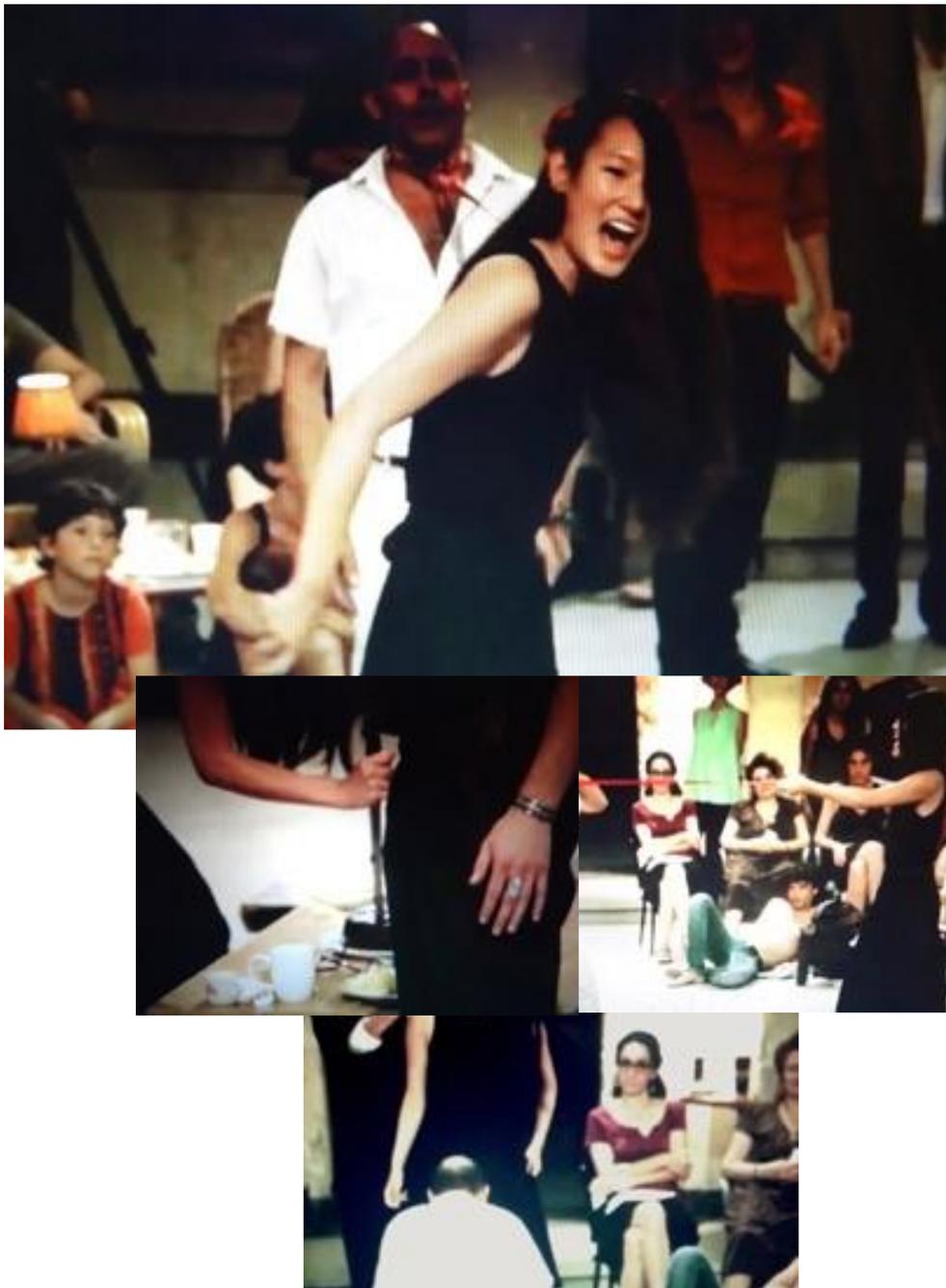


PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412325/CA

Figura 22- Portfólio Jessica Lossilla-Hébrail - O beijo daquelas flores amarelas.

Assistente de Thomas Richards

Jessica (37 anos) é francesa. Estudou *Performing Arts na Universidade de Nice*. Em seu último ano se interessou pelo trabalho de Grotowski. Após formada, participou de alguns workshops com colaboradores do artista polonês, tais como: Maud Robart, Zygmunt Molik e Katharina Seyferth. Trabalhou no Departamento de *Performing Arts na Turku Art Academy*, na Finlândia. Em 2007 juntou-se ao grupo de teatro *Theatre de L'Acte* (Toulouse). Em 2008 entrou para o *Workcenter*, tornando-se um membro do *Focused Research Team in Art as Vehicle*.

Min Jung Park

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412325/CA

Figura 23- Portfólio Min Jung Park - A Dama de Preto Encoleirada.

Min (24 anos) é nativa da Coreia do Sul. Formada pela *DanKook University*. Passou a integrar o *Focused Research Team in Art as Vehicle* na seleção que o *Workcenter* fez em 2013.

Antonin Chambon



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412325/CA

Figura 24- Portfólio Antonin Chambon - O salto da raposa que olha.

Antonin (24 anos) nasceu em Paris. Ao se preparar para entrar na *Escola Nacional Superior* com o intuito de estudar antiguidade, filosofia e literatura, conheceu Mario Biagini e o *Open Program* através de dois workshops ministrados pelo Diretor Associado do *Workcenter*. A partir daí, Biagini o direcionou ao encontro com o *Focused Research Team in Art as Vehicle*.

Tara Ostiguy



Figura 25- Portfólio Tara Ostiguy - A rã que canta.

Tara Ostiguy (30 anos) é canadense. Formada pela *Universidade McGill*, Montreal. Passou a integrar o *Focused Research Team in Art as Vehicle* na seleção que o *Workcenter* fez em 2013.

Benoit Chevelle



Figura 26- Portfólio Benoit Chevelle - Para além de alguma direção os olhos oram.

Benoit (35 anos) nasceu em Metz, França. Participou de um ateliê durante três anos no *Theatre Beliâshe* onde fez a adaptação de Dylan Thomas - *Under Milk Wood* e uma criação chamada *New York Suite*. Foi para Toulouse estudar *acting* com Francis Azéma e realizou uma adaptação de *Festen*. Em 2006 finalizou sua graduação em *Performing Arts* na *Universidade de Toulouse II Le Mirail*. Juntou-se ao *Theatre de L'Acte* e participou da criação de *Les z'OMNI*, uma experimentação vocal. Em 2008 Benoit chega ao *Workcenter* para integrar o *Focused Research Team in Art as Vehicle*.

Bradley High



Figura 27- Portfólio Bradley High - As tatuagens também cantam.

Bradley (37 anos) cresceu em Ontário, Canadá. Mudou-se para NYC para estudar *acting* no *The Lee Strasberg Theatre Institute*. Depois de um ano voltou a Ontário para se graduar na *McMaster University* com bacharelado em *Artes, Teatro & Estudos Cinematográficos e Estudos Culturais & Teoria Crítica*. Fez mestrado com duração de um ano em *Artes e Estudos Teatrais* pela *Universidade de York*, em Toronto, Canadá. Bradley foi apresentado ao trabalho do *Workcenter* através de Lisa Wolford, teórica que pesquisou a trajetória de Grotowski e professora da *Universidade de York*. Em 2011 participou de um workshop guiado por Biagini na mesma Universidade. Dois anos depois foi direcionado ao trabalho do *Focused Research Team in Art as Vehicle*.

Guilherme Kirchheim

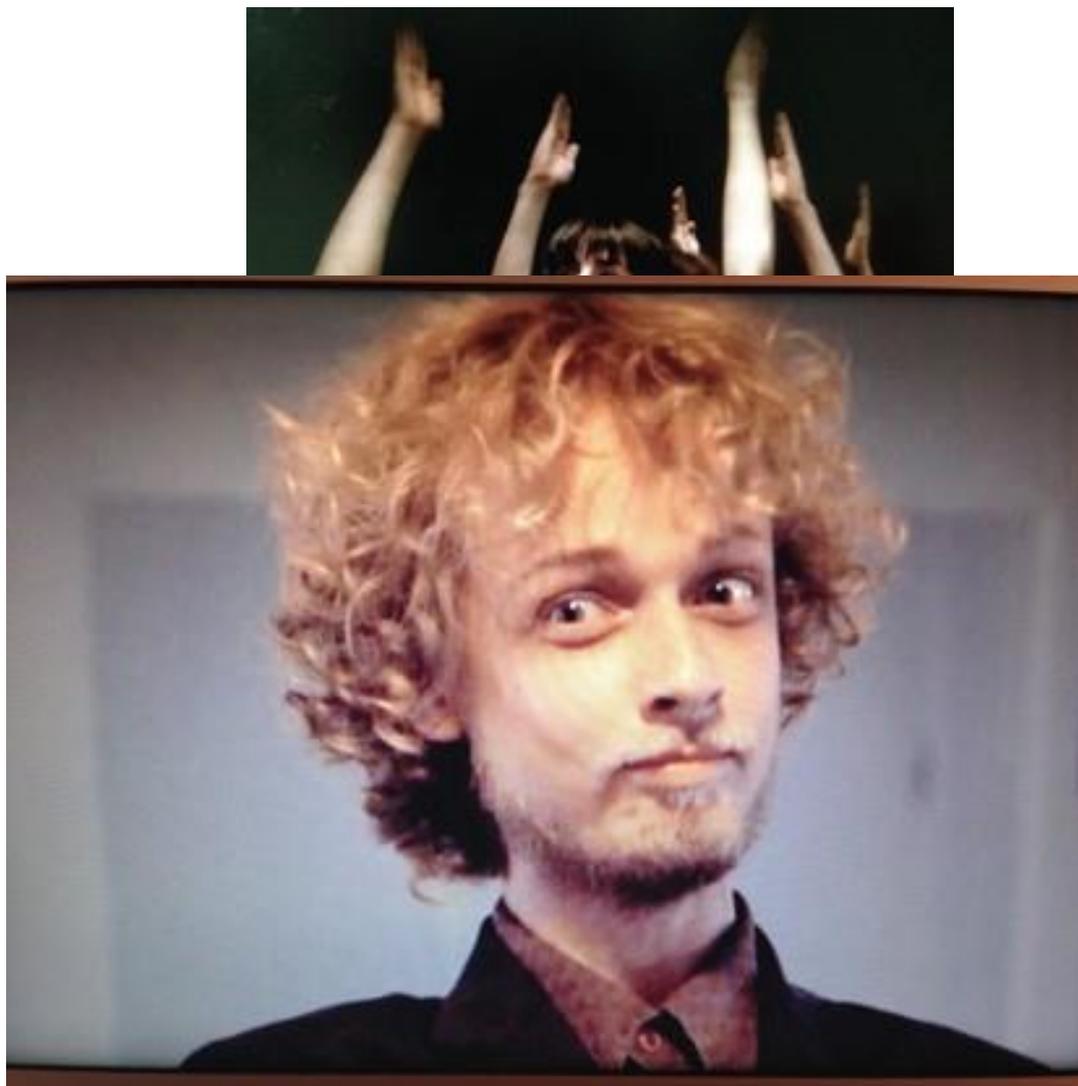


Figura 28- Portfólio Guilherme Kirchheim - Os olhos arrebitados.

Guilherme (26 anos) é brasileiro, natural de Londrina. Estudou teatro na *FUNCART (Fundação Cultural Artística de Londrina)* onde trabalhou com técnicas de canto e de interpretação. Fundou em 2008 um Núcleo - grupo de teatro chamado *Ás de Paus*. Em 2012 durante a turnê de seu grupo com várias apresentações pelo Brasil, Guilherme viu uma das performances do *Workcenter* pela primeira vez. Em 2013 participou do *Summer Intensive Program do Workcenter*, e um ano depois (2014) passou a integrar o *Focused Research Team in Art as Vehicle*.

Shao Fo Chen

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412325/CA

Figura 29-Portfólio Shao Fo Chen - A Dama de Verde se agacha para Você passar.

Shao (26 anos) é nativa de Taiwan. Formada pela *Chinese Culture University*. Passou a integrar o *Focused Research Team in Art as Vehicle* na seleção que o *Workcenter* fez em 2013.

Delphine DerreZ

Figura 30- Portfólio Delphine Derrez - Encantadora de ações.

Delphine (29 anos) é francesa. Formada pela *ESACT - Escola Superior de Atores - Conservatório de Liège*. Passou a integrar o *Focused Research Team in Art as Vehicle* após participar do *Summer Intensive Program* de 2014.

Thomas Richards



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412325/CA

Figura 31-Portfólio Thomas Richards - A Voz que Te Agarra.

Antes de iniciar sua trajetória artística ao lado de Grotowski, Richards, nascido em Nova York (54 anos), graduou-se em teatro e música pela *Yale University*.] Richards vem de uma família inteira de artistas. Muitas vezes seu pai, Lloyd George Richards (1919-2006), canadense-americano, ator e diretor de teatro, lembrado por seu filho publicamente no que se refere à questões de sua origem afro relacionando-a com a prática dos cantos tradicionais africanos e afro-caribenhos - foi o *Chairman* em *Acting* da Revista TDR, *The Drama Review* Vol. 14, N2 (1970) e *Dean* da *Yale School of Drama* de 1979 a 1991 onde também foi professor emérito. Além de ter ganhado algumas vezes e ter sido indicado outras inúmeras ao Tony Award. [Em 1984, Richards pela primeira vez teve contato indiretamente com Grotowski ao participar de um workshop na *Yale University*, ministrado por Ryszard Cieslak, ator do *Teatro Laboratório*. Alguns meses depois foi selecionado para outro workshop de duas semanas já no *Objective Drama Program* (*Universidade da Califórnia*) e conduzido diretamente por Grotowski e seus colaboradores. Em 1985 foi para a Itália participar da oficina de Grotowski em Botinaccio e lá se instalou. Nos últimos treze anos anteriores à sua morte, Grotowski trabalhou intensamente com Richards, seu *colaborador essencial*, e transmitiu de maneira prática ao seu *aprendiz* o fruto da pesquisa de sua vida, aquilo que ele denominava de o *aspecto interior do trabalho*. Grotowski designou a Richards – “o homem da pesquisa que [ele] buscava” - e a Mario Biagini – hoje Diretor Associado do *Workcenter* e desde o início da criação do grupo um membro chave para a pesquisa - como os únicos legatários de seu “bem”, incluindo nisso todo o corpo textual escrito ao longo de sua trajetória. Essa designação fazia parte do que Grotowski chamava de sua *família de trabalho*. [Hoje, no *Workcenter*, Biagini é quem mais se dedica junto a Carla Pollastrelli - tradutora oficial dos textos de Grotowski - a esse corpo textual]. Alguns anos depois, Richards recebe seu MA pela *Universidade de Bologna* e seu Ph.D. pela *Universidade de Paris VIII*. Além de ser o Diretor Artístico do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Autor de *At Work with Grotowski on Physical Actions* (Routledge, 1995), publicado na Itália, França, Alemanha, Grécia, Espanha, Polônia, Brasil e Coréia; *The Edge-Point of Performance* (1997) e *Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (2008). No site do *Workcenter* sua pessoa é dirigida como Mr. Richards.

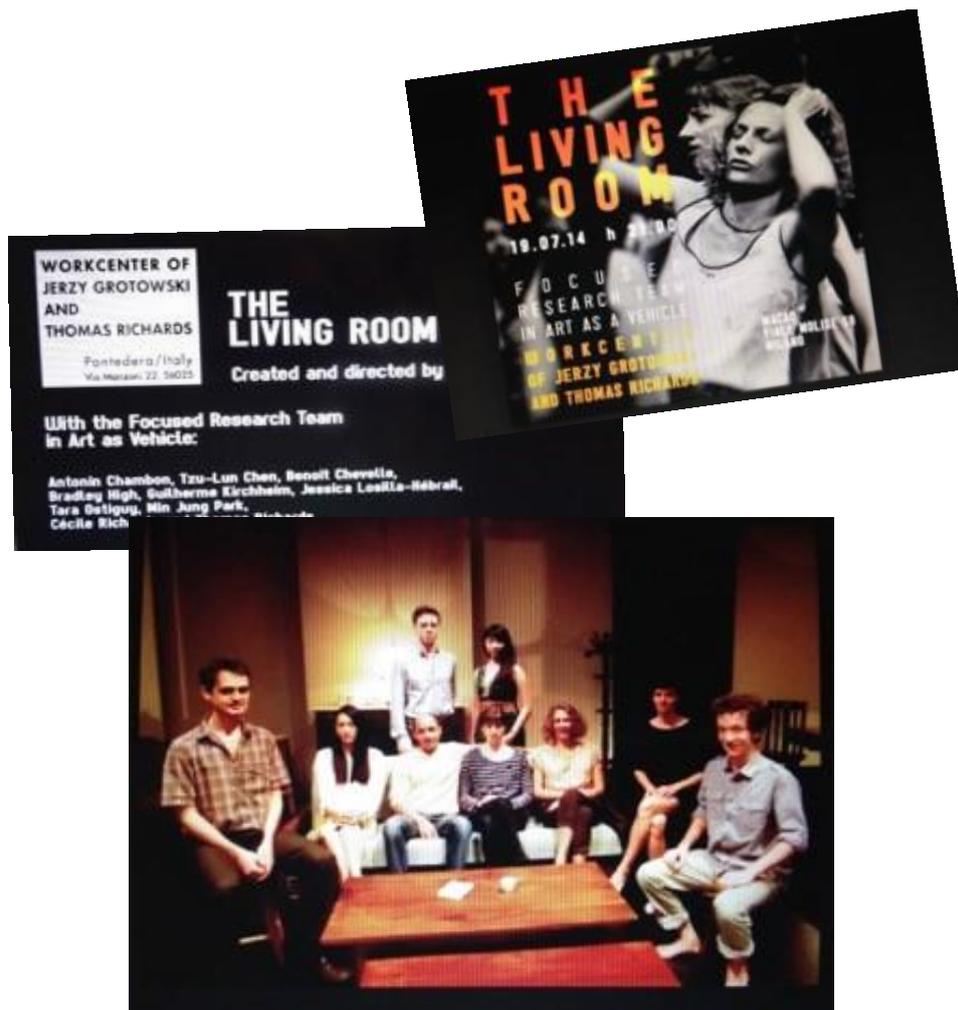


Figura 32- Portfólio The Living Room - A mesa está posta com sorrisos tímidos de entrada!

El legado vivo de Jerzy Grotowski “The Living Room” (Portal Escena, Colombia).

由劇場大師果托夫斯基創立的「果托夫斯基與湯瑪斯工作中心」首度來台,由嫡傳弟子 理查 茲領軍,帶來作品《The Living Room》 (China Times)

The Living Room, an opus directed by Thomas Richards in the domain of Art as vehicle, takes us home, to a place in which we welcome another. (Workcenter Press)

The Living Room è un tempo scandito e preciso che può avere inizio soltanto dall'incontro tra i presenti al di fuori dell'appuntamento performativo (PAC-Magazine Di Arte & Culture, Itàlia)

1.1.

Arte como Veículo = O que é essencial é entrar no bar [...] simplesmente com um pouco de humor e com um pouco de curiosidade

A Action *The Living Room*, trabalho desenvolvido sobre as *performing arts*¹ (artes performativas) na *Arte como Veículo* baseia a pesquisa do *Focused Research Team in Art as Vehicle*, no trabalho sobre os cantos de tradição e sobre as ações físicas estruturadas. O que uma Action não é? Nas palavras do diretor americano: “[...] não é um espetáculo, no sentido de que é algo que não é feito para ser mostrado. É algo que pode ser visto, sim pode ser visto, mas não é feito somente para isso. Pode haver observadores externos, como vocês que estão hoje aqui, mas também pode não haver nenhum. Outra coisa que Action não é: improvisação. Não é improviso. A sua estrutura é muito, muito precisa. E pode ser realizada novamente. Não é como um tiro de arma de fogo. Bem não é espetáculo, não é improvisação. Então o que é? Vocês vão ver por si próprios. Talvez quando alguém, assim como vocês, veja a Action do lado de fora, possa pensar que é uma nova forma de arte, um novo fenômeno artístico. Um fenômeno artístico que aceite, até mesmo abrace o olhar de um observador externo, mas sem depender desse olhar. Quero dizer que o seu sentido não depende do olhar de um observador externo. O observador externo pode estar lá, mas também pode não haver observador. Dada a natureza deste trabalho, nós temos um simples conselho, não olhem simplesmente para a história que vocês vão ver. Podemos falar através das analogias e podemos dizer que a Action tem mais as características da poesia do que da prosa narrativa, mas é claro que esta é apenas uma analogia” (trecho extraído do papel de apresentação de antes do filme *Action in Aya Irini* -filmada em Istambul, em 2003- e apresentada na ocasião do Encontro Mundial das Artes Cênicas, ECUM-BH, no qual estive presente em 2011).

¹ Na faixa 1 do áudio da aula do dia 07 de janeiro de 1997, no Collège de France (2014), Grotowski explica que na França as *performing arts* - termo em inglês - era compreendido como “artes espetaculares” ou “artes dos espetáculos”. Entretanto, Grotowski não estava satisfeito com essa terminologia por causa do peso que seu conteúdo carregava.] O artista polonês desde o *Teatro Laboratório* (1959 a 1969) escolheu o francês como a sua língua oficial e adquirida para o contato com o mundo. [Então, como ele próprio afirma, resolveu inventar em francês o termo *les arts performatives*, que estaria mais ligado à prática da *Arte como Veículo*, no *Workcenter*.

Apesar de seu objetivo principal não ser contar uma história - porque o valor do que está na *extremidade de uma performance* (2008, p.44), segundo Richards, está no seu *fazer* e não simplesmente em ser vista - quando *testemunhada* por um *convidado*, este é necessário à Action. O diretor americano defende que sua própria estrutura permite a presença ou não de uma *testemunha* (2011).

Neste âmbito, no caso de *The Living Room*, Richards não nega que a Action pode apresentar uma história para quem compartilha da experiência proposta pelo grupo e, até em certo sentido, os *atuantes/doers/performers*² podem ser atravessados por “personagens” (2012, p.150) em uma espécie de “situação teatral”. No entanto, o objetivo não é este propriamente dito, já que o *processo interior* (2008, p.20) para os *atuantes* deve ser buscado ainda que sem o olhar da *testemunha*. “Como se fosse uma performance primeira. [...] Não depende desse olhar. [...] em algum momento, não vista. Talvez em algum momento somente com o seu *professor*. Ou talvez em algum momento viajando. Talvez vista. Talvez escondida de novo. E a forma que isso tudo vai tomar no futuro, eu não sei” (2008, p.65).

Não depender do olhar do espectador significa, para Grotowski - o “teacher of Performer” (1987) - ter uma perspectiva distanciada de certas necessidades de *aceitação* do ator por parte do ‘público’. O artista polonês defende uma experiência interior através do fazer artístico e questiona: “esse tipo de criatividade se torna criativa porque alguém a olha? Ou é criativo e depois alguém a olha?” (GROTOWSKI no Collège de France: 1997/2014, faixa 2).

No texto *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*³ (2001), Grotowski considera que nas *performing arts* existem a cadeia da “arte como apresentação” e a cadeia da *Arte como Veículo*. Na primeira trabalha-se sobre a visão e a história que aparecerá na percepção do espectador. E ainda, dentro desta cadeia, dois elos trabalhados por uma companhia teatral, por um *ensemble* aparecem: o elo do espetáculo e o elo dos ensaios para a construção do espetáculo. Destes ensaios, segundo Grotowski podem surgir não apenas a preparação para a criação e

² Três expressões utilizadas pelo *Workcenter* no que pode se referir ao trabalho dos *atores* nos dois grupos. Desenvolverei essa questão no capítulo 3.

³ Este é o primeiro texto de Grotowski dedicado explicitamente à *Arte como Veículo* e foi publicado pela primeira vez em 1993. Ele foi transcrito de duas conferências do artista: a primeira de outubro de 1989 em Modena, Itália e a segunda de maio de 1990 na Universidade da Califórnia em Irvine, EUA. A versão que utilizo é a exposta no livro de Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions* (2001).

montagem do espetáculo. E sim, “o terreno para o ator aventurar-se, ultrapassar os seus limites, trabalhar seriamente, ter tempo para plantar as sementes da criatividade e para encontrar e descobrir o que não se conhece” (2001, p.117). O objetivo da montagem dos elementos de uma peça teatral (como os espetáculos do *Teatro Laboratório* nos anos 60, por exemplo) é que ela alcance a percepção do espectador. Para Grotowski, neste caso, o espectador é a fonte desta prática. Embora já nesta época (1960) considere que o grupo de atores representasse *diante* dos espectadores, não *para* os espectadores. “Isso é uma sentença chave. Mas, por outro lado, existiu uma relação extremamente profunda com um espectador” (1997/2014, faixa 112).

No curso do dia 02 de junho de 1997 (COLLÈGE DE FRANCE: faixa 20) Grotowski expõe a relação de dois atores orientais para com os espectadores. O caso: um pai, o outro filho. Este, “fica na escuta da reação do espectador”, por outro lado, “o velho está consciente do espectador” (idem). O artista explica que o velho pai está afastado da dependência do olhar e do gosto de quem o está observando. Ele sabe que o espectador está ali e o respeita, mas não se vende⁴ nem se submete às expectativas daquele. Ao contrário, o velho pai faz o que tem que ser feito, seu trabalho artístico. Se “vê que alguma coisa não funciona e é preciso, talvez, mudar o ritmo das acentuações, do *élan*⁵, no que ele faz, os acentos legítimos, mas ele é muito mais livre, porque toda a sua atenção vai na direção de não obstruir, de não perturbar este canal livre, canal aberto da energia que passa através dos pequenos detalhes, é, então, ele se diverte também, ele se

⁴ Grotowski chamava de *putanismo* o ator que se vendia para o público (1971). No *Teatro Laboratório*, o artista polonês a respeito da relação ator-espectador, afirmava que para “el espectador medio, el teatro es antes que nada un lugar de distracción. Si el espectador espera encontrar algo semejante a una musa ligera, el texto no le interesa en absoluto. Lo que le atrae es lo que pudiéremos llamar el ‘gag’, la situación cómica y, si se presenta el caso, el juego de palabras, lo que de algún modo sería una vuelta al texto. Si mayor atención se proyecta sobre el actor considerado como sujeto de atracción. Una chica joven convenientemente desvestida es para el espectador de cierta edad una atracción en sí, sobre la que proyecta una apreciación en forma de cultura, pero en realidad responde mucho más a relajarse, a distraerse, como suele decirse, en cuyo caso el humor y los valores humorísticos están por encima de los valores literarios del texto” (REVISTA MÁSCARA: 1993).

⁵ Na terminologia grotowskiana/*workcentiana* *élan* quer dizer *energia vital* ligada aos *impulsos*, às *associações* e às *ações* de um corpo. Por outro lado, vale observar como esses termos (em sua maioria, criados na fase do *Teatro Laboratório* por Grotowski e seus atores) retornam e/ou dão lugar a outros que surgem à medida que o trabalho no *Workcenter* hoje se desenvolve, e é criado não mais na presença física de Grotowski.

diverte também, ele faz como, como, por exemplo, fazer⁶ uma coisa e olhar para ela: é muito oriental” (1997/2014, faixa 20).

Na outra extremidade das *performing arts* está a *Arte como Veículo*, expressão que Peter Brook, *metteur-en-scène* inglês e amigo de Grotowski, utilizou pela primeira vez (1987) em uma conferência realizada em Florença. Ao contrário da “arte como apresentação”, a *Arte como Veículo* não procura criar uma montagem na cabeça do espectador, e sim, nos artistas que *agem*. Grotowski acreditava que este é um tipo de trabalho de artista como uma pesquisa na vida, “como um tipo de trabalho sobre si mesmo, assim como chamou Stanislavski {diretor russo [1863-1938] que será estudado no capítulo 4} ... como isso que faz com que alguma coisa em nós cresça: se queremos ter isso! [...] Podemos dizer que... eu me perguntei com uma certa idade... porque, para mim, sempre, o trabalho sobre a arte, digamos, performativa, as coisas assim, isso foi interessante, apenas, se me trazia esta busca, esta pesquisa: de crescimento, de nutrimento, de desenvolvimento interior, de trabalho sobre si mesmo, somente” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 63).

Desta maneira, segundo Richards aquele que *faz* trabalha sobre o rico potencial da experiência no momento presente atravessado por ele e com o outro, através de elementos de processos rituais como os cantos⁷ de tradição africana e

⁶ Esta citação foi traduzida do francês para o português por Sodré em sua tese de doutorado (2014). A autora deixa claro que escolheu cometer os “mesmos erros” em português quando à sua fala no francês nas aulas no Collège de France. Isso é interessante. Porque apesar das duas línguas virem de uma mesma base, o latim - os erros gramaticais na língua francesa são diferentes dos erros gramaticais no português. Ainda mais como linguagem oral. Por sua vez, qual seria a mais ‘justa’ atitude? Traduzir a fala de Grotowski quando transcrita para o português de modo a *corrigir* sua fala e/ou traduzi-la, de modo que seja uma espécie de tradução “mediúnica”, na qual o tradutor não interfere em nada? Neste exemplo específico parece que a autora tendeu ao segundo caso já que assumiu cometer os “mesmos erros” de Grotowski do francês para o português. No entanto, paradoxalmente, Sodré tomou a liberdade de colocar [e criar] todas as pontuações [imaginárias] da fala de Grotowski de acordo com a escuta do áudio. Esta atitude não seria uma espécie de *correção disfarçada*? E se a autora já interferiu em toda a pontuação, por que manter os “erros” do francês em português já que as duas línguas se diferem entre si? Essa questão implica dizer que neste caso específico do áudio das aulas e dos seminários de Grotowski, se não traduzido em diálogo entre as duas línguas, e sim, através da hierarquização/imposição de uma língua (o francês) sobre a segunda (o português), o sentido inicial provavelmente será alterado. Por isso, tomei também a liberdade de ter como base as traduções de Sodré nesta situação demarcada, entretanto, algumas palavras e expressões que acredito que foram distorcidas pela autora - justamente por não apresentarem o *jogo* na tradução entre as duas línguas, foram aqui modificadas.

⁷ Esses cantos para o diretor americano servem como “ferramentas para despertar diferentes qualidades de energia que existem no ser humano, criando fluxos muito sutis, mas concretos, perceptíveis como o vento” (RICHARDS: 2014, p.80). Por outro lado, Grotowski afirma que encontrou na tradição dos cantos afro-caribenhos uma *organicidade* total do corpo de quem canta:

afro-caribenha - vindos, em sua maioria, do vodou haitiano, a partitura das reações das *ações físicas* estruturadas, os modelos arcaicos de movimento orgânico - o passo *yanvalou*⁸ e a palavra tão antiga que é quase sempre anônima.

Através desses *instrumentos objetivos e precisos* de trabalho do ator - percebidos no *Workcenter* [e em *The Living Room*] como *ferramentas* de um marceneiro - é possível ao *atuante* trabalhar *sobre* o seu *corpo* (*body*), o seu *coração* (*heart*)⁹ e a sua *cabeça* (*mind*) (GROTOWSKI: 2001, p.137). Essa, conforme Grotowski é a *objetividade do ritual* para aqueles que *fazem* a Action (idem). Ou seja, a sede de montagem está nos *atuantes* e não na percepção do espectador, como no caso da “arte como apresentação”, com a realização de *espetáculos teatrais*. Para Richards, “os processos que estão envolvidos na Arte

“é como um esforço de encontrar uma presença e uma percepção mais delicada, mais alta, mais sutil, eu me disse: ‘Eu vou partir desta tradição de cantos afro-caribenhos’” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 16). Ademais, o artista estudou os cantos *Zikiri* na abordagem islâmica, os cantos ligados à tradição ortodoxa de *Philocalia*, os cantos católicos *Mass*, em Latim, os mantras *Védicos*, da Índia, os cantos sagrados do antigo Egito e da Grécia, hinos da religião *Farsi* e os cantos de *Yorubá* da diáspora africana (idem). Os cantos trabalhados hoje no *Workcenter* não são expostos nem divulgados pelo grupo. No Master Course (2014) tive acesso a alguns deles. Estes serão apresentados no subcapítulo seguinte.

⁸ Grotowski dizia que o *yanvalou* é um ‘mantra para o corpo’, fazendo uma analogia com formas repetitivas de oração. “É um fluxo orgânico e estruturado que pode ser encarado como uma ferramenta para o trabalho interior” (BIAGINI: 2007, p.192). Maud Robart e Tiga (Jean-Claude Garote), *colaboradores* de Grotowski, trouxeram este passo do Haiti [de sua terra nativa] desde o *Teatro das Fontes*. Embora seja um passo que tenha sua evolução de acordo com as pessoas que o praticam. *Yanvalou* é ligado a um Loá de ritual Vodou [em devoção à Dambhala] que é inscrito desde a infância no comportamento das pessoas que fazem essa cerimônia. É também um passo que vem de um específico ritual. Em *The Living Room*, os *atuantes* realizam este passo como parte de uma estrutura de Ação e tem questões objetivas a serem trabalhadas. É também um instrumento de veículo energético que atravessa a uma outra qualidade de presença e percepção. Além de ser realizado na Action, o passo *yanvalou* está presente nas *obras* do *Open Program*. À época do Master Course (ROCHA: 2014) era feito a partir do trabalho dos participantes com os cantos de tradição nas sessões de canto [*sing sessions*]. Grotowski acreditava que estas antigas técnicas, *se trabalhadas*, poderiam ser capazes de acordar os *impulsos internos* do *atuante*. Em conferência realizada na Itália em 1985, e transcrita sob o título *Tu es le Fils de Quelqu'un*, o artista polonês discute os princípios elementares do comportamento humano em algumas culturas. Dá o exemplo da posição corporal do caçador que se apresenta de modo semelhante em diferentes lugares - desde o Kalahari, na África, como também em outras localidades da França, e de modo similar em Bengala, na Índia, ou entre os Huicholes, no México: “coluna vertebral inclinada levemente para frente e joelhos sutilmente dobrados, em uma posição sustentada pela base do complexo sacro-pelvis” (1985, p.71). Sua forma e movimentação remetem a figura da serpente. Para Grotowski, o passo *yanvalou* estaria relacionado a uma posição primária do corpo humano, talvez presente desde o *Homo Erectus*, “extremamente ancestral, conectada com o que alguns tibetanos chamam aspecto ‘réptil’” (1985, p.72).

⁹ A expressão *heart - coração* - faz parte hoje do vocabulário pessoal de Richards que se expandiu para uma possível terminologia do *Workcenter*. Segundo o diretor americano, esta expressão significa aceitação e perdão. “É onde nós passamos a ser *nós* e não *só eu*” (2008, p.62). Através do *coração*, uma forte potência de energia tem o seu centro expandido. Na metáfora *workcentiana*, é como se o ‘coração se abrisse’ (ROCHA: 2014). A expressão *Heart*, como tantas outras, atravessa fortemente a cultura hindu e é usada algumas vezes como *conceito* e *prática* no *Workcenter*.

como Veículo, na verdade, vêm de uma necessidade que se pode perceber dentro de si mesmo em momentos específicos ao longo do dia [...]. A nossa voz interior nos chama para *subir*, traspassar o peso carregado no dia-a-dia e desfazer os nós que surgem para assim descer novamente ao cotidiano, só que agora alguma coisa ressoa e você passa a se escutar e a se enxergar” (2012, p.271).

Grotowski defendia que o trabalho específico com os cantos de tradição estava ligado aos *impulsos* e às *ações* do corpo de *um*, e por isso, podia servir a um tipo de *ioga* (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 16). Não à *ioga* clássica que produz um *mantra* com o objetivo de “estabilizar o corpo, imobilizá-lo e ralentar o processo de respiração e o processo mental em uma espécie de obra contra a natureza” (idem). O artista explica que na *Arte como Veículo* queria encontrar um trabalho com o qual o *atuante* “decolasse como um avião de uma pista da natureza” (1997/2014, faixa 17). Por isso, Grotowski sustenta que a partir de certas correntes de *ioga* hindu heterodoxo, não ortodoxo, como os *Bauls*¹⁰ de Bengala, o trabalho realizado com os cantos não fica na dimensão da natureza. *Decola*. E isso o interessava.

O verbo *decolar* está diretamente ligado na terminologia grotowskiana/*workcentiana* ao trabalho com a *verticalidade* que “procura passar, consciente e deliberadamente, acima do plano horizontal com as suas forças vitais, e essa passagem se tornou a saída: a ‘verticalidade’” (GROTOWSKI: 2001, p.101). Para Grotowski, o *rigor*, os *detalhes* e a *precisão* que se encontram em um corpo na experiência da *Arte como Veículo* ou da *objetividade do ritual*, ou ainda, das *artes rituais* (2001, p.102) - podem ser comparáveis aquelas dos espetáculos do *Teatro Laboratório*, contudo não é um retorno à “arte como apresentação”. Aqui, nas palavras de Flaszen - criador dramaturgicista do *TL*- é considerável perceber como o “paleo-Grotowski” de Opole e do *Teatro Laboratório* entra em “diálogo-eco” (2007, p.26) com o velho mestre de Pontedera já na fase final da pesquisa, a *Arte como Veículo*.

¹⁰ Os *Bauls*, de Bengala, na Índia são, segundo Grotowski, artistas, cantores, dançarinos e *performers*. “É uma velha tradição rebelde, onde a arte é tratada, ao mesmo tempo, como uma *ioga*. Que ao mesmo tempo é arte, quando os observadores chegam, e, ao mesmo tempo, é um trabalho *ióguico*, para as pessoas que fazem isso quando eles trabalham sozinhas. Isso é um fenômeno muito especial” (1997/2014, faixa 16). *Ioga* para Grotowski significa *junção*. Juntar o que está embaixo com o que está em cima. “*Coniunctio* é esse movimento de alguma coisa que nós podemos metaforicamente chamar de energia ou... de vital, denso, forte, para o sutil, luminoso, transluzido, como alguns dizem. Está próximo da *ioga*. Realizar as técnicas da escada da *junção* ou do *coniunctio* não sobre a base do relaxamento e da imobilidade e sim sobre a base do dinamismo e do fluxo dos impulsos vivos” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 94).

Experimentar a *Arte como Veículo* na perspectiva do artista polonês é explorar a *tradição* e a *pesquisa* que estão em constante movimento com a outra extremidade da cadeia das *performing arts*, a “arte como apresentação”, na qual o espetáculo, como antes concebido por Grotowski e os atores do *TL*, teria sido, em suas palavras “a própria degeneração da experiência performativa” (1997). Ainda assim, entre elas, segundo o artista, “deveria ser possível a passagem: das descobertas técnicas, da consciência artesanal” (2011, p.243). Inclusive, Grotowski defende que através do *conhecimento* adquirido no trabalho sobre a *Arte como Veículo*, seu realizador pode perguntar a si próprio como aproximar-se de algo semelhante no trabalho destinado a fazer *espetáculo* nos dias de hoje. “É quase, como uma pergunta suspensa no ar, no subconsciente e não totalmente formulada” (2001, p.116).

“Para tentar compreender com palavras o que é da natureza da experiência prática” - frase célebre nos textos e conferências de Grotowski e do *Workcenter* - e repetida muitas vezes pelos teóricos ligados ao grupo - o artista oferece duas imagens. A primeira é a imagem do *elevador* (2011, p.122). O espetáculo - na “arte como apresentação” - é como um grande elevador moderno através do qual a sua montagem é realizada. Na *Arte como Veículo*, uma espécie de cesto, um elevador primitivo é puxado por uma corda com a ajuda do *ator*, agora *atuante* (aquele que *faz*) que eleva a si próprio rumo a uma *energia* mais sutil para descer com ela até o corpo instintual.

A segunda imagem apresenta a *verticalidade* como a *escada de Jacó*, na Bíblia. Jacó adormece com a cabeça em uma pedra em Harã (QUILICI: 2012, p.289). Tem uma visão. Vê, em pé, no chão, uma grande escada e percebe as forças ou os anjos que sobem e descem nessa escada. Mas para que isso aconteça, para que a escada se sustente, cada degrau deve ser muito bem construído com credibilidade artesanal. Caso contrário, a escada se desmoronará. De forma similar a essa imagem¹¹ acontece na *Arte como Veículo*. Tudo depende, segundo Grotowski, da competência com que os *atuantes* trabalham: da qualidade dos detalhes, da qualidade das ações, do ritmo e da ordem dos elementos (2001, p.131).

¹¹ Richards compara este processo da escada de Jacó, com uma espécie de ponte “imaginária” que o *atuante* atravessa, bem como com a onda [*wave*], e ainda, com uma possível escalada na montanha (2008, p.169). Todas essas metáforas fazem convergir a noção de *fluxo* que será desenvolvida mais adiante.

A busca por um *corpo outro* ligado ao *primitivo*, a partir de técnicas que os atores ocidentais pudessem apreender, deveria ser *veículo* através de sua Ação para o *atuante* experimentar-se e descobrir em si o que não conhece. Esse é o ofício para Grotowski. Dessa maneira, o corpo torna-se um canal aberto às energias que circulam e encontra em si o seu *fluxo de vida*. A estrutura do que é realizado no espaço de performance é necessária para que “a vida se construa em degraus, através de níveis que sobem, e isto só é possível através de um muito, muito grande trabalho” (Documentário *O Teatro Laboratório de J.G; Os cinco sentidos do teatro*, dirigido por Mariane Arne e produzido pelo Centro de Pontedera e pela televisão italiana RAI, em 1991).

Concomitantemente, Grotowski acreditava que a *verticalidade*, ou seja, o processo da *inner action - ação interior* (RICHARDS: 2008, p.105) - é a passagem de um *chakra* a outro, através da *ação* do corpo, seja por meio do canto ou da própria ação em si, tanto para subir, quanto para descer: uma viagem às diferentes fontes de energia. No Cristianismo Ortodoxo ou no Hinduísmo, por exemplo, segundo o artista “é muito mais vertical. Uma espécie de mapas geográficos (centros de energia) que se faz no corpo” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 77). Já na Europa, Grotowski afirma que esses centros são atravessados de maneira giratória e circular, em espiral como nos desenhos de Gichtel, líder religioso e místico alemão (1638-1710). Embora em todos os casos, o trabalho a ser realizado tende a ultrapassar o *frame*, a moldura, o quadro corporal (idem).

Neste âmbito, *The Living Room* possibilita ao *atuante* - através do processo da *verticalidade* - ir em direção à uma *energia* mais sutil, ao *higher connection* (GROTOWSKI: 2001, p.123) e da sua descida em direção à densidade (cotidiano), ao peso do corpo. Quando Grotowski anuncia a *verticalidade* como um dos princípios da *Arte como Veículo*, afirma que “não se trata de renunciar a uma parte da nossa natureza; tudo deve ter o seu lugar natural: [...] algo que está ‘sob os nossos pés’ e algo que está ‘sobre a cabeça’. Tudo como uma linha vertical, e esta *verticalidade* deve ser esticada entre a *organicidade*¹² e *the*

¹² Em um testemunho para com a sua própria busca, Grotowski, no Collège de France (1997/2014, faixa 17) afirma que: “sim. Será que... sim, agora eu posso apresentar a vocês mil teorias sobre porque é certo, mas, na verdade, isto está apenas de acordo com o meu passado de diretor de teatro, que buscava os métodos de trabalho com o ator nas correntes orgânicas, estas eram as minhas predisposições pessoais, isto era o que me faltava, provavelmente. Eu não me sentia

awareness, quer dizer a consciência que não é ligada à linguagem - à máquina para pensar, mas à Presença” (GROTOWSKI: 2001, p.125).

Essa *Presença* que fala Grotowski está ligada à *Essência* (1987) de um corpo não dual, sem pré-conceitos e julgamentos que faz a ‘mente controladora’, na linguagem grotowskiana/*workcentiana* ser libertada e, por isso, vai para além das barreiras culturais. A partir dos elementos da *Arte como Veículo*, o *atuante* busca a *Presença* - um estado de *Ser*, de estar *Sendo* (2001, p.115)- e faz a passagem de um corpo *orgânico* ligado à *terra* ao *the awareness*, à consciência (em direção ao ‘céu’) que não é ligada à razão propriamente dita. E sim à alguma coisa outra que acontece entre o *atuante* e o seu ‘eu’ e, por isso, não recebida dos outros, nem de fora (2001).

À vista disso, *the awareness* é uma expressão utilizada pelo *Workcenter* que possibilita ao *atuante* do grupo passar por uma experiência compartilhada que diz respeito à modificação do estado de consciência, à abertura de sua percepção para com o meio em que está inserido, a ultrapassar a si mesmo e à necessidade de compreender certas tradições e a partir delas dar prosseguimento ao fazer artístico (RICHARDS: 2012, p.223). Grotowski acreditava que o *the awareness* podia ser *veículo* para o *atuante* encontrar em si o “teu homem” (2007, p.203). O artista afirma que “um dia um pagão perguntou a Teófilo de Antioquia: ‘Mostra-me o teu Deus’, e ele respondeu: ‘Mostra-me o teu homem e eu te mostrarei o meu Deus’. Examinemos agora só a primeira parte desta frase: ‘o teu homem’. Esta é uma terminologia que vai além das concepções religiosas. Penso que com isso Teófilo de Antioquia tenha tocado algo de fundamental na vida do homem. Mostra-me o teu homem - é, ao mesmo tempo, tu – ‘o teu homem’- e não-tu, não-tu como imagem, como máscara para os outros. É o tu-irrepetível, individual, tu na totalidade da sua natureza: tu carnal, tu nu. E ao mesmo tempo, é o tu que encarna todos os outros, todos os seres, toda a história” (GROTOWSKI: 2007, p.176).

Dentro da geração dos anos 60, da contracultura, movimento hippie e Guerra do Vietnã, Grotowski foi 'fiscado' por conceitos e práticas experimentais ligadas ao hinduísmo. É notória a existência de uma relação direta da cultura hindu com as práticas e terminologias propostas por ele anteriormente e pelo

suficientemente orgânico, então toda minha vida eu busquei a organicidade, é natural. (risos). E isto resultou nesta abordagem muito particular através dos cantos vibratórios de antigos rituais [...]”.

grupo do *Workcenter* nos dias de hoje. Inclusive a sua penúltima aula no Collège de France, do dia 26 de janeiro de 1998, é dedicada a seu ‘mestre’ {e também de Paul Brunton¹³}, Ramana Maharshi (1998/2014, faixa 148). O artista ainda afirma que “e, isso com várias voltas, os outros horizontes que se abriam nas mesmas raízes míticas, podemos dizer, hindus, da Índia. Isso me acompanhou durante anos e anos. No fundo, até agora. Então, vejam vocês, isso foi bem, bem antes de toda a pesquisa teatral ou cultural” (1998/2014, faixa 149).

“A ‘Essência do Ser’, a ‘Presença do Ser’, a ‘Verdade do Ser’, a ‘Pureza do Ser’, a ‘Unidade do Ser’, o ‘Eu Indivisível’ de absolutamente todas as coisas que nós procuramos e ansiamos na Vida” são almeçados na cultura hindu (DAS: 2011, p.35). Escritos sobre a prática do *the awareness* são, por sua vez, também encontrados nesta tradição (SCHECHNER: 2011). A necessidade de viagem, a ideia de pobreza, de *essencialidade*, de deixar a máscara cair, de *transmissão*, a juventude e a mística como experiência vital, a revolta contra as convenções foram ansiadas por Grotowski. O artista afirma que: “Essência: etimologicamente,

¹³ Grotowski teve como inspiração para as suas criações artísticas a leitura dos *Evangelhos* quando criança e o livro *A Search of Secret India*, de Paul Brunton. Este livro foi publicado pela primeira vez em 1934 e vendeu mais de 25 milhões de cópias. Tornou-se, portanto, um *best seller* do momento. Relata a odisseia espiritual nos anos de 1930 de Paul Brunton na escrita, e na vida, Raphael Hurst - britânico - pela Índia. O autor foi proponente da *doutrina do Mentalismo Oriental* e procurou encontrar e entrevistar pessoas santas, tais como: *Meher Baba* - o Messias em silêncio; *Shri Shankara* - a cabeça espiritual do sul da Índia; o Mestre *Mahasaya*; *Sahabji Maharaj*; *Hazrat Babajan* - a mulher fakir e *Vishudhananda* - o mágico e o seu próprio guru, Shri Ramana Maharshi, na montanha de Arunachala. Por causa desse livro, Maharshi ficou conhecido por toda a Índia e Ocidente. Hoje, existem *Ramanashrams* por todo o mundo. Os trabalhos de Brunton são: *A Search in Secret India - The Secret Path*; *A Search in Secret Egypt*; *A message from Arunachala*; *A Hermit in the Himalayas*; *The Quest of the overself discover yourself*; *Indiam Philosophy and Modern Culture The Hidden*; *Teaching beyond yoga the wisdom of the overself e The Spiritual Crisis of Man*. Para Grotowski, alguns livros podiam ser comparados à comida (NIENADOWKA: 1980). O artista devorava-os vorazmente. E com este livro de Brunton, *A Search of Secret India* foi o que aconteceu, influenciando-o por toda a vida. No Collège de France, Grotowski afirma que não gosta da tradução deste livro para o francês. Diz que é *mentalizada* (1998/2014, faixa 150). Na tradução polonesa, o livro tem como título, *No Caminho dos Iogues* e, segundo o artista, sua mãe “que tinha um tipo de ecumenismo quase desafiador” (idem) atravessou 20 km sozinha do vilarejo onde eles moravam chegando a cidade onde conseguiu o livro. Ela queria que Grotowski e seu irmão tivessem alguma coisa para ler. Era época de Guerra. “Situação de perigo, de morte a cada dia, de pacificação [...]. Esse livro foi publicado logo antes do começo da guerra e, quase todos os exemplares foram destruídos pelos bombardeios. Mas, restaram algumas cópias... Um dos primos da minha mãe, que era um grande bibliófilo, ele tinha isso, e ela implorou a ele, ela disse: ‘Eu quero levar isso para as minhas crianças’. Então, isso foi, mais ou menos, no mesmo período que a história dos Evangelhos e de tudo isso: é entre nove e dez anos... Eu li isso, e quando... isso me impactou primeiramente... porque esse... Sim. Isso foi... não é nem um pouco todas as outras histórias indianas, de pessoas bizarras, de tudo isso, mas fascinantes, isso foi com esse sufi e Ramana. A reação foi tão forte que eu tive uma febre alta. Pensaram que eu tinha contraído alguma coisa perigosa para minha vida. E, depois, eu comecei a copiar o que Ramana disse a Brunton. E, eu diria que aí começou a minha viagem. Minha verdadeira viagem interior, começou com esse livro que minha mãe tinha trazido, se arriscando... O que era arriscado na época: essa estrada de vinte quilômetros. E, isso começou a me acompanhar. Podemos dizer que num outro sentido, como na história dos Evangelhos, que foi a raiz mítica polonesa, e essa foi a raiz mítica hindu que se apresentou” (COLLÈGE DE FRANCE: 1998, faixa 148).

é uma questão do ser, da seridade. A essência me interessa porque nada é sociológico nela. É o que você não recebeu dos outros, o que não veio de fora, o que não é aprendido. A consciência, por exemplo, é algo que pertence à essência; é diferente do código moral que pertence à sociedade. Se você infringe o código moral, você se sente culpado, e é a sociedade que fala em você. Mas se faz um ato contra a consciência, você sente remorso – isso é entre você e você mesmo, e não entre você e a sociedade. Como quase tudo o que possuímos é sociológico, a essência parece uma coisa pequena, mas é nossa” (1987).

Não obstante, justamente por ter sido produto dessa geração, Grotowski a critica. Em seu texto, “*Tu es le Fils de Quelqu’un*”, de 1985, o artista se refere à contracultura norte-americana como um movimento efêmero: “[...] dançaram somente um verão; depois abandonaram tudo, sem se perguntar se isto tinha valor ou não. [...] A verdadeira rebelião na arte é persistente, dominada, nunca diletante” (1985/1993, p.70).

The Living Room é uma prática artística que realiza os princípios da *Arte como Veículo*. A Action é a *Arte como Veículo*. De modo consequente, existem dois pontos a serem desenvolvidos por seus *atuantes*: o primeiro é a realização no nível do ofício, do artesanato que está relacionado ao labor do corpo atravessado pela sua *organicidade*. Trabalho este [de ator e que experimentaremos no capítulo 4] direcionado às *ações físicas*, aos *impulsos*, *memórias*, *associações*, *intenções*, *estrutura* [*score*, *partitura*] e *espontaneidade* [*fluxo de vida*]. Ainda que seja uma investigação, segundo Richards, no nível da *horizontalidade*. No entanto, extremamente necessário ao ator (2008, p.109). Os elementos do ‘teatro’ são aqui trabalhados pelos *atuantes* de *The Living Room* [e do *Workcenter* como um todo], por exemplo. A ‘segunda’ etapa do processo é o trabalho nomeado por Grotowski/Richards de *transformação de energia*, através da investigação feita com os cantos de tradição. Este trabalho para o *Workcenter* refere-se à *verticalidade* e à *inner action*, *ação interior*. Inclusive, no Collège de France, Grotowski relaciona a *verticalidade* como uma espécie de *segundo horizonte* (1998/2014, faixa 109). Nessa perspectiva, os dois eixos [horizontal e vertical] se cruzam formando um só. Duas linhas de atenção que trabalham juntas [ainda que em uma espécie de luta]. Em conferência de 1985, Grotowski explica que “no es la buena voluntad que va salvar el trabajo, sino la maestría. Evidentemente, cuando existe la maestría, surge la cuestión del corazón. El corazón sin la maestría

es mierda. Cuando existe la maestría, debemos hacer frente al corazón y al espíritu” (GROTOWSKI: 1985, p.71).

Através do contato refinado (RICHARDS: 2015), de interação e *jogo* de um *atuante* com *outro*, a energia de todos os presentes em *The Living Room* circula por entre o espaço. Os cantos e as ações que surgem e se “alimentam” reciprocamente podem fazer com que o *atuante* toque o *heart*, o *coração*, essa ‘fonte’ mais sutil, e depois deixe a energia descer e passar, em uma espécie de correnteza, de *fluxo de vida* (2008, p.123). Neste processo a luta entre pensamento, julgamento e fazer é constante. Uma investigação sobre o modo no qual a “arte performativa pode ser instrumento de transformação da percepção e da presença do artista” (FACCO: 2010, p. 97). Cabe ao *atuante*, segundo o diretor americano (2008, p.124), descobrir em si um *fluxo* que não está simplesmente ligado ao mental, como um modo de descrever um efeito (*duchowy* em polonês e quer dizer, invisível ao processo espiritual).

Desta maneira, o *processo de indução* - expressão usada com frequência pelo grupo - pode ocorrer na relação *atuante-atuante*. Neste caso, é como se o *atuante* se colocasse em uma atitude perceptiva quanto ao processo do *outro*. Em *The Living Room*, o *atuante* procura entrar em sintonia com o canto realizado pelo ‘atuante-líder’ [o *atuante* aqui exerce duas funções: a de *atuante* e a de líder]. Através da *indução*, em total sincronização com o ‘atuante-líder’ - a pessoa que guia o processo - o *atuante* ajusta a voz de dentro do canto às sutis mudanças nas qualidades vibratórias do ‘mesmo’ canto guiado pelo ‘atuante-líder’. Então, é como se o *atuante* e o ‘atuante-líder’ em seus ‘dois’ cantos (que na realidade é um só) se encontrassem e ‘atravessassem juntos uma espécie de viagem interior’, a *verticalidade*. Cientificamente (DAMÁSIO: 2011) é um fenômeno que origina a produção de uma força eletromotriz - tensão em um meio ou corpo exposto a um campo variável ou estático. Desta maneira, o corpo que está em relação é um condutor por produzir uma corrente de energia. E a tensão induzida pelo corpo pode ser proporcional ao seu *fluxo*.



Figura 33- A passagem.

Por outro lado, o *processo de indução* pode acontecer entre *atuante-espectador*. No *Workcenter*, *testemunha*, *observador externo* ou *convidado*. Nas palavras de Richards, “isso abre, totalmente, uma relação diferente com um observador. Se o observador não está bloqueado no nível mental, por exemplo, qual é a história, o que tudo isso... porque isso pode bloquear... Então, ele pode como que acompanhar dentro dele mesmo,

ele pode como que acompanhar... e, pode se apresentar o fenômeno que nós chamamos de fenômeno de *indução*. Que essa subida, disso que é, digamos, biológico ou debaixo, para isso que é, digamos, sutil, do alto. Que nessa passagem, começamos, esse que está presente, ele começa a sentir como que uma indução. [...] um fio elétrico na corrente, um outro fio que não está na corrente elétrica... e... se tem um tipo de onda, ondas elétricas numa corrente, na outra vão aparecer também” (2008, p.130). Richards defende que o *observador externo* pode vir a *testemunhar* um processo similar do que ocorre no *atuante* em seu ‘íntimo’. “Dentro. Não de maneira exteriorizada. Mas, isso aparece. Ele pode seguir essa escada, ele pode ver, ele pode escutar. É um tipo de ressonância. De radiação” (2008, p.139).

Quando os *atuantes* entram em seus *processos interiores*, sua presença emana e aborda a experiência que resulta em *outra* {com diferentes intensidades} para as pessoas que estão em volta. Este processo, em contrapartida, está relacionado com o que Grotowski em seu texto *Performer* (1987) chama de *pontifex*, ou seja, o *atuante* é uma espécie de fazedor de pontes. E isso inclui que o tempo-ritmo do corpo da *testemunha* entre em tensão com o tempo-ritmo do processo em *ação* do *atuante*.

Na cultura hindu, o ato de *servir* está relacionado a um estado de invocação e dedicação. Os *observadores externos* são *convidados* em *The Living Room* para uma refeição que pode ser considerada no hinduísmo como uma “oferenda

simbólica da compaixão” (DAS: 2011). Segundo Krishna Das¹⁴, líder espiritual americano, por meio da preocupação com os outros seres e da consideração por sua felicidade, “o coração se abre” (idem); no caso da experiência performática do *Focused Research Team*, o coração do “menino de ouro”- Richards [?]. O autor reflete que por meio da oferenda pelo bem dos outros é possível entrar no que na cultura hindu é nomeado de *Mente Bodhi* ou *Portões do Doce Néctar* que diz o seguinte na versão de Krishna Das: “Chamo os corações famintos/ Em todos os lugares, através do tempo infinito/ Vocês que vagam a esmo, vocês que têm fome/ Eu lhes ofereço esta Mente Bodhi/ Chamo todos os espíritos famintos/ Em todos os lugares, através do tempo infinito/ Chamo os corações famintos/ Todos os que se perderam e ficaram para trás/ Reúnam-se e compartilhem esta refeição/ Farei minhas as suas alegrias e tristezas” (2011, p.36).

Através da letra cantada e do ato de *servir* (como graça divina), Krishna Das revela que na cultura hindu, os pensamentos de “nós queremos ser bondosos/ nós queremos ajudar/ nós queremos ser boas pessoas e bons seres humanos” (2011, p.40), e por isso, estende-se a mão a outros e os *servem* é uma característica marcante. Em contrapartida, o ambiente proposto em *The Living Room* faz os *observadores externos* acreditarem que os *atuantes* “estão aqui para lhes servir. Eles estão aqui por nós; eles não se apegam a nada. Então tudo passa constantemente através deles, com força total” (ROCHA: 2014). O ato de cuidar dos *outros*, de *servir* as pessoas alimentando-as, alimenta, segundo Das, o *kundalini* que é a energia espiritual que reside na base da coluna, no baixo ventre e plexus solar, onde é possível encontrar uma espécie de fonte alimentícia (2011, p.47).

Essa prática do *oferecer* tanto no início quanto no final da Action, pode ter relações com a história de Ram (Amor) - o Ramayana - que é o “servo perfeito” (2011, p.50). Ele tem fôlego para fazer todas as ações a serviço do “Divino”, do “Amor”. O conceito de *fôlego* no hinduísmo é relacionado ao de *espírito* e está no corpo e faz parte da vida. É concreto e transitório. Entra e sai do corpo e vive

¹⁴ Krishna Das não tem relação direta com Grotowski nem com o *Workcenter*. Ainda assim, em seu livro *Cantar para Viver* (2011) percebi aproximações entre seus escritos e a encenação de *The Living Room*. Por isso as exponho aqui. No inverno de 1968, Krishna Das foi para a Índia conhecer seu mestre espiritual Neem Karoli Baba (ou Maharaj-ji), e ali começou a praticar a *Bhakti Yoga* - a ioga da devoção - e, principalmente, a praticar o *Kirtan* (cantar os Nomes Divinos). É americano e hoje viaja pelo mundo cantando no estilo da repetição e compartilhando essa prática experimental com quem também se interessa por ela.

dentro do homem. “Tudo o que eles fazem é motivado pela compaixão, pela preocupação e pela bondade cheia de *Amor*” (2011, p.51). O alimento na Action vem de fora, com os *convidados* que o trazem, e ao mesmo tempo, vem de dentro, do trabalho proposto. Neste sentido, o ato próprio de *servir* implica a troca e a passagem de alimento e, ainda, o contato com o outro e sua conexão em *The Living Room* (RICHARDS: 2007).

Living Room - sala de estar em português - é um de lugar de retiro, de descanso e relaxamento. Em sua maioria, talvez o lugar mais elegante da casa. E, por isso, o lugar de receber visitas, *hóspedes*. Lugar de encontro social onde se come, bebe e fala. Lugar de silêncio. De desencontros. Despedidas. De mídias alternativas. Automáticas. Nas casas brasileiras é o lugar das mais importantes comemorações da família: Festa de aniversário, Páscoa, Natal e Ano Novo. Sala de vida. Sala que vive. Sala que está vivendo. Sala que quer viver. O que pode acontecer em uma sala de estar? O que não pode acontecer? É o lugar onde pulsa a vida por ser passagem. Tanto para a rua quanto para os outros cômodos da casa. É o primeiro lugar que entro quando chego em casa e o último lugar pelo qual passo quando saio de casa. É o meu encontro com uma porta. Eu abro essa porta. É um muro¹⁵? E o que acontece? O que faço passar e o que passa por mim? É o “lugar onde a vida pode se desemaranhar e nos revelar seu potencial escondido” (RICHARDS: 2012, p.189).

The Living Room é considerada pelo *Focused Research Team* como um *encontro poético* (2012, p.255) e pode ser realizada em diversas ocasiões: festivais, teatros, casas, na estrada, como um evento surpresa, durante uma visita, em lugares onde as pessoas se encontram e onde pode haver interação recíproca¹⁶. É um momento de reunião. Mas aquele que assiste ao trabalho, para o diretor

¹⁵ Nas palavras de Shirdi Sai Baba - guru hindu: “qualquer pessoa ou qualquer criatura que venha até você, não a afaste, mas receba-a com a devida consideração. Dê alimento a quem tem fome, água a quem tem sede, roupas a quem está nu. [...] Suporte as reprimendas dos outros. Diga palavras gentis. Esse é o caminho para a felicidade [...]. O mundo mantém um muro - um muro de diferenciação entre uma pessoa e as outras, entre você e mim. Destrua esse muro” (DAS: 2011). No *Teatro das Fontes*, Grotowski também falava em uma espécie de dois muros que oprimiam o indivíduo: o muro dos sentidos humanos e o muro das forças e energias. Esses muros eram, na realidade, segundo o artista polonês um só (2007, p.134).

¹⁶ Quando *The Living Room* começou a ser criada a partir de 2007 - e rodando a Polônia - com o primeiro *ensemble* (termo utilizado por Richards): Thomas Richards, Cécile Richards, Jessica Lossila-Hebrail, Benoît Chevèlle, Philip Salata, americano e Teresa Salas, chilena, os dois últimos (hoje, em 2016) na faixa dos 30 anos - era de fato realizada em espaços *outros*. A partir de 2012/2013, com a mudança de parte do *ensemble*, parece que interessa mais ao *Focused Research Team* realizar a Action em teatros ou espaços teatrais em diversos países.

americano, não se torna um participante ativo; ele ou ela é um *convidado*. “Quando o trabalho acaba ocorre como que uma suspensão onde os indivíduos ali presentes se inter-conectam num momento transparente no qual os fluxos da vida que foram evocados pelo trabalho podem sutilmente viver e circular entre as pessoas” (2012, p.258).

Esse movimento expansivo para Richards envolve a todos os presentes em um diálogo que traz respostas que podem surgir caso olhemos para o outro em consideração. *The Living Room* “não é apenas compartilhar o trabalho de performance, mas o porquê e quem são aqueles que encontramos, uma questão por trás da qual há uma intenção completamente diferente, pois ela está direcionada para fora de nós mesmos e está fora da situação de nossos próprios esforços” (RICHARDS: 2007, p.96).

1.2.

A Dança das melodias no trem das ondas faz pulsar a produção coletiva do tempo de variação paisagística

Os cantos de tradição¹⁷ trabalhados pelo *Workcenter* vêm, em sua maioria, de práticas rituais e são transformados no trabalho do grupo por servirem como *instrumentos* de investigação dos corpos dos *atuantes* sobre si mesmos. Ademais, eles têm como marca musical o mundo *modal* encontrado na música indiana, nas percussões de Bali, nas músicas árabes, na polifonia dos pigmeus, nas percussões africanas, entre muitos outros exemplos. No livro *O Som e o Sentido - Uma outra história das músicas* (2002), José Miguel Wisnik, teórico e músico, constata duas características constantes da estrutura

¹⁷ Muitos dos cantos de tradição trabalhados pelo grupo vêm do Haiti e têm um acento afrancesado (devido à colonização francesa. Lá o francês é língua oficial junto ao crioulo haitiano), como é o caso de *Papadanmbalah*, cantado pela cantora haitiana Toto Bissainthe. No *Focused Research Team* a voz-líder desse canto se presentifica em Jessica Lossilla-Hébrail durante *The Living Room*; mas frequentemente, no Master Course, Delphine Derrez também o cantava. Com uma observação de que os contextos dos cantos são diferentes e, neste caso, a melodia também se altera. Segue o link com a voz haitiana: <https://www.youtube.com/watch?v=ujiCgCoNVjA> [*Papadanmbalah*]. Outrossim, no contexto das últimas investigações de Grotowski eles foram desenvolvidos inicialmente por mais de uma década principalmente com o trabalho junto à haitiana Maud Robart, que em colaboração com o artista polonês no *Teatro das Fontes* (1976-1982), continuou no trabalho na Califórnia (1983-1986) e depois nos anos iniciais em Pontedera (1986). Richards afirma que aprendeu muitos desses cantos ainda na fase do *Objective Drama*, nos EUA, com Robart que lhe ensinou precisamente por meio das melodias, dos tempos-rítmicos e da ressonância vocal. Um aprendizado por meio direto da voz. Segundo o diretor americano era como se ele estivesse aprendendo os cantos enquanto um estudante de música (2008, p.42). No entanto, a única pessoa que fez um trabalho com Richards de *transmissão oral* desses cantos através da *inner action* [verticalidade] foi Grotowski, que lhe ensinou não só como cantá-los, mas também como descobrir através deles o potencial que existe por meio do corpo e seus *impulsos* (2008, p.55). O que o fez aprender as palavras dos cantos precisamente, suas sílabas e pronúncia. E cantar no tom. Porque para o diretor americano não é puramente uma questão vocal. Mas uma questão particular de *fazer* já que algum tipo de comportamento do corpo aparece com esses cantos (2008, p.72). Grotowski acreditava que “a voz é como uma serpente no espaço, lançada como uma flecha” (1998). Hoje, no *Workcenter*, Richards *transmite* os cantos ao seu grupo, o *Focused Research Team*. Por outro lado, Mario Biagini *transmite* ao *Open Program* outros cantos, como os do sul dos EUA que fazem uma ponte entre a herança da cultura africana e a música moderna do ocidente, tal como o blues, o jazz, o rock e o pop. E os próprios *atuantes* no grupo de Biagini - passado algum tempo - têm a oportunidade de compor o seu canto para os outros aprenderem, e assim, se apresentarem nas performances artísticas (ROCHA: 2014).

modal. “A primeira é a identificação da escala - repertório de sons inter-relacionados, capazes de gerar frases melódicas através de suas notas dotadas de um certo sentido (enquanto relação de forças advinda de uma dinâmica interna) - com uma determinada propriedade semântica correspondente a um movimento ou a um estado de corpo, de mente e de espírito; e a segunda está relacionada ao caráter *circular*¹⁸ de que se investem as estruturas rítmicas e melódico-harmônicas da música *modal*, bem como a experiência de tempo¹⁹ que ela produz” (2002).

Por meio das melodias a *escala* {das notas dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó} circula, e essa circulação é uma modalidade de ritmo enquanto figura de recorrência sonora ritualizada por um uso (WISNIK: 2002). De modo consequente, o autor acredita ser difícil descrever o *modo*²⁰ como se produz a circularidade temporal nas músicas *modais*: “isso se faz através do envolvimento coletivo e integrado do canto, do instrumental e da dança, através da superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um pulso²¹ fortemente definido, e através da subordinação das notas da *escala* a uma tônica fixa [nota fixa], que

¹⁸ No Master Course todos os dias por pelo menos 3 horas seguidas na parte da manhã, os participantes da *residência* junto aos *atuantes* do grupo e a Richards fazia[mos] o trabalho com os cantos, que incluía a sua repetição em *ação*. Desta maneira, um participante aprendia o canto que lhe era passado oralmente e o cantava várias vezes, num movimento cíclico - numa espécie de eterno retorno - de modo a entrar em contato com o espaço e com os outros que estavam presentes na sala de trabalho. A voz principal do participante-*líder* guiava as vozes dos outros participantes que a seguiam. Existiam momentos que somente a voz-*líder* cantava e só depois as outras vozes a encontravam e ‘respondiam’ ao *jogo*, numa espécie de polifonia vocal sem acompanhamento instrumental. É a ritualidade do som criadora de paisagens múltiplas - *imagens* e *associações* - através do corpo (ROCHA: 2014). Richards afirma que: “a canção que você vai chamar primeiro, o que você vai chamar depois, se relaciona com o como você está procurando transformar de uma qualidade de energia a outra” (2007, p.158). Para o diretor americano, uma linha de cantos é formada, com uma específica ordem, porque uns servem ao que é mais *orgânico* [horizontalidade], vital e biológico e outros servem para a *decolagem* [verticalidade]. E depois tem sempre a volta. “É preciso trazer essa coisa sutil para nossa existência vital” (2012, p.230). Esse movimento de ida e volta marcava, por sua vez, a circularidade dos cantos trabalhados no Master Course (2014).

¹⁹ Na música *modal* o *som* vai-e-vem em um tempo sucessivo e linear, mas também, em tempo *outro*, como que virtual, espiral, *circular* e informe - não cronológico. O que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. O tempo para o indiano, por exemplo, não é um conceito de quantidade, mas um fator de qualidade, relativo à disposição psíquica do homem e isento de medição racional por relógio ou metrônomo [em suas várias fases artísticas Grotowski não deixava os participantes usarem relógio. No Master Course não usávamos]. Segundo Wisnik, “o tempo é a afinação dos *pulsos*, experiência da sobreposição infinita das fases e defasagens, descoberto no coração do instante, no fluxo do improvisado, através dos meios criados por uma cultura que crê que a realidade do universo é música” (2002, p.124).

²⁰ A partir da leitura do livro de Wisnik percebi que a escrita da palavra *mode* (em inglês) no meu aparelho de som é justamente a possibilidade de repetição da música quando apertado este botão. E tudo é experiência de *nouveau*, de *nouveau*, de *nouveau*!

²¹ O *pulso* está diretamente relacionado ao *tempo* de uma composição musical. A ideia de *andamento* ajuda a compreender a noção de *pulso*.

permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias” (2002, p.30).

Wisnik sustenta que em certas sociedades tradicionais a música não é admitida como puro *som* sem *significação*. No caso da música *modal* pode ser um pouco diferente pois há entre o *som* e o seu *sentido* uma poética da sonoridade a partir de sua materialidade (2002, p.35). A música *modal* por assim dizer está sujeita à flutuação dos *significantes* que oscila entre o verbalizado e o não verbalizado porque, sem portar significados específicos, aponta para um *sentido global*.

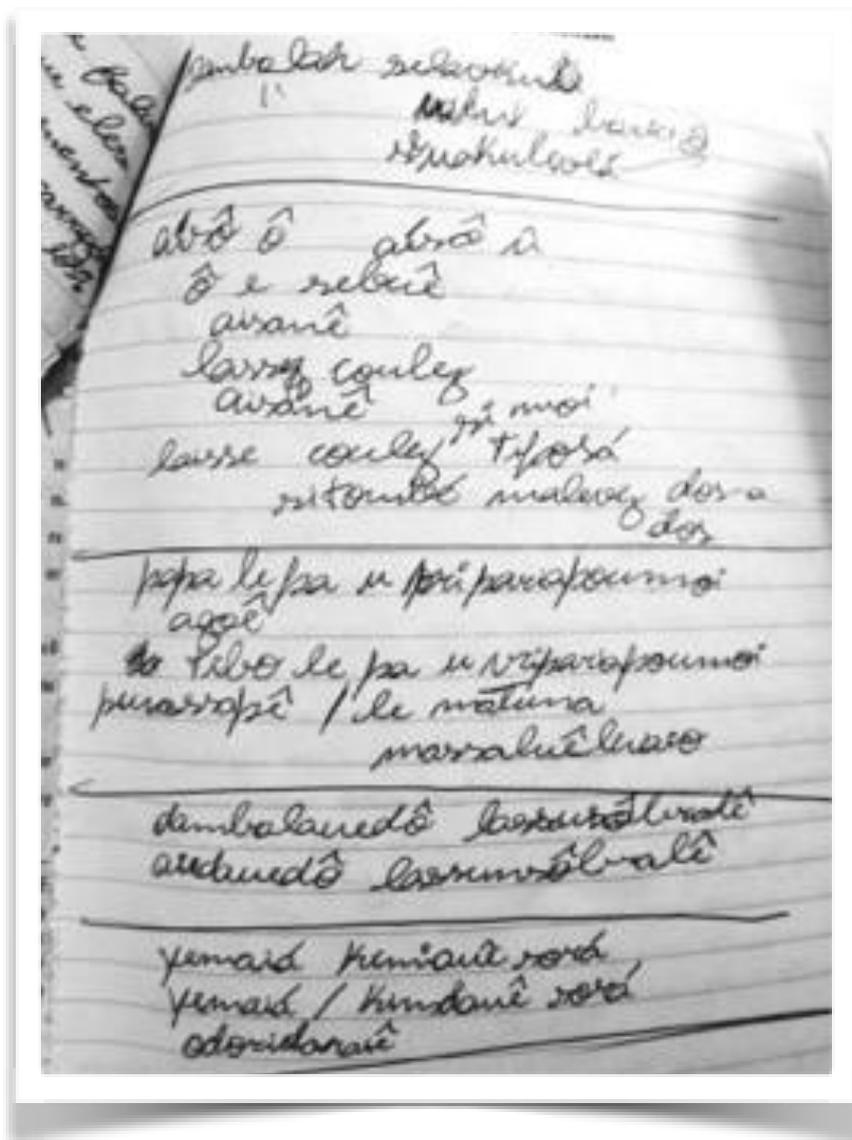


Figura 34- A dança das melodias 1.

O *sentido* do canto - que pode ser cantado ainda que o *atuante* não saiba o seu significado²² se dá por estar enraizado nos *impulsos* e nas *ações* do corpo. O objetivo dos cantos no *Workcenter* não é comunicar propriamente o *sentido* para os *observadores externos*. Para Richards é um fenômeno que vai além do significado dos cantos. O trabalho é baseado em parte no modo que a ressonância se desenvolve já que os cantos são repetidos, sustentados por ações vivas e reações (2008, p.45). “Eu não estou falando de desenvolvimento de volume, mas de um preciso trabalho que envolve um desenvolvimento na ressonância²³” (2008, p.46).

Dentro do ritmo que um canto põe em *jogo* no *Workcenter*, estaria também envolvida a arte de não evoluir, de não acumular, de não criar cisão, através de uma intermitência repetitiva que encadeia as notas cantadas sem conduzi-las compulsoriamente para um crescente, para a subordinação progressiva. É uma espécie de repetição e reiteração exaustiva de elementos em trânsito.

No mundo *modal* a música constituída é capaz de exercer uma espécie de poder pois ela se infunde concretamente sobre o músico e o ouvinte - daí o seu caráter ritual e terapêutico. E ainda, segundo Wisnik, pode exaltar, levar ao transe ou ao êxtase, à meditação ou à dança já que a eficácia persuasiva do rito depende do *significante* (2002, p.25).

Assim como a língua compõe suas muitas palavras e infinitas frases com fonemas, a música também constrói sua grande e interminável frase com um repertório limitado de sons melódicos [com a diferença de que a música passa diretamente da ordem dos sons para a das frases, sem constituir, como a língua, uma ordem de palavras].

²² Os *atuantes* do *Focused Research Team* dirigido por Richards parecem não saber os significados dos cantos que cantam. Os participantes do Master Course não sabiam {apesar de que o acento afrancesado ajuda a descobrir algumas palavras!}. Por sua vez, não saber o significado não prejudicava em nada o seu cantar. Porque ali, aquele era sinônimo de experiência. Em contrapartida, acredito que Richards saiba o sentido de todos os cantos propostos por ele (ROCHA: 2014). Ainda assim, Grotowski constatou que “no Haiti, utilizam-se cantos dos quais nenhum dos executantes conhece o significado verbal (estes significados foram esquecidos)” (GROTOWSKI: 1995, p.19).

²³ Por outro lado, os cantos no *Workcenter* não se referem somente a uma ressonância vocal, mas principalmente ao que pode acontecer entre a canção e o *atuante*. Segundo Richards, os cantos ensinam, com o passar dos anos de trabalho, o modo próprio do agir do corpo e o modo que ele se ajusta para que um “rio possa começar a fluir” (2008, p.45), numa espécie de canal para a passagem de energia do *atuante*. É a sua matéria móvel radicada na *organicidade* do corpo que canta. Cabe ao *atuante*, nos escritos do grupo, servi-lo para que ele nutrido, cresça e viva (2007, p.60). Para o diretor americano (2012) este é um trabalho diário, uma investigação concreta e rigorosa no contexto da *Arte como Veículo*.

Em sua aula inaugural no dia 07 de janeiro de 1997, no Collège de France, Grotowski confessa que antes de ter começado a trabalhar com certa abordagem musical, a partir da fase teatral, no *Teatro Laboratório* (1959-1969), o artista polonês já estava interessado pelo fenômeno dos cantos²⁴. Com relação à essa fase afirma: “como certo trabalho sobre a sonoridade que ao mesmo tempo está enraizado no corpo, como isso pode nos conduzir na direção de alguma coisa que, de uma maneira de novo metafórica, eu me desculpo, heterodoxa, podemos nomear como qualidade, isso quer dizer, de passar de um nível vital, biológico, de base, de base da vida, como subir na direção de alguma coisa mais sutil, delicada, transparente, translúcida...” (1997/2014, faixa 16).

Grotowski defendia que por meio do trabalho sobre os cantos e sobre as *ações do atuante*, este poderia chegar ao desconhecido de si mesmo como uma ultrapassagem da condição humana, *transumanare* (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 111). Neste âmbito, o artista não deixa dúvidas que os cantos, em sua maioria, no trabalho do *Workcenter* são de origem afro-caribenhas, embora a maneira de operar com os níveis e com as qualidades de energia seja próxima da cultura hindu. Neste sentido, existe no trabalho o aspecto *ióguico* por causa dos *assentos de energia* [*energy seats*], os *chakras*, que são já segundo Richards, uma percepção de uma certa tradição hindu que o *atuante* descobre em si enquanto canta. Inclusive um *mapa dos chakras* pode ser como que ‘desenhado’ no corpo que age/canta a partir dos *impulsos* (RICHARDS: 2008, p.170).

Em conferência de 1995, Grotowski relaciona os cantos trabalhados pelo *Workcenter* a técnicas dos *dervixes*. O artista polonês diz o seguinte: “nas técnicas dos dervixes, tudo depende do tipo de dervixismo. Se abandonamos o tema de zikhr, e se voltamos às ações coletivas dos dervixes giradores (como na tradição Konia), observamos neste caso uma precisão e uma fluidez do movimento dos praticantes que dançam/movem-se, e ao mesmo tempo, influenciam seu processo mental através de fórmulas verbais pronunciadas em pensamento, ou mesmo através de operações de tipo matemática. A atenção em relação ao exterior é vigilante. Este tipo de prática entrou no meu campo de estudos não somente pelo

²⁴ Ao que tudo indica o *trabalho sobre/com os cantos* na última fase de sua trajetória artística, a *Arte como Veículo*, é bem diferente do *trabalho de voz* realizado por Grotowski junto aos atores na primeira fase, no *Teatro Laboratório*. No entanto, acredito que ainda assim possa haver pequenos pontos de contato para com esses trabalhos entre as duas fases.

aspecto inter-humano que elas apresentam, de sua execução em grupo, mas, sobretudo porque eu vi nesta uma tendência em unificar a organicidade (englobando a fluidez e os impulsos), com uma muito estrita estrutura formal. Eu encontrei aí todo um aspecto orgânico e até podemos dizer, um jogo orgânico, porém rigoroso, que responde as minhas próprias preocupações. Esta forma ultrapassa a polarização habitual das práticas rituais” (GROTOWSKI: 1995, p.16).

Um “indivíduo é uma antropologia viva” segundo Biagini e o trabalho *sobre os cantos* é um meio e não o fim (2012, p.150). Desta maneira, o *atuante* não reconstrói o modo como eles são utilizados em seu contexto tradicional de “origem” (2007, p.34). Até porque o contexto é outro e os indivíduos que dele participam também. “Como alguém penetra uma técnica? Pode esse impacto ultrapassar seu lugar de tradição e cruzar fronteiras?” (RICHARDS: 2008, p.50). O processo que o *atuante* descobre em si para Richards, por sua vez, tem a possibilidade de transcender uma cultura específica [nacionalidade e raça] pois testa os modos de fazer.

O que parece ser caro ao *Workcenter* não é tanto o *instrumento* - canto - por si só [como se qualquer um vindo de rituais servisse ao trabalho do grupo]. E sim, *o que fazer* com o canto e como esse *instrumento* é trabalhado em cada corpo (ROCHA: 2014). Para Grotowski, não é preciso fazer um caldo (um pouco de zen, um pouco de budismo, etc), mas ver como as possibilidades técnicas dessas tradições aparecem neste ou naquele contexto e como elas se desenvolvem em cada *atuante*. E ainda encontrar, conforme o artista, um tipo de canto que para o *Workcenter* seria como uma motivação. “Através da prática rigorosa dos cantos rituais, uma outra qualidade de vida se manifesta no momento de fazer [do *atuante*], como se se tratasse de um ‘segredo do coração’, revelando uma resposta à uma nostalgia eterna” (MAGNAT: 2000).

No texto *Tu es le fils de quelqu'un* (1989), escrito a partir de uma conferência pública realizada em Florença em 1985, Grotowski atenta às qualidades de um canto: “Aquele canto antigo me canta; não sei mais se descubro aquele canto ou se sou aquele canto”. Segundo Grotowski esse canto pode ser uma pessoa de alma feminina ou masculina. Ou ainda uma criança (canto-criança) ou um animal (canto-animal) e um canto-força (1989). Pode ser também o ancestral (canto-velho). O canto pode estar ligado a um gênero de energia, já que

é rendido a um certo aspecto dela. Mas é preciso para Grotowski não tornar-se propriedade do canto e sim, *estar em pé* (1989). Richards fala de “chamar a sua alma ao ouvido” (2010, p.150). Neste âmbito, na perspectiva grotowskiana,

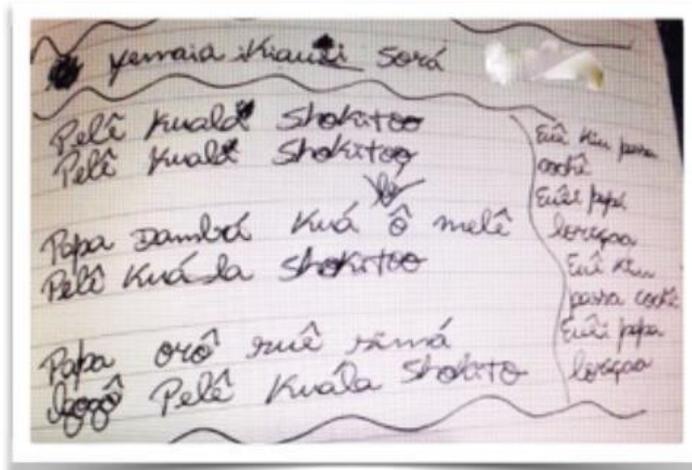


Figura 35- A dança das melodias 2.

cada canto pode ser atravessado por um aspecto dramático particular, nomeado de *personalização*²⁵, ou de *personificação*: “como se cada canto pudesse, ao ser executado, vivificar aspectos da infância, da velhice, do feminino, do masculino” (GROTOWSKI: 1995).

As músicas *modais*, segundo Wisnik, podem ser combinadas de diversas maneiras formando assim ciclos escalares permitindo uma enorme variação de configurações melódicas e seus ambientes expressivos. O autor acredita que a escala árabe pode, por exemplo, pelas propriedades harmônicas implícitas, ser reconhecida por sua feição semântica e ser chamada de “o amigo”, outra de “o amado”, ou “o outono”, “a nova primavera”, “o que abre o coração”, “o que anima o círculo”, “a brisa”, “a gazela”, “o verde”, “o que parece com a lua”, “a

²⁵ Os cantos de matriz africana, em sua maioria, percorrem a representação dos mitos das entidades de culto. Cada canto se vincula a uma entidade diferente e remonta aspectos da história dessa entidade, trata de seus poderes, revela sua importância na construção da cosmogonia e da influência que exerce sobre os homens. Quando relacionados à cultura afro-brasileira, conforme explica o teórico Reginaldo Prandi, essas representações seriam atribuições dos Orixás Logun-Edé, Oxalufã, Oxum e Xangô (PRANDI: 2007, p. 58). O Vodun de tradição haitiana tem suas raízes na costa ocidental da África, dos países como Gana, Togo, Benin e Nigéria e vincula-se aos povos Ewe, Kabye, Mina, Fon e Iorubá. Antes da diáspora africana, o culto aos *Voduns*, assim como o culto aos Orixás, era realizado de maneira dispersa. Segundo Prandi, “cada região ou reinado costumava cultuar uma entidade específica ligada às características naturais do lugar, ou ligada à linhagem real de seus governantes. Sem deixar, contudo, de reconhecer as outras entidades que, de uma certa forma, ligavam-se por um mesmo panteão, havendo uma entidade superior da qual todas as outras eram originárias. Como no processo escravista esses povos foram misturados entre si ao serem levados para outras nações, numa tentativa de enfraquecê-los culturalmente, paradoxalmente eles se aglutinaram e fundiram suas entidades de culto numa mesma religião” (2007, p.59). O que veio resultar nas religiões do Vodun, no Haiti e na República Dominicana; Santeria, em Cuba; e os Candomblés, no Brasil. De acordo com o autor, estas associações estão ligadas a um aspecto do sagrado, já que as tradições as quais se filiam estas canções compunham seu *ethos* em extrema ligação com as crenças sobrenaturais (2007, p.32). O que Grotowski recupera, no entanto, para Matricardi (2015, p.140), não é o aspecto devocional, e sim um modo de entrar em contato com a interioridade, cuja descoberta está no indivíduo, em um tipo de “reencantamento do mundo, de modo laico”.

alegria”, “o branco”, etc (2002, p.52). Assim, uma codificação minuciosa das múltiplas matrizes de sentido agrega-se às *escalas modais*.

O autor explica (2002, p.58) que as notas encontradas na *escala* (dó, ré, mi, fá sol, lá, si, dó) podem ser fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou como manifestação de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas e eufóricas). Esse direcionamento pragmático do *modo* está geralmente codificado pela cultura, onde o seu poder de atuação sobre o corpo e a mente é compreendido por uma rede metafórica maior, fazendo parte de uma *escala* geral de correspondências, em que o *modo* pode estar segundo Wisnik, relacionado com um deus, uma estação do ano, uma *cor*, um animal e um astro (2002, p.70).

No texto *Performer* (1987), Grotowski chega a falar da *cor* da voz: “Um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma antiga corporalidade à qual se está ligado por uma forte relação ancestral [...]. A partir dos detalhes, é possível descobrir em si mesmo uma outra pessoa – seu avô, sua mãe. Uma foto, a lembrança das rugas, o eco distante de uma cor da voz permitem reconstruir uma corporalidade. Primeiro, a corporalidade de alguém conhecido, depois, cada vez mais distante, a corporalidade do desconhecido, do antepassado”.

Na música indiana tem-se, conforme Wisnik, um elemento mediador entre a *escala* e a música improvisada, que se chama *raga*. “*Raga* é um composto melódico, derivado de uma escala e dotado, através de uma codificação exaustiva, de uma *cor afetiva* ligada a toda uma série de correspondência analógica. A tradição cita cerca de 800; porém, na prática, relativamente poucos - uns 63 - ainda estão em uso. A sensação do tempo é dada pela afinação corporal e espiritual com uma série de ciclos micro e macrocósmicos integrados, codificados em cadeias analógicas” (2002, p.76). Para o autor, a música indiana obedece a um princípio de afinação diferente daquele que os ocidentais conhecem e praticam, o que implica outra relação com o poder psicossomático do som. Enquanto *ação*, a voz no trabalho dos *atuantes*, por sua vez, é atravessada por uma *cor* porque tem em si uma *intenção* [do corpo] que o leva à *sensação*. Em nível cultural, o **vermelho** se relaciona com amor, paixão. Já a cor **azul** da voz nos remete à tristeza.

A busca por um corpo *outro* no *atuante*, segundo Grotowski (1987), não é identificável com o *personagem* do teatro ocidental. Não seria uma *transformação teatral*, mas sim uma mudança na qualidade da percepção do *eu* e no *alargamento da consciência* [verticalidade] durante a experiência. Através do encontro com o canto de tradição que procura transgredir a institucionalização, conforme acredita o artista e ainda Richards, o *atuante* encontra também, independentemente das amarras culturais a que está submetido, uma corporalidade *outra*, desconhecida, ancestral, que não está “nem no personagem, nem no não personagem” (1987). De modo consequente, esse trabalho o faz conectar consigo mesmo como se “despertado” e “livre” para o encontro com o mundo que está a sua frente (RICHARDS: 2008, p. 92).

Um único *som* afinado, como foi experimentado em diversas ocasiões no Master Course de 2014, a partir do canto em uníssono pelo grupo de participantes e de *atuantes*, teve o “poder mágico de evocar uma fundação cósmica” (2002): no meio de *ruídos* experimentava-se um princípio ordenador; sobre uma frequência invisível um acordo a partir do acorde projetou o som e o universo social que foi construído naquela experiência. O canto no *Workcenter* tornava a Ação uma necessidade²⁶.

²⁶ Algumas imagens atravessam-me a memória com relação ao trabalho com os cantos de tradição no *Workcenter*. No último dia do Master Course, 5ª feira à tarde, avisto em Pontedera um bando de pássaros voando lá. Ao alto. De tempo em tempo eles mudam de lugar e posição entre si [montando e desmontando a hierarquia de sua estrutura provisória]. São guiados por um pássaro-líder que direciona os outros pássaros de dentro do bando durante o percurso. Eles vêm em bando e com um objetivo. Voar de um ponto ao outro no espaço que lhes é cabível: o céu. E estes pássaros, por sua vez, acompanham o ritmo do pássaro-líder. Todos juntos trabalham para que o fluxo do voo e da “viagem” não sejam interrompidos. Há energia gasta ali. De modo que a movimentação de cada pássaro no percurso esteja em relação com o espaço, com o outro pássaro do bando, com o pássaro-líder e “consigo próprio”. É como se o [movimento do] bando de pássaros se transformasse em um. Desta maneira, no *Workcenter*, com o trabalho referente às *Sing Sessions - sessões de canto*, o *atuante-líder* guia uma espécie de 'viagem' relacionada à linha de ações nascida dos cantos, e por isso é ativo; os outros *atuantes* são como que receptivos e acompanham o *atuante-líder* através do fazer do próprio corpo. O *processo de indução* pode acontecer aqui já que a *receptividade* está relacionada a este fazer. E a cada finalização de um canto e início de outro, um *atuante* transforma-se em *líder* e/ou volta a seu posto de *atuante*. Outra imagem é a composição tradicional orquestral do Ocidente. O maestro ou regente está à frente dos demais músicos. À sua esquerda está o primeiro violino nomeado de *spalla*, seguido dos segundos violinos. À sua direita, violoncelos, violas e contrabaixos. Ao centro e um pouco atrás estão corne-inglês, oboés, flautas, flautins, clarinete-baixo, clarinetes, fagotes e contrafagote. Atrás deles se apresentam da esquerda alta para a direita, as trompas, tuba, trombones, trompetes, harpas, tímpanos, pratos, bombo, triângulo, caixa, carrilhão e xilofone. Apesar deste exemplo ser de uma formação tradicional de orquestra, acho válido pensá-lo enquanto metáfora para o percurso do canto em *ação* que se dá no trabalho do *Workcenter*. Cada músico com seu instrumento segue o maestro que dá as coordenadas para que a música seja tocada e propague pelo espaço. Todos os músicos estão em relação uns com outros. Cada um com o seu próprio instrumento, e por sua vez, todos seguem o maestro. Ao mesmo tempo têm uma *escuta* direcionada ao que fazem, consciência de que estão em um determinado espaço musical, e possivelmente (ou não), sendo observados por

A música é um *rito de passagem* em que o sujeito se lança à morte e renasce dela como uma fênix. O músico/*atuante* [no caso do *Worckenter*] é capaz de atravessar as forças informes do inconsciente, fazendo-as atuarem diretamente em seu corpo. Em um parágrafo extremamente musical de seu livro, Wisnik diz o seguinte: “não há som sem pausa. O som é presença e ausência e está permeado de silêncio. O som é invisível e impalpável. O som é onda e os corpos vibram. Essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória que o nosso ouvido é capaz de captar e que o corpo a experimenta. O som como uma onda significa que ele ocorre no tempo sob a forma de uma periodicidade, ou seja, uma ocorrência repetida dentro de uma certa frequência. O som é o produto de uma sequência rápida de impulsões e repousos que se apresentam pela ascensão da onda - e de quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração. Propagação do som no espaço é a irradiação de sua frequência. Os sons são emissões pulsantes e interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas fazem ligamento entre si porque diferentes frequências são combinadas e interpenetradas. As pessoas produzem uma constante invisível e numericamente tendente ao exato: um **lá** central se localiza em torno de 440 vibrações por segundo” (WISNIK: 2002, p.72).

No mundo *modal*, que pode englobar todas as tradições orientais (chinesa, japonesa, indiana, árabe, balinesa e tantas outras), as ocidentais (a música grega antiga, o canto gregoriano e as músicas dos povos da Europa) e ainda os povos da África, América e Oceania, a música foi vivida como uma experiência do *sagrado*, justamente porque nela se trava, a cada vez, a luta entre o *som* e o *ruído*. Essa luta, que se torna também uma troca de dons entre a vida e a morte, entre os deuses e os homens é vivida como rito sacrificial. O *som* é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o *ruído* mortífero em *pulso* ordenado e harmônico. É um monólogo em que o corpo plural e sonoro constitui a primeira manifestação perceptível do Invisível.

um público. {Aqui ainda tenho outra *associação* que pode por vezes referir-se a este trabalho com os cantos no grupo: monges que cantam em seus retiros e não são vistos por ninguém. Não fazem uma apresentação. Simplesmente cantam como uma espécie de *oração* para si (ROCHA: 2014). Por outro lado, na experiência do Master Course, diversas vezes, o trabalho com os cantos e a movimentação do grupo no espaço enquanto cantava, lembrou-me a imagem do *coro* no teatro grego - 449 a.C (ROCHA: 2014).

1.3.

Pequeno esboço de rebeldia tem gosto testado pela Voz

<https://www.youtube.com/watch?v=zbu2dUJ5R9Q>



Figura 36- O Olhar da Ponte D'Era.

meu coração cavalga duas vezes mais rápido que o seu normal está na hora ir além do ocidental para o outro lado da rua da cidade do país Itália 2014 Pontedera ponte d'era minhas pernas a atravessam elas acompanham o passo largo do meu amigo L avisto o Panorama é grande e retangular sem espaço para tagarelar o teatro a porta é aberta estamos dentro há olhos que falam e bocas que olham silêncio Eles chegaram o trabalho quer começar as indicações são dadas e as roupas trocadas não nos servem as da rua pelo cotidiano usadas e sim peças específicas do *lavoro* e da *jardinagem* é necessário fazer logo de início essa drenagem as escadas sentem o peso cerebral e o barulho dos nossos pés calçados que já já esperam para serem desbravados o suor reage nas mãos de cada um as saias estão no nosso corpo os homens nas calças a mão de Richards sorri e cumprimenta formalmente as orelhas presentes na sala de *lavoro* os olhos voltam a se falar vamos vamos esse jardim precisa frutos das *árvores* dar tem que

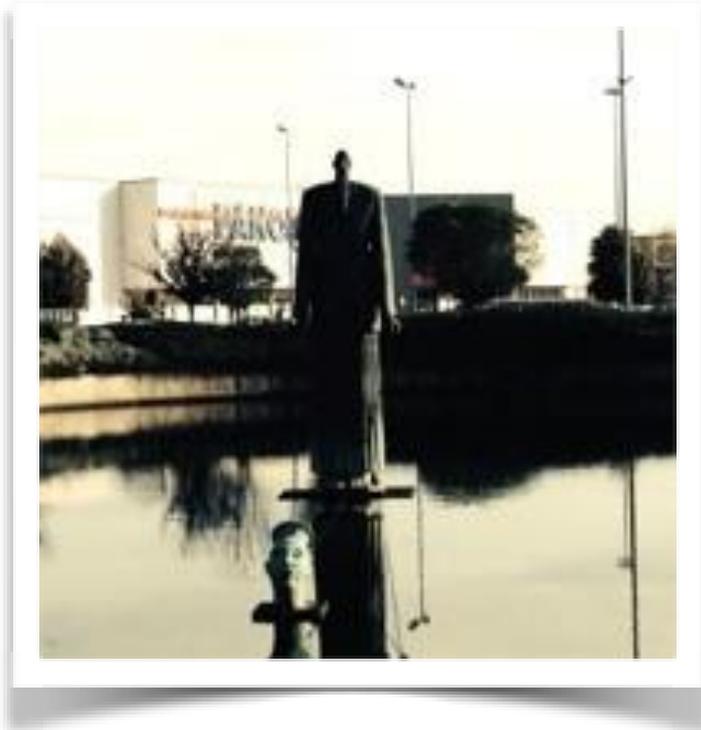


Figura 37-Panorama das duas cabeças.

florescer e nascer no canto da sala uma boca faz um canto aparecer minha respiração quer respirar mas é ligeiramente entalada pelo sal dos meus olhos) eu como minhas próprias lágrimas questão de sobrevivência porque em todas as lágrimas há uma esperança (onde eu estou todos Eles cantam acompanham a boca que fez nascer o primeiro canto shao chama cinco

pélvis que até então estavam sentadas nos bancos de madeira dispostos ao longo do espaço naquela sala nossa estrada metafórica ali nos trabalhamos elas são impulsionadas a buscar fuçar caçar pelo canto que quer viajar sim faça um bom voo e tenha uma excelente viagem diz a minha aeromoça interior porém não se esqueça use o cinto de segurança com louvor mas como vou usá-lo aprenda o canto aprenda o seu tempo-ritmo e cante !num tom acima porque você é mulher apenas faça não queira ir atrás de respostas quando o seu caminho são as perguntas confie esteja no eixo e em sincronia com a boca que fez nascer essa primeira melodia e olhe esteja em contato agora vá faça você também mas eu não consigo é muito difícil estou cansada enjoada não sei fazer nada que tagarelada silêncio pare de matracar reclamar nem pensar não estamos aqui para isso certo e sim para escutar não quero te ouvir falar pode até questionar mas sem julgar apenas cantar não interessa no momento o seu significado saber abra os olhos



Figura 38- Teatro Era. Na dúvida, vire à esquerda.

feche-os quando necessitar mas fique sempre atenta isso sim sem *hesitar* não rodear a *energia* mudou o espaço deslocou a atenção acionou tem gente que chorou e se encontrou *escavou* *testemunhou* *voou* *aterrizou* mas o que houve afinal de contas nesse *jardim* não é da sua conta cabeça oca não queira fechar o que é aberto senão você acaba virando um analfabeto não quero

te ofender longe disso mas temos que firmar um compromisso você não me ataca e eu não te firo fico de olho não há perigo você tem que confiar outro canto cantar e simplesmente estar não se deixe enganar e também não se encantar para isso deve-se ativar ou melhor apenas viajar e aproveitar o seu e o meu próprio silenciar e assim criar as *proposições* está na hora de mostrar estou com medo qual tipo de medo não se deixe paralisar sinta o medo que vá te impulsionar limpar o espaço desenhar os bancos de madeira para trás da sala e em linhas retas posicionar quem será o primeiro corpo a se apresentar deus me livre se for o meu minhas pernas saem correndo e eu terei que ir atrás delas não quero não quero mamãe vem me buscar agora não passa um passam dois passam três chegou a vez minhas mãos

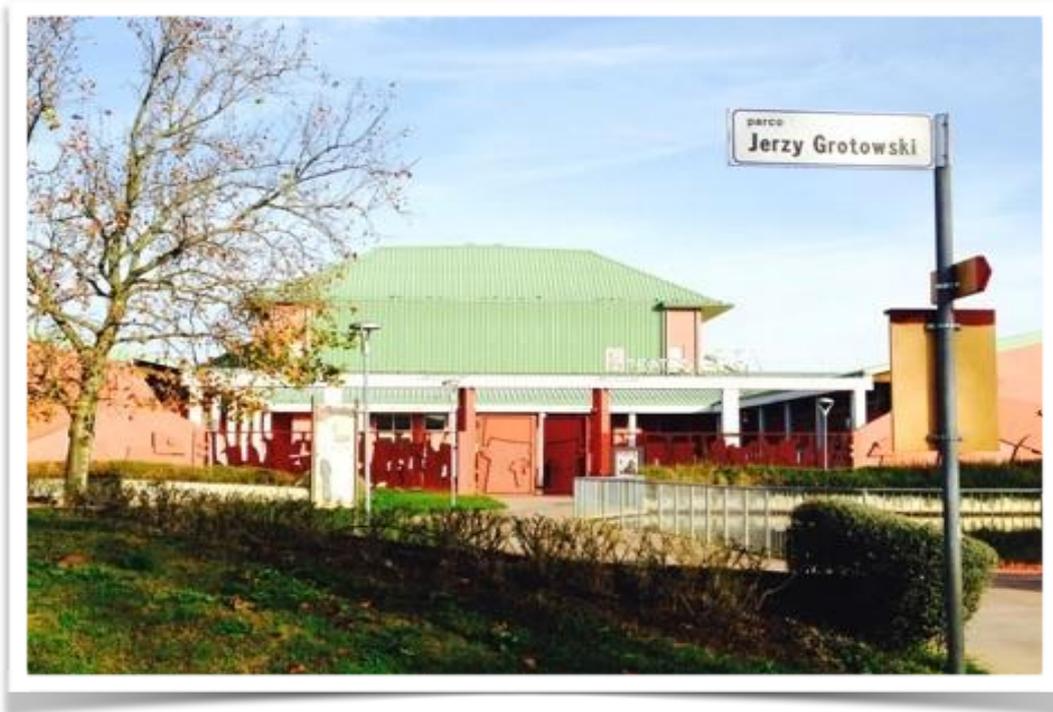


Figura 39- Parco no céu de Jerzy Grotowski.

entregam palavras num inglês antigo a Richards os olhos perfuram o espaço deixa a sua *criança* mimada escorregar sair pela tangente não tanto conveniente mas deixa ela se afastar traga consigo a sua *leoa* sim é o momento de animalizar eu sei o que tenho que fazer as palavras estão apreendidas presas mesmo e não há meio na minha primeira *proposição* delas serem absolvidas ando para um lado ando para o outro abaixo levanto e olho tensionando o todo mas o que é isso faça alguma coisa branco cala a boca cala a mente esqueci as *palavras* as *atividades* e os *gestos* me escapolem a vida tenta sobreviver mas é engolida aflita quem sou eu onde estou com quem estou por que para quem o que quero chega de perguntas não aguento mais essa tortura não me tormente calma é só o primeiro dia pegue as observações e mostre a sua ousadia dê a contrapartida nessa longa estadia de rebeldia Ele falou em alto e bom som existe o que dá para entender da cena enquanto espaço de realização seu ponto de vista dramaturgico e o que se crê da na cena ou seja sua *memória específica associações drive heart inner life* e *ações físicas* é necessário ter uma lógica para si próprio e para o outro início meio e fim reação você tem o seu *partner* mas algo tem que passar por você ritmo articulação mudança de tempo *Do not pump não mostre não chegue ao extremo não manipule* faça aja *Can I have fun with this or not Acting is not acting is doing* algo tem que me surpreender é a busca por surpresas e transformações distintos jogos

momentos delicados pequenos *impulsos* milhares de coisas inesperadas têm que acontecer e *Eu* desaparecer mas o que é isso tudo um *trampolim* se prepara que você vai ter que saltar mergulhar passar de uma raia a outra não se afundar não se desesperar você está aqui para se ajudar e acordar buscar pela Ação o objeto de cena funciona como porta para a *associação* não se esqueça



Figura 40- Rio que correD'Era.

também da *energia* em *circulação* o que te *enerva* o que te *queima* por dentro procure procure e fundo fundo mergulhe as reações da voz estão livres não as petrifique deixar que a vibração tenha o seu centro entre as partes mais abaixo é terra chão fazer nascer algo em si de si e brotar o tempo está a passar e temos que trabalhar escavar revelar qual é a minha realidade na cena qual é a história em ações como estar entre a poesia e a ação dessa poesia tem que ter espaço entre o que se faz e o que está se passando em mim perceber é sentir é fazer eu quero faísca malícia não é caótico é consciente e inconsciente inocente íntimo é um segredo é um mistério não se envergonhar mas também se preservar nunca me machucar nem me torturar qual é o meu universo qual é o universo que eu criei se eu elegi um texto ele tem que me motivar confrontar problematizar não generalizar detalhar precisar estruturar adereçar disciplinar olhar e enxergar escutar ajustar vivenciar errar comunicar *apimentar* imaginar arriscar transformar seguir o fluxo da *proposição* não parar pensar em reação a palavra é uma negociação toque sem passar pelo filtro da razão eu sou a minha própria carcaça consciente de sua marginalidade para a maior devoção é necessária a maior precaução a qualidade da *transmissão* a definição de amor o inferno da solidude concentração sobre o trabalho conexão que eu posso ter com a matéria tipo de viagem humana integridade fidelidade discurso contra a passividade é a Voz o que é necessário *Human Quality Human of Presence Human of Energy Listening Shape See me in a living action To cut away muscular nerves pseudo emotions self-observation agitação general engajamento exagerado* não tem detalhes na

estrutura que tormento isso é uma loucura *Don't rob yourself Stronger body Stronger voice Go Go Go Free yourself there Doing nothing but doing lots of things at the same time Acting is 99% avant the words You are losing your drive Do what you do* eu quero outra possibilidade de mundo atravessar experiências teatros possíveis e necessária aderência dimensão do real condição concreta do trabalho o meu retorno *transmissão de testemunha* transformar em ação confronto com o *mestre* uma pergunta concreta detalhada específica não generalizada e sim aprofundada a identidade se cria pelo contato a busca por detalhes durante a elaboração complexidade solidude morte incompreensão ironia relação *ricerca* da colaboração com o outro por tudo que é vivo que se irradia ao final de cada dia capacidade de observação inaudita revolução intenção linguagem como forma de ação fim do *lavoro* de hoje primeiro dia de rebeldia.

2 Que a materialidade grita à flor da pele

Este capítulo começa com a possibilidade de uma evocação da materialidade do corpo da escrita, a partir de determinadas experiências estéticas, no que Hans Ulrich Gumbrecht denominou de *produção de presença* com o objetivo de desestabilizar uma cultura de sentido [e seus efeitos] que tende a se enraizar numa perspectiva hermenêutica, interpretativa e metafísica das ciências humanas tradicionais.

Neste contexto, em seu livro *Production of Presence: What the Meaning cannot Convey* (2004), em português, *Produção de Presença - o que o sentido não consegue transmitir* (2011), Gumbrecht aponta que a tendência hermenêutica começa com a modernidade, na medida em que a instauração do *cogito* cartesiano se “presentifica” em alguns pares: espírito e matéria, mente e corpo, profundidade e superfície, significado e significante - nos quais, o primeiro elemento de cada par tem privilégios e é concebido como hierarquicamente superior ao pólo que o opõe, ou seja, ao segundo nome de cada par.

Para Gumbrecht, o que desde sempre pareceu interessar aos humanistas era fazer da teoria da literatura (e acrescento nesse âmbito a da arte²⁷), uma teoria exclusiva e definitivamente calcada no sentido e na interpretação do mundo pelo homem cartesiano. A experiência vivida seria tratada somente como pano de fundo que o levaria ao que realmente importa: ao “real”, “único” e “verdadeiro” conteúdo do experimento não mais vivido e sim entendido²⁸.

²⁷ Dentro da teoria da arte, levando em consideração o teatro, segundo Gumbrecht, nada foi mais “cartesiano” do que o teatro clássico francês, pelas palavras de Corneille, Molière e Racine (2011, 55). E nas palavras de Grotowski quando este começou a fazer teatro - entendido como ilustração do texto escrito - as pessoas lhe diziam que “fazer teatro era pronunciar as palavras de um autor e ilustrá-las com os gestos como ele queria”. (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 24). Isso tomou outro rumo, segundo o artista polonês, com Meyerhold [encenador russo] que propôs que o diretor de um espetáculo se transformasse em autor através de sua encenação. E colocou de lado as concepções do teatro como ilustração do texto escrito através do processo de criação da *biomecânica* (1997/2014, faixa 42).

²⁸ Segundo o autor, o sujeito “interpreta o mundo das coisas ao penetrar as suas superfícies materiais e ao identificar debaixo destas superfícies algo não-material, em outras palavras, significações” (GUMBRECHT: 2011, p. 45).

Ainda que esta atitude intelectual lhe possa valer uma nomeação de “substancialista” e “materialista”, Gumbrecht propõe que “[...] qualquer contato humano com as coisas do mundo contém um componente de sentido e um componente de



Figura 41- Vallicelle ainda triste.

presença, e que a situação da experiência estética é específica, na medida em que nos permite viver esses dois componentes em sua tensão” (2011, p.40).

O que o autor sugere aqui é que o peso relativo a esses dois componentes não é sempre igual. E acrescenta que a dimensão de sentido terá ênfase na leitura de um texto, de outra maneira, que a dimensão de presença prevalecerá ao escutar uma música. “Mas penso que a experiência estética - pelo menos em nossa cultura - sempre nos confrontará com a tensão, ou a oscilação, entre presença e sentido” (2011, p.45). Para Gumbrecht parece notório que não se deve abdicar dos sentidos do mundo e de sua compreensão e interpretação. Esta é parte integrante e necessária do estar-no-mundo. O que é preciso fazer é desestabilizar a hierarquia sentido-matéria.

Deslocando o pensamento de Gumbrecht para o contexto dos estudos teatrais, Hans-Thies Lehmann argumenta em seu livro *Teatro pós-dramático*, que toda experiência estética possui esta bipolaridade: confrontação com uma presença, “súbita” aquém ou além da reflexão que se rompe e se duplica. Para Lehmann, ocorre uma “elaboração reflexiva dessa experiência a partir da lembrança posterior” (2007, p.237).

As palavras do texto poético contextual que Jessica entregou a cada convidado na ocasião da apresentação de *The Living Room*, em Vallicelle, são diferentes das palavras de um libreto de ópera por exemplo, a que Gumbrecht (2011) se refere e, que, geralmente dão de antemão a ação dramática e o desfecho que ocorrerá no palco. Já está previamente fixado no libreto o que será conduzido

ao final da ação. Entretanto, cabe às vozes que serão cantadas na ópera produzir, nas palavras do autor, “novos eventos de presença por noite [através da] epifania da substância musical, da complexidade e da intensidade do jogo sintonizado de vozes e instrumentos” que fazem surgir a encenação (2001, p.17). No que se refere tanto à ópera tradicional quanto às encenações *pós-dramáticas* ocorre geralmente uma hibridização direta com relação aos componentes de sentido e aos componentes de presença que virão à tona quando a encenação começar (GUMBRECHT: 2001, p.70).

No caso de *The Living Room*, as palavras que nos são entregues não constituem um libreto de ópera dizendo o que ocorrerá ao longo da apresentação. Por outro lado, até poderiam ser consideradas como um pequeno folder e programa de uma performance realizada nos dias de hoje. No entanto, essas palavras não contam uma história linear e não escrevem de antemão a ação dramática nem a Ação que se desenvolverá naquele determinado espaço. Até porque uma ação em seu sentido dramático, com início, meio e fim, não se desenvolverá. Não se trata aqui de “teatro dramático” e sim da *Arte como Veículo*, um tipo de experiência estética que se refere (mas não só) ao rompimento de subordinação ao sentido textual, e em certa medida encontra ressonâncias com o que Hans-Thies Lehmann chamou de *teatro pós-dramático* (como veremos no capítulo que segue). Entretanto, esta vinculação se torna mais complexa se considerarmos outros aspectos da *Arte como Veículo* que se afastam do paradigma proposto por Lehmann.

A entrega do papel com os escritos em *The Living Room*, a sua leitura e depois a sua devolução [como não foi o meu caso!] a algum *atuante* do *Focused Research Team in Art as Vehicule*, de forma alguma ilustra nem antecede o que se dará dentro de alguns minutos. A Action não é



Figura 42- Capoeira?

atribuída aqui a subordinações semânticas (com interpretações do texto - e do que

ocorrerá mais adiante) como pode acontecer em uma ópera por exemplo. Desta maneira, a presença de escritos (que não são mais importantes que a estrutura performática em si na perspectiva de Richards, ROCHA: 2014) é necessária antes da Action começar por motivo que cabe única e exclusivamente à própria condição de performance de *The Living Room*, não diminuindo assim a experiência artística realizada no *aqui e agora. De Lá*.

Em seu ensaio *Produção de Presença perpessada de ausência. Sobre música, libreto e encenação* (2001), fenômenos que produzem presença são, segundo Gumbrecht, aqueles que podemos experimentar potencialmente fora da linguagem. A noção de presença²⁹ aqui refere-se às coisas que estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis exclusiva e necessariamente por uma relação de sentido (por mais que ele esteja implícito).

Por sua vez, a linguagem pode - e deve - produzir presença. Presença esta que ativa a percepção sensorial do indivíduo dado à experiência, diferente de uma atividade hermenêutica atribuidora de significados determinados culturalmente. Neste âmbito, priorizo ao longo destas escritas um percurso com as palavras que não seja fechado em seu mundo intelectual hermenêutico, exclusivamente objetivado e interpretativo e que, ao contrário, produza, a partir da linguagem, matéria viva (de sentido sim) em tensão com uma presença.

Na cultura de sentido, o conceito de signo de Saussure leva em consideração o significante e o significado e opõe-se na cultura de presença ao conceito de signo aristotélico. Segundo Gumbrecht, signo este que abrange “a substância que representa aquilo que ocupa um espaço, criando e conservando, deste modo, a presença; enquanto a forma, a todo momento, torna perceptível e distinguível a substância presente” (GUMBRECHT: 2001, p.13).

Através da introdução da noção de substância ao conceito de signo, Gumbrecht procura uma articulação entre a espacialidade e a presença³⁰. Esta, para o autor, refere-se a uma relação espacial com o mundo e com os objetos mais

²⁹ Uma curiosidade: na música, a “duração de presença”- a maior unidade de tempo que conseguimos “contar” sem subdividi-la pode ser experimentada pelo batimento do coração ou o piscar do olho e varia de indivíduo para indivíduo.

³⁰ A dicotomia entre “material” e “imaterial” não se mantém no conceito aristotélico de signo. Não há um “sentido imaterial” desconectado de um “significante material” (2001, p.34).

que a uma associação temporal. Isso significa que ao estar em contato com as “coisas do mundo” (2001, p.14) o que vai interessar à *produção de presença* é como esse contato se dá em um determinado espaço, por exemplo, em uma “experiência vivida” - estética -, em um tempo que não é palpável pois implica o seu valor de efemeridade³¹ e transitoriedade. Para Gumbrecht, a “coisa” que é presente deve ser tangível, próxima do indivíduo, e nisso, inclui a relação da materialidade do significante. O que também implica, na visão do autor, um impacto do objeto³² no indivíduo [em seu próprio corpo] que é levado para frente do espaço após ter sido impactado.

O surgimento do sentido {de uma ideia³³, de uma observação e de um pensamento} após esse impacto no indivíduo acaba, em um primeiro momento, para Gumbrecht, por “amortecer a queda” e, não ser o ato em si, da presença do corpo e das percepções sensoriais reagidas e movimentadas no corpo.

Em uma segunda etapa, Gumbrecht percebe que buscar por um sentido em sua matéria faz com que o objeto que a princípio estaria ausente devido à sua efemeridade, se torne *presença renovada*. Em suas palavras, “esse tipo de representação não é uma representação de algo que permanece ausente, mas a produção de uma presença renovada de algo que antes estava temporariamente ausente. O objeto assim novamente presentificado, neste caso, não é sincronizado apenas com o tempo da percepção de um observador, mas ele é também (e antes de mais nada) presente no espaço deste observador, e se torna tangível para ele...” (2001, p.12).

No contexto desse duplo movimento de presença (e ausência), a partir do livro de Jean-Luc Nancy, *The birth to presence* (1993), o autor defende que o surgimento da presença é o seu nascimento (*birth*) e apagamento (*vanishing*), sendo, dessa maneira, desaparecimento. Na contemporaneidade presença para

³¹ O caráter efêmero, o *súbito*, designado por Karl Heinz Bohrer da experiência estética, traz para si, segundo Gumbrecht, a ideia de “temporalidade extrema”, que determina ausências e presenças em um dado espaço de impacto sobre os corpos presentes (BOHRER apud GUMBRECHT: 2004, p. 58).

³² O conceito de *epifania* surge aqui relacionado à uma forma específica corporificada que parte dessa sensação de efemeridade e da *produção de presença* vinculada a um caráter espacial e eventual (GUMBRECHT: 2004, p.16).

³³ Ter a ideia de alguma coisa não é sinônimo de uma ideia-limite. O sentido é aqui móvel, efêmero e transformado enquanto experiência.

Nancy “is birth, ‘the coming that effaces itself and brings itself back’” (NANCY apud GUMBRECHT: 2004, p.58).

A partir desse duplo movimento de nascer (surgir) e desaparecer (ocultar) que permite ao objeto estar presente, ocupando um lugar no espaço porque foi trazido para diante - ocorre, por sua vez, o movimento de *retração*³⁴, em um ocultamento que torna visível e invisível o objeto presente, e faz desse deslocamento uma oscilação (e tensão) entre *produção de sentido* e *produção de presença*. Aqui segundo o autor a presença não é parte de uma situação permanente que possamos agarrar e sim móvel e oscilante.

A experiência vivenciada em *The Living Room* produz presença entre quem *faz*, e para quem dela é *testemunha*. Por outro lado, a criação de um sentido - se a considerarmos como algo que não é presente em um tempo efêmero e espaço móvel, e que não terá impacto sobre nosso corpo - bem como algo propriamente hermenêutico, provavelmente “amortecerá” a experiência na Action, havendo um deslocamento temporal transformando o presente em passado que se afoga na ausência.

Em contrapartida, se essa experiência de elaboração de um sentido (no caso de *The Living Room*) for *presença renovada*, não tem porquê não considerar o sentido e a linguagem recriados como *produção de presença*. Entretanto, o ato de escrever não poderá substituir o evento em si. Nem assim o quero. Por sua vez, não quer dizer que a escrita que se produza não possa produzir presença já *outra*. E ainda, seria um erro ao inverso considerar *The Living Room* uma substância puramente material, na sua presença mais tangível de produção de *significantes* sem se relacionar com nenhuma *produção de sentido* altamente imaterial, de *significados*. Segundo Gumbrecht, “a única coisa que importa é que neste nível seja excluída a possibilidade de estabelecer identificações unívocas” (2001, p.12).

³⁴ Esse movimento de *retração* que faz parte da teoria heideggeriana do “desvelamento do Ser” será aprofundado mais à frente.

No caso da Action, a entrega dos para os *convidados* - e sua vinda por si *testemunhas* do evento que acontecerá dimensão de *surpresa*, no sentido de porque sabe que alguma experiência tradição) vai se dar. Esse tipo de esperado. E porque assim o é, faz-se produzindo, dessa maneira, *presença*. descontinuidade que sob a ótica de ruínas e estereótipos do mundo”

No campo hermenêutico, em um (cartesiano), um observador excêntrico fizesse parte dele). No outro lado do inclui o corpo humano e um conjunto que corta o primeiro irrompe o ato de ciências humanas significa ir “a l é m” (“física”). Ou seja, deve-se penetrar na que está atrás ou por debaixo dela.

Numa perspectiva contrária à cultural, segundo Gumbrecht, ninguém formulação da visão de metafísica do livro *A origem da obra de arte*, pelo conceito de “ser-no-mundo”. Este humana ao contato com as coisas do corpórea e as dimensões espaciais de reconhece o *corpo*, e não parte de uma cultura de sentido, isto é, do “desvelamento do Ser” substancial que *verdade* - que desde Platão - aponta conceitual (2010, p. 95).

escritos para leitura – esta, opcional³⁵ só com o objetivo de serem no *aqui e agora*, não provoca nenhuma que a maioria dos presentes está ali estética (relacionada aos cantos de acontecimento para Gumbrecht é emergir a substância sonora do evento, Ocorre aí um “momento de uma cultura de presença rompe com as (SIMONI: 2011, p.60).

lado do eixo apresenta-se o sujeito e distanciado do mundo (como se não mesmo eixo aparece o mundo que de objetos materiais. Em outro eixo interpretar o mundo que para as

(“ m e t a ”) do puramente “material” superfície para identificar um sentido

corrente hermenêutica de análise foi mais longe na crítica e na que Martin Heidegger que, em seu substitui o paradigma sujeito/ objeto conceito implica a autorreferência mundo que reafirma a substancialidade sua existência. Desta maneira, autorreferência predominantemente da pensamento. Heidegger desenvolveu o desloca o conceito metafísico de para um sentido, algo exclusivamente

³⁵ Assim que recebemos o programa de *I Am America, espetáculo teatral do Open Program*, em Vallicelle - dezembro de 2014, Delphine Derrez, integrante do *Focused Research Team* me confessou, por exemplo, que iria lê-lo somente depois!

O conceito de Ser (*Sein*) que propõe Heidegger se vincula, para Gumbrecht, ao conceito de presença e refere-se às coisas do mundo, aos objetos presentes independentemente da sua interpretação à uma cultura específica. Por outro lado (e paradoxalmente), o Ser *está* nas coisas do mundo. Segundo Gumbrecht, “para ser experimentado, o Ser teria de tornar-se parte de uma cultura” (2010, p.96). O Ser, nesse tensionamento, não é algo a que se possa atribuir conceito nem sentido e substitui o *conteúdo da verdade*. O objetivo de Gumbrecht, a partir de uma perspectiva heideggeriana, é contrapor a substancialidade do Ser à tese da universalidade da interpretação.

O *acontecimento da verdade* na obra de arte, segundo Heidegger, é algo que simplesmente acontece (por estar no mundo) e que não se vincula somente ao conceito mas também a algo substancial. Nas palavras do filósofo, “as obras de arte exibem universalmente um caráter de coisa [...]” (HEIDEGGER apud GUMBRECHT: 2010, p.93). Ora, se exibem um caráter de coisa é porque possuem substância, ocupam espaço e geram movimento (SIMONI: 2011, p.61).

Este movimento na perspectiva de Gumbrecht é tridimensional: de revelação (*Entbergen*), ocultação (*Verbergen*) - o primeiro em um eixo vertical ao estar simplesmente presente e ocupar um lugar no espaço; enquanto que o segundo refere-se ao eixo horizontal ao se oferecer como objeto a ser percebido por um observador - e retração (*Zuruckziehen*). Esta terceira dimensão se relaciona com os dois primeiros movimentos. E o Ser, na visão do autor, é revelado e ocultado no *acontecimento da verdade* (SIMONI: 2011, p.62).

A revelação do Ser tende à capacidade de deixar que as coisas aconteçam, ou seja, condiciona-se ao *Dasein*, ao ser-no-mundo (e não frente a ele como um sujeito excêntrico) e à existência humana que está sempre já em contato funcional e espacial. “Claramente, o *Dasein* não deve ocupar uma posição que possa estar conectada à manipulação, à transformação, ou à interpretação do mundo” (GUMBRECHT: 2010, p.97). Este na cultura de presença é calcado no *acontecimento da verdade* enquanto substância, na qual, os seres humanos querem se relacionar com a cosmologia envolvente por meio da inscrição de si mesmos, ou seja, de seus próprios corpos, nos ritmos e nas regularidades dessa cosmologia.

O que interessa a Gumbrecht é vincular “novas possibilidades de percepção e experiência empírica na produção de saberes” (2010, p.73). Dar voz a um corpo que está no mundo não como observador distanciado que assume uma postura

esquizofrênica, de suprimir o *eu* que nos concede a existência, para fazer existir exclusivamente, *fora de mim*, o que também *existe em mim*; mas) dar voz (a um corpo que está necessariamente incluído no universo porque o faz ser matéria móvel de um milagre que em um tempo *reversível*, independe da dimensão de *surpresa* pois o que quer que seja, se torna presente novamente.

2.1.

Rastros cultivados que podem ser apagados com um delete de formigas bordadeiras. Ainda assim reverberam. Intensidades afetivas. Delirium... delirium

Gumbrecht afirma que na cultura contemporânea ocidental ocorre um processo gradual de abandono e esquecimento da *presença* por causa dos ritmos eletrônicos e da tecnologia de comunicação, como a televisão e a internet (2010, p.15). [Comunico para mais pessoas {500, 2000}. Estou conectado com todos e com ninguém. Assim, não perco tanto tempo que é encolhido à velocidade de um passado suprimido e de um presente em que há pressa. Sempre].

Em contrapartida, o autor não exclui a possibilidade de produzir *presença* através da tecnologia. “Ele [o ambiente mediático] alienou de nós as coisas do mundo e o presente- mas, ao mesmo tempo, tem o potencial de nos devolver algumas das coisas do mundo” (2010, p.173). Para Gumbrecht é possível produzir *presença*, essa sensação de ‘ser-sendo’ a corporificação de algo, a partir da exposição do sujeito aos “efeitos especiais” (2010, p.174) de um filme por exemplo, que reproduz um navio que afunda no Mar Negro. Experimentar sensações corporais induzidas pela mídia, como se estivéssemos por meio da tela, da tecnologia envolvida, ‘dentro’ do navio que afunda - sem que o filme necessariamente seja em 3D - de certo modo, segundo o autor, produz *presença*³⁶.

Não obstante, justamente porque contra o abandono da *presença* materializado principalmente no uso da tecnologia, e portanto, porque contra o seu uso em *The Living Room*, que- como defende Richards (2012, p.186) - a Action é feita para no máximo 40, 45 pessoas. O diretor acredita que a partir de

³⁶ Acredito que de modo similar essa observação valha para certo tipo de tecnologia presente em uma performance, espetáculo teatral, dança e circo.

um número reduzido de *observadores externos*, no espaço onde acontece a Action, sem a utilização de “efeitos especiais” de um computador ou outros tipos de telas que não são bem-vindas - para ele (2012, p.188) - é que poderá se dar uma possibilidade *real de encontro*, de fazer viver uma experiência³⁷. *The Living Room*, neste sentido, vai na contra-corrente do mundo contemporâneo e de sua velocidade tecnológica ao produzir *presença*, e deixar ressoar uma não fragilização do sentir e do pensar nos indivíduos que ali se encontram por estarem (e se permitirem estar no *aqui e agora*) simplesmente presentes (RICHARDS: 2008, p. 83).

Segundo o diretor americano (2012, p.190), na Action não se procura estar em frente a uma tela como forma de proteção, das “mind structures”³⁸, em um tipo de sala de estar (como a maioria das ocidentais) que é central de mídia e rede de informação, tentando satisfazer a cada um individualmente, numa necessidade de contato (que não é real para Richards, 2008) e de



Figura 43- Os dentes soltam veneno.

pseudo exposição. Dessa maneira, o que é convocado da *testemunha* por todos os *atuantes*, é dar tempo para encontrar o *outro* justamente em uma sala de estar) à italiana (Bem como, desestabilizar {ainda que por um tempo móvel e efêmero } o “ isolamento poderoso” (RICHARDS: 2007, p. 268) carregado pelo

³⁷ Tenho apreço pela expressão, *energia afetiva*, que o escritor luso-angolano Gonçalo M. Tavares utiliza no livro *De arte e de Ciência - O golpe decisivo com a mão esquerda*, no capítulo em que dialoga com o professor de História da UFMG, Cássio E. Viana Hissa, sobre o *tempo* e a possibilidade de comunicação (quando acontece) entre as pessoas nos dias de hoje (2011, p.132). Por isso, acredito que seja conveniente lembrar dessa expressão aqui, no que se refere a *The Living Room*. E ainda não poderia deixar passar o meu carinho em especial por esse livro. Um presente dado no ano de 2015 pela professora Rosana Khol Bines em nossos encontros do "Seminário de Dissertação".

³⁸ Grotowski denominava de “mind structures” a prisão identitária que organiza no indivíduo um tipo abitolado de percepção sobre si e sobre o mundo (2012).

indivíduo na sua vida diária, no qual “o medo é o mistério que a velocidade esconde” (133), nas palavras do escritor alemão Ernst Jünger (1895-1998).

O anonimato e o isolamento diário que são produzidos pelas redes sociais, na experiência de *The Living Room* são diluídos como nos acredita Richards (2012, p.192). O que parece interessar ao diretor americano é confrontar e transformar essa isolamento em um território de relação *inter-humana* e de *interpenetração*, no qual, a partir de um “tipo de ressonância e experiência interior podemos receber quando em proximidade com outro ser humano” (RICHARDS: 2011, p.268).

Aqui, vale lembrar da influência direta de Grotowski para com o trabalho de Richards. O artista polonês acredita que o teatro por meio do trabalho do ator fornece uma oportunidade para a libertação das máscaras diárias e para preencher o vazio que existe no ser humano através da realização e do fazer artístico. “O ritmo de vida na civilização moderna é caracterizado pela urgência, tensão, uma sensação de julgamento, o desejo de ocultar nossas motivações pessoais e a pretensão de assumir vários papéis e máscaras durante a vida (máscaras diferentes na nossa família, no trabalho, entre amigos ou na vida comunitária, etc. Nós gostamos de ser ‘científicos’, querendo dizer com isso discursivos e cerebrais, já que esta atitude é ditada pelo curso da civilização. Mas também queremos homenagear nosso lado biológico, o que poderíamos chamar de prazeres fisiológicos. Não queremos estar restritos nessa esfera. Por isso, jogamos um jogo duplo de intelecto e instinto, pensamento e emoção: tentamos nos dividir artificialmente em corpo e alma” (GROTOWSKI: 2011, p. 200).

A partir dessa perspectiva, a *produção de presença* em *The Living Room* é impulso, segundo o diretor americano, para todos os presentes no espaço de realização da Action não viverem a vida no piloto automático e na compartimentalização de diferentes partes de si, que tendem a separação de partes de um ‘eu’, que não está em contato e em relação entre si (2012, p.300). O objetivo para Richards é viver aquele momento oferecido por *The Living Room* como um ser humano que ‘simplesmente respira’ e não se sufoca com um tipo de anonimato perfeito oferecido pelos filmes, pela televisão, pelos celulares e pela internet, produtores de homogeneidades, distâncias, dominação de cabeças, muros

de proteção e dificilmente criadores de afetos não maquinais (RICHARDS: 2012, p.232)³⁹.

Por sua vez, lembro-me de um fato curioso ocorrido na experiência do Master Course, no final de 2014. Richards convida todos os participantes da *residência* a irem a Vallicelle pois o grupo do *Focused Research Team* nos apresentaria sua nova proposta de criação artística para a comemoração dos 30 anos do *Workcenter* agora em 2016. Essa apresentação na ocasião não estava pronta. E era uma espécie de *ensaio aberto* (ROCHA: 2014). Richards entra em cena. *Com um computador*. Lê as palavras que estão escritas no *computador americano de última geração* e as direciona a nós (ROCHA: 2014). Os *observadores externos* estão sentados *à italiana*. Não esqueci-me deste fato. No mínimo. Curioso.

Experimento agora citações de dois teóricos que pesquisam o *Workcenter* e analisaram *The Living Room*, chamados Antonio Attisani e Kris Salata. O primeiro é professor da *Università di Torino*, na Itália, e o segundo, professor associado da *Florida State University*, nos EUA. Acrescento também citações do próprio *Workcenter*, nas pessoas de Richards e Biagini, para uma consideração a respeito do *Encontro e da Produção de Presença* com o *observador externo* nesta Action.

“Milagre, nós dissemos, transformação, tornar-se si mesmo ao aproximar-se do grande vazio” (ATTISANI: 2007, p. 264). “Uma Action que alimenta na qual uma substância viva vai ao encontro do outro” (SALATA: 2014). “Uma flecha voando em direção a uma prática interna. Toda a minha ausência de mim mesmo, e todo o espaço que eu tenho para me encontrar” (WORKCENTER: 2007, p. 433). “*The Living Room* atravessa o íntimo e toca o universal.... Lucidez frente à investigação interior. Eles são responsáveis por nós, seus hóspedes” (BIAGINI: 2007, p.135). “Experimentar é repetir uma ação em que se expõe a vida, um átimo de vida” (ATTISANI: 2015, p.35). “É como subir em um ‘tapete volante’ e permitir-se voar para onde quer que seja esse lugar desconhecido. Nada é surreal. O sentido que depois se faz brotar, brota através de uma palavra que se move com

³⁹ Por outro lado, será que só a televisão, os filmes, os celulares e a internet produzem muros de proteção e afetos não maquinais? Em nível de criação artística, será que muitos teatros, performances, danças, circos, músicas e outras manifestações estéticas também não podem ser capazes de os produzir?



Figura 44- Formigas Bordadeiras em flash, flash!

eficácia musical” (SALATA: 2010, p.56). “Laica concelebração” (ATTISANI: 2010, p.265). “É um lugar de acolhimento para com o outro. Onde o hóspede que é um convidado, está de passagem e tem a possibilidade de liberar-se de seu anonimato e isolamento diário, no qual o seu *eu* é compartimentado em ‘chapéus’ e em caixas pré-determinadas, para ser um indivíduo confrontado e transformado em sua Essência” (RICHARDS: 2012). “*The Living Room* é uma estrutura performática objetivada nos detalhes que busca um encontro mais íntimo com o outro e possui em si uma delicadeza interior” (ATTISANI: 2015). “Chama que toca o outro e deixa um rastro” (SALATA: 2010, p.60). “Experimentar o que pode fluir entre os seres humanos” (ATTISANI: 2007, p.54). “Aqui o rigor e a graça caminham lado a lado, em *atores* que sabem prestar atenção uns aos outros. Sabem rezar juntos” (SALATA: 2010). “A Arte é um Veículo, ou melhor, era, deveria sê-lo, e o será novamente, se formos capazes de reconquistar a sua função de ato de conhecimento” (ATTISANI: 2012, p.26). “É estar envolvido com o teatro de uma forma muito radical. Para unir conhecimento de si a uma visão poética sobre o mundo de hoje. Para uma viagem ao passado e à Presença” (BIAGINI: 2012). “Pela eficácia de sentirmos que há uma chance de encontro”

(RICHARDS: 2011). “O trabalho feito a partir da Action *The Living Room* não questiona só o lugar do teatro na sociedade, mas o nosso lugar na sociedade” (RICHARDS: 2012). “O perigo é perdermos nossa capacidade de interpenetração” (BIAGINI: 2015, p.20). “Exploração das diferentes formas de relação com o espectador” (BIAGINI: 2011, p.98). “Como a performance pode se tornar uma fonte de liberdade individual?” (RICHARDS: 2001, p.30).

A foto da página anterior foi tirada por mim a partir de um vídeo público na internet e mostrado aqui no início destas escritas. Chamou-me a atenção porque dois *observadores externos* que, a princípio deveriam estar confrontando-se interiormente e transformando sua “Essência”, como marcado por Richards, estão tirando foto(s) da *cena* com os seus respectivos celulares.

A apresentação de *The Living Room* nesta ocasião ocorreu em Milão, em 2014. Em contrapartida, os *observadores externos* do lado esquerdo “prestam atenção” na Action. Produzem *Presença*? Os dois *convidados* que tiram fotos. Produzem *Presença*? E mais, quem ali deverá ter saído de um certo anonimato do indivíduo e conseguiu chegar a sua “Essência” e ao *Verdadeiro Encontro* com o *outro* por meio da Action?

É fato que a experiência de *The Living Room*, à medida que realizada com a presença de *testemunhas*, pensa manifestamente sobre si mesma e cria o seu próprio espectador, projetando-o à sua concepção peculiar de quem ele é, de como e onde está. Entretanto, parece notório a partir desta foto que não é possível generalizar nem controlar uma relação entre *eus outros* que se dá no *aqui e agora/de lá* e que por isso é móvel, transitória e diluída. Relação esta, no caso da Action caracterizada pelo contato dos próprios *atuantes*, dos *atuantes* e *observadores externos* e *destes* entre si. Produzir *presença* é produzir *experiência*. Não necessariamente em quantidades insanas mas em qualidades intensas de afetos e percepções sensoriais. Mesmo que toda essa intensidade dure apenas um minuto. E reverbere.

Por força maior apresento agora o professor do Departamento de História da UFMG, Carlos E. Viana Hissa a Thomas Richards. Acredito que os dois não se conheçam. Por isso os apresento um ao outro nessas letras que se experimentam. E afirmo pelas palavras do primeiro o que acredito que possa vir a ser o trabalho em *The Living Room* realizado pelo *Focused Research Team in Art as Vehicle* no

contexto da contemporaneidade: um trabalho que pode ter a possibilidade de “cultivar coletivos⁴⁰” (2011, p.137). Pois “perdemos, em nós, a ideia de coletivo. Existo porque nós existimos: tal registro não mais nos pertence, a nós, modernos. Não há tempo, nem sentido, para cultivar sociabilidades e sensibilidades. Não se sabe o que é sentir, assim como não se sabe o que é saber. Sabe-se o que é viver? O que somos? Em que nos transformamos?” (2011).

⁴⁰ A ideia de coletivo aqui atravessa o espectador enquanto indivíduo, em nível inter-humano. Ao contrário de espectadores como um organismo-massa, no que Grotowski viria a chamar de “besta coletiva” (1993) - como o que geralmente acontece em um fenômeno de rock, por exemplo. Em *The Living Room* existe cada indivíduo com sua história pessoal e, segundo Richards, em 'estado de viagem' direcionado ao encontro com o outro (ROCHA: 2014).

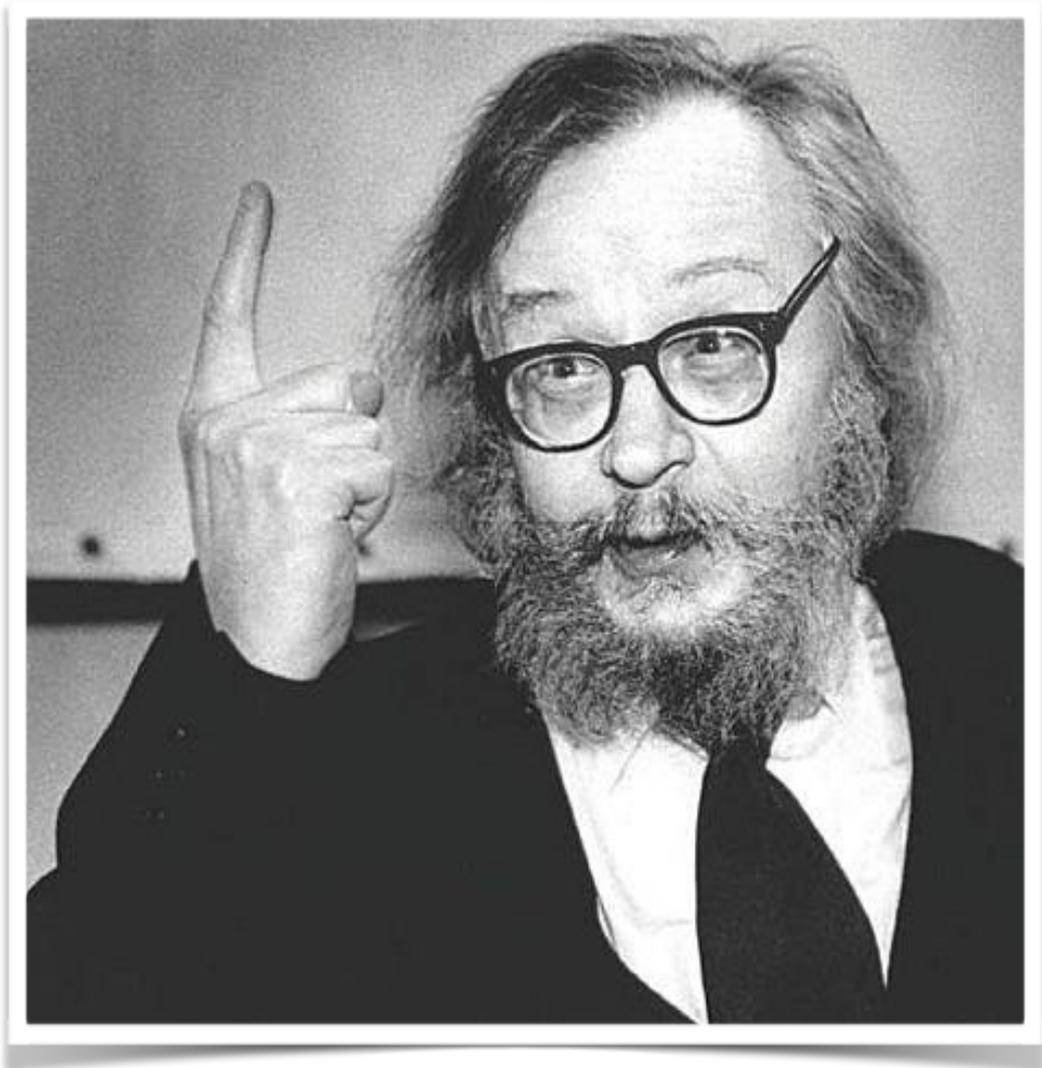


Figura 45- O indicador sorridente.

Esta vida que están viviendo les basta? Están felices con ello? Están satisfechos con la vida que los rodea? El arte o la cultura o la religión (en el sentido de fuentes vivas; no en el sentido de iglesias, a menudo al opuesto), todo esto es una manera de no estar satisfecho. No, esta vida no es suficiente. Entonces hacemos algo, proponemos algo, cumplimos algo que es la respuesta a esa carencia. No se trata de la carencia en la imagen de la sociedad, sino de la carencia en la manera de vivir la vida. (Grotowski em Tu eres hijo de alguien)

3

Por uma *estética do performativo*. VRÁ!

Uma estética do performativo tem como objetivo esta arte da travessia de fronteiras. [...] A fronteira se converte em umbral que não separa, mas une.

(FISCHER-LICHTE: 2011).

Em seu livro *Ästhetik des Performativen* (2004) - *Estética de lo Performativo* (2011), no capítulo “Fundamentos para una Estética de lo Performativo”, Erika Fischer-Lichte, teórica de teatro que se destaca no contexto acadêmico alemão, ainda que conhecida e estudada em todo o contexto acadêmico europeu e americano, enfoca duas perspectivas relacionadas ao fenômeno teatral: a *semiótica* e a *performativa*. A primeira está vinculada principalmente à função referencial da experiência estética, à produção de sentido, à interpretação, e à elaboração de significados acerca de personagens, ações, relações e situações. E a segunda está ligada à sua própria função *performativa*, ou seja, à *produção de presença* por meio da realização de ações dos atores e dos espectadores na situação dinâmica e correlacional, experienciada por ambos em determinado contexto teatral.

O caminho norteador a ser perseguido por Fischer-Lichte faz entrelaçar as duas funções, *semiótica* e *performativa* como constituintes de determinada prática artística; cada qual à sua intensidade. Para a autora, a história do teatro europeu pode ser compreendida como “la historia de un permanente desplazamiento de influencias entre la función referencial y la performativa” (2011). Sob este aspecto, Fischer-Lichte considera que os significados de um dado evento estético são produzidos a partir da interação entre essas duas funções, o que a levará a ter como objetivo a busca por uma *estética do performativo*.

O artista sujeito (1) que cria uma obra de arte (objeto) como um artefato para o espectador sujeito (2) ser o seu receptor e interpretá-la, na qual tudo está encaixado a regras estéticas tradicionais, segundo Fischer Lichte, em determinadas experiências estéticas atribuídas ao *performativo*, o espectador (sujeito 2) se converte em *co-sujeito* dessa mesma experiência por causa das ações (do sujeito 1) que fizerem desencadear nos presentes “reações psicológicas,

afetivas, volitivas, energéticas e motoras que deram lugar por sua vez a outras ações” (2011, p.35).

Para Fischer-Lichte, não se trata num primeiro momento de compreender a *performance* e buscar pelo entendimento do que acontece em determinado espaço, e sim, confrontar-se a experiências que, *in locus*, “escapam a capacidade de reflexão” (2011, p.36). Para a autora, é por meio da realização das ações propostas pelo sujeito 1 e pelo contato entre ele e os presentes que uma nova realidade própria à *performance* pode ser criada porque experimentada. Ademais, essa experimentação excede as possibilidades mais distantes de reflexão do pensamento e os “esforços de constituição de significado e de interpretação do acontecimento” (2011, p.34).

Dessa maneira, as relações fundamentais entre sujeito e objeto, entre observador e observado e entre espectador e ator dentro de uma estética hermenêutica, e as relações entre corporalidade ou materialidade dos elementos e seu valor sígnico, entre significante e significado dentro de uma estética semiótica, são redefinidas em dada experiência estética. A noção de *performativo*, segundo Fischer-Lichte tem como objetivo criar “uma situação em que faça oscilar os espectadores entre as normas da arte e da vida cotidiana, entre postulados estéticos e éticos” (2011, p.26).

Deste modo, a relação entre seus sujeitos está articulada com o dinamismo entre materialidade e valor sígnico, entre significante e significado. Aqui, de fato, a autora não está mais a considerar a obra de arte como *obra*. Acabada e delineada em si pelo seu próprio contorno. Nem como signo única e exclusivamente. Cada elemento da experiência artística que se converte em um significante pode vir a tornar-se material de interpretação. Embora antes é material dado e criado à experimentação. Como consequência, tentamos decifrar, entender, atribuir a um mesmo significante alguns possíveis significados, para assim conhecer. Mas como defende Grotowski: “conhecer é uma questão de fazer” (1987).

Fischer-Lichte acredita que não se pode reduzir as evidentes reações físicas dos espectadores impulsionadas pelas ações do artista (sujeito 1) a possíveis significados generalizantes que não fazem jus aos detalhes sensoriais da experiência estética. A corporalidade do artista que se apresenta na *performance* não surge dos significados que assinalam cada ação. É justamente o movimento inverso. “Anterior a toda intenção de interpretação que pretenda ir mais para a

autorreferencialidade da ação. A reação física motivada pelas ações parece prevalecer nesse caso” (2011, p.36) independentemente de seu valor sógnico. A materialidade do acontecimento põe em marcha o processo de reflexão. Processo este dirigido à uma nova relação entre as categorias de sentir, pensar e atuar.

Na concepção da autora, experiências estéticas que se baseiam na noção de *performativo* fazem desequilibrar e misturar uma estética da produção, uma estética da obra e ainda uma estética da recepção no qual se está frente a um acontecimento que se passa no *hic et nunc* (2007, p.37).

Por isso, experimentar essas estéticas de modo a fazer com que elas não dialoguem entre si como se fossem categorias distantes umas das outras, parece querer criar uma *obra de arte* em seu sentido mais tradicional: eterna, imutável e harmoniosa. Isso começa a ser problemático à medida que no final dos anos 50 e princípio dos anos 60 um “giro performativo” (2011, p.38) conduz à criação de um novo gênero artístico: a *performance* que dá lugar ao acontecimento mutável, efêmero e transitório, como forma de ação de seus propositores⁴¹. O contexto histórico era o pós-Segunda Guerra Mundial, e mesmo a Guerra da Coréia. Marina Abramovic surge. Joseph Beuys, Wolf Vostell, o grupo Fluxus, Allan Kaprow e o seus *18 Happenings in 6 parts* e Hermann Nitsch nas artes visuais. John Cage e seus acontecimentos sonoros que procuravam estabelecer uma nova relação entre o som, a música e os ouvintes irrompe de uma forma singular e inquietante.

Já na literatura, a possibilidade de escutar a leitura pública de um texto em recitais performáticos, e estar perceptivo à materialidade das vozes dos artistas leitores que estimulavam a imaginação dos ouvintes presentes - fazendo-os com que estes buscassem e percebessem as sensações físicas que essa experiência os proporcionava - convertia o leitor/ouvinte em autor, ao oferecê-lo meios materiais

⁴¹ Havia também a máxima da cultura jovem segundo Schechner, autor que será investigado no próximo subcapítulo, com a sua explosão radical: “Nunca confiar em ninguém com mais de 30” (SCHECHNER: 2012). O autor acredita que nas artes, havia uma revolução semelhante que opunha veemente a todos os tipos de autoridade e que podia ser correlacionada como a oposição aos cânones estéticos; a Aristóteles, às leis do drama, a que se tivessem de levar à cena dramas escritos por autores dramáticos; a oposição às leis que diziam que o teatro tinha de acontecer sempre em palcos, ou que a música era apenas aquilo tocado com instrumento. Schechner acredita que os artistas dos Anos Sessenta são respeitados e que na realidade nunca ninguém os fez sair de cena (2012, p.29). “O centro do teatro foi deslocado para a performance, para a ação realizada e para a linguagem da cena. O texto performativo, neste sentido era diferente do texto dramático que buscava pela interpretação de um texto. E a encenação que fazia parte de um trabalho colaborativo entre os seus propositores, não existia para servir à dramaturgia e sim o contrário” (idem).

que pudessem combinar ao seu próprio desejo (2011, p.40). Mais uma vez o objetivo aqui não é o deciframento do texto e sim a busca pela ação e sua experiência de lê-lo; o ato em si que conseqüentemente faz modificar a percepção e a consciência dos participantes e a sua possível transformação de si a partir da qualidade da experiência realizada.

Grotowski e os pressupostos do *teatro pobre* no trabalho do ator do *Teatro Laboratório* (1959-1969), no início de sua trajetória artística surge também com o objetivo de buscar e pesquisar a *Essência* para ele (nessa época) do teatro: a relação entre atores e espectadores: “para que um espetáculo exista é necessário que haja ao menos um espectador [...]. Podemos, pois, definir o teatro como o que ocorre entre o ator e o espectador⁴²” (1971). O artista afirma que o resto é suplemento e talvez necessário. Mas ainda assim, suplemento. “Não é casual que nosso trabalho evolua de um teatro de grandes meios, um teatro rico, em que as artes plásticas, a luz e a música são utilizadas sem limite, a um teatro pobre, ascético, em que nada fica a não ser o ator e o espectador: os efeitos plásticos são substituídos pelas construções do corpo do ator, os efeitos musicais por sua voz [...] então, tudo era feito pelos atores: nós, como eu contei lá, renunciemos, gradualmente, a tudo: a uma cena, a uma música gravada ou a uma orquestra, a tudo, e tudo era criado pelo ator, pelo seu corpo, pelas suas botas, pela sua voz, pela sua maneira de cantar, por tudo isso, é toda a música, é toda a realidade, é isso que nós nomeamos o teatro pobre. Não tem nada, somente o ser humano e disso pode emergir tudo, tudo se realizar, tudo se apresentar, se é realmente criado, organizado e estruturado de maneira, realmente, de maneira elaborada”. (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 40).

⁴² Essa frase se tornou um slogan em nome de Grotowski. Mas é interessante notar como o encontro em cada espetáculo entre atores e espectadores se deu na fase teatral e as próprias noções de espectadores [e também as de atores] se transformaram ao longo de seus espetáculos. Para estudar a respeito dessas noções no *TL* ver: MOTTA LIMA: 2008 e 2012.



Figura 46- Conceção espacial 1 = É quebra cabeça.

Grotowski influenciado diretamente pelo contexto histórico de pós Segunda Guerra, propunha um teatro laboratório que renunciasse⁴³ a cultura da riqueza material e a um tipo de teatro intelectual, onde a realização de gestos e situações permitissem uma melhor compreensão do texto. O teatro se constituía então, a partir de uma visão do *Teatro Laboratório*, na possibilidade do que poderia acontecer a partir do encontro entre os dois grupos: atores e espectadores. Para isso, era preciso criar um espaço físico inteiramente de confiança entre

eles.

Em seu livro *Em busca de um teatro pobre* (1971), o artista polonês explica que as ações dos atores, através do processo de montagem dos espetáculos do TL, produziam uma relação determinada com os espectadores que de alguma maneira reagiam [como a ausência de aplausos, por exemplo], mesmo que essa reação a princípio não fosse tão perceptível. Ainda assim ela estava no corpo. Tratava-se pois de estar atento às percepções que se abriam entre os atores e os espectadores para constituir desse modo a realidade do teatro no contexto inicial da trajetória de Grotowski.

⁴³ “É preciso compreender bem que todas as coisas que nós fizemos foram extremamente desafiadoras. Dentro da realidade polonesa da época (1959-1969). Isso era contra todas as regras do teatro convencional... então, o meio teatral normal era muito contra nós. Realmente. Isso era como se nós tivéssemos quebrado todas as regras do jogo. E, salvo certos grandes diretores e grandes atores, no entanto, que, de maneira nenhuma, iam na mesma direção, se tornaram extremamente interessados e muito grandes amigos. Mas, eles eram uma pequeníssima minoria. [...] Enquanto que isso era contra as regras do jogo da doutrina oficial do Estado, isso era quase insuportável para os oficiais. Por outro lado, isso era uma heresia para a Igreja. Para a Igreja isso era chocante de uma maneira incrível, e tudo isso era como ser atacado de três pontos: o meio tradicional teatral, a doutrina oficial do Estado e a Igreja [...]. Para as pessoas de fora isso era uma *gang* totalmente solidária” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 41).



Figura 47- Conceção espacial 2.

táculos [diferentemente da *Arte como Veículo*], Grotowski tem em mente que existem dois “elencos” a serem dirigidos e a representação final resulta da integração desses dois “elencos” (1971, p.124).

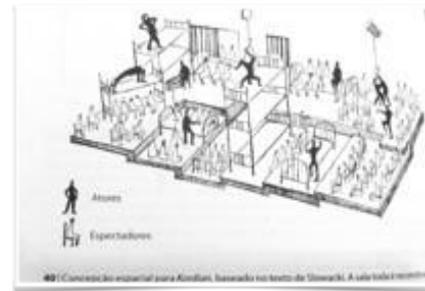


Figura 48- Conceção espacial 3.

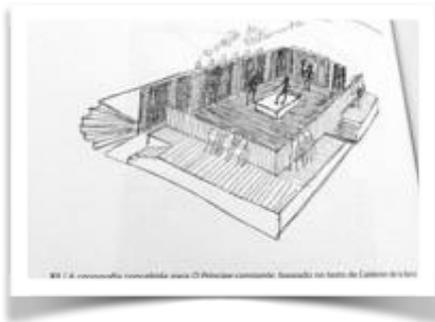


Figura 49- Conceção espacial 4.

A osmose entre atores e espectadores faz também com que estes últimos observem uns aos outros além de serem integrados na *ação cênica*⁴⁴ e considerados como elementos específicos da montagem. Como exemplo, no espetáculo *Antepassados de Eva*, de A.

Mickiewicz que Grotowski encenou em 1961, os espectadores ficavam espalhados pela sala (centro e extremidades) enquanto os atores circulavam entre eles. Já a partir da concepção espacial de *Kordian*, de 1962, baseado no texto de Slowacki, a sala toda é reconstruída para sugerir o interior de um



Figura 50- Conceção espacial 5.

⁴⁴ O conceito de *ação cênica* ainda está vinculado com uma ação desenvolvida a partir do texto e, de certo modo, *para* o texto. Por mais que em meados dos anos 60, Grotowski desconstruísse os textos clássicos com que trabalhava os atores, ainda assim eles estavam presentes na construção-criação de seus espetáculos na fase do *TL*. Segundo o artista: “cada representación clásica es una autoridad en un espejo, un sondeo profundo en nuestras imaginaciones y tradiciones, y no el relato de lo que un día fueron las imaginaciones de los hombres. Cada representación construída sobre temas contemporáneos es el reencuentro de la factura superficial del día de hoy con sus raíces profundas y sus motivaciones secretas” (GROTOWSKI: 1970).

hospital psiquiátrico e os espectadores são incorporados nessa estrutura como pacientes. E ainda, a ambientação para a *ação cênica* de *A Trágica História do Dr. Fausto*, de 1963, baseado no texto de Marlowe, na cena em que Fausto oferece a última ceia com duas longas mesas retangulares e suas respectivas cadeiras onde estão sentados seus convidados (os espectadores). Por fim, a cenografia para *O Príncipe Constante*, de 1965, baseados nos textos de Calderón de la Barca e Slowacki, faz com que os espectadores se posicionem acima dos atores, sugerindo a observação de um ato proibido, como se estivessem em uma arena para touradas ou em uma sala de operações (1971).

Interessa-me não somente a abordagem do conceito de *performatividade* vinculada aos *efeitos de presença*, mas principalmente como importante contribuição de experimento que atravessa determinadas práticas artísticas realizadas nos dias de hoje, tal como *The Living Room*, no contexto da *Arte como Veículo* de Grotowski/*Workcenter*. Por isso, apresento também a concepção espacial da Action, em Milão, 2014. Interessante notar que essa concepção apresenta pontos de convergência com as elaborações espaciais dos espetáculos do *Teatro Laboratório* de Grotowski e, especificamente com o espetáculo *Antepassados de Eva*, de 1961.



Figura 51-Concepção espacial 6 – Do alto de *The Living Room* a percepção se alarga.

Em seu livro *Como fazer coisas com palavras* (1955), John L. Austin, no capítulo *Palavras e ações*, introduz o conceito de *performativo* na terminologia da filosofia da linguagem, a partir de um ciclo de conferências que ele ministrou na Universidade de Harvard, em 1955 (aproximadamente na mesma época em que é localizado o *giro performativo* nas artes).

O prefixo da palavra *performativo* deriva do verbo em inglês, ‘to perform’, ‘realizar’, ‘se realizam ações’ (2011/1955, p.417). Segundo Fischer-Lichte, Austin revolucionou a filosofia da linguagem ao descobrir que os enunciados linguísticos não somente serviam para descrever um estado de coisas ou para afirmar algo sobre um fato, como também através deles se realizavam ações. Para o autor, os *enunciados performativos* criam um estado de coisas novas, uma nova realidade de mundo, já que realizam exatamente a ação que expressam (daí serem autoreferenciais), pois significam o que fazem e são constitutivos de realidade social (2011/1955, p.48).

Desta maneira, o ato de falar para Austin tem potencial para modificar o mundo e para transformá-lo. Ao mesmo tempo, esse ato tem que estar configurado a uma instituição social. É um ato social. Dirigido a uma comunidade em determinada situação encenada e realizada. Um casamento católico, por exemplo. Quando o padre fala: “Eu os declaro a partir de agora marido e mulher”, o ato da fala modifica a realidade dos indivíduos presentes em uma outra realidade até então.

Para Fischer-Lichte, Austin enfoca sua pesquisa sobre a linguagem ordinária em detrimento de uma linguagem ideal e estende a concepção *performativa* para o âmbito de toda a linguagem. O autor atribui as enunciações verbais à produção de fatos, sendo reguladas por parâmetros de êxito ou fracasso e ganho de significações a partir de seu uso em determinado contexto. Segundo a autora, Austin defende que é por meio dessas enunciações que uma ação é efetivada e que os atos de fala residem e são identificados como “unidades comunicativas básicas da fala e caracterizados exatamente pela contextualização das frases que passam a fazer sentido quando situadas dentro de seu uso” (2011/ 1955, p.66).

A abordagem do conceito de *performatividade* em Austin não coloca, conforme a autora, o significado como referência da linguagem, que faz a palavra ser subordinada ao conceito e ainda dilui a polarização entre sujeito (quem fala) e objeto (a fala). O autor diferencia dentro das enunciações verbais performativas

três atos de fala: os *atos locucionários*, os *atos ilocucionários* e, por fim, os *atos perlocucionários* (2011/1955). Os primeiros produzem sentido através da enunciação de uma determinada fala (por exemplo: ‘vou abrir a janela’); os segundos se configuram como potenciais de força, materializados em atos de pedidos e de ordens (por exemplo: ‘pode abrir a janela?’) - neste caso, o êxito da enunciação depende da reação do receptor para com a enunciação produzida. E os terceiros se relacionam ao êxito (ou não) dos segundos atos, ou seja, dos *atos ilocucionários*.

Desta maneira, a concretização dos atos sociais é efetivada a partir das convenções produtoras de critérios de êxito e fracasso. O pressuposto do *performativo* formulado por Austin é transferido imediatamente a um sujeito ou à sua vontade. O autor concebe a *performatividade* como prática através da qual o discurso produz os efeitos que nomeia. A questão da intenção do falante coloca-se como uma condição que assegura o sucesso do ato da fala. Para isso, é necessário na visão de Austin, haver o compartilhamento da enunciação proferida pelo falante ao receptor. Caso contrário, o fracasso da enunciação prevalecerá por seu recebimento incorreto ou pela sua própria indeterminação. Ainda assim é preciso, por ambas as partes, se comprometerem com as condições e convenções das enunciações verbais, dos atos da fala. Para o autor, o “performativo é o que põe em marcha uma dinâmica que conduz à desestabilização da ideia mesma de esquema conceitual dicotômico” (1975), ou seja, a desestabilização e o cruzamento de fronteiras dos pares sujeito/ objeto e significante/significado.

Na visão de Fischer-Lichte, influenciada pelo conceito de *performativo* de Austin, a expressão metafórica “cultura como texto” - em que se produzia uma cultura estruturada constituída única e exclusivamente por signos aos quais lhes eram atribuídos significados em função de um texto, foi substituído pela “cultura como performance” (2011, p.53) - em que a revisão do conceito de *performativo* foi necessário à medida que deveria estar incluída de maneira explícita as *ações* de um corpo. Estas seriam uma maneira autônoma de se referir, de modo prático, a realidades já existentes ou possíveis, conferindo aos acontecimentos culturais um caráter de realidade específico ao modelo antes tradicional.

Judith Butler em seu artigo de 1988, *An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, defende que “uma identidade é constituída por uma repetição estilizada de atos [...] onde performativo possui o duplo sentido de ‘dramático’ e de ‘não-

referencial””. A princípio o oposto do que pensava Austin com relação aos atos da fala. Mas quando examinamos seu artigo pela perspectiva de Fischer-Lichte, percebemos que paralelos podem ser considerados entre os dois teóricos. Butler, ao aplicar o conceito de *performativo* sobretudo às ações corporais (e não aos atos de fala), defende que essas ações seriam não-referenciais pois não possuem uma identidade pré-definida e fixada de antemão. Para a autora, um corpo que 'faz ações' constrói uma identidade. Dessa forma Butler se questiona pelas condições fenomênicas da corporização ao conceber a construção como processo de reiteração através do qual emergem tanto os sujeitos como os atos. Neste sentido, a autora propõe um retorno à noção de matéria.

Por outro lado, no que se remete ao 'dramático', a autora explica que “o corpo não é mera matéria, e sim uma contínua e incessante materialização de possibilidades”. Butler diz ainda que “um não é simplesmente um corpo [...], um faz seu próprio corpo” (BUTLER apud FISCHER-LICHTE: 2011, p.273). A autora estabelece assim uma relação direta entre o conceito de *performatividade* e o processo de materialização propondo, dessa maneira, uma operação *performativa* das normas reguladoras do corpo na constituição de sua própria materialidade.

Através de *atos performativos*, Butler propõe que uma particular materialidade que aparece no corpo [e na experiência artística], seja marcado por uma possibilidade de saída da esfera político-social e histórico-cultural imposto pelo espaço que esse corpo habita. A autora afirma que “a própria construção não apenas se realiza no tempo, mas ela mesma opera como processo temporal, performativo” (2011, p.64).

Dessa forma, a teórica se associa a Austin, na medida em que as *ações performativas* quando realizadas têm o objetivo de criar uma identidade outra que ultrapasse um corpo individual, sexuado, étnico e culturalmente marcado. Daí essas ações serem constitutivas de uma nova realidade experimentada no *hic et nunc*.

Ao pensar desse modo, os *atos performativos* são auto-referenciais por justamente se referirem a eles próprios no momento em que são realizados, e não à uma identidade prévia construída socialmente. Como desconstruir e ultrapassar a materialidade de um corpo marcado por sua cultura e história através de suas *ações* realizadas em uma determinada experiência artística?

Com a ajuda de Merleau-Ponty (2011) que considera o processo ativo de corporização determinante de inúmeras possibilidades culturais e históricas, ao ultrapassar fronteiras por estar continuamente fazendo e criando realidade, Butler explica que a geração *performativa* da identidade é um processo de corporização, “um modo de fazer, dramatizar e reproduzir uma situação histórica mediante a estilizada repetição de atos performativos [em que] se corporizam determinadas possibilidades histórico-culturais e só assim geram o corpo [constitui o gênero] e a identidade” (2011, p.56). Tais atos realizados por seus sujeitos em relação estariam vinculados, na visão de Butler, à ideia de poder e, com isso, à legitimação da existência da própria noção de sujeito que controla e manipula o discurso.

Por mais que esses indivíduos estejam dentro de uma comunidade que exerça o cumprimento de certas regras sociais, é por meio dos *atos performativos* que cada indivíduo, ainda que estando à margem das ideias dominantes e pagando o preço das correspondentes sanções sociais, se crê enquanto indivíduo. Assim, a repetição da ação para a autora é um voltar a colocar em questão a experiência artística ao mesmo tempo que um voltar a se experimentar.

No curso da *Arte como Veículo* por meio do trabalho com as *ações físicas* estruturadas e com os cantos vibratórios de tradição, distintas possibilidades históricas/temporais e espaciais atravessam um corpo em determinada experiência artística do grupo. A repetição da ação faz modificar os códigos culturais e históricos que se inscrevem no corpo de cada *atuante*.

Na ocasião do *I Encontro Internacional Repensando Mitos Contemporâneos: Simpósio Grotowski*, realizado no ano de 2015, na UNICAMP, o professor da UFMG, Fernando Mencarelli - contou aos presentes sua experiência enquanto *observador externo* em alguns workshops do *Workcenter*, realizados por Richards, Biagini e seus respectivos *times* ao redor do mundo. Dentre eles, o que mais o chamou a atenção foi um workshop em Xangai, na China, onde o grupo ministrou oficinas para alunos iniciantes, que estavam entrando na Academia de Teatro de Xangai, uma escola de elite, a segunda mais importante da China, depois da Ópera de Pequim.



Figura 52-Delphine diz o que não quer.

Essa escola, segundo Mencarelli, imprime em seus alunos uma marca bastante homogênea com relação à origem, à classe social, aos valores e ao idioma. Ou seja, há uma tendência pasteurizadora dentro da escola como se todos fossem nativos de Xangai (ultra-moderna), e/ou viessem de uma mesma região da China. No entanto, o professor explicou que todos vêm de diversas regiões do país, inclusive das províncias onde têm grande repressão às diferenças culturais, aos idiomas e seus dialetos.



Figura 53- Dedos mindinhos chineses.

Os ruídos⁴⁵ entre os alunos se faziam emergir. Entretanto, o que mais era notável, segundo Mencarelli, era que o *Workcenter* conseguia através do trabalho feito sobre a repetição diária dos cantos de tradição e

⁴⁵ O jogo entre som e ruído constitui música!



Figura 54- O sorriso da moça belga.

das *ações físicas* estruturadas, fazer um “exercício de parto” (MENCARELLI: 2015, gravação oral) naqueles jovens artistas de 18, 19 anos. Para o professor, “o Workcenter tem como motivação bastante clara e forte, o reposicionamento do artista que trabalha com as camadas mais profundas e densas e constrói o próprio sentido do processo criativo” (2015).

Mencarelli deixa escapar que através do trabalho de “troca pedagógica em criação” (2015) proposto pelo *Workcenter* com aqueles jovens alunos-atores, o



Figura 55- No coração dos nossos olhos.

grupo os fazia atravessar toda uma padronização da cultura chinesa que modelava de acordo com as regras sociais. E, por sua vez, os alunos-atores voltavam a cantar-agir-falar em seus próprios dialetos, gerando assim uma experiência viva e criando, dessa maneira, identidades e corpos *outros*: transitórios, mutáveis e relacionais.

Por sua vez, Grotowski, em entrevista a Jean-Pierre Thibaudat, para o jornal francês *Libération*, em 26 de junho de 1995, afirma que “aquilo que é verificável na prática precede as diferenças culturais, filosóficas e religiosas. E esta coisa é compreensível, mesmo se somos condicionados por raízes diferentes e ao mesmo tempo estas raízes trazem uma ajuda profunda já que elas trazem a experiência de inúmeras gerações” (1995).

O corpo dos jovens atores chineses era pois, através desse trabalho, veículo de contestação social e exteriorização de afetos. Tinha uma maneira própria de agir e uma produção plural de si. Corpo que por meio de suas ações, energia e enunciava uma alteridade ao mundo da produção cultural vigente. Corpo que era homogêneo, controlado e mesmo recalcado no plano social. Corpo que se liberta das suas amarras culturais e que, justamente por isso, se realiza como portador mais sólido para a expressão cultural e do nosso *ethos*. A emergência desse corpo expressivo que age - como inventor de um espaço *outro* e de um tempo *outro* que não o da sua exploração/colonização, sugere afetos e percepções exteriores a uma compreensão racional ou pragmática.

Lembro-me num rompante de Vinícius de Moraes: “Não adianta querer enquadrar [sic] a música porque ela não se deixa enquadrar [...]”⁴⁶. Pois então, não adianta querer enquadrar [sic] o corpo porque ele não se deixa enquadrar... Tudo passa através do corpo a ser novo, provisório, redescoberto e reconhecido num passado que de tão presente faz com que o tempo no seu mais íntimo espaço de experimentação se acumule ao infinito. Que o encontro dos corpos ultrapasse o encontro das culturas!

Reencontro.

Austin e Butler, na visão de Fischer-Lichte, consideram a execução dos *atos performativos* como uma realização cênica ritualizada e pública. É evidente que existe uma relação entre *performatividade* e *performance*, já que ambos são

⁴⁶ Moraes, Vinicius. Vinicius de Moraes - entrevistas. Rio de Janeiro: Azougue: 2007, p.49.

derivados do verbo em inglês, ‘to perform’. A *performatividade* nas palavras de Fischer-Lichte “conduz à realização cênica, à performance” (2014, p.56) que, por sua vez, é manifestada e efetivada através das *ações performativas* características da *performatividade*, de uma *estética do performativo*.

No texto *Aclaración de Conceptos* (2011), a autora apresenta alguns exemplos referentes a ideia de que o caráter artístico do teatro é o seu acontecimento. Neste contexto, Fischer-Lichte retorna e discute as teorias de Max Herrmann, fundador dos estudos teatrais em Berlim. Segundo a autora, Herrmann já nos anos de 1910 defendia a necessidade de criar um novo ramo da teoria da arte - os estudos teatrais - com o argumento de que o que constituía o teatro como arte não era a literatura e sim “[...] a realização cênica. Esta é mais importante [...]. O teatro e o texto dramático [...] são, em minha opinião, [...] já desde a origem, contrários” (2011/1914, p.118).

Para dar outros exemplos nessa mesma direção, a autora considera que William Robertson Smith em seu texto de 1889, *Lectures on the Religion of the Semites: The Fundamental Institutions*, propõe no final do século XIX uma inversão de valores entre os conceitos de *mito* e *ritual*. O primeiro era considerado até então superior ao segundo, meramente recriado ou ilustração do *mito*. Smith acreditava que o *mito* surgia do *ritual* e não o contrário. “O ritual era algo invariável e o mito, por sua vez, era variável” (2011/1889, p.19). O autor propôs ainda em sua tese que a execução conjunta de um ato (de sacrifício em uma comunidade, por exemplo) uniria todos os participantes desse ato, desse *ritual*, por meio de um laço social indissolúvel.

Desta maneira, o grupo que participa do *ritual* faz surgir uma comunidade política. Estamos pois, na perspectiva de Fischer-Lichte, frente a um exemplo de *ato performativo* já que este ato de sacrifício cria aquilo que realiza: a realidade social de uma comunidade. Para a autora, os argumentos para fundar as investigações sobre o *ritual* e os estudos teatrais se baseiam em premissas similares. Em ambos os casos ocorre uma inversão terminológica dentro de uma hierarquia: entre *mito* e *ritual* e entre *texto literário* e *realização cênica*. E é a partir desse momento e não com o surgimento propriamente dito da *performance* nos anos 60 e 70 que ocorre, para ela, o primeiro *giro performativo* na cultura europeia do século XX.

Jane Ellen Harrison, ritualista de Cambridge, estabeleceu em 1912, a partir de seu estudo *Themis: A Study of the Social Origin of Greek Religion*, uma relação genealógica direta entre *ritual* e *teatro* que pretendia dar prioridade à realização cênica e não ao texto. Harrison desenvolveu assim uma teoria sobre a origem do teatro grego a partir do *ritual*. A autora se esforçou para comprovar que o ditirambo - do qual, segundo Aristóteles, surge a tragédia - não estava recriando outra coisa senão o canto de celebração que é uma parte essencial do *ritual*. E que, os textos da tragédia e comédia gregas seriam a última consequência das ações com as quais se realizava um *ritual* e, a partir dele, por sua vez, o teatro e os textos escritos foram desenvolvidos para serem realizados.

A teoria de Harrison contribuiu para os significativos trabalhos de Herrmann, segundo Fischer-Lichte, sobre os estudos teatrais entre 1910 e 1930 e suas reflexões sobre a relação entre os atores e os espectadores. Para Herrmann, “o sentido originário do teatro [...] se radica no que era um jogo social - um jogo de todos para todos - Um jogo em que todos participam - protagonistas e espectadores - [...] O público toma parte no conjunto de maneira ativa. O público é, por assim dizer, criador da arte do teatro. Existem tantas partes distintas implicadas na configuração da *festa* do teatro, que é impossível que se perca seu essencial caráter social. No teatro sempre se dá uma comunidade social” (2011/1914, p.65).

Quando Herrmann afirma “um jogo de todos para todos”, Fischer-Lichte defende a ideia de que seja ainda um jogo que acontece *entre* os dois grupos: atores e espectadores. E é a co-presença física dos dois que constitui a realização cênica. É necessário aos atores e espectadores, co-sujeitos da criação, se encontrarem em um determinado lugar por um período de tempo, com o objetivo de fazerem algo juntos.

Para Fischer-Lichte, ao definir a relação entre esses dois grupos, Herrmann o faz, nos princípios da década de 1910, de modo especialmente novo. Pois neste contexto específico, os espectadores não têm uma proposta de serem “intelectuais decifradores das mensagens formuladas com as ações dos atores” (2011/1914, p.65) e são considerados parte ativa da criação, por sua presença física, percepção e reação.

Conterrâneo de Herrmann, Max Reinhardt com sua montagem de *Sumurum* e *Édipo Rei*, ambos de 1910 e a *Oréstia* de 1911, criou disposições espaciais em

que os acontecimentos dos atores sucediam em meio aos espectadores possibilitando novos modos de interação entre os dois.

Por outro lado, os presentes naquela ocasião sabiam que o que se passava ali era teatro. Em *Sumurum*, por exemplo, Reinhardt estende um *hanamichi*, uma espécie de passarela empregada tradicionalmente no teatro *kabuki* japonês em que as ações dos atores eram realizadas entre os espectadores (2011, p.66). O objetivo de Reinhardt, segundo Fischer-Lichte, não era recriar determinados lugares fictícios e sim lugares reais que possibilitassem aos primeiros a movimentação pela cena e criação de novas ações, ao passo que aos segundos, possibilidades outras de percepção e experimentação.

Herrmann, por sua vez, em seus escritos, influenciado pela prática de Reinhardt, rechaçou a decoração de cena que a seu ver tratava de elementos irrelevantes para o conceito de realização cênica. Para o teórico, esta era constituída através da singular e efêmera materialidade com que os corpos dos atores se moviam pelo espaço. Os personagens de histórias fictícias não o interessavam tanto quanto o “corpo real” e o “espaço real” (2011, p.152); ou seja, o que estava em jogo era o que poderia acontecer no espaço através da materialidade do corpo do ator na relação entre si e com os espectadores.

A singular maneira com que os atores empregavam seus corpos os fazia tomar consciência, por sua vez, do corpo do espectador, de uma maneira *sinestésica* num processo físico dinâmico, imprevisível tanto no seu transcurso como no resultado (2011, p.71). Reinhardt⁴⁷ confiava aos atores menos como portadores de significados (seu valor sígnico) que transmitiam para dar forma a um personagem dramático e mais para guiar o espectador a uma possível carnalidade (seu valor material).

Ao mesmo tempo, Herrmann excluía completamente (ao contrário dos críticos de sua época de ideias dominantes), a questão da recriação de uma realidade fictícia sobre o cenário e os possíveis significados atribuídos a aparência externa dos atores e suas ações. Assim, parece que Herrmann exclui o conceito de

⁴⁷ Os pressupostos do *teatro pobre* elaborados na prática por Grotowski e pelos atores do *Teatro Laboratório* nos anos de 1960, parecem fazer um paralelo com as noções teóricas de Herrmann e as noções práticas de Reinhardt. Inclusive, em uma de suas aulas no Collège de France, o artista polonês chega a mencionar o último, o diretor alemão. Com uma ressalva para o fato de que possuir pontos de contatos entre suas noções, tal como o trabalho com o corpo sem figurinos extravagantes e o ator em movimento, não significa que os três faziam e buscavam pela mesma experiência. Até porque são épocas, políticas, histórias, espaços culturais e sujeitos distintos.

obra ao estatuto de *arte*. A realização cênica adquire, aqui, segundo Fischer-Lichte, seu caráter artístico e esteticidade pelo acontecimento que ela própria executa. Acontecimento este único e irrepetível. Os espectadores reagem uns aos outros e às ações dos atores num contágio anímico que faz esses indivíduos reviverem a experiência a partir de um ímpeto (2011, p.73).

Neste âmbito, Fischer-Lichte acredita que uma espécie de “ritual comunitário” (2011, p.45) pode se dar à medida que os espectadores deslocados e em relação com os atores criam uma “performatividade postulada pela realização cênica [...] que leva à cabo a exigência de uma verdadeira redefinição de relações cujo resultado se concebe a uma troca de papéis⁴⁸” (2011).

⁴⁸ *The Living Room*, em parte, desestabiliza essa proposta já que pode ser realizada sem a presença física dos espectadores. Essa questão será experimentada logo mais!

3.1. Entre Performances e Rituais - *Shiraummm*

No livro *Performance Studies: an introduction* (2006), Richard Schechner⁴⁹ defende o alargamento do conceito de *performance*⁵⁰ para qualquer esfera da vida cotidiana. *Performance*, na visão do autor pode ser considerada execução, desempenho, façanha, proeza, representação, função, espetáculo, atuação, capacidade de realização e rendimento (2006, p.58). Realizar *performance* seria traçar uma ação para aqueles que assistem. Schechner acredita que a realização pode ser entendida como “sendo”, “fazendo”, “mostrar fazendo” e “explicar ‘mostrar fazendo’” (2006, p.60). “Sendo” é a existência por si própria, a corrente de vida. “Fazendo” é a atividade que todos existem, o que trabalha porque existe. “Mostrar fazendo” é desempenhar e exibir que está sendo feito. Estes dois últimos segundo o autor estão sempre em *fluxo*⁵¹, o que faz mudar a realidade. O quarto

⁴⁹ Dirigindo peças e escrevendo livros, num campo que se configura entre o teatro e a antropologia, Richard Schechner – “um judeu hindu budista ateu morando em New York City” -, como ele mesmo se apresenta (2002) tornou-se uma das principais referências para os estudos da *performance*. Além de ter sido o fundador do *The Performance Group (TPG)* e do *East Coast Artist*, criou a revista *TDR: The Journal of Performance Studies*, e suas versões anteriores (*The Tulane Drama Review* e *TDR: The Drama Review* - que publicaram alguns dos mais importantes artigos de Grotowski). Em 1980 foi um dos fundadores do departamento de *Performance Studies da Tisch of the Arts* (NYU). E ainda organizou uma das mais relevantes coletâneas de Grotowski - *The Grotowski Sourcebook* (1997, com Lisa Wolford). Ainda assim, Schechner não é muito “bem-vindo” pelo *Workcenter*. No que se remete ao artista polonês às vezes o autor desliza em generalizações de sua trajetória artística. No entanto, não posso deixar de mencionar que Schechner é um produtor de experiências incríveis com relação a questões do teatro e da antropologia; teatro e ritual. Questões estas que entram em diálogo principalmente com a fase final do trabalho de Grotowski, a *Arte como Veículo*. Por isso, pesquisar os dois artistas e, de certa maneira, colocá-los em interação é fazer valer uma experiência pulsante.

⁵⁰ A derivação de *performance* em francês, segundo Victor Turner (1982), antropólogo amigo de Schechner e com quem este trabalhou durante muitos anos de sua vida - é *parfournir* que significa completar ou realizar inteiramente. A *performance* completa uma experiência. Porém, a idiosincrasia principal à *performance* é a sua abertura. Por sua vez, Grotowski acreditava que “some words are dead, even though we are still using them. There are some which are dead not because they ought to be substituted by others, but because what they mean has died. This is so for many of us at least. Among such words are: show, performance, theatre, spectator. But what is necessary? What is alive? Adventure and meeting” (GROTOWSKI, TQ, *The Quarterly Theatre Review*: 1973).

⁵¹ O filósofo grego Heráclito de Efeu (aprox.535-475 a.C) a quem é creditado a criação da doutrina do *fluxo*, a teoria da *impermanência* e da *mudança* em seu aforismo foi quem afirmou: “Ninguém consegue passar duas vezes dentro do mesmo rio, nem tocar duas vezes sob a mesma condição uma substância mortal” (2006). Grotowski era também influenciado pelos aforismos do filósofo (1997/2014, faixa 18).

termo – “explicar mostrar fazendo” são os estudos performáticos e seus esforços críticos⁵².

Performances - de arte, rituais ou da vida cotidiana - são “comportamentos restaurados” para Schechner, ou seja, “comportamentos duas vezes experienciados”, duas vezes vivenciado⁵³, codificados, reatualizados, recuperados, esperados, expressivos e representados, previamente rearranjados entre si em um número sem fim de variações (2006, p.71). Ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. O autor afirma que toda e qualquer atividade da vida humana pode ser estudada *enquanto performance* (2006, p.72). Por sua vez, algo é *performance* quando os contextos e convenções dizem que é (idem).

O “comportamento restaurado” *enquanto performance* marca a efemeridade e transitoriedade da ação proposta pelo indivíduo e ainda encena relações de poder. Porque está marcado e estruturado pela tradição cultural, histórica e política-social do lugar que *um* está inserido, este comportamento pode ser exercitado e ‘jogado com’, feito em algo completamente novo, transmitido e transformado. Como acredita o autor, “a vida diária, a vida cerimonial e a vida artística consistem amplamente de rotinas, de hábitos e de rituais: a recombinação de comportamentos já vivenciados” (2006, p.126). Mesmo o “mais recente”, o “original”, aquele que aparentemente tende a ser “*um*-comportamento”, como é o caso dos *Happenings* de Allan Kaprow ou das *performances* de Marina Abramovic, são, em sua maior parte, uma nova combinação de comportamentos conhecidos ou o deslocamento de um comportamento, do campo conhecido para novos contextos e ocasiões.

Desta maneira, o “comportamento restaurado” pode ter pontos de contato com o *comportamento metacotidiano* do qual investiga Grotowski. Comportamento este enraizado na *organicidade* do corpo. O artista acredita que nossas maneiras de agir são repetidas e limitadas à medida que crescemos, em contrapartida, por meio da experiência artística é possível ao indivíduo alargar o próprio = provisório comportamento porque está em relação. Grotowski considera que com a idade se perde a elasticidade. “Vejam como a criança se mexe e se

⁵² Neste quesito Schechner ainda acredita que a palavra explica a experiência e não é a própria experiência já outra, como defendo ao longo destas escritas.

⁵³ Em 1973, Grotowski afirma que “o que está acontecendo na nossa época [dos anos 70] não acontece pela primeira vez e que nós não somos os primeiros a persistirem em uma mesma questão” (TQ, *The Quarterly Theatre Review*: 1973).

senta, tem uma centena de maneiras de sentar, na criança, mas, com a idade é cada vez menos e menos desta maneira, a gente repete os movimentos, certas coisas mesmo, da vida corrente, nós repetimos de maneira cada vez mais e mais parecida de um dia para o outro, então, a gente perde certa organicidade. Então, será que é inevitável? Até um certo ponto: sim! Mas, a gente pode limitar os desgastes. É, por exemplo, se nós fazemos o treinamento, os exercícios, quebrando as atitudes, os hábitos, os hábitos correntes do seu comportamento. Bom. Isso é um paradoxo" (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014: faixa 21).

Esta forma de percepção mais alargada não é, no entanto, conforme o artista, exclusiva das técnicas tradicionais de determinadas culturas, mas é também como recuperar um estado expressivo da criança: como “mergulhar no mundo cheio de cores, sons, o deslumbrante mundo, desconhecido, surpreendente, o mundo no qual somos levados pela curiosidade, pelo encantamento, experiência do misterioso, do segredo” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014: faixa 23). Entretanto, aqui Grotowski não sugere que se passe a representar uma criança ou que se aja de forma infantilizada. E sim como o *atuante* pode reencontrar em si essa percepção de um estado corporal que outrora era mais expandido.

A *performance*, ou seja, o “comportamento restaurado”, quer dizer que nunca pela primeira vez, sempre pela segunda e assim até a enésima. Por outro lado, a conectividade entre os indivíduos pode saturar o comportamento humano. A partir desta concepção, *performances* transformam e recriam identidades, além de transitarem em um tempo *outro*, desconstruírem o corpo marcado cultural, religiosa e socialmente, e produzirem experiências e discursos porque realizam ações que tencionam mudar a realidade em que estavam inseridas até então.

Na perspectiva que Schechner apresenta de Ervin Goffman, no livro *The presentation of self in everyday life* (1959), este último sugere que “uma performance pode ser definida como toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes [já que] o padrão pré-estabelecido da ação desenvolvida durante uma performance apresentada ou encenada pode ser chamada de ‘parte’ ou de ‘rotina’” (1959). É justamente por meio da repetição - repetir a ação - em um determinado encontro com o outro que uma relação social pode surgir. E nisso estão incluídos segundo Goffman direitos e deveres dos participantes.

Por sua vez, ‘to perform’ para Richards é relacionado com o trabalho em *The Living Room*. “Nossas obras são feitas de estruturas e repetíveis ações. Quando falado em francês, Grotowski às vezes usava a palavra em inglês ‘to perform’ em relação com o nosso trabalho. Ele dizia que ele escolheu essa palavra porque isso enfatizava o aspecto do fazer, e uma palavra em francês com similar ênfase não existia. ‘To perform’ é associado com ‘fazer’, enquanto que ‘mostrar’ ou ‘spectacle’ (como no francês) enfatiza que o que um faz é para os olhos de outro” (RICHARDS: 2008, p.53).

Para Schechner uma *performance* acontece *enquanto* ação, interação e relação. Por mais que o *performer* esteja ‘estático’ ou em ‘movimento’. {Estar em ação não significa estar ‘se mexendo’. A ação - nas *artes performativas* - pode incluir a estaticidade e/ou o movimento. Experimentaremos a sua prática no próximo capítulo, o das *ações físicas*}. O autor sustenta que a execução de uma ação pelo *ator/performer*⁵⁴ - no caso das *artes performativas* - depende de sua habilidade em organizar e de sua insistência em estar atento a cada detalhe do *jogo* e direcionamento (2006, p.120).

Schechner é orientado por Clifford Geertz, antropólogo americano, que no livro *The Interpretation of Cultures* (1973) afirma que as ações realizadas por um sujeito desempenham seu significado a partir do que experimentam já que executar uma ação faz parte de um *processo de ritualização* (1973, p.125).

Em *The Living Room*, um *processo de ritualização*⁵⁵ está presente [já que os elementos com os quais os *atuantes* trabalham são elementos rituais]; assim como na base dos nove encontros com Grotowski no Collège de France. O artista se predispôs a investigar em sua vida o que acontecia com determinado corpo em um processo de feitura - seja no ritual, ou no teatro. Trabalho este que se distancia da busca por uma imagem/forma de um tipo de ritual e não o próprio processo-ritual. A estrutura da Action está um passo além de fazer uma espécie de imagem

⁵⁴ Schechner não diferencia - no que remete às *artes performativas* - um *ator* de um *performer*. E dá a entender que um possa ser o mesmo que o outro. No *Workcenter*, *atuante/doer/performer* - três termos criados para o trabalho realizado pelos *membros* do grupo - parecem, ao menos quando usados por seus diretores atuais, Richards e Biagini, compatíveis a um tipo de *ator* que se faz na contemporaneidade. Voltarei em breve a essa questão.

⁵⁵ Tenho apreço por esta citação de Grotowski que parece sutilmente ‘tirar as camadas’ da *arte* para com o *ritual*. Diz o seguinte: “neste trabalho de pesquisa sobre o comportamento metacotidiano do ser humano na arte, na arte performativa, no ritual, etc” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 17).

[clichê] com características externas. Ademais, Grotowski indicou que não se criassem rituais, “como que externamente religioso e com pseudo efeitos de magia, por meio de ações mecânicas com a imitação de uma forma.... Nada disso” (1997/2014, faixa 10). Mas que duvidassem destas formas e encontrassem outra coisa, como o fazer de um corpo em *organicidade*, no qual os *atuantes* seguem os *fluxos* de energia em ação.

Na concepção do teórico italiano Ferdinando Taviani a *Arte como Veículo* reformula os princípios fundamentais de uma tradição iniciática: “a sua unidade sob as diferentes vestes; o seu caráter operacional, ligado à ação a ser realizada sob um rígido e incessante controle; a pesquisa de estados não condicionados por experiências psíquicas e por aspectos sociológicos ou históricos do indivíduo; o caráter de conhecimento transmitido ou a ser transmitido, em que não existe nada de inventado. E, por fim, a relação com a origem⁵⁶” (1988, p.270).

Em muitas culturas, *performar* é o núcleo das práticas rituais. O teatro, a dança, a música e o ritual estão tão integrados que não é possível alocar determinado evento em uma ou outra categoria. O que hoje chamamos de teatro, as pessoas de outros tempos, por exemplo, os gregos da antiguidade, durante a época das tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, não chamavam assim. Na antiga Atenas, os grandes festivais de teatro eram simultaneamente ritual, arte, competições desportivas e entretenimento de massa. As ocasiões para a execução das tragédias eram os festivais religiosos. Schechner (2011, p.37) compreende que foi Aristóteles ao escrever um século depois, que propôs a tragédia grega enquanto *performance* unificada e codificou o entendimento estético do teatro.

As *artes performativas* incluem muitos gêneros e subgêneros que se inter-relacionam e possuem suas próprias convenções, regras, histórias e tradições que são *jogadas* porque experimentadas em *fluxo* constante. O *Kathakali* na Índia, uma *performance* de Makishi na Zâmbia, e a *Dança do Viado* dos Yaquis são apenas três exemplos que Schechner dá entre muitos que integram a música, a dança, o teatro e o ritual. *The Living Room* pode transitar entre esses gêneros. A *Action* parece apresentar uma abordagem artística e uma não artística, que ultrapassa a arte, já que o mito pessoal se cruza com o mito tribal. Este é sinônimo

⁵⁶ O *story telling*, os contadores de história das culturas do Irã (os Taizé) e China, segundo Grotowski, estão na origem do teatro. Eles narram e cantam em um tipo de bar ou em uma casa particular, bem como no pátio dos templos (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 23).

de *tradição* [presente nos textos quando de origem judaico-cristã trabalhados pelo *Workcenter* e traduzidos para o inglês do *copta*]. Ademais, os cantos africanos e/ou afro-caribenhos possibilitam no corpo do *atuante* a passagem de energia {encontrada nas práticas hinduístas}.

Em seu texto *Performer* (1987), Grotowski acreditava que o ritual é um momento de grande intensidade. É performance, uma ação realizada, um ato. “O Performer, com letra maiúscula, é um homem de ação. Ele não é um homem que faz o papel de outro [como no espetáculo com texto dramático, na “arte como apresentação”, no *TL*]. É o atuante, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos. O ritual degenerado é um espetáculo. Não quero descobrir algo novo, mas algo que foi esquecido. Algo tão antigo que todas as distinções entre gêneros estéticos deixam de ser válidas” (MÁSCARA: 1993; PERFORMATUS: 2015). Grotowski afirma que quer descobrir algo de muito antigo [o ritual] e, talvez, desconhecido de nossa cultura, mas reconhecido por todos⁵⁷ (2007, p.83).

No texto, *Performers e Espectadores - Transportados e Transformados* (2011), Schechner encontra sete funções para a *performance/ritual*: “entreter; construir algo belo; formar ou modificar uma identidade; construir ou educar uma comunidade; curar; ensinar, persuadir e/ou convencer e lidar com o sagrado e/ou com o profano” (2011). O autor acredita que muitas *performances* dão ênfase a mais de uma função e estas não são fixas nem rígidas e estão em relação. Uma Missa da Igreja Católica pode fornecer a cura, entreter, manter a solidariedade de uma comunidade, invocar o sagrado e ainda ensinar. Os Xamãs curam mas também podem entreter, educar, criar uma comunidade e lidar com o sagrado e com o profano. Rituais segundo Schechner tendem a ter o maior número de funções, e as produções comerciais o menor. Um musical da Broadway entretém, e muito raramente pouco mais além disso. *The Living Room* é capaz de construir algo belo (percebido aqui como dinâmico, mutável e relacional e, ainda assim, produtor de prazer estético), lidar com o sagrado e/ou com o profano, convencer, entreter, construir e educar uma comunidade.

⁵⁷ Por sua vez, a citação de Peter Brook, *metteur-en-scène* britânico, amigo de Grotowski retrata bem uma de suas idiossincrasias: "for Grotowski, theatre is not a matter of art. It's not a matter of plays, productions, performances. Theatre is something else. Theatre is an ancient and basic instrument that helps us with one drama only, the drama of our existence, and helps us to find our way towards the source of what we are". {Trecho de abertura falado por Peter Brook, no filme *With Jerzy Grotowski. Nienadówka, 1980*}.

Na aula do dia 07 de junho de 1997 (2014, faixas 22/23) no Collège de France, Grotowski questiona: “Se diz... o teatro clássico oriental... mas, se diz também a *Ópera de Pequim* [da qual esteve em 1962]. É teatro ou é ópera? Vocês podem ver: tem uma enorme relatividade de definições nas diferentes culturas, nas diferentes experiências humanas, nos diferentes lugares do mundo. Hoje, é mais compreensível, mas, há vinte anos atrás, trinta anos, isto era extremamente complicado para as pessoas compreenderem. O teatro clássico: o que é o teatro clássico na França? O teatro clássico na França é, provavelmente, a *Comédie Française*⁵⁸. O teatro clássico na China, ou na Índia, são formas muito antigas que foram transmitidas de uma geração para a outra e que são reconstruídas e retificadas em cada geração. É alguma coisa de extremamente composta, podemos dizer: artificial. E o que é o teatro clássico, por exemplo, na cultura africana? Na cultura africana se a gente vai, por exemplo, ao território Yoruba, a gente vai se dizer ‘sim, tem’, porque se a gente fala com as pessoas de lá eles dizem... é falso, mas, eles dizem: ‘Oui’. Tem alguma coisa do fenômeno teatral tradicional e, por exemplo, eles vão dizer, como podem dizer também no Haiti, ou em qualquer lugar no Caribe: é um *ethno-drama*, *ethno-drama*, quer dizer uma forma de ritual que tem os elementos codificados, mas que, de qualquer maneira, é de uma realidade muito distante da nossa realidade teatral: é *ethno-drama*⁵⁹”.

Grotowski deixa claro em sua fala que mesmo a fronteira entre o teatro e as formas rituais começa a ficar desfocada e deslocada porque, nas palavras do artista polonês, “é muito complexo. Na verdade tudo dentro de certas culturas, em certos lugares do mundo ou dentro de certo tipo de trabalho, porque a gente também pode fazer isto na Europa, essa definição, isso é ópera, o lugar aonde as pessoas tem que cantar em coro ou individualmente, é totalmente absurdo! A gente não pode, não pode limitar um gênero, um gênero que está vivo toma formas diferentes” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 23).

Neste âmbito, para Grotowski, é possível analisar cada fenômeno, tanto teatral quanto ritual, a partir do que é *orgânico* e do que é *artificial*. O artista

⁵⁸ Ver nota 27!

⁵⁹ Uma espécie de *ethno-drama individual* seria uma canção antiga ligada à tradição étnico-religiosa da pessoa em questão. Segundo Grotowski, na *Arte como Veículo*, começa-se a trabalhar com essa canção como se, nela, estivesse codificada, em potencial (movimento, ação, ritmo...), uma totalidade. “É como um etnodrama no sentido tradicional coletivo, mas aqui é uma pessoa que age com uma canção e sozinha” (GROTOWSKI: 1985).

considera que a *organicidade* está ligada ao *fluxo*, à *energia* e aos *impulsos* do corpo. “Na abordagem orgânica tudo começa por, podemos dizer, esta passagem de energia livre, mas não é claro neste caso, é preciso, muito mais, passar pelos impulsos que se prolongam em pequenas ações, por um tipo de continuidade, por um tipo de fluidez” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 5). Por outro lado, *artificial* não tem um caráter pejorativo para Grotowski que defende que esta expressão tem a mesma etimologia da palavra *arte*. E significa ilusão; o que faz parte do *artifício*. A montagem de uma peça, sua composição e alguns signos ligados a ela faziam parte deste *artifício* para o artista. Bem como a estrutura da Ópera de Pequim que é feita sobre o mental e a percepção do espectador. A montagem⁶⁰ de um experimento artístico cria pois uma realidade.

À vista disso, para Grotowski a diferença entre teatro e ritual é marcada pela fase inicial de cada um. E ainda constata que a linha *orgânica* e a *artificial* são dois pólos, um fenômeno duplo, mas, em cada um destes pólos tem alguma coisa do outro. “Dentro da linhagem orgânica tem o aspecto da artificialidade, de composição, de estrutura, de rigor e na linha artificial, digamos, temos sempre alguma coisa que passa pelas pessoas, as pessoas não estão, simplesmente, ausentes, elas estão presentes, as pessoas que agem. Tem alguma coisa à qual elas servem e tem uma corrente dentro dessas pessoas, um tipo de processo, de fluxo que se desencadeia” (1997/2014, faixa 36). Esta divisão, conforme o artista serve

⁶⁰ Nas peças do *Teatro Laboratório* encenadas por Grotowski, a montagem podia estar diretamente relacionada ao processo de composição do cinema russo, de colagem das imagens, a começar com Serguei Eisenstein (1898-1948). A poética do choque matematicamente calculada e extremamente precisa, o crescente musical (tudo cria uma música) e o construtivismo de *Encouraçado Potemkin* do cineasta russo (que teve suas próprias experiências no teatro com a peça *O sábio*, de A.N. Ostróvski) pode ter influenciado, por exemplo, *O Príncipe Constante* de Grotowski. O artista inclusive afirma em sua aula inaugural no Collège de France (1997/2014, faixa 4) que “a arte exige a composição! A arte exige a composição, a estrutura, tudo isto é necessário, sem isto não existe arte, existe uma desordem. Mas, antes disto, antes deste domínio, que para mim, como diretor, pertence à montagem, simplesmente, como a montagem no cinema, na montagem tem uma vida dos impulsos” [...]. Cada espetáculo foi elaborado também do ponto de vista da mudança de tempo ritmo de... Para onde a atenção das pessoas presentes, como observadores, deve ser dirigida... Como? O que tem antes? O que tem depois? Como cortar certos fragmentos para tornar a cena realmente intensa? O milagre da montagem, de cortar, que a gente conhece no cinema, e, é muito pouco conhecida no teatro. É... alguém me contava que depois da Revolução de Outubro na Rússia os... os bolchevistas levaram vários filmes do ocidente, especialmente os filmes franceses. E, eles os projetaram para os espectadores do período revolucionário. Mas, eles fizeram pequenos cortes. É como me contaram: foi Eisenstein que falou disso, um grande diretor de cinema. Que falou disso quando ele deu as suas aulas de direção, de montagem no cinema [...]. A força da montagem, ela é incrível. [...]. Para mim esta descoberta chegou de uma certa maneira através de Meyerhold. Foi Meyerhold que me indicou, indiretamente (eu não o conheci evidentemente), que me indicou que existe a montagem no teatro... E, depois de Meyerhold foi Eisenstein, com a sua teoria da montagem no cinema. Toda as regras de montagem no cinema, podemos aplicá-las como elementos de montagem de uma ação teatral” (1997/2014, faixas 42/43).

para localizar os fenômenos. “Mas, é preciso não esquecer que é sempre duplo” (idem).

Grotowski dá um exemplo. O fragmento do filme *Divine Horsemen - The Living Gods of Haiti*, de Maya Deren que (1917-1961) chamava-se também Eleonora Derenkovskaya. Segundo Grotowski, a artista era uma dançarina russa-americana que chegou no final dos anos 40 ao Haiti com o objetivo de estudar “as danças” (1997/2014, faixa 8). No entanto, Deren ficou tão fascinada com o Vodou haitiano que por ora - naquela época - abandonou a abordagem da dança e começou a se ocupar com o ritual do Vodou. Grotowski afirma que quando ele esteve no Haiti, para os haitianos Deren ainda era lembrada e se tornou uma *iniciada*. “Os grandes sacerdotes do Vodou [...] falaram dela como que de um fenômeno humano *évoudouissant* de muito grande valor” (idem). Grotowski explica que Deren chegou a filmar sessões de Vodou mas não quis fazer um filme com este material de dez horas de gravação – “colocou num armário e não quis distribuir” [Maya Deren foi uma realizadora cinematográfica, coreógrafa, escritora e também fotógrafa]. Grotowski conta que a família da artista, anos depois de sua morte, encontrou toda a gravação e resolveu fazer a montagem do material. Então os textos escritos por ela em seu caderno pessoal foram colocados pela família na hora da montagem das imagens. E Deren filmou a sessão de ritual de Vodou Haitiano de modo a não intervir no que estava sendo realizado (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 9).

É possível ver um menino que entra em um processo de possessão quando a divindade se manifesta. Mas Grotowski explica que ele não tem nenhuma competência para falar da especificidade deste processo. Entretanto, é importante notar que neste ritual o *Loá* monta a pessoa ou esta é montada pelo *Loá* - divindade. A metáfora vem da imagem de um cavalo e quem o monta, o cavaleiro. As ações e os eventos que ocorrem são a expressão do cavaleiro, ainda que este seja invisível. O que o interessa observar a partir do fragmento de Deren é a *organicidade* do menino que ora pula e então os movimentos de seu corpo se tornam fluidos. Seu comportamento é leve e contínuo segundo o artista polonês (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 7).

Desta maneira, o processo de possessão está relacionado ao processo de *organicidade*. Grotowski defende que é nítido ver os *impulsos* do corpo do menino. Estes seguem um curso como se fossem um rio. É algo que vem de

dentro e que não é apenas um gestual das mãos e das partes periféricas do corpo. Ademais, Grotowski observa que a coluna vertebral do menino está ativa. “Se alguém quiser imitar isto através de um tipo de ondulação da coluna vertebral, isto não vai funcionar. Isto não vai funcionar porque na verdade o fenômeno orgânico não é apenas físico, ele é muito mais complexo” (1997/2014, faixa 8). E nada neste vídeo para ele é ilustrativo. De modo consequente, acontece alguma coisa com o menino. Mas não é um surto. E nem algo totalmente dominado.

No segundo fragmento que Grotowski passa em aula, a deusa *Erzulie*⁶¹ aparece. Muito perfumada ela olha para todos os homens. Os adora. Detesta as mulheres. Anda de um modo muito específico. O artista explica que esse ritual nunca foi ensaiado de maneira teatral mas, em contrapartida, possui sua própria estrutura. E todos que participam sabem disso. E respeitam a estrutura codificada. Grotowski esclarece que ao final deste segundo fragmento os participantes homens não entram dentro do processo de *Erzulie* nem *decolam* (terminologia grotowskiana) mas *acompanham* o transe da mulher que está no processo. Uns *transportam* e outros são *transformados* segundo a terminologia de Schechner [que veremos a seguir].

Um ponto curioso é que Grotowski discorda do termo *espetacular* usado pelo narrador no segundo fragmento do filme e que foi escrito nas anotações pessoais de Maya Deren. Este termo se refere ao corpo de *Erzulie*, um corpo ‘diferente’ dos outros que estavam presentes no ritual. O artista polonês afirma que o corpo da mulher que está em transe não se torna mais *espetacular* que os outros corpos (1997). Neste caso, o *espetacular* está relacionado ao *pólo artificial* que também sustenta Grotowski. Porém, o que interessa ao artista neste momento

⁶¹ *Erzulie* é uma *loá* - divindade, espírito - do vodu haitiano. O Vodou saúda a mulher como a divindade do sonho, a deusa do amor e a musa da beleza. Ela se manifesta como *Erzulie Freda* ou *Erzulie Dantor*. A primeira pode ser representada por uma mulher bonita e poderosa, coberta de jóias e perfume refinado. Move-se numa atmosfera de luxúria. É uma prostituta, amante e concubina de *Danmbalah*. Por sua vez, ela também pode se confundir com a Virgem Maria vestida de branco, velas azuis e coroa de ouro cercada de cor. Ela é o princípio no qual o homem concebe e cria a divindade. O coração é um dos seus símbolos juntamente com o espelho. A segunda ajuda as mulheres, protege uma criança com uma mão e com a outra segura uma faca. É guerreira e seu símbolo é um coração trespassado por um punhal. Tem influência da Virgem Negra de Czestochowa feita por soldados poloneses durante a Revolução Haitiana de 1802. Nas anotações de Maya Deren, esta afirma que “tem-se a impressão de que uma brisa fresca sopra de algum lugar e o calor torna-se menos intenso” (youtube). Em *The Living Room*, o canto de *Danmbalah* (figura masculina) é cantado por uma mulher - Jéssica Lossilla-Hébril e no Master Course foi cantado também por Delphine Derrez (ROCHA: 2014). Já o canto à *Erzulie* tanto na *residência* quanto na Action propriamente dita é cantado por um homem, o canadense Bradley High. Esses dois cantos *Erzulie* e *Danmbalah* fazem parte da cultura do Vodou Haitiano, estão em relação um com o outro e, por sua vez, presentes em *The Living Room*.

é fazer notar justamente o contrário: não há nada de “artificial” e “ilusório” no corpo da mulher em transe. Tudo que ela faz é *fluído*, contínuo e faz parte de seu processo *orgânico*. Por sua vez, quando o narrador utiliza o termo *homogeneidade* em: “Num peristilo lotado, entre todos esses corpos que se movem com homogeneidade...” (youtube) - ao longo da gravação é possível perceber que os corpos não estavam homogêneos ao dançarem. Pois corpos por si só não são homogêneos. Eles podem estar em *uníssono*, todos seguindo o *fluxo* de seus próprios tempos-rítmicos na dança e na música: no ritual. Mas homogêneos não.

Com vocês: **Divine Horsemen - The Living Gods of Haiti, Maya Deren**

<https://www.youtube.com/watch?v=3o6HT-Gwa9k>

Grotowski afirma que no caso do Vodou Haitiano existe uma associação inter-humana. No trabalho realizado em *The Living Room* as *memórias pessoais* e as *associações* desencadeiam um *fluxo orgânico* no *atuante* que pode pertencer a uma realidade de *jogo* semelhante a do Vodou Haitiano. Ambas apresentam uma *fluidéz* que pode ser comparada. As duas não ilustram nem representam, e encontram a sua própria estrutura móvel e visível. Vale lembrar aqui que a Action foi criada e começou a ser apresentada oficialmente a partir de 2008, 9 anos após a morte de Grotowski. [O que quer dizer que o artista não chegou a *testemunhá-la*].

No livro *Performance e Antropologia de Richard Schechner* (2012), o autor defende que o *jogo* entre fazer acreditar e “fazer de conta” faz parte não só das *performances* da vida cotidiana como também das *performances artísticas*. Ou seja, as *performances* podem ser consideradas um comportamento ritualizado, condicionado e permeado pelo *jogo*, além de recriarem as realidades sociais que encenam. Desta maneira, o *jogo* faz parte do *ritual*. Juntos reorganizam e recriam o comportamento criativo e relacional. Em algumas culturas essas realidades podem estar mais bem definidas entre o “fingir” e o “real”. Mas em outras elas se misturam.

Na visão do autor, “as performances artísticas são meticulosamente bem preparadas e estruturadas e cada detalhe é coreografado, incluindo nisso o contato visual e a vestimenta dos indivíduos que fazem parte de determinado *jogo*. O

objetivo é fazer acreditar dentro de todo um ‘faz de conta’: primeiro, para construir a confiança do público e, em seguida, para sustentar a crença da *performance* em si” (2012, p.187). Ela convence a si própria, *enquanto* se esforça para convencer os outros. Destarte, o *jogo* pode subverter os poderes estabelecidos e é intrinsecamente parte da *performance* porque ele cria o “como se” e a arriscada atividade de fazer-criar.

Na filosofia indiana, o *jogo* é a base primária da existência. *Maya* e *lila* são termos do sânscrito que significam “ilusão” e “jogo” (2012, p.186). O primeiro significado para *maya* era “real”, derivado da raiz *ma*, “fazer” (2012, p.187). Depois *maya* passou a ser identificada como a força criativa, tanto divina quanto artística, e com as forças da transformação, expandindo seu significado para incluir “ilusão” (idem). “A vida toda é *maya*” - expressão frequente da cultura hindu que significa que a vida é imprevisível, insegura, sujeita a mudanças repentinas (2012, p.188). *Lila*, segundo Schechner é uma palavra mais comum, usada no dia-a-dia e quer dizer “jogo”, “esporte” ou “drama” (idem). Na *lila* há uma convergência de diferentes ordens de realidade que são construídas porque experimentadas. No mundo *maya-lila*, as experiências e realidades são múltiplas, uma plenitude de acontecimentos ou mundos-jogados transmutáveis e não-exclusivos são *performados*. Este é um conceito filosófico indiano sobre a vida como um tipo de *jogo* em que as fronteiras entre o “real” e “irreal”, ou “verdadeiro” e “falso” são conscientemente movediças e/ou totalmente permeáveis. Neste sentido, o ato de *jogar* faz irromper uma *ficção*.

Por outro lado, a etimologia da palavra inglesa *play*⁶² (*jogo*) se estende para além dos terrenos da lei e da religião e inclui alusões ao risco e ao perigo. O *jogo* é caracterizado pelo deslizar - perder-se no *jogo* - quanto pela reflexividade, ou seja, a consciência de que se está jogando. Os estudos teológicos e semióticos afirmam, na perspectiva de Schechner, que as funções do *jogo* incluem o aprendizado, a regulação, a hierarquia, a exploração, a criatividade e a

⁶² As noções de *game* e *play* do inglês para o português se diferem entre si. A primeira pode ser relacionada com as *ações de jogo* e a segunda com a unidade física básica do *jogar* (2011, p.88). Pode-se dizer que em geral os *games* são mais estruturados que os *jogos* segundo Schechner. *Games* são limitados por regras, acontecem em espaços previamente designados (que vão desde estádios, mesas de baralho até os próprios *videogames*), têm objetos definidos e envolvem jogadores claramente marcados (algumas vezes com uniformes). O autor considera que o *jogo* pode se dar em qualquer lugar e a qualquer momento, envolvendo uma quantidade de jogadores, que podem cumprir ou, inesperadamente, mudar as regras do *jogo* (2011, p.89).

comunicação (2011, p.93); os psicanalistas segundo o autor relacionam *jogar* com fantasia, sonho e a expressão de desejos. O tempo-espaço do *jogo* que proporciona o “entre” e o “como se” é a fonte das atividades culturais, inclusive das artes, ciências e religiões. Para Schechner, o *jogo* pode ser irracional, não racional e racional, bem como uma atividade genética que se estende por toda a vida, própria dos humanos e de vários animais (2011, p.94). O *jogar* cria a sua realidade múltipla, com fronteiras porosas e escorregadias, além de ser físico e emocionalmente perigoso. E porque o é, os jogadores precisam se sentir seguros, procurando espaços e momentos especiais para o *jogo*⁶³ (2011, p.95).

Neste contexto, Schechner volta a Geertz para desenvolver o conceito de *jogo profundo* (2012, p.190) que é um tipo de *jogo* no qual os riscos para o jogador se sobressaem às potenciais benesses. Nas *performances* de Orlan, por exemplo, em que a *performer* francesa filma as suas próprias cirurgias plásticas - permanecendo acordada - e mostra ao vivo sua *performance artística* para quem quiser ver, o risco físico e psicológico são extremamente altos. Entretanto, a artista faz questão de firmar que o seu corpo é suporte para as suas experiências.

Geertz explica que o *jogo profundo* insere completamente o sujeito no que compõe uma disputa de vida ou morte, o que enuncia não apenas um compromisso individual (até mesmo para os irracionais), mas também valores culturais (2012, p.191). “Eles subvertem a mensagem meta-comunicativa de ‘isto é um jogo’. As margens são deslocadas. E os *jogos* em si são formas de reestabelecer ordens sociais e hierarquias autônomas, de explorar ou extrapolar os limites do poder e de resistir ao mundo” (2012, p.192). Com o intuito de *jogar* bem, os jogadores, segundo Geertz, devem estar de acordo com a realização do *jogo* que geralmente é uma sequência ordenada de ações realizadas em lugares específicos, por uma duração de tempo conhecida. Neste âmbito, o *jogo* e o seu *jogar* são *performativos*.

⁶³ Roger Caillois (1913-1978), sociólogo francês, autor de *Man, Play and Games* (1958), classifica os *jogos* em quatro categorias de acordo com as tragédias gregas: *agon*; *alea*; *mimicry* e *ilinx*. O primeiro refere-se ao conflito, é o centro da ação; o segundo é o destino ou a chance; o terceiro é a simulação, *jogar* dentro de um mundo de faz de conta, imaginário ou ilusório - e o quarto é uma espécie de vertigem - jogar para introduzir uma experiência ou estado da mente desorientados. O *jogar* atual está mais para a combinação dessas categorias do que para a sua distinção. As regras do *jogo* são colocadas no espaço para que o *jogo* aconteça. A palavra “drama”, por exemplo, é derivada da raiz grega *dra*: fazer, construir, criar. Acredito que *The Living Room* possa variar em seu próprio *jogo* entre o *agon*, o *mimicry* e o *ilinx*.

O antropólogo Gregory Bateson no texto *A Theory of Play and Fantasy* (1972) defende que a mensagem de *jogar* pode estar diretamente relacionada a brincar e, desta maneira, significa meta-comunicar essa intencionalidade. Uma meta-comunicação é para o autor um sinal que enquadra todos os outros sinais que o compõem. “A meta-comunicação envia a mensagem: ‘o que eu estou fazendo agora é jogar com você’. O *jogar* tem como referência o *não jogar*; o não machucar” (1972, p.140). Em artistas como Orlan essa meta-comunicação é subvertida mas ainda assim ela existe.

Por sua vez, em *The Living Room o jogo* [e as regras] que a *performance* propõe são mais objetivas porque dentre outras questões, o risco físico dos *atuantes* é de menor proporção quando comparado a Orlan, por exemplo. Todos os presentes ali sabem que naquele momento uma *performance artística* é realizada [ainda que a Action vá além de um só gênero]. Quando Antonin corre, sobe no ombro de Richards e puxa o cabelo/cabeça deste, em um momento de briga e de luta entre os dois, o espectador⁶⁴ - dito, *observador externo*, sabe que este momento faz parte do *jogo*. Antonin não pega uma arma e atira em Richards. Porque isso ultrapassaria o estado do *jogo*. Aquilo que se fosse real seria doloroso. Dentro desse enquadramento do *jogo* cada *ação*, mesmo o que poderia ser negativo ou perigoso, é positiva e boa. Antonin e Richards seguem uma escala de “comportamento restaurado” que ambos os *atuantes* conhecem e têm praticado juntos. Isto reforça o *jogo*, sinalizando durante cada *performance*, tanto para eles mesmos quanto para os espectadores: ‘Nós estamos jogando’.

Enquanto em transe, o autor acredita que *performers* estão mais “sendo jogados com” que *jogando*. Alguma força ou *ser* os “possui”, leva-os além, fazendo-os dançar, cantar, dizer e agir. Entretanto, Schechner atenta que mesmo em transe *performers* não perdem a consciência. O autor dá o exemplo do drama transe balinês Rangda-Barong, no qual os dançarinos volteiam seus *krisses*

⁶⁴ Schechner acredita que nenhuma performance teatral funciona desligada de sua audiência. E ainda defende [neste caso específico como o faz Richards] que o que pode acontecer em uma *performance artística* através da *produção de presença* - não é possível de acontecer a partir de um filme ou da televisão. A acumulação e repetição da ação em *fluxo* nas *artes performativas*, inclusive pode erguer os *performers* e também os espectadores no que Schechner nomeia de *transe extático*. No *Workcenter*, o *processo de indução*. Para o autor, audiências viajantes {como é o caso das audiências de *The Living Room*, já que esta é realizada em diversos países} - estão mudando *performances* em todo lugar. Audiências estão cada vez mais sofisticadas e cosmopolitas. “Mudanças na audiência levam a mudanças na *performance*. Em todos os tipos de *performance* um tipo de fronteira definida é cruzada. Os espectadores tendo experimentado a *performance* são afetados por ela” (2011, p.160).

(longos punhais de 8 polegadas) contra seus próprios peitos (2012, p.154). Schechner explica que ao pressionarem com tanta força de modo que a lâmina da faca dobre, os dançarinos poderiam ferir a si próprios - mas o que acontece é o contrário - a faca nunca tira sangue. O autor afirma que os balineses têm um ditado: “Se uma pessoa machuca a si mesma, o transe não é real” (2012, p.155). Dessa maneira, cada ritual vai propor o seu limite de *jogo* e, por outro lado, o ato de *jogar* modifica suas regras.

De modo similar, Grotowski afirma em sua aula inaugural no Collège de France (1997/2014, faixa 8) que no ritual do Vodou Haitiano, se *um* entra dentro do processo e começa a fazer movimentos desordenados que não tem a menor ligação com o ritual em si, ele é parado imediatamente pelos outros. Não é qualquer coisa. Existe uma forma elaborada, estruturada e codificada do processo há gerações. Esta desordem no Haiti, segundo o artista é chamada de “possessão boçal” (enganosa e improdutiva, 2014, p.10). Diferenças à parte, tanto para Schechner quanto para Grotowski, os *performers* em transe ritual são frequentemente conscientes de suas ações quando estão em *performance*.

Apesar de insistir que não se considera apto para falar sobre o assunto, Grotowski acredita que a possessão pode ser entendida como incorporação ou transe mediúcnico⁶⁵, no qual o participante do rito está consciente, ao mesmo tempo que é atravessado pelo seu inconsciente em um outro tempo, realidade e dimensão (1998/2014, faixa 11). À vista disso, é como se ocorresse uma suspensão do participante que está consciente embora algo o tome.

James P. Carse em seu livro *Jogos Finito e Infinito* (1986) considera que o *jogo finito* segue em direção à resolução, enquanto que o objetivo do *jogo infinito* é se manter *jogando*. As culturas são *jogos infinitos*. O derradeiro *jogo infinito* segundo o autor é o *jogo* em aberto que sustenta a existência. *The Living Room enquanto performance artística*, isto é, enquanto “comportamento restaurado” dos *atuantes* ritualizado e permeado pelo *jogo*, está entre o *jogo finito* e *infinito*. Já que o seu próprio fazer tende à resolução, com início, meio e fim, em contrapartida, há 9 anos se mantém jogando e ‘sendo jogado com’. Para Grotowski o *jogo* é uma das fontes do teatro. “No sentido do jogo das crianças, o

⁶⁵ Um processo psicofísico de ator em uma *performance* [transformação temporária na linguagem de Schechner] é diferente de um *transe* em um ritual religioso [transformação permanente]. Por mais que estes possam se misturar, muitas vezes na experiência do Master Course, no *Workcenter*, testemunhei o primeiro caso (ROCHA: 2014).

jogo dos animais, fazer alguma coisa como que para se treinar, mas, ao mesmo tempo para se divertir, alguma coisa de gratuito mas que, ainda assim, tem as suas regras. É muito importante isso” (1997/2014, faixa 21).

A experiência do *jogo* está relacionada segundo Schechner com o *fluxo*. No início dos anos 70, Mihaly Csikszentmihalyi, psicólogo americano e autor de *Fluxo* (1990), *Criatividade* (1996) e *Encontrando o Fluxo* (1997), dentre outros, redescobriu o conceito de *fluxo* ao ter como base as experimentações de Heráclito: “a sensação de perder-se na ação, de modo que toda consciência, de qualquer coisa, à exceção de executar a ação, desaparece” (1990, p.100). Para Csikszentmihalyi, o *fluxo* pode ser experimentado quando a consciência do mundo “exterior” se funde com o fazer. Os jogadores em *fluxo* podem estar cientes de suas ações, mas não dessa própria consciência segundo o autor. “O que eles sentem se aproxima do estado de transe e da experiência ‘oceânica’ dos rituais” (1990, p.101).

O *fluxo* ocorre quando o *jogador* se torna uno com o *jogar*⁶⁶ e pode se tornar uma extrema autoconsciência quando o *jogador* possui o controle total sobre o ato de *jogo*. Esses dois aspectos do *fluxo*, aparentemente contrastantes, são essencialmente segundo Csikszentmihalyi os mesmos (1990). Em cada caso, o limite entre o *self* interior e a atividade executada se dissolve. Para Grotowski, o *fluxo* é algo que passa pela estrutura da ação como se fosse uma corrente de energia “subterrânea” que sempre se renova (COLLÈGE DE FRANCE: 1998/2014, faixa 45). “É como se quando alguém está em *fluxo* não houvesse esforço, peso” (idem). Tudo se torna leve para o artista. Na visão de Schechner, a experiência satisfatória de *jogar* é tão contagiante que nunca abandona uma pessoa ao longo da vida. Os passos para experimentar o *fluxo* envolvem o processo de delimitar a “realidade” do *jogo*, controlar alguns aspectos dela, e responder atentamente com a própria criatividade e ilusão presentes no *jogar* (2012, p.75). A entrega ao *fluxo* da ação é por assim dizer o processo ritual.

Neste âmbito, o *fluxo* tem a ver com um dos pontos de contato e contágio mais relevantes entre o pensamento antropológico e o teatral desenvolvido por Schechner (2011, p.76): *a transformação do Ser e/ou da Consciência*. E, que no contexto grotowskiano/workcentiano da *Arte como Veículo* poderia vir a ser o

⁶⁶ É comum aos *atores* depois de um ensaio ou depois de uma apresentação falarem que a peça ou a cena gravada em um filme, por exemplo, os “tomou”.

alargamento da percepção [verticalidade]. O autor explica que os *performers* e algumas vezes os espectadores são alterados pela atividade de *performatizar* dos primeiros. Ou seja, há por parte de todos os presentes uma consciência performática [quando estes estão de fato - já que no caso de *The Living Room* à época de sua criação, a Action nem sempre era realizada na presença de *observadores externos*]. Os *performers*, por sua vez, não podem dizer quem eles são pois carregam e expressam identidades múltiplas e ambivalentes simultaneamente.

Para Schechner, as técnicas “de chegar lá, de preparar o *performer* para *performatizar*, são em grande parte as mesmas para um dançarino cervo e um do transe balinês ou para um ator interpretando um papel em Nova Iorque: observação, prática, imitação, correção e repetição” (2011, p.77). O autor afirma que no trabalho do ator, a transformação *completa* em uma identidade *outra*, tende a não ser possível, já que esta é localizável apenas nas *áreas liminais da caracterização, representação, imitação, transportação e transformação* (2011, p.78). “Não é que um *performer* deixa de ser ela ou ele mesmo quando se tornam outros - *eus* múltiplos coexistindo em uma tensão dialética não resolvida” (2011, p.79). Schechner acredita que o ator ou atriz atua no campo entre o negativo e o duplo negativo, um campo de potencial ilimitado, livre assim da pessoa (não) e da pessoa representada (não não). “Olivier não é Hamlet mas ele também não deixa de ser Hamlet: sua atuação está entre a negação de ser o outro (eu sou eu) e a negação de não ser o outro (Eu sou Hamlet)” (idem).

O que está em jogo no *performer* para o autor não é a transformação em uma outra pessoa, mas permitir-se ao deslocamento *entre* duas (ou mais) *identidades*. Neste caso, atuar pode ser considerado como paradigma da *liminaridade processual*. O ator interpreta um “personagem” que não é ele mesmo, mas, ao mesmo tempo, ele não é e nem deixa de ser ele mesmo. Em contrapartida, Grotowski em seu texto *Performer* (1987) afirma que o ator está *entre* o personagem e o não personagem.

Nos ritos iniciáticos as pessoas são transformadas permanentemente, enquanto que na maior parte das *performances* as transformações são temporárias (e nomeadas por Schechner de *transportações*, 2011, p.82). No entanto, nas iniciações, as *performances* fazem uma pessoa tornar-se outra. E por sua vez, diferentemente das iniciações, as *performances* (e mais especificamente, as

artísticas) normalmente cuidam para que o *performer* recupere seu *eu* quando estas acabam. Neste âmbito, *performances de transformação* são evidentes em *ritos de iniciação*, cujo propósito é exatamente transformar pessoas de um status ou identidade social para outro. Uma *iniciação* não só marca uma mudança, mas é ela mesma a maneira pela qual as pessoas alcançam o seu novo *eu*: sem performance, sem mudança.

Em *The Living Room* os *atuantes* são transformados temporariamente enquanto performam e, ao final da *performance*, recuperam seus *eus* que podem (ou não) estar de alguma maneira transformados e diferentes de quando começaram. O *continuum* na perspectiva de Schechner ocorre entre *performances* em que o *performer* é transformado através do trabalho, até aquelas nas quais ele é transportado, e levado de volta ao seu ponto de partida. Porque durante a *performance*, os *performers* são “levados a algum lugar”, mas ao final, geralmente ajudados por *outros*, eles são “desaquecidos” e reentram na vida cotidiana. O processo de experimentação da *verticalidade*, por sua vez, leva o *atuante* da *organicidade* ao *the awareness* [à consciência], bem como transforma uma energia bruta em sutil e, ainda ‘desce’ novamente à energia cotidiana (1997/2014, faixa 94). O *performer* segundo Schechner vai do “mundo habitual” ao “mundo performativo”, de uma referência de tempo/espço à outra, de uma personalidade a outra(s) (2012).

Em *Performers e Espectadores - Transportados e Transformados* (2011) o autor escreve sobre possíveis sete fases da *performance*: treinamento⁶⁷, oficinas, ensaios, aquecimentos ou preparações imediatamente antes da *performance*, a *performance* propriamente dita, o esfriamento, e o balanço. Schechner considera que estes dois últimos não são igualmente destacados em todas as culturas. "O esfriamento ou desaquecimento traz o *performer* de volta para a esfera habitual de

⁶⁷ Na tradição oriental japonesa a raiz metafórica do Teatro *Nô* é a *hana* - flor - que faz parte da *jardinagem* [e esta integra o vocabulário do *Workcenter*]. Zeami era ator, diretor e autor (nos séculos XIV e XV) que mais escreveu peças de *Nô*, no teatro japonês. Ele diz o seguinte: “O meu pai Kanami morreu no dia dezanove de maio (1384) aos cinquenta e dois anos. No quarto dia do mesmo mês ele fez uma performance em oferenda na frente do santuário Segen, na província de Suruga. A sua performance neste programa foi especialmente brilhante, e a audiência, tanto a alta classe como a baixa, aplaudiu. Ele cedeu muitas das ostentosas peças para atores imaturos atuarem, e ele mesmo atuou nas mais fáceis, de uma maneira subjugada; mas com esta qualidade adicional, a sua flor pareceu melhor do que nunca. Como ele era *shin-no-hana* [*hana* adquirida através do treino; literalmente, “flor verdadeira”] esta flor sobreviveu com ele até quando ele ficou velho, sem deixá-lo, como uma árvore velha e sem folhas que ainda floresce” (1968, p.23). A *hana* pode existir, na perspectiva de Schechner, entre os *performers* e os *espectadores*; quando ela está presente, ambos são *transportados* (2012).

existência: o faz retornar ao ponto de partida. Atuação, na maioria dos casos, é a arte da transformação temporária - não somente a jornada de ida, mas também a de volta” (2011, p.78).

Ao usar as categorias de Van Gennep, antropólogo francês (2011, p.86), Schechner defende que ensaios e aquecimentos são *preliminares*, ou seja, os ritos de separação. A *performance* propriamente dita é *liminar*⁶⁸, análoga aos ritos de transição e reduz aqueles que adentram no ritual a um estado de vulnerabilidade, de forma que estejam abertos à mudança. E por último, o esfriamento e o balanço são *pós-liminares* referentes aos ritos de incorporação.

As ações de concentração e preparação de *The Living Room* através do compartilhamento de comida e bebida e da conversa cotidiana são *pré-liminares* - estão entre o mundo ordinário e o mundo da *performance*, e servem de transição entre um e outro. A Action propriamente dita é *liminar*. Segundo Schechner, o desaquecimento ou esfriamento *pós-liminarares* são geralmente incompletos, especialmente nas performances ocidentais, nos quais o *performer* é deixado em suspenso. Em *The Living Room*, uma espécie de desaquecimento é realizada do mesmo modo que as ações de concentração e preparação, ou seja, com comida, bebida e conversa. A Action é um *transporte*, enquanto que uma série dessa *performance de transporte* pode alcançar uma *transformação* (2012, p.134).

Van Gennep acredita que na conclusão da fase *liminar* de um ritual, as ações, os espaços e os objetos carregam e irradiam significações em excesso do seu uso prático ou valor. Quase todos os objetos cotidianos podem ser usados no *jogo* e transformar-se em algo a mais como acontece em *The Living Room*. Para o autor, painéis, mesas, cadeiras e *performers* podem conectar dois reinos de experiência: o mundo da existência contingente como objetos e pessoas comuns e o mundo da existência transcendental como “implementos mágicos, deuses, demônios e personagens” (2011, p.150).

Neste contexto, espaços “ordinários” também podem - já na visão de Schechner - tornar-se temporariamente especiais por meio da *ação ritual*. Rituais *liminares*, para o autor, mudam permanentemente o que as pessoas são. Ocorrem transformações. Rituais *liminoides*, por sua vez, efetuam uma mudança temporária - algumas vezes, nada mais que uma breve experiência de *comunicas espontânea*

⁶⁸ Na arquitetura, o espaço vazio *entre* chama-se *limen* (2012, p.132), ou seja, espaço *liminar* aberto a todo tipo de possibilidade e preparado para ser habitado por 'realidades imaginadas'.

ou uma *performance* com várias horas de duração. Ocorrem transportes. *Performances de transformação* conjugam dois tipos de *performers*: aqueles que estão sendo transformados (*os atuantes* através de suas *ações*, no caso da Action) e aqueles que assistem/ supervisionam a transformação (*os observadores externos-convidados*). O *performer* é *transportado* enquanto cada espectador individualmente experiencia as suas próprias reações porque em relação. Atos definitivos são *performados* e provocam transformações.

Performances de transporte são denominadas de “teatro”, e *performances de transformação* de “ritual”. (2012, p.170). Mas esta separação não se sustenta já que, na maior parte das vezes, os dois tipos de *performance* coexistem no mesmo evento - como em *The Living Room*. As *performances* – ‘comportamentos duplamente exercidos’ - conectam uma pessoa com a sua comunidade, ancorando-a a uma identidade social, e são, ao mesmo tempo, íntimas e públicas.

Em *The Living Room* esse comportamento transmissível pode ser refletido *enquanto* interação entre o *jogo* e o *ritual*. *Rituais* são uma forma de as pessoas lembrarem. *Rituais* são memórias em ação. Os *atos rituais* são uma espécie de sistema em transformação. *Ritual* e *jogo* levam as pessoas a uma segunda realidade, ‘separada da vida cotidiana’ e é onde elas podem se tornar *outros* que não seus *eus diários*. Quando temporariamente se transformam ou expressam um *outro*, elas performam ações ‘diferentes’ do que fazem no habitual. Por isso, *ritual* e *jogo* transformam pessoas, permanentemente ou temporariamente. São determinados e repetitivos. Além de surgirem voltados para a realização de uma comunic-ação que performa daqui para acolá corpos que querem *jogar* porque não se cansam de se questionar *o quê*.

3.2. Ele dança, eu danço

Ele fala de temperamento que nos leva a fazer alguma coisa. Desde a infância nos dirige. É o nosso condicionamento.

Eu estou em andamento.

Ele fala de tentação. Daquilo que nós amamos ou detestamos.

Eu tento aprender a lição.

Ele fala que é preciso ultrapassar o mestre em um quinto, em vinte por cento, senão a tradição se deteriora.

Eu obedeco e desobedeço. Passo 30%, 50%. Volto. Avanço. É a vida criativa que se transforma e aprimora.

Ele fala que ao ler os textos de Stanislavski e as descrições de sua maneira de trabalhar, sentiu uma compreensão prática imediata.

Eu sinto um alívio por descobrir que a transmissão da leitura e da escrita é prática. É experiência.

Uma sensação outra. Muito louca.

Ele fala que desde a infância se interessava pelos diferentes tipos de técnicas “psico-físicas”. E que com nove anos, após receber de sua mãe o livro de Paul Brunton, *A Search of Secret India*, seu primeiro ponto de orientação foram as grandes figuras das técnicas hindus.

Quem é Jerzy Grotowski? Compus.

Ele fala que foi a Ásia Central, Moscou, Uzbequistão, Kurdistão, Turcomenistão, Nigéria, México, América Latina, Índia, África, Caribe, Haiti, Irã, Japão e China.

E eu só fiz atravessar a esquina.

Ele fala que frequentemente para compreender uma ideia precisa antes encontrá-la na terminologia sânscrita. E que, por sua vez, o Evangelho de St. Luc e as

abordagens judaicas como o Zohar lhe influenciaram muito. Quando criança inclusive fez um tipo de cerimônia em torno de uma árvore! Foram 3 rodopios seguidos. Ele dança, eu danço. Ele fala que na última apresentação do *Príncipe Constante* em Berlim Ocidental tinha acabado de ser operado de um olho e não podia ficar na luz.

Precisava de um capuz. Induz.

Estava em boa companhia. A dos mortos sob seus pés. “Eu escutava”.

Eu o escutei.

Ele fala da diferença entre profanação e blasfêmia. A primeira não tem relação com o sagrado. É utilizá-lo para objetivos baixos. A blasfêmia é o momento de tremer por algo que é sagrado mas que as pessoas destruíram. É uma maneira de responder, restabelecer as ligações perdidas com algo que é vivo. É um afastamento dramático das suas raízes e, ao mesmo tempo, a sua afirmação.

Porque renova. É uma luta contra Deus. Para Deus.

Eu blasfemo

Tu blasfemas

Ele blasfema

Nós blasfemamos

Vós blasfemais

Eles (não) blasfemam

Eu afirmo que a sua trajetória artística é múltipla e alguns caminhos dentro de cada fase de sua vida foram traçados de maneiras diversas.

Ele fala que se lembra do fio de Ariadne e assim vê sua trajetória. Uma linha direta que prolonga a investigação. Muda de lugar a acentuação.

Ele fala que hoje se vê reencontrar centros de interesse que tinha antes de fazer teatro como se tudo devesse se reunir.

E isso me faz sorrir.

Ele fala que o que nós fizemos ontem no *Teatro Laboratório* não foi apenas preparar o terreno para o que fazemos hoje, a *Arte como Veículo*. Mas que isso se torna a *base* do que fazemos.

É uma árvore. Cada ser humano é uma árvore. Eu berro! Árvore com as suas raízes vivas que engendram no processo que nasce, cresce e morre. Será que sempre nessa ordem?

E ele também sorri. Que desordem!

Árvore virada de cabeça para baixo. Que vem do alto. Tem as suas raízes fincadas lá. Em algum lugar.

Aonde um dia vamos chegar?

Talvez eu seja um *praticien des études*, um artesão, num domínio bastante particular, do comportamento humano dentro de condições meta-cotidianas.

Porque este é um vasto campo que engloba, ao mesmo tempo, os fenômenos do teatro e os fenômenos do ritual. E ainda assim, mesmo essas fronteiras começam a ficar desfocadas.

E isso pode ser ancestral. animal. carnal. espiritual. É Música!

Voilà. *C'est ça*. (que começa a parar. da vitrola. de tocar.)

3.3.

Nevralgia do trigêmeo: teatro performativo, teatro pós-dramático e Arte como Veículo

Muito mais que rotular a *Arte como Veículo* de *teatro performativo* e *teatro pós-dramático* e engavetar experiências artísticas transitórias e dinâmicas em categorias que podem tornar-se fixas, problematizarei a própria escolha e construção destes termos e proporei aqui o apontamento das relações de convergência e divergência destas noções entre si, referentes aos teatros realizados na contemporaneidade. Porque me interessa sim discutir modos de fazer artísticos *outros* criados nos dias de hoje, tal como a experiência em *The Living Room*, em tensão com conceitos⁶⁹ como o *teatro performativo* (FÉRAL: 2009) e o *teatro pós-dramático* (LEHMANN: 2007). Destarte, parâmetros (tanto de um lado quanto de outro) que se baseiam em verdades absolutas são desafiados e desconstruídos porque cada experiência vai propor a sua identidade móvel, fluida e diluída - e produzir entrelaçamentos e nós que se fazem e desfazem numa costura artística/teatral que se alimenta impreterivelmente do seu fazer e da sua artesanaria.

Em seu artigo *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2009), a teórica canadense de teatro Josette Féral, defende o que seriam os pressupostos do *teatro performativo*: as conceituações de *performance*, expandida e alargada [a partir de uma visão antropológica e intercultural] proposta por Richard Schechner e ainda os pressupostos do *teatro pós-dramático*⁷⁰ de Hans-Thies Lehmann.

Para Féral, se há uma arte que se beneficia das aquisições da *performance*, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero - transformação do ator em *performer*; descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um *jogo* de ilusão; espetáculo centrado na imagem e na *ação* e não mais sobre o texto e o

⁶⁹ Ademais, como propor que essas conceituações atravessem estigmatizações apartando-as de suas experiências específicas? Transformando os termos que se referem a estas noções em experiência. A palavra aqui luta contra a subordinação ao conceito. Neste âmbito, ela é a própria experiência.

⁷⁰ O termo pós-dramático e seus desdobramentos teóricos estão vinculados à especificidade da cena teatral alemã - ainda que esta se configure cada vez mais de maneira internacional e que o termo possa ser muito eficaz para a descrição e caracterização de manifestações teatrais em outras partes do mundo, inclusive no Brasil.

apelo à uma receptividade do espectador ou aos modos das percepções próprias da tecnologia (2009, p.198).

No que se refere a Schechner, em seu livro *Performance Studies: An Introduction* (2002), a noção de *performance* é ampliada para além do teatro, do “domínio artístico para nela incluir todos os domínios da cultura”. Neste âmbito estão incluídos os rituais, as formas de divertimento e toda manifestação do cotidiano como foi desenvolvido no subcapítulo anterior. Esta expansão sublinha segundo Féral, a desestabilização do teatro dramático com a desierarquização dos signos teatrais e, com ele, a desestruturação do próprio conceito de teatro tal como praticado há algumas décadas no ocidente (FÉRAL: 2009, p. 199).

Na perspectiva de Schechner, o ator agora *performer* é chamado a “fazer” (*doing*), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo (FÉRAL apud Schechner: 2009, p.200). Logo, o que se coloca em questão e se mostra como ponto nevrálgico de toda performance cênica e de seu fazer, a partir do autor é a “execução de uma ação” na noção de *performer* (idem). Execução esta que pode implicar um risco real para o *performer* que, diferentemente do ator de teatro tradicional [que objetiva transformar uma situação dramática] aquele intenciona transformar a si mesmo na realidade experimentada.

Neste contexto, Féral acredita que é por meio das ações realizadas pelo *performer* dadas a sua execução, que este institui a pluralidade, a ambiguidade e o deslize dos sentidos na *cena*. Esta, marcada principalmente pela presença corporal do *performer*, pela fragmentação, descontinuidade, autorepresentação e autenticidade, faz mover os signos e a linguagem de seu lugar hierarquizante e dominador.

Em seu texto *Performer* (1987), Grotowski considera o *Performer*, com letra maiúscula, o *homem da ação* porque acredita que este só pode alcançar o conhecimento por meio de seu fazer. *Performer* é aquele que faz. Mas este fazer necessita, segundo Grotowski, de uma estrutura precisa. O artista polonês sublinha que o *Performer* não deveria improvisar⁷¹. *Don't improvise, please!* -

⁷¹ Grotowski acreditava que as improvisações dos atores são um tipo de reprodução de banalidades e clichês que desde sempre eles conhecem e insistem em continuar a fazer. Ou ainda, elementos de diferentes personagens que no passado deram certo e que ‘hoje’, ainda se agarram a eles. “Então, o que seria necessário fazer com relação às improvisações?” Grotowski demanda a si e ao público na Conferência de Liège, na Bélgica em 1986. E ele responde: Vomitar. “É como um vômito.

Esse *improvisar* a que se refere Grotowski parece se diferenciar de um outro tipo de improvisação ligada à noção de *ajustamento*⁷² proposta pelo *Workcenter* hoje [e realizada por seus *atuantes*].

Grotowski começou a falar na expressão *Performer* quando a partir do início de trabalho realizado em Pontedera, nos anos de 1985/1986, na oficina em Botinaccio. Isso foi antes da abertura do *Workcenter* mas já na Itália. Aí parecia já haver uma clara postura de “teacher” - *professor* (2015). Curioso que o artista não gostava de falar em inglês pois tinha grande dificuldade com a língua. Embora tenha sido justamente na época final do *Objective Drama*, da fase americana e início da italiana que ele ‘cria’ e começa a usar a palavra *performer*. Neste sentido, Grotowski constrói uma linguagem para o trabalho a partir de sua adversidade em falar a língua inglesa. E até porque a palavra *performer* em outras línguas não existe. [Não se falava *Performer* no *Parateatro* nem no *Teatro das Fontes*. Falava-se de *leader*, como alguém que guia um percurso em uma montanha (MATRICARDI: 2015)]. Para o teórico Attisani (2006), “O Performer” ocupa um posto muito particular na obra de Grotowski, porque nele o diretor não falava de

Deixemos os atores vomitar todas as suas banalidades do primeiro espetáculo, depois são os outros, de um outro espetáculo, agora é o comportamento num café, agora é mostrar como nós temos um forte temperamento... Esperamos. Primeiro dia. Segundo dia. Terceiro dia. Chega um momento onde os atores vomitaram tudo e eles devem fazer qualquer coisa. [...] Quoi d'autre? [Que outra?] Chega um momento onde o ator não sabe nada. É um estado criativo” (1986). Grotowski acreditava que os atores adoram aprender o que eles já conhecem. Mas o interessante no processo criativo é justamente partir para o que não se conhece, ou seja, para o desconhecido.

⁷² O grupo deixa claro na prática que é necessário encontrar no trabalho com o canto de tradição e com as ações do corpo possíveis *ajustamentos* que serão de alguma forma de *dentro* do canto e das ações realizados. A noção de *ajustamento* está diretamente relacionada à noção de *contato* que o *atuante* realiza no *aquí e agora*. Em um workshop guiado por Grotowski no *Objective Drama Program*, em Irvine, na Califórnia, Richards lembra da metáfora do artista polonês com relação à improvisação *dentro de uma estrutura* no que se remetia aos músicos do “primeiro jazz” (2001, p.19): “eles dominavam seus instrumentos e partiam de uma melodia de base. Suas improvisações começavam a ser elaboradas a partir dessa melodia de base, que era a estrutura que eles possuíam, e com a qual se mantinham em relação”. No trabalho hoje realizado pelo *Focused Research Team*, grupo de Richards, algo similar pode acontecer, com uma observação para o fato de que os *instrumentos* principais no caso dos *atuantes* são *os cantos* e *as ações*. Aqui não é utilizado nenhum instrumento musical de fora que não a própria *voz* e *corpo* de seu realizador. Por sua vez, o contrário de *ajustamento* seria a noção de *inércia*, escrita em alguns textos de Richards (2008), mas por outro lado, na experiência do Master Course quase não mencionada. Outra expressão grotowskiana/*workcentiana* que Richards pretendeu não conhecer foi *bloqueio do ator* (ROCHA: 2014). Tanto esta expressão quanto aquela se relacionam com uma espécie de identificação com uma ação fixada no tempo e no espaço, na qual o *atuante* se apega. Tem a ver com hábitos, mecanismos, truques e medo do desconhecido. Bem como, de acordo com o diretor americano, quando o corpo se torna mais velho, pesado e entra em um estado de *inércia corporal* mais facilmente (2008). Essa expressão no *Workcenter* parece vir acompanhada de outra: o julgamento da mente sobre o corpo (2014).

algo que já tivesse experimentado por completo, mas delineava uma espécie de ideal, um horizonte possível.

Um ponto a destacar é que na nota final deste texto (*Performer*, 1987), uma voz fantasmagórica (Grotowski ou *Workcenter*?) - já que esta nota foi colocada depois de sua publicação - afirma que “identificar o *Performer* com os participantes do *Workcenter* seria abusivo. A questão é mais ligada ao caso da aprendizagem que, em toda a atividade do ‘teacher of *Performer*’, acontece muito raramente” (PERFORMATUS: 2015).

Na época que foi publicada pela primeira vez, em 1987, baseada em uma conferência de Grotowski na Itália e, depois revisada pelo próprio para publicação em brochura do *Workcenter*, em 1988, quando o grupo tinha acabado de ser fundado (1986), em Pontedera, talvez, devido ao trabalho realizado naquelas circunstâncias, Grotowski não quisesse divulgar esse texto como uma possível *nomeação* para a investigação ainda inicial na ocasião. Um exemplo disso, foi não anunciar o texto como diretamente escrito para Richards [*O Performer*], ainda que dedicado ao trabalho de *transmissão* de Grotowski com o diretor americano - *atuante/doer/performer* e agora *líder*, concomitantemente que 'teacher' de seu grupo atual (ROCHA: 2014).

Hoje, passados 30 anos de sua criação, continuar a afirmar que o *Performer* não pode ser identificado com os *atuantes* do *Workcenter* está cada vez mais distante da própria realidade do grupo, já que a prática realizada pelo *Focused Research Team* através da *transmissão* de Richards converge totalmente com o texto escrito por Grotowski, bem como, o trabalho realizado pelo *Open Program* junto a Biagini.

Por outro lado, para Kahn, colaborador que esteve com Grotowski desde o *Parateatro* até 1986 com a criação da *Arte como Veículo*, o *Performer* tem uma ligação com a ideia de profissão. “Uma pessoa que já tem todo um material, toda uma formação, toda uma estrutura para fazer as coisas. Que por ser tradicional ou não tradicional, mas que tem uma estrutura [...]. Eram pessoas capazes de mostrar a tradição no modo de fazer do corpo, mas além disso de transformar essa tradição e entrar numa outra coisa, propor outra coisa. Você mostra um modo, faz uma coisa extremamente estruturada, visível ao externo” (MATRICARDI: 2015, p.167). Simultaneamente para o colaborador francês esta noção pode referir-se à

alguém “que é capaz de manter uma certa linha interior e aceitar a presença de outras pessoas, também há isso” (idem).

Nesta perspectiva, no trabalho hoje do *Workcenter* os *atuantes* são *performers* quando apresentam suas *obras* artísticas profissionalmente e, ainda, o trabalho da *transmissão* de uma técnica tradicional⁷³ é ensinada a eles por Richards. Kahn defende que o conceito de *performer* já no *Objective Drama* “era muito interessante porque permitia incluir uma grande quantidade de atividade que nas várias linguagens europeias (em francês, italiano ou em polonês, por exemplo) não poderiam entrar. Não era um ator, um dançarino, cantor, músico... Coisas que são separadas. A palavra performer dá essa qualidade que inclui vários crafts, ofícios. Vários ofícios dentro de uma só palavra” (2015, p.168).

Desta maneira, ao que tudo indica Grotowski escolheu essa expressão - *performer* - influenciado por todo um contexto nos EUA do surgimento da *Performance* [enquanto gênero artístico que incluía outros gêneros] justamente porque esse termo tinha [e tem] em sua estrutura a peculiaridade de hibridação. O que implica a sua abertura e expansão [tanto com relação ao termo em si quanto na prática própria do ator].

Por este viés, os participantes dos *Workshops-Montagem* [realizados pelo *Open Program* de Mario Biagini - em SP (2015) - e que mostrarei adiante] foram orientados inclusive, como o próprio texto de divulgação escreve, para o “desenvolvimento de elementos de comportamento orgânico no trabalho do **Performer**” (2015). Isto quer dizer que os participantes que têm acesso aos *workshops* e *residências* do *Workcenter* se inserem em uma espécie de trabalho de *Performer* proposto pelo grupo.

Em contrapartida, percebo que estes quatro termos {*ator*, *atuante*, *doer* e *performer*} hoje, no próprio *Workcenter*, por vezes, cambaleiam por sua instabilidade. Alguns casos: uma hora antes do grupo se apresentar com *The Living Room* no Festival do Teatro Era em 2014, perguntei a Delphine Derrez que estava nos corredores do teatro, se os outros *atuantes* precisariam de alguma ajuda. Delphine (que até então não participava da Action) me respondeu que naquele momento não necessitariam pois estavam *ensaiando*, passando e repassando a Action na sala Cieslak (ROCHA: 2014). Essa informação é

⁷³ Através de várias técnicas vindas de rituais que são trabalhadas pelo grupo, o *Workcenter* cria a sua própria e, assim, a *transmite* a quem se interessa por ela.

relevante. De modo consequente, em *The Living Room* os *atuantes* usam roupas cotidianas que podem ser consideradas dentro da circunstância da Action, uma espécie de roupa *enquanto* “figurino” [de ‘ator’] atravessada pela noção de *performativo*. Os *atuantes* não saem com essa específica roupa nem antes nem depois da Action e fora do espaço de *performance*. Poderse-ia dizer que é a roupa de *performance*, ligada à “essência” da Action (2008, p.55).

Ao longo da residência do Master Course, Richards afirmou em diversas ocasiões (precisamente quase todos os dias) que o trabalho sobre as *ações físicas* realizado pelos *atores* é um trabalho.... (ROCHA: 2014). E mais, os seus livros são dedicados ao trabalho do *ator*. No texto de convite do Master Course divulgado pelo site do grupo, pelo email que apresentarei no capítulo seguinte e por outras redes sociais, o trabalho do *Workcenter* é um trabalho destinado principalmente a *atores*. Biagini, em 2015, no Oi Futuro, no Rio de Janeiro, na ocasião do ‘Ciclo Ato Criador’ falou por quase duas horas do trabalho dos *atores* na contemporaneidade.

A experiência no *Workcenter* produz conceitos. E cada experiência é diferente da outra. No entanto, à medida que estudamos e experimentamos esses conceitos, eles caem de um pedestal inalcançável. Desta maneira, o deslizamento entre *atuantes/doers/performers* e *atores* passa a ser notório no trabalho prático e no próprio discurso do grupo. Embora hoje, acredito que esse discurso nomeia seus realizadores como *atuantes*. Parece-me que à época da criação do *Workcenter* até a morte de Grotowski, o termo que mais se utilizava era *doers*.

No que se refere aos pressupostos do *teatro pós-dramático* desenvolvidos por Lehmann, antes de apresentá-los, Féral propõe deliberadamente a mudança de nome deste último para *teatro performativo*, com a justificativa de que o termo de Lehmann é generalizante e homogêneo, por entender *teatro pós-dramático* como sinônimo de toda a esfera teatral criada hoje na contemporaneidade. Em contrapartida, a noção de *teatro performativo* abrange, segundo a autora, a questão da *performatividade* em cada prática artística atual, mesmo que estas práticas apresentem distanciamentos para com o *teatro pós-dramático*: “esse teatro, que chamarei de teatro performativo, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005 [na versão francesa], ou como teatro pós-moderno. Gostaria

de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de ‘performativo’, pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento” (2009, p.197).

Na perspectiva de Féral, o *teatro performativo* coloca em *jogo* algumas conceituações do *teatro pós-dramático* de Lehmann que está *entre* o *teatro* e a *performance*. Em seu livro de mesmo nome, *Teatro pós-dramático* (2007), Lehmann defende que no centro do procedimento performático (que não compreende apenas formas artísticas) encontra-se uma *produção de presença* (GUMBRECHT: 2007, p. 50) e a intensidade de uma comunicação ‘face a face’ que não pode ser substituída por processos de comunicação transmitidos por interface, por mais avançados que eles sejam.

Lehmann argumenta que o público passa a ter uma condição de *parceiro participante*⁷⁴ no teatro e não mais de *testemunha exterior* (*voyeur*). Este último conceito é para o autor, o espectador de um teatro realista, dramático, textual que possui a quarta parede, palco *à italiana* onde o ator não considera nem olha para o público. Como se estivesse sozinho no espaço (2007, p.189). E o espectador tem a capacidade de ver mas, ao mesmo tempo, é quase que invisível aos olhos daquele. Por outro lado, a noção de *testemunha*⁷⁵ em *The Living Room* apesar de igual

⁷⁴ A noção do espectador que participa e faz junto com o ator o evento teatral nasceu nos anos 60 e se desenvolveu ao longo dos anos 70 com o *teatro participativo* e com a criação de um novo gênero artístico, a *Performance*. Grotowski levou ao extremo essa noção participativa com o *Parateatro* (1969-1978), em que todos participavam e não havia gente de fora do *jogo* [‘assistindo’ ao que se experimentava]. Por sua vez, na fase anterior, a do *TL*, o artista afirma que tentou buscar em alguns de seus espetáculos, diferentes abordagens para que o espectador não fosse espectador e se tornasse *participante* do ato artístico. “Foi o primeiro período da minha pesquisa. Mas, isso finalmente não funcionou. Finalmente, sim, isso gerou alguns efeitos divertidos e tudo o mais. Mas, finalmente, não funcionou porque o espectador colocado numa situação de alguém que é diretamente considerado por um ator, que é diretamente contatado, que deve responder. Sim, ele pode responder, podemos prever isto. Mas, ele está como que sob uma violência, não está realmente livre, além do mais, nós, os atores, estamos preparados e ele não. Não pode ser assim. Então, um dia ou, digamos, num certo período, quando eu pensei em todo esse aspecto, eu me coloquei uma questão (1997, faixa 38): ‘Mas, o que é realmente, o que é realmente o espectador que não é o espectador? Não é alguém que é obrigado, à força, a participar ou a reagir ou se ele é entusiasta de participar ele vai fazer besteiras. Não é isso. Tem alguma outra coisa’. E, aí, eu cheguei a uma noção de testemunha, sim, de testemunha”. Já na perspectiva de Lehmann, o *teatro pós-dramático* influenciado pelo *teatro participativo* faz com que o espectador decida sobre o êxito na comunicação: “[...] é o fenômeno das vozes vivas que manifesta mais diretamente a presença e o possível predomínio do sensorio no próprio sentido, bem como no cerne da situação teatral: a co-presença de atores vivos. [...] O espectador se encontra exposto à presença ‘destituída de sentido’ daquele falante como uma questão dirigida a ele, aquele olhar que se volta para ele como entidade corpórea” (2007, p.89). Desta maneira, a atenção do espectador para Lehmann se coloca na execução da ação do *ator-performer*, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente.

⁷⁵ Vale atentar que a noção de *testemunha* proposta por Grotowski no *TL* (1959-1969) varia entre si [em cada peça mesmo na fase teatral, essa noção é maleável], bem como na *Arte como Veículo*. Em *O Príncipe Constante*, por exemplo, a noção de *testemunha* estava relacionada à noção de

escrita à noção que propõe Lehmann, quando colocada-testada em experiência, não se relaciona a este conceito de um teatro realista e textual, com palco à *italiana* e a presença de quarta parede.

A Action não exige necessariamente a presença do *observador externo*⁷⁶, como já discutido no primeiro capítulo, porque esse trabalho na visão de seus

voyeur (noção esta diferente de *voyeur* de um teatro à *italiana*, delineado por Lehmann). Segundo Grotowski (1997/2014, faixa 39), o espetáculo juntamente com a concepção cênica propunha ao espectador alguém que *testemunha* e vê alguma coisa proibida do alto. Grotowski dá um exemplo de *cirurgiões* que olham para baixo a pessoa operada pois, como já apresentado, ‘os espectadores’ ficavam sentados mais no alto e olhavam para baixo, por trás de uma paliçada alta onde a peça se desenvolvia. Em *Dr. Faust*, eles são *convidados* de um jantar e sentam-se à mesa longa e retangular, lugar este que se dará a encenação. Em *Akropolis*, as *testemunhas* são colocadas individualmente em seus lugares e, são vistos, pelos atores como *sombras, fantasmas*. Ora surgem. Ora somem. Não são palpáveis. Então, existe na noção própria de *testemunha* ligada a essa peça uma noção de *testemunha-fantasma*. Já em *The Living Room* (2008-) a noção de *testemunha* está direcionada ao recebimento de um *convidado* [diferente de *Dr. Faust*] na sala de estar e, por sua vez, ainda que próximo da Ação, o *convidado* testemunha o que acontece naquele determinado espaço.

⁷⁶ Neste âmbito, da *Arte como Veículo* [na faixa 109, dia 20 de outubro de 1997, no Collège de France], Grotowski dá outro exemplo que aborda a questão do *atuante-espectador*. O artista polonês fala a respeito do sul da Itália, de um documentário *etnológico* ou *etnomusicológico*, de Diego Carpitella e Ernesto de Martino, dois antropólogos italianos que se referem à prática, do final dos anos 50, de dança da *Taranta*. “Em Taranta, se luta com o risco de uma pessoa que foi mordida por uma tarântula... se luta através de uma certa prática ligada à dança. [...] Mas, eu quero que nós vejamos este documentário do ponto de vista de que a gente faz alguma coisa que, bom... não é uma obra prima de arte, mas, apesar disso, tem uma música que é muito bem feita. E, tem uma dança que é feita por uma pessoa mordida pela tarântula e que luta pela sua sobrevivência, através deste tipo de dança. Então, não é que essas pessoas, a moça que dança e os músicos que tocam, que eles façam alguma coisa para ter, como posso dizer, um sucesso aos olhos dos espectadores, do público. É alguma coisa que é feita que ultrapassa o fenômeno estético. Eles fazem por alguma coisa especial. Para salvar a vida. Para salvar a vida de um outro, no caso dos músicos, diante da moça... Para salvar sua própria vida: a moça. Tudo isso, mostra uma segunda perspectiva, das *artes*, digamos *performativas*. [...] E, isso, eu penso, é extremamente importante. Agora, o... então, aí nós reentramos no problema, o domínio, a questão do público, do espectador... Paradoxalmente, porque não tem público lá” (2014). Grotowski acredita que a primeira parte do filme que dura dezessete minutos pode ser considerada chata porque apresenta o ritmo de vida nessa vila pacata do sul da Itália. “É preciso ver esse ritmo da vida para compreender em que contexto, em que situação, acontece esta dança para salvar a vida” (1997/2014). Depois, segundo o artista polonês aparecem dois tipos de fragmentos: no primeiro a moça está deitada e como que faz um esforço automático, frequente nos atores que querem chegar a um tipo de estado emocional. “Ela quer bombear alguma coisa [...]. Ela faz um movimento com a cabeça... é como se quisesse ficar bêbada. Mas, de um lado, tem uma interpretação disso, quer dizer, dizemos que, quando ela está deitada, ela deixa entrar nela o espírito, digamos, a força, da tarântula” (COLLÈGE DE FRANCE: faixa 110). No segundo fragmento, a moça começa a dançar de pé. Para Grotowski esse momento é preciso. Ela está engajada no que faz. E o terceiro fragmento, aparece uma senhora, em um tipo de demonstração, que mostra os elementos técnicos da dança. Esta senhora ainda tem em seu corpo uma precisão e um *élan*, conforme Grotowski. Ele descobriu esse filme nos anos 80 e acredita que o modo como foi feito é honesto pois não procura meios de *trucar* o momento que a música acaba (1997, faixa 111). Os filmes ditos sobre a taranta para Grotowski são todos encenados, falsificados, com efeito, melhorado, para agradar o espectador. “Não é um filme realizado para que tenha sucesso de público. Eles procuraram apenas registrar o fenômeno. Não é sempre sem testemunha. Embora todos ali presentes estão concentrados na ação de ajuda, de salvamento. É feito para o salvamento. A música deve ser bem feita. A dança deve ser bem feita. Bem realizada. Tem os detalhes extremamente precisos. É uma atenção dos músicos real sobre a moça. É feito para ela”. (1997/2014, faixa 112). Grotowski acredita que a dança é

criadores não se orienta em direção ao espectador e sim ao próprio *atuante/doing/performer*. Por isso, as *testemunhas* podem estar presentes ou não. E quando cestão - que é o que geralmente acontece nos dias de hoje - a presença do *convidado* é necessária à Action.

Em *The Living Room*, o *observador externo* é colocado⁷⁷ nas extremidades da “sala de estar”, comemorando e celebrando o estar junto a um *outro*; ainda que desconhecido, um vizinho estranho que se quer conhecer, partilhar e servir, na

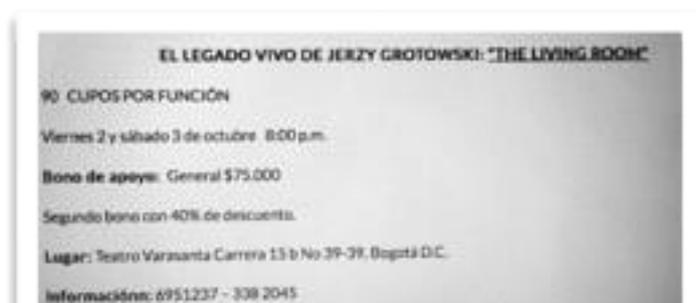


Figura 56- 90 cupos por función.

visão e prática do grupo (2008, p.80). As noções de assistência, oferecimento, acolhimento e cuidado⁷⁸ estão presentes em *The Living Room*. Os *atuantes*

como se fosse de algum modo o inseto que picou a moça que dança pela sua sobrevivência. Neste sentido, parece ser uma ação quase primitiva, animal e selvagem. E não algo espetacular, para ser aceito (1997). É um *acontecimento*. Acredito que seja em sentido similar que *The Living Room* não é preparada-realizada para alguém observar e, desta maneira, quando existe nela um convite à participação do *observador externo* enquanto *convidado*, ele tem uma função específica que o faz presenciar um *acontecimento* e não uma *representação em si*.

⁷⁷ Os *observadores externos* sentam em cadeiras, em sua maioria de madeira, em sofás ou no chão. Existem almofadas para serem aconchegadas. *The Living Room*, por enquanto, não é realizada em palco italiano. Não existem poltronas como em um teatro tradicional. As cadeiras tampouco estão grudadas umas às outras. Mesmo que estejam em conjunto de trio ou quádruplo, elas são independentes. Essa disposição do espaço faz parte da *circulação de energia* que Richards trabalha (ROCHA: 2014).

⁷⁸ Na experiência de *The Living Room* em Vallicelle estava claro e até óbvio demais que: “celular nem pensar”. Ainda mais depois de todos os *observadores externos* presentes naquela ocasião (umas 22 pessoas) terem passado por uma *residência* de um mês (in)tenso do Master Course. Em outro contexto, no Festival do Teatro Era, como o número de *testemunhas* era consideravelmente maior (entre 50 e 60 pessoas) que o número em Valicelle, o “cuidado” dos *atuantes* para com os seus *convidados* era mais flexível. Incluindo nisso o fato de não ter sido entregue aos *observadores externos* no Festival, o texto poético contextual de entrada de *The Living Room*. Vale atentar para o número crescente de *convidados* na Action. Na ocasião de Vallicelle, 22 pessoas; no Teatro Era, entre 50 e 60 e, em 2015, no contexto do *Seminário El Legado de Grotowski*, em Bogotá, na Colômbia, no Teatro Varasanta, *The Living Room* foi realizada para 90 pessoas. Houve um aumento considerável de entrada do “público”. Acredito que esse aumento é relativamente proporcional à abertura do *Workcenter* para o mundo e, neste viés, está diretamente relacionado à globalização que atravessa o grupo. Em pensar que dezessete anos atrás, na aula do dia 16 de junho de 1997 no Collège de France, Grotowski enfatiza - a partir de sua fala gravada no documentário *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* que faz parte da série *Os Cinco Sentidos do Teatro* dirigido por Mariane Arne e produzido pelo Centro de Pontedera e pela televisão italiana RAI em 1991 - apenas seis anos antes de suas conferências no Collège de France - que em

servem comida ⁷⁹ e bebida ⁸⁰, conversam com os espectadores-*testemunhas* (e estes conversam entre si) e atentam minimamente para a (nossa) necessidade naquele determinado momento (ROCHA: 2014). Ou seja, os ‘espectadores’ participam da Action ao estarem inseridos na proposta do grupo (porque comem, bebem e conversam). Por isso eles não podem ser considerados *testemunhas-voyeur* no sentido utilizado por Lehmann e sim, uma espécie de *testemunhas-convidados* que participam mas que não modificam o curso da Ação



Figura 57- O olhar da infância.

realizada pelos *atuantes*. Neste caso, o contrário do que parece prever o autor quando se refere a um *teatro participativo* em outras experiências que

Pontedera, o *Workcenter* é um *eremitério*. “Finalmente, é isso: trabalhamos sobre a arte, trabalhamos sobre os cantos antigos tradicionais. São os artistas, mas, tem como que um eremitério: não tem público, não tem...” (1997/2014: faixa 36). Logo em seguida, Grotowski muda sua fala de direção e acrescenta: “Bom. Isto foi dito anos atrás, quando este filme foi gravado. Na verdade a situação muda. Agora, é muito difícil de dizer que o *Workcenter*, em Pontedera, é um eremitério. Tem, sim, tem um aspecto de um trabalho rigoroso, tudo isso, mas no entanto tem muitas pessoas que nós *aceitamos* que chegassem e que vissem, que fossem *testemunhas* do que nós fazemos. E, já é plural, eu não sei, cinco, seis, sete mil pessoas. Então, não é tão isolado agora. Além do mais, é preciso, tem uma questão... ali onde vemos uma questão que se coloca sempre e que foi na minha vida criativa extremamente importante: é a função do espectador” (idem, faixa 37).

⁷⁹ As *testemunhas* em *The Living Room* têm - como já desenvolvido - a possibilidade de trazer comida e bebida para serem compartilhadas e degustadas quando o ingresso não é cobrado. Porque quando tal, geralmente os próprios *atuantes* levam o alimento e a bebida para o espaço de apresentação. Em muitas experiências artísticas contemporâneas, o contrário se dá: não se pode entrar no teatro *à italiana* ou no espaço demarcado com mantimentos. Ainda assim, o compartilhamento na Action é mais frequente de ocorrer antes e depois de sua apresentação. Nenhuma *testemunha* se levanta do seu lugar no meio de *The Living Room* para se alimentar. [Pelo menos não nas vezes em que eu estive presente enquanto *convidada*].

⁸⁰ Como o vinho e as demais bebidas alcoólicas são servidos antes da Action começar (uns 30 minutos previamente), alguns *observadores externos* podem, vez ou outra, exagerar um pouco na dose e vir a *testemunhar The Living Room* não tão sóbrios. E ainda mais se for performada à noite, numa quase quase véspera de Natal, em todo um contexto do Festival do Teatro Era, em dezembro de 2014.... Não posso negar que foi engraçado ver alguns pesquisadores fervorosos grotowskianos cambaleando a cabeça por mais que estivessem sentados e “prontos” para verem/ *testemunharem* a Action.

transformam o espectador em co-ator e co-autor do *evento performativo*, já que tendem a mudar o curso do que é realizado no *aqui e agora*.

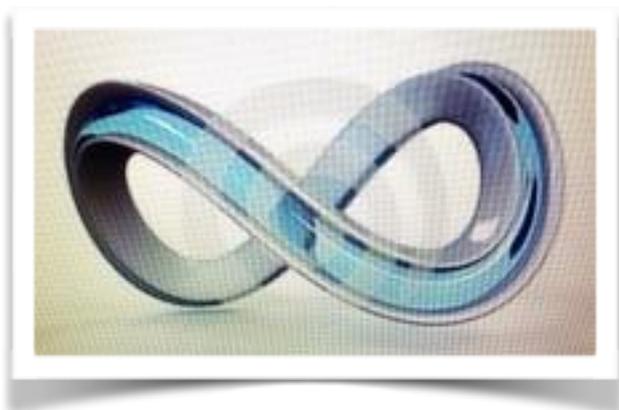


Figura 58- Fita de Moebius.

Destarte, o que pode acontecer entre os *atuantes* e seus *convidados*⁸¹ é único, ao mesmo tempo que efêmero e móvel. E pode-se ter *lá/ali/aqui* a imagem da *fita de moebius* (SIMONI: 2011), - *what goes around comes around* - como em um laço *autopoiético*, de alimentação

retroativa na relação *atuante-convidado* da realização cênica.

Esse laço transforma-se - através da Ação que os *atuantes* realizam - em uma ponte (energética) transitável entre a experiência dos *atuantes* e seus *convidados* [*processo de indução*]. Para Grotowski (1987), “o ritual é um momento de grande intensidade, de intensidade provocada. A vida se torna, então, ritmo. O Performer sabe ligar os impulsos corporais ao canto. (O fluxo da vida deve se articular em formas). Então as testemunhas entram em estados de intensidade, porque, por assim dizer, elas sentem uma presença. E isso



Figura 59- O observador desnudado.

⁸¹ A presença de crianças como *observadoras externas* em *The Living Room* também é frequente. Na experiência da apresentação em Milão, no segundo semestre de 2014, pouco antes do grupo iniciar os trabalhos com o Master Course em Pontedera, havia a presença de criança. No mínimo uma. No Festival do Teatro Era também. O próprio filho de Richards e Cécile Richards, Eliot, assistiu a Action algumas vezes e “participou” das sessões de trabalho com os cantos tradicionais na residência do Master Course durante o mês de novembro de 2014. Ficava por entre os pais e seus próprios desenhos espalhados no espaço. Na maioria das vezes não dava a mínima bola para o que estava acontecendo entre/com os *residentes*. Com esse registro e fato, as fronteiras - do que poderia num conceito ‘tradicional’ de *teatro pós-dramático* ser considerado através dos slogans “teatro adulto somente para adultos”, e ainda nessa esfera, “teatro infantil somente para crianças” - começam a ser borradas e entram em um processo de deslizamento de suas raízes até então fixas, hierárquicas e hegemônicas.

graças ao Performer, que é uma ponte entre a testemunha e este algo. Neste sentido, o Performer é pontifex, fazedor de pontes” (idem).

O público de *The Living Room* é, em sua maioria, de “especialistas” e *connoisseurs*⁸². Estes variam de atores, estudantes de teatro a acadêmicos, encenadores e professores de teatro. Gente ligada às artes. Do *métier*. E que pelo menos alguma vez na vida já ouviu falar do trabalho de Grotowski. Nas três ocasiões citadas aqui, na apresentação em Milão, no Festival do Teatro Era, em Pontedera e em Vallicelle, *The Living Room* foi realizada em contextos de Festivais ou, no caso de Vallicelle, em um contexto de *residência artística* com o próprio grupo do *Workcenter*. Ambientes estes que fazem a Action apresentar-se a um grupo de determinadas pessoas *privilegiadas*⁸³ (RICHARDS: 2008, p.167).

⁸² A experiência realizada em Vallicelle foi em certa extensão diferente da experiência realizada no Festival do Teatro Era, em Pontedera. As duas experiências aconteceram com duas semanas de diferença. Em ambas eu estava presente. O meio do Teatro Era, com o seu público lotado em pleno Festival, e com uma semana repleta de mesas e debates, “fez” como que *The Living Room*, apresentada na Sala Ryszard Cieslak do Teatro (que possui várias salas internas e ainda o teatro principal, além de um pequeno anfiteatro externo), ficasse um pouco mais “corrida e nervosa” quando comparada a Action em Vallicelle (apresentada antes do Festival para bem menos pessoas que eram os próprios *residentes* do Master Course). Alguns cantos estavam semitonando. É claro que ao afirmar isso não tenho como fugir (e, neste caso, nem quero) de uma opinião técnica - não só minha como também de um músico francês que estaria presente nas duas ocasiões. Os dois enquanto *observadores externos* não leigos. Nesta ocasião do Festival do Teatro Era fui a única participante do Master Course que ficou em Pontedera até o final de dezembro de 2014, bem depois da residência ter acabado. O objetivo era participar de toda a programação de mesas, debates, apresentações de filmes e eventos performáticos do *Workcenter*. Tive a oportunidade de ver todo o repertório artístico tanto do *Focused Research Team* quanto do *Open Program*. E ainda, *testemunhei* performances que na época estavam sendo desenvolvidas e foram realizadas como *processos em criação* e que estreiam agora em 2016.

⁸³ Em uma entrevista pública, Grotowski afirma diretamente essa mudança de “carreira” do espectador quando comparado ao *Teatro Laboratório* (1959-1969). Os espectadores nessa época eram em sua maioria, segundo o artista, jornalistas, e pessoas não necessariamente ligadas ao *métier* teatral. Entretanto, essa afirmação ganha outro status quando comparada aos *observadores externos* de *The Living Room* nos dias de hoje. Acredito que seria necessário um estudo de casos e ainda assim, parece-me que desde o *Teatro Laboratório*, Grotowski limitava o número de espectadores no espaço teatral e, em determinadas circunstâncias, estes escreviam até cartas para ele com o objetivo de pedir permissão para assistir ou até mesmo participar do trabalho realizado (em determinada fase de sua trajetória artística), como foi o caso da diretora teatral Celina Sodré (2014). De modo similar, o *Workcenter* exige uma carta (espécie de carta de motivação) do participante que se candidata para os seus workshops. Tive que escrevê-la.



Figura 60- Posto Único.

A questão dos *aplausos* é também uma atitude que me marcou. *The Living Room* não é para ser aplaudida pelo fato de experimentar-se enquanto *ritual artístico*. E em rituais geralmente as pessoas não aplaudem. Novamente na aula do dia 16 de junho de 1997, Grotowski considera que os *aplausos* têm uma particularidade e estão diretamente relacionados à noção do *espectador*: “A função dos aplausos é muito complexa e tem, por exemplo, uma função psicológica para o espectador, se o espectador está talvez encantado e quer agradecer, o espectador está talvez, profundamente perturbado, ou tocado, pelo que os atores fizeram e para se livrar desta vivência, ilusória, digamos, teatral, mas vivenciada, eles aplaudem, aí eles se liberam, tem várias razões pelas quais é possível. E, tem grandes teatros das duas linhagens, artificial e orgânica, onde não é apenas que os aplausos são longos e fortes, mas tem também um tipo de provocação para isso: os atores se afastam, os atores voltam, tudo isso é uma muito bela e antiga convenção” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 37). Nas duas vezes que assisti à *Action*, ela foi aplaudida⁸⁴.

⁸⁴ No *TL*, com relação à noção dos aplausos, Grotowski acredita que “se o ‘espectador’ assim o é, ele não aplaudirá pois o ato do ‘ator’ foi *real*” (1997/2014). As reações típicas dos ‘espectadores’ iam, segundo o artista desaparecendo e se transformando. Ele diz o seguinte: “O teatro sem aplausos: é alguma coisa que eu nunca ouvi falar que tivesse acontecido com um outro grupo teatral” (COLLÈGE DE FRANCE, faixa 40). Por sua vez, o *ato real* faz parte da terminologia grotowskiana na fase do *Teatro Laboratório* e é um tipo de experiência do ator que ultrapassa os limites do cotidiano e que, segundo Grotowski, é “real interiormente, real nos pequenos impulsos, real na doação [do ator] ao que ele fazia, [e] os espectadores não aplaudiam” (idem). Grotowski se refere aqui à Cieslak em *O Príncipe Constante*. O *ato real* do ator pode estar diretamente relacionado, *em parte*, à noção de *ação física* e também de *inner action/ verticalidade* que Richards desenvolve no *Workcenter* hoje. Vejam bem essa frase de Grotowski ainda na aula do dia 16 de junho de 1997 no Collège de France - época em que já estava trabalhando com a *Arte como Veículo* e com Richards. “Essa foi uma particularidade do Teatro Laboratório: quase nunca, depois

Cada experiência artística na contemporaneidade vai propor um tipo [ou tipos] de atitude para com o seu espectador. E esta, pode inclusive ser diversa e *mélangée* - misturada - em uma *mesma*⁸⁵ experiência. Ora *participante ativo*, ora *voyeur*, ora *testemunha*, ora *convidado*, ora *odiado*....! A não fixação de uma única função [e, portanto, o seu deslocamento], a inquietude e instabilidade dessa relação ['ator-espectador'] são próprias das experiências realizadas nos dias de hoje. E o espectador, por sua vez, sugere e transforma a sua atitude e função, a partir da relação que é construída no trânsito do *hic et nunc* da experiência estética.

O ambiente proposto pelos *atuantes* em *The Living Room* é direcionado à uma linha de ação que *não separa* início, meio e fim do ato artístico realizado. A Action apresenta uma linha contínua e ininterrupta que guia a todos (enquanto *atuantes* e *testemunhas*) para a sua Ação. Não existe terceiro sinal avisando que ela vai começar ou uma finalização clara de que acabou. [Apesar de existirem outras regras (e convenções especialmente criadas) para o *jogo* proposto por *The Living Room* e, pelo próprio *Focused Research Team*]. Os *atuantes* 'não se abaixam de mãos dadas agradecendo ao público pela vinda ao espetáculo'. Ao contrário, a partir do momento que subi as escadas que levavam ao segundo andar da casa de trabalho em Vallicelle, onde *The Living Room* (e também na experiência do Festival do Teatro Era) seria realizada, a Action *já estava*⁸⁶.

do período de, como eu posso dizer, no primeiro espetáculo aplaudiram muito. Mas, depois, quando a coisa começou a subir na direção de alguma coisa, os espectadores não aplaudiram. [...] É alguma coisa que se desembaraçava, que era extremamente forte, e que foi, na verdade, favorável a isso que nesse filme eu chamo de *axialidade*. Alguma coisa que sobe, mesmo, que vai para o mais alto, que é mais puro, para o mais verdadeiro, mais limpo... Sim! Tem em *O Príncipe Constante* [...]. Se tem um tremor, alguma coisa dentro de nós todos, e dentro do espectador, e dentro de mim" (1997/2014, faixa 41). No entanto, existem mais coisas entre conceitos experimentados do que pode imaginar a nossa vã filosofia.

⁸⁵ Curioso observar que Grotowski ainda afirma (1997/2014, faixa 42) - que diversas vezes no *Teatro Laboratório* ele foi uma espécie de *espectador* e *testemunha* juntos, ao mesmo tempo e, assim, percebia os outros. Desta maneira, essas noções estão muito mais intrínsecas entre si do que separadas. Elas se dão porque em *relação* mutável. Em *The Living Room*, essa luta de tensões entre estar *espectador* (que aplaude) e *testemunha* (em um *processo de indução*, por exemplo) faz o *convidado* experimentar possibilidades *outras* para com a Action.

⁸⁶ A noção de *testemunha*, de *obra* e de *já estar*, em *The Living Room*, me remete, por sua vez, à uma noção de *teatro enquanto instalação* que está sendo experimentada agora na Alemanha (2015/2016). Noção esta que é atravessada pelo 'espectador' que se direciona até o museu ou galeria para 'ver' a *obra de arte instalada* em determinado espaço de *passagem*. A *obra* não começa quando os 'espectadores' chegam. Ela já está lá. Ao mesmo tempo, o espectador enquanto convidado não contempla a obra e sim compartilha uma experiência *enquanto obra*. Por outro lado, Grotowski diz que desde o *Teatro Laboratório* não queria de uma certa maneira "fazer o espetáculo para o espectador. Nunca! Era como se eu estivesse, muito mais, de acordo que o

Ao voltarmos a Lehmann, outra questão que caracteriza o *teatro pós-dramático* seria a criação artística a partir de um trabalho coletivo (de atores entre si, atores e diretores, atores e espectadores) com a utilização (ou não) das próprias biografias de seus criadores. Na visão de Féral, Lehmann quer com isso atentar no *teatro pós-dramático* para o processo sendo feito à medida que é feito (*work in progress*). Ou seja, a transformação de produto acabado em processo, em ato e instante de comunicação.

Segundo a autora, o *teatro performativo*, influenciado pelas conceituações do *teatro pós-dramático*, também coloca em *jogo* o processo em tensão com a sua produção final. A noção de *obra* (pronta) aqui, portanto, tende a ser desconsiderada. Mesmo que essa seja meticulosamente programada e ritmada, assim como na *performance*, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são mais necessários do que o resultado final obtido. Está em foco a situação concreta mais que uma causalidade textual, como contexto fundamental para a execução de ações na *cena*.

Por sua vez, as Actions no campo da *Arte como Veículo* são conhecidas como *opus(es)* - *obra(s)* que possuem início, meio e fim direcionadas à Ação dos *atuantes* e não ao texto propriamente dito. É uma espécie de *veículo* através dos cantos de tradição e das *ações físicas* estruturadas para a aproximação da interioridade do ser humano (RICHARDS: 2007, p.35). Neste sentido, a noção de *obra* aqui não se relaciona à uma *obra textual* hierarquizante; ou seja, à uma possível narração que submete à *ação física* [do corpo] dos *atuantes* à *ação cênica* ligada ao texto. Desta maneira, a *obra* na *Arte como Veículo* apesar de apresentar a mesma terminologia relacionada ao estatuto do *teatro dramático*, está vinculada, na realidade, a um processo similar ao que propõe Lehmann e Féral nos *teatros pós-dramático e performativo*: a realização, por meio do *performer/ doer/atuante* das *ações* [e, por esse viés, de seu *fazer*], ainda que em medidas, funções e com objetivos diferentes. [O *doer/performer/atuante* da *Arte como Veículo* não corre risco real, por exemplo. Ele não se autoflagela como em determinadas *performances* realizadas por *peformers* em outros *teatros performativo e pós-dramático*, em uma espécie de *jogo profundo* (GEERTZ: 2012)].

espectador chegasse! Mas, não era para ele. Então, para quem?" (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 37).

Interessante observar novamente como a certeza própria ao *Workcenter* leva à sua instabilidade. Em *The Living Room*, o processo de criação baseado em um antigo texto anônimo da tradição oriental e nos antigos cantos vibratórios, na direção de uma ritualização da história mais que da sua representação, se articula na forma de um *trabalho em criação* (2006, p.434). Não obstante, como se refere o texto de informação do *Workcenter* de 2006, chamado *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, não se trata aqui de *work in progress*. "Seria ainda um erro considerar um tal processo de desenvolvimento a longo término como uma espécie de *work in progress*, no sentido que frequentemente conquista esta expressão, ou uma espécie de *étude*" (2006, p.435). O *Workcenter* compreende que, do ponto de vista artístico, cada ocasião de confronto com o mundo externo, próprio ao grupo que se transforma em uma *obra*, realizada, inteira e completa, significa na realidade "para gente que ao seu interior se [...] enxerga uma nova estrada desconhecida para percorrer" (2006, p.436). *Work in Progress*, de modo consequente, parece não ser bem visto pelo grupo à medida que tende a propor uma espécie de trabalho rápido, um 'fast food artístico americano' e seu uso está nos dias de hoje banalizado. Em contrapartida, a proposta do grupo é outra: trabalho de dedicação intensa a longo prazo (RICHARDS: 2008).

Por sua vez, Salata (2008, p.169) afirma que na Action *The Twin: an Action in creation*, o *Workcenter* não tinha um produto acabado mas uma fase de pesquisa contínua. E antes, Richards considera que, como "o próprio nome revela" (2008, p.170), a Action é um processo de criação. Em seu último livro, na entrevista concedida a Wolford, o diretor americano defende que a Action *The Twin* é : "ainda um *work in progress*. E isso deveria ser um *work in progress*" (2008, p.30).

O *ato performativo*, a *performatividade* e o *teatro performativo*, se inscreveriam, na visão de Féral (2009, p.30), contra a *teatralidade* que está direcionada ao *drama*, à uma estrutura narrativa ficcional e à ilusão cênica que a distancia do real e cria sistemas de sentido. A *teatralidade* insistiria mais, segundo a autora, no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas - visuais e/ou verbais: as do *performer*, do texto, das imagens ou das coisas, já que a autora acredita que não deva excluí-la propriamente pois sua presença é necessária.

O *teatro performativo* aspira a produzir evento, acontecimento, reencontrando o presente em sua emergência. Para Féral, o caráter de descrição de suas ações não pode ser atingido. A ‘peça’ não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda a dependência a uma ficção narrativa construída de maneira linear.

Dessa maneira, o *teatro performativo* se distancia da representação e procede por meio da fragmentação, do paradoxo, da sobreposição de significados, de colagens, intertextualidade, citações e *ready-mades*. Rechaça o modelo da representação mimética, liberta o texto que emerge da polifonia das vozes contaminadas e interpenetradas pelos gêneros lírico, épico e dramático, de sua subordinação à literatura tradicional e o vincula ao processo de atuação em que se inserem não apenas os atores, mas também os espectadores (FÉRAL: 2009, p.35). A autora acredita ainda que a *performatividade* penetra em todas as formas de teatro, assim como o drama impregna em todas as formas pós-dramáticas.

Em *Teatro pós-dramático* (2007), no entanto, Lehmann não se detém tanto em termos de uma suposta *textualidade* pós-dramática específica, mas antes sobre uma maneira muito própria de lidar com o texto na encenação. O que está em *jogo* é o trabalho a partir do texto. O texto⁸⁷, portanto, no *teatro pós-dramático* não é pronto nem dado de antemão. As palavras de *The Living Room*, ainda que não reveladas nem divulgadas por Richards e pelo *Focused Research Team* vêm, em sua maioria, de textos da cultura hindu, tais como *Mother Goddess* e do poeta hindu *Ramprasad Sen* (SALATA: 2010, p.56) e servem como impulsos à Ação dos *atuantes* em cena. Esta não ilustra nem explica o texto, que parece nessa experiência ter como pressuposto a colagem e a fragmentação de diversas vozes⁸⁸.

⁸⁷ Já nos anos 60, Grotowski com o *Teatro Laboratório* fazia colagens dos textos de seus espetáculos e transformava-os em outros a partir do que era proposto nos ensaios com os atores. Em 1970 declara que: "aunque nuestro teatro use con frecuencia textos clásicos, es un teatro contemporáneo porque confronta nuestras raíces y nuestros estereotipos actuales, y nos permite considerar nuestro hoy desde la perspectiva de nuestro ayer, y nuestro ayer desde la perspectiva de nuestro hoy" (GROTOWSKI: 1970).

⁸⁸ Essas vozes se encontram no *fluxo* do texto dado pelo *atuante* em sua *acting proposition* e podem ser uma *encantação* (RICHARDS: 2008, p.108): espécie de *oração* conhecida da mente mas que encontra o seu *fluxo* em todo o corpo. Um tipo de estrutura que direciona o ator à *verticalidade* e ao *heart, coração*. Desta maneira, o *atuante* aqui esculpe sua presença em uma fala *enquanto reza*. Com relação ao trabalho em *Action* (1994), por exemplo, existiam textos que eram ditos ou *encantações*. Textos estes que aparecem em diferentes línguas mas que foram trabalhadas pelo *Workcenter* em Coptic e em grego. São muito antigos, traduzidos para o inglês por Biagini e colocados em melodia de modo que a vibração sonora da fala estivesse relacionada com a *inner*

Desta maneira, a *performance* na visão de Lehmann se aproxima do *teatro* ao explorar aberturas no texto que é construído com a encenação, a partir de estruturas audiovisuais elaboradas, que expandem o uso das tecnologias midiáticas e alargam seus processos no espaço e no tempo, não mais se orientando pelo desdobramento psicológico das ações e dos personagens, e sim, se contentando com apresentações de uma hora mais ou menos (2007, p.115).

The Living Room dura pouco mais de uma hora e é realizada em espaços dentro e fora de instituições teatrais. A Action transita entre festivais, teatros [principalmente nos últimos anos], casas, na estrada, como um evento surpresa, durante uma visita, em lugares onde as pessoas se encontram e onde pode haver interação recíproca. É um momento de reunião (RICHARDS: 2012). Segundo Lehmann, a dimensão espacial no *teatro pós-dramático* mostra-se precisamente como definidora de suas relações com o *teatro*, uma vez que a *performance* rompe, desde suas origens, os limites geográficos do teatro clássico, a partir da utilização de espaços públicos. Surgem, pois, muitos espaços *entre*.

The Living Room não faz uso de nenhum recurso tecnológico como já mencionado no capítulo anterior, indo [neste caso] na contra corrente do *teatro performativo e pós-dramático* que, na maioria das vezes, faz uso de projeções, microfones que produzem efeitos de som, canhões de luz de última geração e músicas geradas pelo computador. Em Vallicelle, como estava de manhã, *The Living Room* foi apresentada com luz natural. No Teatro Era, com luzes amarelas-normais da própria sala Ryszard Cieslak (ROCHA: 2014).

Um dos principais recursos da Action é o alimentício. Duas semanas antes, em Vallicelle, *The Living Room* foi realizada de manhã, às 11 a.m. Os horários da Action parecem ser maleáveis entre o dia e a noite, com uma observação de que nessas duas vezes que eu a presenciei, a primeira, às 11 a.m, assinala um plausível horário de almoço - já que *The Living Room* acabaria por volta de 1 p.m - e a segunda, ocorrida às 9 p.m, no Teatro Era, marca um possível horário de jantar. Desta maneira, esses horários podem ser marcados conscientemente, de modo a antes de nos convidar a comer o “prato principal”, por assim dizer, é como se os *observadores externos* fossem convidados pelos *atuantes a testemunhar*, em uma outra realidade, uma “reza de agradecimento” pelo alimento que ali é colocado à

action (RICHARDS: 2008, p.109). São ditos/cantados em *Action* (1994) uma vez somente. Este trabalho das *encantações* é diferente do trabalho realizado com os cantos de tradição.

mesa e, ainda, agradecimento pelo *encontro* com o *outro*. Mas não se trata aqui de nenhuma “reza religiosa” a priori. Seria antes um *rezar* através/com/por meio dos *cantos* e da própria experiência artística em si. E a comida, ao final, te pega pela boca. Te devora o corpo. Porque todos nós temos fome. De quê?

Richard Schechner, no livro *Performance e Antropologia de Richard Schechner* (2012), afirma que *rasa* é a *essência* da teoria da performance indiana do *Natyasastra* - o quinto Veda, livro compilado entre o segundo século a.C e o segundo século d.C. O *Rasa* mistura teatro, dança, música, compartilhamento de comida e cerimônia religiosa. O autor observa que *rasa* significa *gosto* e *sabor* da performance: “uma experiência sensorial que entra pelo nariz, boca, língua e engaja os olhos e ouvidos da mesma maneira que uma refeição suntuosa satisfazendo a barriga que, para mentes condicionadas pela yoga, é o assento da respiração” (SCHECHNER: 2012, p.170). Para o autor, o simbolismo da refeição compartilhada nas performances de estética *Rasa* é um paradigma que vai além do teatro indiano em si. A comida e o *ghee* (um tipo de manteiga depurada), água, flores, sinos, fogo, são os vínculos entre o teatro indiano e o *puja*, uma cerimônia básica hindu na qual as raízes vêm do período pré-ariano Harappa [pré-Védico]. No centro do *puja* estão as oferendas de *prasad* (comida) para os deuses. Schechner explica que esta comida é abençoada pelos deuses e retornada para os humanos. Ou seja, a comida faz uma jornada circular e é transformada no processo de oferendas humanas em presente divino. Frutas, doces e arroz preparados de várias maneiras formam uma linguagem de comida com texturas, referências, associações e aromas diversos em *The Living Room*. Segundo o autor, os indianos usam a palavra *gosto* com muito mais sutileza e maior extensão no significado sócio-estético do que nós, ocidentais. Um de seus significados é provar somente um pouco para poder saborear sua *essência*. “Se alguns tipos de teatro precisam de um público para ouví-los e outros precisam de espectadores para vê-los, o teatro indiano precisa de participantes para saboreá-lo” (SCHECHNER: 2012, p.177). *Rasa* acontece onde a experiência dos que preparam e levam a comida e a dos que servem a comida se encontram. Cada um usa as especialidades aprendidas e aproximam-se um do outro. A experiência da performance *rásica* na perspectiva de Schechner é como um banquete em que não

apenas os cozinheiros e os que servem devem saber preparar e servir a comida, mas também os que comem têm que saber como comê-la (2012, p.178). Neste sentido, *Rasa* para o autor é também a reciprocidade, o compartilhamento e a co-criação dos preparadores e dos participantes. Cada detalhe da apresentação é treinado e, ao mesmo tempo, passível de transformação medida pela arquitetura do espaço, da direção, dos *performers* e do comportamento do *espectador*. O *snout-to-belly-to-bowel* (o sistema nervoso entérico; da mandíbula para o estômago e do estômago para o intestino) apresentado por Schechner (2012, p.179) é o lugar de gustação, digestão e excreção que faz parte de um processo muscular, celular e neurológico contínuo e interligado de testar-provar, separar alimentos de resíduos, distribuir alimentos pelo corpo e eliminar resíduos. É também o local da intimidade, onde substâncias são compartilhadas e misturadas em seu interior a experiências emocionais. A partir do livro *The Natyasastra* de Bharata-Muni (1996), Schechner, considera que “não existe *natya* sem *Rasa*”. A *Rasa* é o resultado cumulativo de *vibhava* [estímulo], *anubhava* [reação involuntária] e *vyabhicari bhava* [reação voluntária]. Assim como, por exemplo, quando vários condimentos e molhos, ervas e outros materiais são misturados em *The Living Room*, experimenta-se um sabor. Bharata-Muni acredita que as pessoas que ingerem os alimentos preparados são sensíveis, desfrutam dos diferentes sabores e sentem prazer. De modo similar, os convidados da *Action*, após se alimentarem e testemunharem o percurso da ação dos *atuantes* podem sentir prazer. Schechner constata que *Rasa* pode também significar “suco”, aquilo que leva o sabor, o meio que transporta o sabor. O autor explica que os sucos digestivos são originados pela comida e produzidos pelo corpo. “A saliva não apenas umedece a comida, como também distribui sabores. [...] A comida é ativamente levada para dentro do corpo, torna-se parte do corpo, atua dentro do corpo” (2012, p.183). Destarte, as performances de cunho *rásico* desempenham uma função de um modo comparável à arte culinária - a combinação/transformação de elementos distintos em algo que oferece sabores novos e intensos. A estética *Rasa* da cultura indiana suscita questões relacionadas ao modo pelo qual o sistema sensorial como um todo é ou pode ser usado nas performances europeias atuais. O olfato, a gustação e o tato estão pedindo seu lugar à mesa. A investigação sobre a *performatividade* enquanto oralidade, digestão e excreção perpassa esta noção como algo apenas, ou principalmente,

para os olhos e os ouvidos em *The Living Room*. Cada alimento na Action trazido por um *observador externo* é misturado a outro alimento levado por outro *observador externo*. Desta maneira, a mistura de comida e o fazer próprio do prato é geralmente realizado por todos pouco tempo antes da Action propriamente dita começar. Essa atividade paradigmática é um compartilhamento que valoriza o ato de preparação e saboreio, bem como o imediatismo e encontro entre *atuantes* e *testemunhas*. De modo consequente, a obtenção de prazer e satisfação em uma performance *rásica* é oral - através da boca, da mandíbula e do nariz, combinando vários aromas e sabores; e a satisfação é visceral, no estômago. Schechner acredita que uma estética baseada na *Rasa* difere de uma estética fundada no *theatron*, o panóptico racionalmente ordenado, analiticamente distanciado. O autor afirma que “o sistema ocular é extraordinariamente específico, ao passo que o sistema que compreende a boca, o nariz e as mandíbulas é extremamente amplo, no qual há cooperação, em vez de separação” (2012, p.185). As crianças, por exemplo, em sua jornada aprendem, desde cedo, a ver algo, focalizar esse objeto, alcançá-lo, pegá-lo e trazê-lo até a boca. A boca parece ser, ao menos provisoriamente, o destino final do *objeto de transição* e substitui os olhos como ponto final do processo de explorar o mundo “externo” ao relacioná-lo ao mundo “interno”. A boca inclui neste contexto os lábios e a língua e envolve intimamente os sentidos do tato, da gustação e do olfato. Schechner considera que a boca não é um canal singular conectado unicamente ao cérebro (tal como o olho, através do nervo óptico) e tem comunicação com a cavidade nasal e com todo o sistema digestivo (2012, p.186). O teatro grego que serviu de base para as teorias de Aristóteles era, prioritariamente, um lugar onde se ia para *ver* algo. Em *Origins: A Short Etymological Dictionary of Modern English*, (Partridge, 1966) a palavra *teatro* é cognata de “teorema, teoria, teórico” e outras palavras originadas do grego *theatron*. Esta origina-se de *thea*, “uma vista”; e de *theasthai*, “para ver”, relacionada a *thauma*, “algo que atrai o olhar, uma maravilha”; e *theorein*, “para olhar”. *Theorein* está relacionada a teorema, “espetáculo” e/ou “especulação”. E ainda podem estar relacionadas à raiz indo-europeia *dheu* ou *dhau*, “para olhar”. A raiz de Thespis - o lendário fundador do teatro grego - é *sekis*, uma “observação” ou “ditado”, mas com a implicação de uma visão divina; e *seku* dá origem a palavras da língua inglesa, tais como “ver”, “vista” e “dizer” (BERTHOLD: 2004). O teatro grego e todos os tipos de teatro europeus que se

originaram a partir dele são lugares, até então, para *ver* e *dizer*. Por sua vez, o *olho* na estética *Rasa* conforme Schechner é atravessado por uma receptividade de todos os outros sentidos. O autor afirma que de acordo com a neurobiologia existe como que uma espécie de “cérebro na barriga” e que essa pesquisa está descrita na obra *The Second Brain*, realizada pelo Dr. Michael D. Gershon (2011): “O sistema gastrointestinal - esôfago, estômago, intestinos e vísceras - possui o seu próprio sistema nervoso. Esse sistema não substitui ou se apropria do cérebro. Ele, antes, opera ao lado do cérebro”. Segundo Schechner a estética *Rasa* não é algo que acontece diante do espectador, uma visão para os olhos, mas no trato gastrointestinal. Ou seja, uma experiência que ocorre dentro do corpo e envolve todo o sistema nervoso entérico (SNE). Dr. Gershon explica em seu livro (2011, p.250) que a presença e a localização do sistema nervoso entérico (SNE) confirmam um princípio básico da medicina, da meditação e das artes marciais na Ásia: que a região do sistema gastrointestinal, entre o umbigo e o osso púbico é o *centro/a fonte* de disponibilidade, equilíbrio e recepção, o lugar onde se originam e estão centralizadas a *ação* e a meditação. O médico diz o seguinte: “um lugar afim é a base da espinha dorsal, o local de repouso de *kundalini*, um sistema de energia que pode ser estimulado e transmitido para o alto da espinha dorsal” (2011, p.252). Dr. Gershon revela que a intuição e o impulso direcionado ao seu fazer e à experimentação estão diretamente relacionados à uma resposta neural que geralmente não é controlada 100% pelo (primeiro) cérebro e sim, emana do *segundo cérebro*, o “cérebro da barriga”. Phillip Zarrilli no livro, *What Does It Mean to ‘Become the Character’: Power, Presence, and Transcendent in Asian In-Body Disciplines of Practice* (1990), pesquisou durante muitos anos, do ponto de vista prático, a relação entre aquilo que na arte marcial *kalaripayattu* de Kerala é chamado de *nabhi mula* [raiz do umbigo] e o treinamento da arte da performance, centralização psico-física e medicina *ayurveda*. De acordo com Zarrilli: “os impulsos originados pelo *nabhi mula* [...] são ‘fundamentados’, ‘centralizados’, ‘integrados’, ‘preenchidos’ e ‘dinâmicos’. O *nabhi mula* de *kalaripayattu* é idêntico ao *svadhistanam* da yoga clássica. Está localizado dois dedos acima do ânus e dois dedos abaixo da raiz do umbigo. É nesse centro que se originam o fôlego e o ímpeto de movimentar de dentro para fora” (ZARRILLI: 1990). Zarrilli ainda destaca que *nabhi mula* é “psico-fisicamente” importante como fonte de sentimento e movimento, uma espécie de “preensão” [*piduttam*] ou

firmeza do corpo, espírito e sentimentos que afetam o ser humano como um todo (1990, p.57). O autor constata que a noção chinesa de *ch'i* e a “força de ativação” *ki* japonesa estão fortemente relacionadas ao *nabhi mula* e ao senso de *piduttam*. Zarrilli explica que no teatro Nô, por exemplo, o *tandem* [que coincidentemente faz parte do *vocabulário pessoal* de Richards, no *Workcenter* e significa *presença* e *contato*, 2008], localizado “na barriga, duas polegadas abaixo do umbigo” é o centro de energia (1990). A questão é que esse “centro” é um ponto de irradiação. “O ator está irradiante comprometido com um processo psicofísico em que a sua energia interna, estimulada no seu centro vital abaixo do umbigo, depois direcionada para e através das formas incorporadas de gesto externo (corpo e voz), é, no teatro Nô a mesma que existe no processo interno do ator *kathakali*. E é assim, apesar de a manifestação exterior do processo interno ser diferente em ambos os casos” (ZARRILLI: 1990).

Lehmann acredita que no *teatro pós-dramático*: “os membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança ‘em irrupção’. Também o prefixo ‘pós’ no termo ‘pós-moderno’, no qual é mais do que uma mera senha, indica que uma cultura ou prática artística saiu do horizonte do moderno, antes obviamente válido, mas ainda tem algum tipo de relação com ele: de negação, contestação, libertação ou talvez apenas de divergência, com o reconhecimento lúdico de que algo é possível para além desse horizonte” (2007, p.129).

Ao tomar como perspectiva a *Arte como Veículo* nas aproximações e distanciamentos com o *teatro performativo* e o *teatro pós-dramático*, estes últimos podem realizar através de seus atores-*performers* uma espécie de *verticalidade* referente à primeira, relacionada à passagem e transformação de energia e à interioridade do ator em seu trabalho criativo. Por sua vez, experiências diversas que permeiam tanto o *teatro performativo* quanto o *pós-dramático* podem não propor esse tipo de trabalho ‘vertical’ e tenderem à “arte como apresentação” à la Grotowski em seu texto *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo* (1995).

Poderia também ser um erro ao inverso afirmar aqui, por sua vez, que experiências artísticas que têm como base feroz as noções de *teatro* propostas por

Féral e Lehmann são experiências que se dão somente no plano da *horizontalidade* e não da *verticalidade* como na *Arte como Veículo*. O objetivo destas escritas é justamente propor um deslizamento dessas noções e a sua desconstrução. E, talvez, por esse viés, fazer apontamentos que tenham consciência de suas diferenças mas que, ao mesmo tempo, estas diferenças não sejam sinônimo de apartar e hierarquizar.

Vale atentar para o fato de que hoje essas categorias não estão fixas e sim em trânsito relacional, em territórios escorregadios e não definidos hegemonicamente. Concomitantemente que *The Living Room* serve à *verticalidade*, apresenta em sua própria estrutura o processo da *horizontalidade*, tanto no trabalho de ator/*atuante*, quanto em sua interação hoje com o mundo globalizado nas apresentações da Action em diversos países. Do mesmo modo que ultrapassa uma produção estética, a afirma. O *jogo* entre a “arte como apresentação” e a *Arte como Veículo* vem à tona desta maneira em *The Living Room*, justamente como uma das principais idiossincrasias do fazer artístico na contemporaneidade: a mistura e a impureza de meios e materiais para uma criação plural.

À vista disso, gostaria de fazer agora uma pequena experimentação com relação aos outros trabalhos artísticos do *Workcenter*. A primeira é referente à *Chez Elle*, obra artística realizada por Cécile Richards e dirigida por seu marido, na ocasião do Master Course e do Festival do Teatro Era, em 2014. Hoje, 2016, já em divulgação de apresentação, *Chez Elle* mudou de nome. Chama-se *L'heure fugitive*, uma obra do *Workcenter* em curso de criação. No site do grupo é apresentada como *work in progress* (2016). A ficha técnica apresenta Cécile Richards como *atuante*. Criação: Cécile e Thomas Richards. *Mise en scène*: Thomas Richards. E o texto de divulgação diz o seguinte: “uma mulher em um bar, face aos excessos de sua revolução. Ela quer... um encontro? E sua expectativa, através de metamorfoses, ela encarna a voz de poetisas francesas enraizadas na história. Ela viaja, a alma embriagada, na matéria de seus sonhos, seus desejos, sua sensualidade. Ela se torna atriz de suas necessidades generativas. Em seu anonimato, e se desembaraçando das convenções, ela evoca um mundo onde o homem e a mulher existem como um. Ela transforma sua espera em arma, e se pergunta: ‘Qual revolução me levará ao céu ainda de pé nas minhas botas?’” (2016).

Esse texto de divulgação de *L'heure fugitive* apresenta em sua estrutura uma semelhança ao texto poético contextual entregue aos *observadores externos* em *The Living Room*. No Teatro Era, Cécile apresentou a Action nos fundos do enorme palco principal do Teatro. Para a performance o espaço foi composto à *italiana* (ROCHA: 2014). Logo que os *observadores externos* entravam no ambiente -incluindo aqui o outro grupo do *Workcenter*, o *Open Program* que foi convidado para assistir-, viam um tipo de arquibancada pequena e ainda, atrás dessa arquibancada, *uma mesa de som e de luz*. Tinha um desenho da luz. *L'heure fugitive* contava uma história. De uma mulher à espera de um homem. Um encontro que, de certo modo, não chegava a acontecer. A partir disso, a encenação se desenrola. Como se esta mulher à espera de alguém que não chega começasse a atravessar suas memórias presentes de tempos *outros* através dos cantos de tradição e das *ações físicas* estruturadas.

Apresento agora rapidamente por meio de fotos e dos textos oficiais - em inglês e português - que circulam como meio de divulgação, as outras *Performances Events* atuais que o *Workcenter* através do *Open Program*⁸⁹ realiza.



Figura 61-Do Parto nasce a fruta.

I Am America é uma *performance* realizada pelo *Open Program*, liderado pelo italiano Mario Biagini. [Aqui, apesar de estarem também situadas na *Arte como Veículo*, as obras criadas por Biagini e seu grupo possuem outros nomes, que não Action]. *I Am America* é uma *performance* construída com textos poéticos de Allen Ginsberg e músicas criadas pelo grupo a partir destes textos. Não é um musical à la Broadway. Embora tenha música diferente dos cantos de *The Living Room* e *L'heure fugitive*. Conta uma história. Tem encenação. Tem desenho de luz. Tem desenho de som com microfones e instrumentos musicais. E o espaço, tanto pode ser construído à italiana, quanto em uma *semi-arena*. Em meio de divulgação, *I Am America* já foi inclusive comunicada como um *espetáculo teatral* (2014).

⁸⁹ “Admitindo que as definições podem ajudar, seria possível dizer que, no caso do Open Program, o que se realiza é uma espécie de contact-poetry, enquanto que o Research Team propõe uma autopoiesis em público [...]. Biagini, sempre preservando uma forte tonalidade de comédia, aprofunda o lado trágico, enquanto Richards, explorando o trágico de uma dimensão íntima, busca e encontra uma serenidade sempre mais intensa” (ATTISANI: 2007, p.256). Faz parte do *Open Program*: Mario Biagini, Felicita Marcelli - ambos italianos; Robin Gentien e Ophelie Maxo, franceses; Agnieszka Kazimierska da Polônia; Alejandro Tomás Rodriguez vindo da Argentina e Grazielle Sena, brasileira. Ainda participaram da última *equipe* do *Open Program*, Lloyd Bricken, americano; Davide Curzio, italiano e Luciano Mendes de Jesus e Suellen Serrat, brasileiros. Por mais que Tabby Johnson, canadense, Jenna Kirk e Jennifer Humphrey, ambas americanas [e a última namorada de Biagini] e Jorge Romero Mora, colombiano e casado com Marcelli não estejam oficialmente como integrantes do *Open Program*, participam uns com mais frequências que outros das performances do grupo e moram, com exceção de Humphrey de NYC, em Pontedera, junto ao *Workcenter*. Ademais, sem contar com Tabby e Biagini, os *atuantes* do *Open Program* têm entre 24 e 37 anos.



Figura 62- Stop Lloyd!



Figura 63- A Abelha Rainha e sua Trupe Americana.



Figura 64- Grazielle, a moça do brinco de pérola.

Programa de entrada de *I Am America*

PUC-Rio - Certificação Digital N° 1412325/CA

I AM AMERICA
WORKCENTER OF JERZY GRONOWSKI AND THOMAS RICHARDS
- OPEN PROGRAM -
Text by Allen Ginsberg
With a rehearsal going inspired by J. Scott Fitzgerald and's Grand Joe again in the Section of Albert
Covey and Red Fox



I wanted to read on earth to write the myths,
I live in golden ages, in being flames,
I witness Heaven in earthly time,
I roam in the ramshackle city, an
unknown. The form I dwell in is not mine,
I would not have it, Angels in the air
Serenade my senses in delight
Intelligence of poets, saints and law
Characters converse with me all right
But all the streets are burning everywhere
The city is burning these multitudes that drink
Her buildings. Their inferno is the same
I scaled as a stupendous blazing star
They vanish as I look into the light.
(Allen Ginsberg, Two Sonnets, New York, Primavera 1948)

PLEASE, READ THIS BEFORE THE PERFORMANCE, IF YOU WANT. THEN PUT IT AWAY AND ENJOY!

Poems by Allen Ginsberg in *I Am America*
-fragments of his poem *America* are spoken throughout the performance-

JUMPING THE GUN ON THE SUN
NIGHT GLEAM (fragment)
PSALM II
KADDISH (fragment)
HYMMN (fragment)
UNDER THE WORLD THERE'S A LOT OF ASS, A LOT OF CUNT
BIRDBRAIN (fragment)
STOTRA OF KALI DESTROYER OF ILLUSIONS (fragment)
PENTAGON EXORCISM (fragment)
LYSERGIC ACID (fragment)
MY TEAM IS RED HOT
GOSPEL NOBLE TRUTHS
MAGIC PSALM (fragment)
TWO SONNETS
UNDERSTAND THAT THIS IS A DREAM (fragment)
THE CHANGE: KYOTO-TOKYO EXPRESS (fragment)
GURU OM (fragment)
IS ABOUT



Poems text by Allen Ginsberg. Music by Open Program of the Workcenter of Jerzy Gronowski and Thomas Richards. Directed by Mario Baggio. *I Am America* is directed by Mario Baggio. With Mario Baggio, Ulfert Brinken, Fabian Denton, Agnieszka Kuczmarska, Felicia Marcell, Ophelia Mann, Inocente Neto de Silva, Swellen Sornat.

For the Allen Ginsberg texts. Copyright by the Allen Ginsberg Trust, used with permission of The Wolf Agency LLC.

"If I'm you - back from Blake through Paracelsus and Plinius and Jacob Boehme of the way back to Pythagoras... back to in those days, the Dionysian mysteries and the Bacchic mysteries to the mystical cults... to the Near East, back to the source of it all, you come to the same source." (Allen Ginsberg)

But so far were new words born on top of older ones - stories piled upon story in geological strata and the memory of the source was buried. Men and women fought that all words converge in the beginning. And nevertheless an invisible force, a mysterious underground current flowed and rolled and passed through history books: a filament eroding the stone, an impetuous river within the rock, poetry. And the memory of the source survived in the poet's songs.

"...poetry's carried it all along, poetry's carried the dream-light all along." (A. Ginsberg)

I wake up without a name, I don't know in which city, in a crowd of people-by. Among them there's one - a poet - who seems to see me and recognize me.
He calls the passing strangers to joy, to lamentation, a call to the century for the illumination of America - that's what he calls me, America. And fireworks of visions flow out in speech and song. New words born on top of older ones... You see, my face is always changing, I have millions of eyes and millions of hands. Today, at the dawn of a new day, at the joyous funeral of our afflictions - stories piled up on stories, memory of the source and of the root - I offer to you my prophecy of the impending tangorose.

Figura 65- Em preto e branco.

The Hidden Sayings: um estudo em contínua evolução.



Figura 66- As seis iluminações.

*The Hidden Sayings, a new work by the Open Program presented in the form of an **etude**, is a creative exploration of the interaction between songs from the south of the United States, which belong to the slave tradition, and texts related to early Christianity, mainly translated from Coptic and coming from the region embracing Egypt, the Middle East, and Greece.*

The liturgical songs of the black tradition have qualities that open the possibility for rediscovering paths of transformation and contact. The Hidden Sayings interrogates texts and songs. What can for us be nowadays the function of these songs and these texts, which are both, in different ways, at the roots of the culture in which we live? What can be for us the nature of the processes that they stir? And the sense of



Figura 67- A bengala de Ophelie canta.

the event to which they give birth? How can the quality of such processes circulate and reach the people around us? The potential explored by this work manifests through basic, simple and yet complex elements – action, contact, word, singing, dance. We have the intuition that the nature of this work may create conditions for an encounter to take place.



Figura 68- As meninas dançam.



Figura 69-O corpo em oposto de Grazielle.

Workshop-Montagem de The Hidden Sayings, realizado no Parque Vicentina Aranha com única apresentação na Igreja de São Benedito, em São José dos Campos -SP

Aqui, pela primeira vez na história do *Workcenter* e desde a criação do *Open Program*, em 2007, acontece uma proposta inusitada de trabalho a partir do projeto *Cantando Estradas: Encontros com o Open Program*, patrocinado pelo Governo do Estado de São Paulo e pela Secretaria da Cultura, em maio de 2015.



Figura 70-Cantando Estradas de Encontros.

Segundo texto oficial em português, de divulgação, *Cantando Estradas* buscou “promover o encontro e a troca de saberes, práticas e criações” (2015).



Figura 71- Do alto da Igreja eu canto.

Este projeto desenvolveu a apresentação de espetáculos e filmes, encontros com comunidades afro-brasileiras tradicionais, grupos teatrais, estudantes e professores universitários, assim como com o público interessado, através de atividades públicas e gratuitas e, ainda a realização de *Workshops-Montagens*.

O *Open Program* passou por cidades como Campinas, Hortolândia, São José dos Campos, Piquete, São Luiz do Paraitinga e Ubatuba. O texto de divulgação diz o seguinte: *durante cinco dias a equipe do Open Program trabalhou com integrantes de grupos orientados pelo Programa Ademar Guerra e atores de grupos que compõem o Corredor Cultural, integrando-os à estrutura da performance “The Hidden Sayings”, baseada em ações, cantos tradicionais do sul dos Estados Unidos e em textos do Cristianismo primitivo, sob direção de Mario Biagini. Ao mesmo tempo, os participantes foram orientados no desenvolvimento de elementos do comportamento orgânico no trabalho do Performer.*

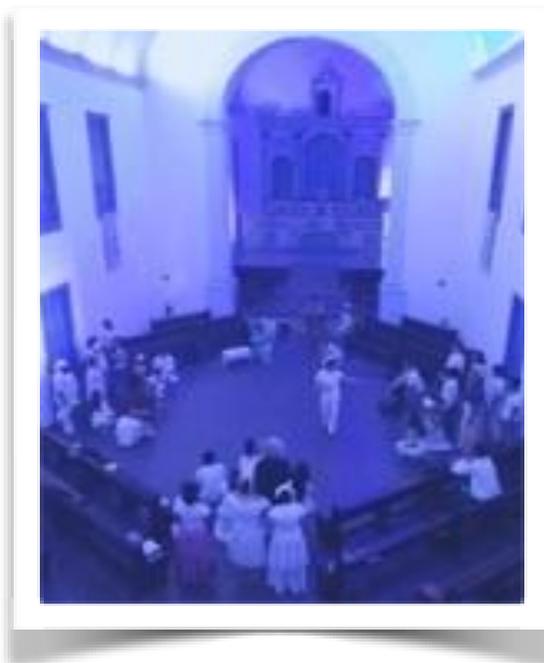


Figura 72-Do alto da Igreja eu danço.

Not History's Bones - a Poetry Concert: um concerto poético



Figura 73- O microfone é nosso!

Not History's Bones – A Poetry Concert, is an event in the form of a concert of original musical compositions, which explores – in a non-discursive way – the roots of different contemporary musical styles. The concert, which can be amplified or not depending on the space in which it is performed, proposes a living synthesis of poetry, music, and action, based on the poetry of the American poet Allen Ginsberg.

The members of this international group composed and elaborated all of the songs, approaching the meanings, rhythms and sounds of the poetic texts as the seeds of musical and dramatic creation.

The poems variety, and also the varied backgrounds of the members of the team, generated a stylistically diverse body of music, drawing inspiration from blues, rock, pop, opera, punk, and traditional sources. The members of the group elaborated and composed all the songs: using the poetry of Allen Ginsberg as their textual materials, the Open Program unlooses the plurality of meanings, perceptions, and intuitions carried by the poetic word.

Poetic texts by Allen Ginsberg;

Music by Open

Program of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas

Richards; Directed by Mario Biagini. For the Allen Ginsberg texts, Copyright © by the Allen



Figura 74- Escuta o canto do violão.

Ginsberg Trust, used with permission of The Wylie Agency LLC.

Electric Party Songs: uma festa



Figura 75- De bar em bar nós cantamos.

Electric Party Songs is a flow of poetry in song and action, performed in different spaces and contexts: in bars, night clubs, hospitals, private homes, courtyards or gardens, in an informal and crowded context or in a space with a more intimate

character, inviting and welcoming the spectators into close proximity to the center of the action.

Every presentation of Electric Party Songs proposes a different selection and succession of performing materials, giving life each time to a unique and surprising encounter.

Electric Party Songs' materials and actions are drawn from a deep well of materials created by the Open Program's members. Some of the actions and the musical compositions that are utilized in Electric Party Songs are based on poetic texts by Allen Ginsberg, others are stemming from the work



Figura 76- Alejandro canta sorrindo.

on songs of tradition of the South of the United States, a work that explores the ways these songs can trigger performative processes and their potentialities of catalyzing contacts and interactions.



Figura 77- Viva! Viva!

How can this meeting – which can take the form of a recognizing each other, a flash of remembering, a sense of familiarity – – flow among the

people present there and transform the quality of the space among them? When this content is shared, how do human relationships change?

Poetic texts by Allen Ginsberg; Music by Open Program of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards; Coordinated by Mario Biagini. For the Allen Ginsberg texts, Copyright © by the Allen Ginsberg Trust, used with permission of The Wylie Agency LLC.

Workshop-Montagem de Electric Party Songs realizado na Casa de Cultura Tainã, na Vila Padre Manoel da Nóbrega, em Campinas -SP

Bem como o *Workshop-Montagem de The Hidden Sayings*, o de *Electric Party Songs* também fazia parte do projeto *Cantando Estradas*. O texto oficial considera que: *durante cinco dias a equipe do Open Program trabalhou com membros da Casa de Cultura Tainã e sua rede de parceiros,*



Figura 78- Juntas.

integrandoos na estrutura da performance “Electric Party Songs” - baseada em ações, cantos tradicionais do sul dos Estados Unidos e canções criadas a partir da poesia de Allen Ginsberg, sob a direção de Mario Biagini. Ao mesmo tempo, os participantes foram orientados no desenvolvimento de elementos de comportamento orgânico no trabalho do Performer.



Figura 79-Todos sentados escutam.



Figura 80- Alejandro age.

Open Choir: coro aberto



Figura 81- Os quatro vermelhos.

The Open Choir is an exploration of what we consider a forgotten art form, which allows for fluid and active participation by all who attend.

It is a free, open event that questions our assumptions about community, belonging, identity, diversity,

cultural appropriation, and performance. This unique, non-sectarian dynamic meeting of people through songs of the African diaspora, carefully led by a trained core group of artists, allows people to come in contact with each other and with themselves through songs, dance, and interaction within a participatory

*performative context. Participants, coming from different backgrounds, co-create an artwork beyond cultural differences, catalyzing a shared space of meaningful recognition and interaction. This **new/old** performative art form disrupts the common western notion of a choir. Within the Open Choir, songs begin around the participants. People are faced with choices: to witness, to move into the space of action, to follow remaining to the*



Figura 82-O acolhimento de Felicita.

side, to find their own way to be present and support the work of the others. The songs themselves, their rhythms and melodies help to initiate engagement. The effect of the event encircles everyone in attendance, while the core group aids participants by articulating the space and leading the songs, actively building the evening together in present time.

Open Choir creates a possibility to bring people from different socio-economic backgrounds into a space beyond cultural and/or linguistic borders; to create a safe space to experience care for encounter and action together.

Over the past year and a half the Open Choirs were hosted in West Park Presbyterian Church in NYC and in the Public Library in Pontedera. During this time Open Program has begun training a small group of NYC artists, the NYC Seed Group, to help lead Open Choirs in NYC.

Nightwatch



Figura 83- O encontro no escuro.

*Can a night transform into a form of art? Nightwatch is a stream of dramatic elements – songs, rhythm, dance, poetry – that emerge during a **watch** that lasts all night, from sunset to sunrise. The poetic word intersects with the present circumstances in which we are living. Nowadays time is divided as payed time and time when we spend. Nightwatch explores the edges of social and performative behavior, and plays with the sometimes ambiguous division between these two territories. Nightwatch is an articulated game that unfolds throughout the whole night's arc: songs, poems, dances and actions appear and disappear without resolution, continually playing with the rhythms of the party, riding its waves. During the watch, the guests in certain moment eat, in others they socialize, drink and dance, in other moments they rest, and the encounter arrives to moments of high intensity through structured and precise sequences of action performed by the Open Program team.*

Dispus essa foto acima, bem como as das páginas anteriores - e apresentei as outras *performances* realizadas pelo *Open Program*, para marcar minimamente aproximações e distanciamentos através desses registros, não só das *obras* criadas pelo *Workcenter*, com conceitos como *teatro performativo* e *pós-dramático*, mas também convergências e divergências dessas *obras entre si*, no que remete à própria *Arte como Veículo*. Cada uma dentro de seu grupo, e ainda, no diálogo das criações entre os dois grupos: o *Focused Research Team* (com a realização das *Actions The Living Room e L'heure fugitive*) e o *Open Program* (com a realização de *étude, work in progress, espetáculo teatral, performance, festa, evento, concerto, coro, vigília e workshops-montagem*).

Ao retomar a noção de *teatro performativo* de Féral, que propõe em uma determinada experiência estética constatar *o quê* dessa experiência pode-se considerar *enquanto* noção de *performatividade*, no centro de seu funcionamento (2009), resta-me, pois, a partir da interação e atrito entre a *Arte como Veículo*, *teatro performativo* e *teatro pós-dramático*, considerar que as práticas atuais não são nem uniformes nem unívocas.

<https://www.youtube.com/watch?v=Hzfpd6tm2sA>

(silêncio) Sim, eu devo, evidentemente, sublinhar que nisto que é a orientação na arte, não é uma opção, simplesmente, doutrinária ou uma doutrina que decide, mas, o temperamento da arte. Eu admirei certas obras de teatro baseadas em técnicas que eu chamo de artificiais, no sentido nobre do termo, é como ligado a uma composição, é como o trabalho de um grande engenheiro que concebe a composição antes de vê-la. Também tanto com os atores, quanto com os diretores, por exemplo, deste ponto de vista, uma das coisas mais fascinantes na minha vida, foi ver Mutter Courage de Brecht: A Mãe Coragem. É extraordinário, e, é justo o oposto da minha abordagem prática. Então, lá, quando a gente faz as opções, as escolhas, justificamos de maneira intelectual, mas, na verdade, são nossos temperamentos que nos levam à alguma coisa. É sempre muito sutil dizer porque nós queremos fazer isto e não isto. Porque na arte não existe caminho único, não tem opções perfeitas, exclusivas, a arte é sempre múltipla, a gente pode também criar alguma coisa, amar, procurar, criar, para seguir um caminho e enquanto espectador, eu como espectador, nós podemos admirar uma outra coisa como eu admirei a Ópera de Pequim, como eu admirei Brecht, como eu admirei os documentos, porque eu não pude ver os espetáculos mesmo, de O Inspetor Geral de Gogol, de Meyerhold, tudo isto são as coisas que fazem com que nós não podemos dizer que uma só corrente certa, não, não, se uma única corrente está certa ela é, certamente, muito perigosa. Então, é o contrário, existe uma multiplicidade de possibilidades e aí a gente justifica pela palavra uma abordagem ou elimina uma outra mas, na verdade, é o nosso temperamento, nosso condicionamento, desde a infância que nos dirige. Simplesmente é preciso saber disto.

[Grotowski au Collège de France, faixa 14]

4

Associações de uma *acting proposition* dessubjetivada porque eu posso ser um chucrute adocicado que olha aterrorizado e a louca a falar. Com você do primeiro andar.

Onde eu encontro a saída de emergência. Herética. *Porque às vezes é necessário perder os pés que é o menor de todos os riscos.* Mais que isso, eu olho com esses olhos que a-terra. Onde estou? Voa, voa passarinho é o meu bichinho porque eu sou uma criança muito danada. Ou uma fada às avessas encantada? Eu quero é brincar nesse jardim amarelo, nesse céu azul de nuvens ensolaradas. Encontrei uma tartaruga verde de vidro transparente. Que é melhor para enxergar. Nesse estranho do ninho. E eu ainda tenho um ninho? Acorda. O que está acontecendo ali? Eu quero saber! Minha lente, cadê? Aumenta o meu olhar. Olhar olhado a olho de olhos que olham olhares outros. E enxergam. O que se enxerga. O que há de se enxergar. O enxergado. É mau-olhado. E vá pra. Que eu não disse isso. Impuro, cortado, falhado. Está prestando atenção? Liberta. Libélula. Não me desencoraja Cacilda. Prepara. E salta. Quero caçar. Uma raiva passa por esse corpo-bicho-aflito. Silêncio. E come o Silêncio. Engole. Mastiga. O que não pode ser dito. O que não pode ser feito. O que não pode ser comido. Nem desejado. Acorrentado. Aprisionado. Nessa cage. Arrasta esse silêncio falso que o teu corpo quer gritar. Quer berrar. Solta risos. Minha mãe está lá embaixo. 4'33. Espaçados. O que ela está fazendo aqui? Não passa de 4 movimentos que são sons. Para me segurar se eu necessitar. Mas eu quero mesmo é me sujar. Nada mais que sons. Faz mais alto. O que tem de ser escutado. A velha fuxiqueira. Faladeira. Zombeteira. Bavardeira. Astuta. Encrenqueira. É guerreira. Sinônimo de doceira. Na janela fofqueira. Olhadeira. E apaixonante. Ofegante. Ela olha. E observa. Atira. É certa. Não discuta que ela tem certeza absoluta. O percurso é traçado pelo que me faz sobreviver. Entra que a casa é sua e o bolo é amarelo *ragazza* bela. Hummm. Comeu tem que pagar. É a regra para saborear. Mas ainda assim esse bolo é de matar. É minha avó. Come minha filha. Come que você está em fase de crescimento. Ai que tormento. Faz bem à digestão. A cabeça espia. Do outro lado da plataforma. Espero. Avisto. *Ele* passa. E os olhares olham. Entrecruzam-se. Porque o negócio aqui é olhar o olho do menino na estação de trem levado a

esmo. Atordoado. Um pé sobre o vulcão. As pestanas. Insanas. Piscam sem parar. Quantas vezes por segundo. Parem todas de uma vez. Vão. 1, 2, 3. Olhar problemático. Que atravessa o frio com passos largos. a cenoura laranja. o rabo do cabelo preso. a trouxa. a trouxa. o vestido verde comprido usado por 2 meses todos os dias. Sem exceção. Olhares que vão. Radiofonicamente cascando contando caindo cruzando o instante que já vou. Voltou. *Um olhar*. Vou atrás dele. *Dois olhares*. Testemunho. *Três olhares*. Uma mosquitada me ataca. Será que estou tonta? Prestes a desmaiar? É melhor parar. E respirar. Estou abismada. Olhar transtornado. Quase sufocado. Calma. O menino descalçado. A palavra está aberta. Às traças. Rasgas. Lá em cima. Agora não. Não tenho tempo para conversação. É o fim da picada esta atitude descarada. Nem adianta me chamar. O que é? O que eu tenho que olhar? É um chucrute adocicado que olha aterrorizado. O olhar entrou em crise. Eu não sei escrever nada. Crise de quê? Olho escrupulento que não sabe quem é. Não sabe se é. Olhar. Faça mil favores. Como pode isso, Dolores? Cadê vocês? Pega os miudinhos na minha mala-lixeira-alaranjada. São dois. Bem marronzinhos. Os meus bonequinhos. Tão bonitinhos. Prestem atenção que agora eu vou perguntar e quero ver se vocês vão acertar. Depressa. Senão eles vão fugir. Demando para um. Demando para outro. Nos aproximamos e eles mexem o corpo. O que esperar desses meus pequenininhos moventes? Eles me olham. Eu olho para eles. OMG. Tão pouco atraentes. O olhar para aquele menino que está a passar. Na estação de trem. Cabeça erguida. E sem querer ser vista. Abarrotada. Lotada de perguntas aflitas. 500. O pescoço está entalado. Torcido. Não acreditando quantos deles estão a discriminar. Não é hora de se espreguiçar. Nem os pequenininhos moventes apertar, torcer e esticar. Larga eles. Já era. Tive que brincar. Tensionei e virei. A única coisa que vai me fazer parar é se eu por o acaso. Cochichar? Atchinnn. Espirrar. O cabelo voou. Eu acordei? A alergia atacou. Mas por quê? No rosto coberto parou. O nariz o empurrou. Senão outro Atchinininin seria dado com vigor. Ih. Nem percebi. Acho que os meus pequenininhos moventes soltei e explodi. Talvez, exagerei? Sorri. Eles ecoaram. Voltaram. Mas eu os deixei. Partir. Afinal de contas está na hora de me divertir. Quero chá. Das cinco e das dez. Estou sedenta. E os convidados estão chegando. O ambiente mudou. As associações se transformaram. É uma reunião de traços dispersos. Inquietos. Esse corpo *outro* que está num estado de música. De formigamento. Uma vida suscetível de adotar diversas sucessões. E outros

parceiros invisíveis mas presentes se revelam. E a voz. Se abestalhou. Esnobou. Frufruzou. Se enricou. Na minha mala-lixeira-alaranjada encontro o bule e a xícara. De água fervida. Parem tudo. Que agora eu vou falar. Se quiserem podem gravar. Me sirvam. Sem molhar. Sim. Vou filosofar. É para você mesmo que eu vou começar. E nem por um segundo sequer desviar. O olhar. Nesses modos heterogêneos de existir. De escrever. Fique quieta que estou a me expressar. Por favor respeitar. Senão se retirar. Nesse ínterim parar de falar. A garganta está seca. E os dedos pinicam. Deixa eu servir. Anda que quero entornar. Glute, glute. Glute. A água pinga. E a garganta coça. Eu sou intelectual. High-level ocidental. E sempre jovial. Chega. Eu não tenho toque na cervical. Talvez um dia, é verdade, até mortal. Como isso tudo é banal. O melhor da vida é a matéria experimental. Larga tudo isso. Bule e xícara. Deixa voar pelo espaço sideral. Entendeu? Seu animal. Os dentes se mostram. Pois estão envezados. É melhor ficar aqui calado. Não resmunga não. Está sendo desafiado. O olhar entortado. A palavra começou. Tornou-se propriedade. Ai. Fica quieta. Achatada. Falou comigo? Chamou em torno? Que baforada. Um mosquito de novo me atacou. Lá vem ela. A pergunta não calibrada. Não para quieta. Cutuca. Essa cabeça passarinho arteira. Atenção aguda. Ataca à fachada essa palavra desordeira. Mostra quem está pronta para vencer. Eu sou a minha própria professora. Já já me tornarei uma doutora. Você. Você e você. Prestem atenção agora no que nesse quadro verde eu vou fazer. Escrever. Sublinhar. Remarcar. Por que o r quer se atirar? Calado. O corpo volta com a faca ao tablado. Está na hora de se acalmar. Buscar o r que quer de uma vez por todas se enforçar. Pestes. Estão de castigo. Estão sim repreendidos. E tratem logo de aprender o que ensino. Cor, gosto, ouvido, cheiro, tato, visão. Não fala comigo agora não. Quero dormir, seu doutor. Me faz esse favor? Estou com um zumbido. Bem dentro do meu ouvido. Tira. Tira. Esse gatinho está a brincar. São as mãos. A comparar. O tamanho do seu nariz. E a soltar. O resmungar do seu próprio pensar. Mas o que comenta? Sonolento. Lento. Quase um jumento que se prepara. Para descansar. O som sai não jovial. Oco. Torto. Sem nenhum sufoco. O corpo se abaixa e as mãos uma com a outra reclamam. Jogam. Discutem. O que numa hora dessas pode vir a interferir? Os olhos estão birutos. Até serem completamente fechados. E o falar continua o seu próprio cantado. Sem ser de nenhuma forma perturbado. A cabeça está apoiada na mala-lixeira-alaranjada. Para a direita virada. Coitada. Está cansada. *Andiamo*. No embalo desse sonho

animado. De risos desbravados. Nos sonhos sem compromisso. Cobre esse teu rosto com leveza. Para a Santa aparecer. Os braços começam do sonho a acordar e a boca a falar. A voz está pesada. Dormente. Quase despertada. É o momento de devoção. O tempo para. E a Santa aos poucos volta, para dentro do espaço da onde foi retirada. E ferve. Corpo selvagem. Indisciplinado. Ele não para de falar. Aqueles pescoços, cabeças e olhares falantes. Fulminantes. O melhor é enfiar. A cenoura. Na boca. Para pelo menos ela parar. De matracar. Tagarelar. Pois me sufoca. De tanto questionar. Engole. Come. Mastiga. O máximo de cenoura na barriga. Quer cheirar? Ela não vai te atacar. Lá está o menino junto a ela. Eu tenho que atravessar. E aquela mala pegar. Para tacar nas cabeças. Isso não pára de me atormentar. Mas vontade dá. A mão martela o ar. E eu seguro o peso da minha mala-lixeira-alaranjada. O que me impede de seguir? A linha da plataforma. Vai. Não posso. Vai. Não vai. Vai. Não posso burlar as regras. *Do not cross the line.* Por mais que eu queira. Por mais que. Porque eu quero mesmo é descarrilhar essa vida ordinária. Eu tenho que aceitar. Mentira. O que eu quero dizer com isso? Soltar o verbo. Levantar. E afinal de contas. Defender. O meu viver. Em um Tribunal. É julgamento. Escuta. Escuta. Preciso encontrar alguém que queira. E fica quieto que eu até daqui de cima posso me jogar. Não vai me provocar. E eu posso ser uma louca a falar. Com você do primeiro andar. É você mesmo que eu estou a chamar. Eu, Quem? Você. Eu (?), Ninguém. Para de me fazer na minha própria saia rodar. Aflita. Eu não sei qual é o meu olho. Mas olha. Olho o olho. Estar sempre. Gosto do gerúndio. Do olho olhando. Que te mata. Te arrasta. Essa insistência impulsiva do olho que olha. Olhar. Não basta. Deixa o olhar crescer. Se alastrar. Contaminar. Morrer. Não necessariamente nessa ordem. Olhar não tem ordem. Tem. Urgência. Molha. Olha. Olha. Olha mesmo. Esse olhar que te cegou. Que já não é mais o mesmo e desde então. Se quebrou. Olhar de ferro fundido. Fodido. Olhar abraçado. Excomungado. Amarrado. Cortado em cacos translúcidos espatifados. Olha tanto que não olha. O que o meu coração não quer pronunciar. Vai embora. Cavalga a 200 km por hora. Não olha para trás. Segue firme. Nessas memórias experimentadas. O corpo não obedece mais a mente. Fluida. Projetadas. Cruzadas. Entrecortadas. Vai. Que agora você vai ter que lutar. Guerrear. Para nunca se esquecer. E se preciso for brigar. Tem a ver com o que estou a fazer. Enquanto outra coisa está prestes a acontecer. Subir. Descer. Saltar. É a hora de bailar. Tudo até agora foi preparado. Para você viajar. Fuir! Lá-bas

fuir! Porque o vento te ataca. Roda. Em volta. Se enrola. E você sai dessa gaiola. E Cage não ri. E eu não sou esse animalzinho. E eu não quero esse teu sorriso tímido muito menos aquela gargalhada abastada. Adestrada que você teve coragem de me cegar a memória que congelou esse teu ato sorridente que se dane essa tua. Demente. Pra você não mais estou. Às, Reis, Bemóis, cheios de dós. Porque você nunca soube realmente onde colocar aquele teu canto em fá maior que saía daquela tua boca boca alfinetada de ar abafado como aquelas tuas imagens na parede da nossa. Pálido, fujo, nulo, envolto. No meu presente passado futuro explodidos experimento a Ação. O que restará? Essa mala-lixeira-alaranjada minha atravessada pelas. Ondas do mar. A me cobrir. Mar tortuoso. Enganoso. Fica com a tua história aqui. Que ele vai se acalmar. Ao mar me entregar. O menino. Me lavar. Tira as amarras. Ser ponte para atravessar e ao meu castelo provisório de lugar algum existente chegar. E da janela. Olhar. E voar. Para onde o coração quiser me encontrar.

4.1.

Trabalhar sobre as ações físicas = Detrito que brinda à artesanial! Caçadora de memórias

No prefácio do livro de Richards *At Work With Grotowski on Physical Actions*⁹⁰ (2001), Grotowski afirma que trabalhar sobre as ações físicas⁹¹ é “uma premissa necessária para quem é ativo no campo das performing arts” (2012, XI). E o trabalho hoje do *Workcenter* ao qual tive acesso (2014) tem como uma de suas principais investigações a pesquisa de seus *atuantes sobre as ações físicas* que está vinculada de forma direta à *Arte como Veículo*.

No capítulo *Grotowski fala no Hunter College*, Richards reconhece que a primeira vez que ouviu o artista polonês falar de *ações físicas* foi em uma

⁹⁰ Este livro foi escrito por Richards, em sua primeira versão, em 1992, quando ele se forma pelo Departamento de Arte, Música e Espetáculo da Universidade de Bolonha. Ou seja, quatro anos após o relato próprio do livro que conta a trajetória dos três primeiros anos de trabalho de Richards e Grotowski juntos, de 1985 a 1988. Época em que Grotowski guia o *Focused Research Program* e que Richards participa como membro do *performance team*, na Universidade da Califórnia, em Irvine. [Vale atentar para a semelhança do nome deste Programa com o nome agora do *time* do diretor americano: *Focused Research Team in Art as Vehicle*). *At Work With Grotowski on Physical Actions* pode ser considerado o livro que fala diretamente do trabalho sobre as ações físicas. Neste sentido, há na escrita de Richards, um vai e vem correlacional entre o jovem aprendiz, o pesquisador e já o líder do trabalho no *Workcenter*.

⁹¹ O trabalho sobre as ações físicas é um trabalho de criação que pertence, em sua maioria, ao teatro ocidental, mas que ainda assim é praticado por atores ocidentais e orientais, como por exemplo, os *atuantes* do *Workcenter* em sua própria prática e, ainda, quando transmitido aos atores orientais por meio de seus workshops. É um rigoroso trabalho criativo que reconhece uma herança deixada pela escola russa de atuação, agora, no entanto, atualizada pelo *Workcenter* por uma nova abordagem de temas como *organicidade, detalhamento e precisão*, bem como o trabalho sobre os *impulsos* (2001, p.78). Interessante notar que um outro trabalho sobre as ações físicas é feito principalmente no cinema americano influenciado por uma das mais importantes escolas oficiais de atores nos EUA, a *Actor's Studio* - criada pelos ditos ‘discípulos dos discípulos’ de Stanislavski, diretor e ator russo que elaborou o ‘método das ações físicas’. { E aqui escuto na memória o *Ação, ou Action* - quando os atores de cinema começam a gravar uma cena. Estão em ação. Buscam pela ação do corpo através do personagem} Grotowski inclusive na faixa 62 de sua aula do Collège de France cita o *Actor's Studio* como em oposição e, ao mesmo tempo, em estima. Ele diz o seguinte: “[...] eu descobri que entre os diferentes tipos de trabalhos que foram feitos em Nova York, no Actor's Studio, e que eram [...] segundo Stanislavski.... Frequentemente não é de jeito nenhum ligado, realmente, aquilo que Stanislavski buscou, mas, vários de seus exercícios, que eles fazem no Actor's Studio, são interessantes para os atores que não têm tempo, como os atores americanos, de elaborar seu papel [...] esse tipo de exercício faz o ator ficar pronto para, imediatamente enfrentar uma situação. Então, mesmo se eu não estou de acordo, de um certo ponto de vista, por outro lado, eu estimo isso” (1997/2014, faixa 62). E ainda, em 1986, na Conferência de Liège, Grotowski afirma que: “por exemplo, quando nós fazemos cinema, perdemos sempre uma quantidade de tempo esperando a filmagem, os atores sempre esperam. Todo esse tempo, [...] vocês podem praticar as ações físicas no nível dos impulsos” (1986). Em outra esfera, quando se trata das criações de Pina Bausch, coreógrafa alemã da dança contemporânea, percebo claramente uma linha de ações de alguns dos dançarinos em diversas de suas performances (*Água, Rough cut, Café Muller, Bamboo Blues*). É como se estes não estivessem dançando propriamente e sim *em ação*. Bausch afirma: “I'm not so much interested in the way people move as in what moves them deep down” (DVD *Orpheus und Eurydike*, 2009).

conferência realizada no Hunter College, em Nova York, no ano de 1985, e que desde lá até a sua morte, Grotowski sempre frisou que o trabalho *sobre as ações físicas* é a *chave* para o ofício do ator (2001).

Em contrapartida, desde a época do *Teatro Laboratório* Grotowski já conhecia o termo *ações físicas*, descoberto, segundo o próprio Richards (2001), quando o artista polonês estudava direção teatral (1956-1960) no *Instituto Estatal de Teatro da Polônia* - onde criou um *Estúdio* dentro da escola polonesa, para fazer uma pesquisa independente sobre o trabalho final de Stanislavski⁹², sobre o “método das ações físicas” - logo depois de Grotowski ter voltado de sua temporada de Moscou⁹³, do *Instituto Lunacharsky de Artes Teatrais* (GITIS). Para Richards, Grotowski “disse que foi a

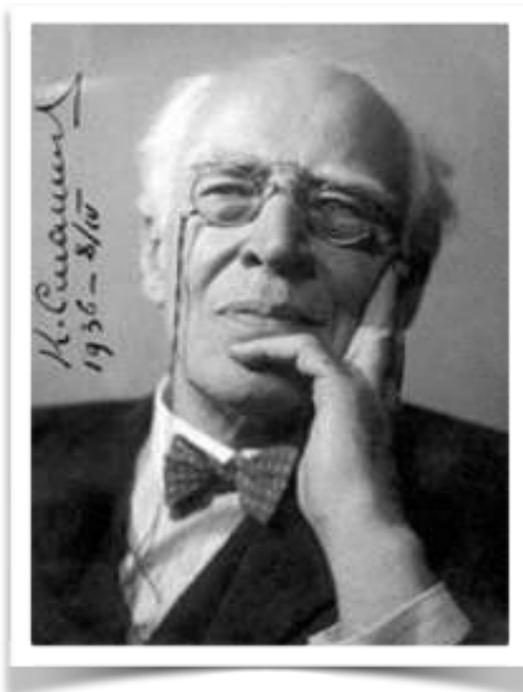


Figura 84-Stanislavski e a gravata borboleta.

⁹² Constantin Sergueïevitch Stanislavski (Moscou, 5 de janeiro de 1863 - Moscou, 7 de agosto de 1938) foi um diretor e pedagogo teatral que durante a fase final de sua trajetória artística descobriu o que, para Grotowski, foi “um dos maiores estímulos para o teatro europeu, em particular na formação do ator, o ‘método das ações físicas’” (1980, p.4). E ainda formulou a importância do trabalho de laboratório do ator e dos ensaios enquanto processos criativos sem espectadores. É um dos criadores junto a Vladimir Nemirovich - Danchenko do Teatro de Arte de Moscou. A prática do *etiud* (em francês, *étude*) entre os anos de 1935 e 1938 foi diretamente experimentada por Stanislavski (ZALTRON: 2015). Ela estava voltada para o trabalho de meios que colocassem em prática a sua nova metodologia, o “método das ações físicas”, bem como a aplicação prática do *Método da Análise Ativa*. Nesse momento de suas pesquisas, Stanislavski não estava preocupado com uma possível *mise-en-scène*, mas com o desenvolvimento da individualidade criativa do ator, com o fortalecimento de sua linha de ação, para que ela se tornasse firme e ininterrupta, pela lógica e coerência. Voltarei em breve a essa questão.

⁹³ O artista polonês desconfiava de quem dizia que ele tinha feito seus estudos de *mise en scène* em Moscou. “Não é verdade. Eu cheguei em Moscou para fazer os estudos da *mise en scène* por cinco anos e depois de um ano eu fui embora. Não é porque eu fiz meus estudos, tanto do *jogo* do ator, antes, na Polônia, em Cracóvia, quanto da *mise en scène* que este ano em Moscou não tenha sido, para mim, fecundo. Foi, mas foi suficiente para aquele momento da minha vida: o que eu queria descobrir eu descobri, lá. Isto não foi, de jeito nenhum, como dizem, de novo tem uma outra história, que se repete, que foi lá que eu conheci Stanislavski. Não, não é verdade. Eu conheci Stanislavski antes. Eu trabalhei com um grupo de pessoas, como um tipo de trabalho de pesquisa, prático, para desconfiar do que Stanislavski queria, tinha proposto fazer na prática. Quando cheguei a Moscou eu era, completamente, competente nesse domínio, e além do mais as pessoas que tinham trabalhado com Stanislavski me disseram, isto. Mas, em Moscou eu descobri Meyerhold, eu descobri Vakhtangov, quer dizer, aquilo que na época, porque ainda era a época

partir dessa pesquisa prática independente que aprendeu a trabalhar sobre as *ações físicas*” (2012, p.13).

Desta maneira, um ponto a destacar é que o trabalho *sobre as ações físicas*, desde a sua formação estudantil até a *Arte como Veículo* parece fazer parte de uma busca⁹⁴ pessoal e artística de Grotowski para com o que viu no trabalho final de Stanislavski e que foi pelo artista polonês aprofundado, expandido e redirecionado. Em sua fala relacionada às *ações físicas*, no ensaio *Resposta a*

quase stalinista, era proibido e isso foi revelador” (COLLÈGE DE FRANCE: 1998/2014, faixa 22).

⁹⁴ Inclusive na TQ, The Quarterly Theatre Review de 1973, N 10, época em que o artista polonês estava na fase *Parateatral*, Grotowski falava em termos como *associações* e do trabalho de Stanislavski com as *ações físicas* (1973). E afirma o mesmo em suas aulas no Collège de France (1997/2014, faixa 12). Em seu texto *Treinamento do ator* (1959-1962), por exemplo, presente no livro *Em busca de um teatro pobre* (quarta versão brasileira de 1992), *Para um teatro pobre* (última versão de 2011), e ainda, na primeira versão em inglês da Routledge da qual tenho acesso, de 2002, *Towards a Poor Theatre*, Grotowski parece se referir (por parte da tradução feita para o português e na versão em inglês) às *ações físicas* como sendo *acrobáticas* (na quarta versão) e *acrobacias* (na última versão). Seguem em ordem as citações. “O ator deve praticar diferentes tipos de respiração, desde que as várias posições e ações físicas (acrobáticas, por exemplo) exijam um outro tipo de respiração que não a total” (1992, p.121-122); ou “o ator deve praticar diferentes tipos de respiração, já que várias posições e ações físicas (acrobacias, por exemplo) exigem uma forma de respiração diferente da respiração total” (2011, p.109). Na versão inglesa, consta que “the actor should practice different types of respiration since various positions and physical actions (acrobatics, for example) demand a form of respiration other than the total one” (2002, p.148). No entanto, ainda é difícil afirmar com total clareza se nesse (bem) início do *TL* (e final do *Teatro das 13 fileiras*), a prática das *ações físicas* era realmente acrobática. Já a partir do trabalho com *Shakuntala* (1960), ainda sem o ator como seu sujeito principal, foi registrado no texto *Farsa-Misterium* (2007, p.156) uma “partitura rítmica e sonora”. Um ponto importante na sua evolução para com o trabalho com o ator foi o *Estudo sobre Hamlet* (fim de 1963 - início de 1964). Os ensaios desse trabalho transformaram-se em laboratório da *organicidade*. Esse espetáculo não acabado abriu a perspectiva no *TL* para o ato de Cieslak em *O Príncipe Constante* (1965). Foi a partir desse espetáculo que Cieslak realizou um possível trabalho *sobre as ações físicas* [que em nada tinha - e tem - a ver com acrobacias]. Ademais, os primeiros exemplos práticos que Richards escreve em seu livro, no que se refere ao trabalho *sobre as ações físicas*, partem de um workshop com Cieslak. Isso quer dizer então que se o ator do *TL*, dos anos de 1959 a 1969 ministrava workshops para atores com uma possível prática das *ações físicas*, nos anos 80, mais especificamente no ano de 1984 - época esta em que Grotowski já tinha passado pelo *Parateatro* e pelo *Teatro das Fontes* e estava iniciando a fase do *Objective Drama*, em Irvine, na Califórnia - isso dá a entender que mesmo já na fase do *TL*, havia um trabalho sobre os princípios e as sementes das *ações físicas*, por mais que esse trabalho não fosse nomeado à priori ou ainda tivesse outra terminologia. Inclusive Richards aponta essa fase nos EUA como um trabalho (dentre outros realizados na época) proposto por Grotowski *sobre as ações físicas*. Nos capítulos, *Workcenter of Jerzy Grotowski* e *Fases Iniciais* (2001), o diretor americano relata como foi o trabalho relacionado às *ações físicas*. Isto não significa, entretanto, que o trabalho *sobre as ações físicas* desde sua época de estudante, passando pela fase teatral enquanto diretor até chegar a *Arte como Veículo* tenha sido o mesmo. Grotowski ‘descobriu’ sua última fase depois de 40 anos de experimentação. E a abordagem das *ações físicas* na *Arte como Veículo* ao que tudo indica é diferente da abordagem das outras fases. Até porque as pessoas ao longo das fases são outras; as épocas, histórias, lugares e políticas também. Ainda que termos como *espontaneidade*, *partitura*, *fluxo orgânico* e *estrutura* se refiram hoje ao trabalho sobre as *ações físicas* no *Workcenter* e, por sua vez, já fossem utilizados desde o *TL* - entre termos, conceitos e suas práticas na trajetória de Grotowski existe uma relação tênue, efêmera e transitória.

Stanislavski (1980), Grotowski argumenta: “Ah, tem alguma coisa aqui no trabalho de Stanislavski, alguma ferramenta, que pode ser útil” (GROTOWSKI: 2011, p.9).

O artista polonês afirma que sem o trabalho anterior feito com a *memória emotiva*, o diretor russo não teria descoberto o impulso para o “método das ações físicas” (1980). Com relação ao primeiro trabalho, Stanislavski acreditava que os sentimentos dependiam da vontade. Caberia aos atores então recorrer diretamente a eles e às emoções com base na sua experiência de vida, para desta maneira, organizar e estruturar o personagem (vindo de; e submetido ao texto dramático) numa estética a princípio de teatro naturalista limitado às esferas do cotidiano. Inclusive Grotowski chega a afirmar que ele estava consciente de que Stanislavski foi muito influenciado pela tradição russa do teatro naturalista⁹⁵, onde os atores buscavam uma maneira de serem naturais, dentro dos códigos sociais (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 12).

No entanto, segundo Grotowski, a reviravolta de Stanislavski depois de mais de quarenta anos de trajetória artística foi perceber que os sentimentos e as emoções são livres, independentes da vontade de *um* e que não é possível controlá-los nem *domesticá-los* (1997/2014, faixa 3). Em defesa ao diretor russo, Grotowski clama: “não queremos amar alguém, mas amamos; ou então o contrário: queremos realmente amar alguém, mas não conseguimos” (1980). Stanislavski passou então a trabalhar diretamente sobre o que seria possível ao ator *fazer*⁹⁶, para assim tocar indiretamente o *sentir*⁹⁷. E não o contrário. Trabalhar diretamente sobre o *sentir* e, desta maneira, sobre o *inconsciente*.

⁹⁵ Stanislavski é categorizado em uma estética naturalista/realista de teatro, mas em contrapartida, no espetáculo *As Almas Mortas*, segundo o próprio Grotowski, “ele ultrapassou, de longe, todo o aspecto, digamos, realista” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 12). E mais, Grotowski acredita que nós não podemos afirmar que “exista alguma coisa que está realmente fora do cotidiano, porque tudo é feito no *Hic et Nunc*, agora e aqui, sempre...” (idem). O cotidiano de *um* é maleável com as circunstâncias sociais, históricas, políticas, culturais e espaço-temporais. Por sua vez, o artista polonês constata que o *metacotidiano* faz parte de uma atitude que torna o cotidiano presente, mais denso, condensado, concentrado, mais elaborado, “sem as coisas gratuitas, casuais, da vida ordinária cotidiana” (1997/2014, faixa 54).

⁹⁶ A transformação que parece ser crucial para a criação de uma pedagogia do ator que começou oficialmente com Stanislavski é o fato de que antes o trabalho do ator era guiado pelo trabalho com as emoções. A *memória emotiva* fazia com que o ator deslocasse um tipo de emoção experimentada em uma determinada situação da sua vida social para a cena, para o palco. Então a busca do ator estava direcionada à *rememoração* de um sentimento em determinada situação. O que muitas vezes podia fazer com que o ator manipulasse essa emoção e o seu processo interior

Por outro lado, em sua última etapa artística, Stanislavski desenvolveu junto ao “método das ações físicas”, o *Método de Análise Ativa* e a criação dos atores por meio do *étude* stanislavskiano (ZALTRON: 2015). Desta maneira, o trabalho dos atores com o diretor russo - antes realizado também a partir do *ensaio de mesa*, a longo prazo - tinha o objetivo de analisar o texto dramático, criar cenas e fazer a montagem dos espetáculos através do trabalho intelectual dos atores em uma espécie de ‘análise passiva do texto’, já que os corpos não eram impulsionados a agir para além do papel. Isso paralisava a todos. Stanislavski resolveu mudar [mais uma vez]. Criou ensaios onde os corpos dos atores agiam fora da mesa de trabalho. Através da improvisação e sem o texto do autor, os atores tinham a possibilidade de criar um outro texto [respeitando as ideias do primeiro] ao colocarem-se nas circunstâncias de seus personagens, improvisando ações e traçando objetivos. O que consequentemente fazia com que os atores buscassem pelas *ações (psico)físicas* de seus personagens.

Para Stanislavski, a busca pela criação acontecia a partir do choque entre as linhas de conflito estabelecidas na *Análise Ativa*, ou seja, a partir do choque entre o texto improvisado pelo ator e o texto dado do autor (2015). Neste sentido, o conteúdo da *obra* era atingido pela improvisação da palavra do ator em cena. O que implicava paradoxalmente a desconstrução da *obra* no desvelamento de sua

fosse mecânico. No entanto, o que Stanislavski percebeu é que os sentimentos e as emoções seguem a corrente da vida, o seu *fluxo*. A partir disso, propôs aos atores que para serem atravessados por determinadas emoções, trabalhassem com o que ele acreditava ser um trabalho com as *ações* do corpo. Recorrendo, assim, aos sentimentos em determinada situação cotidiana por meio da *rememoração* do que o corpo estava fazendo e não sentindo em um contexto específico. Desta maneira, Stanislavski direciona o trabalho do ator para a experimentação de um estado psicológico que está diretamente influenciado e relacionado ao seu comportamento físico. Por isso, ao invés de Stanislavski insistir em perguntar ao ator no processo de construção de uma cena: ‘o que você sentiu?’ - Começou a perguntar ‘o que você fez quando sentiu alguma coisa’ (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 11). A voz de Grotowski endereçada ao diretor russo questiona: “qual era o teu olhar, qual era a tua maneira de escutar, onde se apoiavam os teus pontos de atenção, o que o teu corpo começou a fazer, o que dentro do teu corpo, não o teu corpo, dentro do teu corpo, começou a se fazer, e começou a fazer” (1997/2014, faixa 11). Grotowski afirma que Stanislavski passou a perceber que as *emoções acompanham o fazer do corpo*. Por sua vez, ao longo do processo criativo no Master Course percebi que *fazer* e *sentir* não estavam tão separados quanto acreditamos que eles estejam (ROCHA: 2014). O *fazer* do corpo era atravessado diretamente pelas suas *emoções*. E, neste sentido, *fazer é sentir*. O que me faz acreditar que, por outro viés, *sentir seja também fazer*. Entretanto, a ordem dos fatores alterados pode propor “resultados” em processos diferentes.

⁹⁷ À vista disso, as *ações físicas* podem ser nomeadas também como *ações psico-físicas*. Toporkov, ator e diretor que trabalhou junto a Stanislavski na fase final de sua trajetória artística, diz no livro *Stanislavski in Rehearsal: The Final Years*, o seguinte: “seria errado considerar a ação física só como um movimento plástico que expressa a ação. Não; é uma ação autêntica, logicamente fundada, que persegue uma finalidade concreta e que, no momento da sua execução, se converte em uma ação psicofísica” (TOPORKOV: 1998, p.50).

estrutura. Portanto, o *Método*⁹⁸ da *Análise Ativa* de um texto era experimentado pelas improvisações no *étude*⁹⁹.

Ainda assim, as ações dos atores em cena pareciam servir para criar o *sentido* da peça materializado nos textos clássicos russos. E mais, o objetivo do *étude* era fazer com que os atores captassem através da improvisação a *essência da obra*. Aqui não só as *ações físicas* [e a criação de personagens] por parte dos atores parecem estar submetidas às *ações cênicas* relacionadas ao texto, como também, a *encenação* tende a ficar em segundo plano quando comparada às circunstâncias daquele.

Stanislavski foi um estímulo para Grotowski. Em suas palavras era como se o diretor russo lhe “colocasse questões” (2000), e de certo modo, o artista polonês necessitava respondê-las com outras questões e ainda, ultrapassar, os *mitos* obtidos pelo diretor russo¹⁰⁰. Por este viés, apesar de Grotowski ter baseado parte de seu saber¹⁰¹ teatral sobre os princípios de Stanislavski quando começou seus estudos na escola de arte dramática, a palavra *método* endereçada ao diretor russo, de fato, se transformou quando o artista descobriu que a partir de sua própria experiência não existia a chave para a criatividade. Por conseguinte, Grotowski não utilizou uma técnica proposta pelo diretor russo (que não chegou a desenvolver mais o trabalho pois veio a falecer¹⁰²) e, sim, transformou o “método

⁹⁸ A palavra *método* tende ao fechamento. No entanto, nesse caso específico, segundo Zaltron (2015), cada discípulo de Stanislavski como Gueorgui Tovstonógov, M. Knébel, A. Popov e A. Lobanov criou uma metodologia própria para o trabalho com a *Análise Ativa*.

⁹⁹ Por meio de improvisações o *étude* pode se transformar em um fragmento/cena do espetáculo em criação. E, por sua vez, cada cena contém uma espécie de micro-estrutura do espetáculo.

¹⁰⁰ Acredito que Stanislavski tem muito a oferecer a todos que estão na encruzilhada do fazer artístico teatral [bem como cinematográfico]. Seu trabalho de pedagogia do ator é importante para produções de conhecimentos e de experiências *outras*. Para estudar mais Stanislavski: MAIA: 2005 e ZALTRON:2016.

¹⁰¹ Grotowski também estudou os exercícios rítmicos de Dullin, as investigações das reações centrífugas de Delsarte, a biomecânica de Meyerhold e as sínteses de Vakhtanghov. Bem como, do lado oriental, a Ópera de Pequim, o Kathakali na Índia e o Nô japonês. Era influenciado por quem ele chamava de “grande filósofo russo”, Bakhtin (1986). E ainda tinha grande admiração por Brecht. Quando este era vivo assistiu a todos os seus espetáculos. O artista polonês acreditava no ‘Mestre’ Eckhart, frade dominicano e teólogo, defensor do misticismo e o ‘homem interior’ que experimenta a necessidade de se elevar da vida à sua *essência*. As esculturas de Rodin, São Francisco de Assis, Mircea Eliade, Martin Buber, Georges Bataille e Teresa D’ávila [e o ‘castelo interior’] eram, por sua vez, de grande apreço a Grotowski.

¹⁰² É engraçado escutar os risos da plateia de curiosos nas aulas e nos seminários de perguntas e respostas do Collège de France toda vez que Grotowski (1997/2014, faixa 12) fala que Stanislavski não continuou o trabalho das *ações físicas* porque veio a falecer.

das ações físicas” em *trabalho sobre as ações físicas*, a partir de uma redefinição da noção de *organicidade*¹⁰³ e *impulso*.

Segundo Richards, para Stanislavski “‘organicidade’ significava as leis naturais da vida ‘normal’ que, através da estrutura e da composição, aparecem no palco e se tornam arte; enquanto para Grotowski, *organicidade* indica algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que vem de ‘dentro’ e que vai terminar numa ação precisa” (2012, p.89).

Stanislavski trabalhou principalmente a partir das *ações físicas* no contexto da vida comum das relações: das pessoas em circunstâncias sociais. Em uma estética que poderia vir a ser chamada de realista¹⁰⁴. Grotowski, ao acreditar que os *impulsos* nascem como que atrás da pele e precedem a ação, ao contrário, busca as *ações físicas* em uma corrente “essencial” de vida (RICHARDS: 2012, p.82) e não necessariamente em uma situação cotidiana. Isto quer dizer que os *impulsos* para Grotowski ligam o comportamento humano a condições extra-cotidianas.

Outra questão que afasta os dois artistas é o fato de que a *ação física* do ator em Stanislavski estaria submetida à *ação cênica* do texto do autor dramático como já mencionado. O trabalho realizado para a criação de um personagem parece estar impreterivelmente subordinado a esse texto. [Inclusive o primeiro só existe por causa do segundo; para dar vida a ele]. Em Grotowski não {e aqui direciono a escrita principalmente com relação à *Arte como Veículo*}. O ator não tem o objetivo de criar um personagem (o que não significa que este não apareça ao final). No entanto, a criação não é subordinada a um texto (podendo este nem existir) já que outros fatores estão em *jogo*, tais como: a construção da linha das *ações físicas* (do comportamento e das reações do corpo em determinada circunstância), o trabalho com os *impulsos*, com a *organicidade*, com a *estrutura*, com a *espontaneidade* e com a *memória* do corpo.

¹⁰³ A noção de *organicidade* é contemporânea à noção de *contato* em Grotowski, ambas desenvolvidas do trabalho com Cieslak em *O Príncipe Constante*, embora iniciadas nos ensaios de *Estudo sobre Hamlet* (1963/1984) segundo o próprio artista polonês. A primeira noção está diretamente relacionada ao *être vivant* em cena, no qual experimentava Grotowski a partir de seus *atores*. E a última pode referir-se à noção de *jogo*, ao qual investigamos em capítulo anterior.

¹⁰⁴ Richards afirma que: “com Stanislavski, o ‘método das ações físicas’ era um meio para que seus atores criassem ‘uma vida real’, uma vida ‘realista’ no espetáculo. Mas para Grotowski, o trabalho *sobre as ações físicas* era um instrumento para encontrar ‘algo’, e quem o fazia, podia viver ali uma descoberta pessoal. Para ambos, tanto Stanislavski como Grotowski, as *ações físicas* eram um meio, mas seus fins eram diferentes” (2012, p.89).

Por sua vez, ao comparar os escritos de Stanislavski a respeito do “método das ações físicas” com os de Grotowski, acredito que a prática do primeiro tendesse a busca dos atores pelas *atividades* do corpo à la Grotowski ou (ao que nomearei mais a frente) como *os verbos de ação no infinitivo*: correr, falar, trocar de roupa, escrever em cena. E essas *atividades* e *verbos de ação* não são propriamente *ações físicas*!

O trabalho *sobre as ações físicas* significa, na visão de Grotowski e Richards, reafirmar o caráter material de uma prática que busca ‘levar’ o praticante ao encontro com as suas *ações*. E ainda trabalhar *sobre* faz com que o *atuante* trabalhe *sobre* o seu próprio = provisório corpo, como se fosse uma *massa* a ser modelada a partir da busca pela *ação*, que será, à medida que encontrada, *ajustada* às circunstâncias do momento presente, do *aqui e agora*.

Vallicelle

<https://www.youtube.com/watch?v=97Qb2X6c4E4>

Minhas duas primeiras semanas na *residência* do Master Course foram mal-ditas. Ingratas. A ponto de eu enfiar tudo na mala para ir embora no dia seguinte e nunca mais voltar. Sem nenhum drama. Com todos os dramas. Sem nem avisar. A ponto de eu ser impedida pelas palavras acalentadas do meu amigo L e da força cômica da minha amiga D.C. Foi um tormento. Tara e Guilherme foram os meus primeiros *tutores*. O nosso trabalho juntos desde o início não deu certo. Por uma série de razões que talvez no fundo no fundo não dependesse de nenhum de nós três. E isso foi ótimo no final das contas. Passei por um processo com os dois que começava de fora para dentro. De uma possível forma a ser conquistada que atravessasse o meu *íntimo*. Tara desde o primeiro dia que conversamos a respeito do que eu poderia vir a criar para a *acting proposition*, na terminologia grotowskiana/ *Workcenter* e, o que no *teatro pós-dramático* de Lehmann equivaleria-se à criação de uma *cena*, propôs-me referências externas com formatos prontos. Eu escapara da criação e me desesperava na esterilidade. Em uma proposta que muitas vezes pode dar certo. E que inclusive comigo já deu em outras ocasiões. Mas dessa vez, a abertura para com o meu processo criativo de busca de um corpo *outro* que saltasse para fora de si mesmo viria a ser de outro modo. Com a minha nova *tutora*, Delphine. Passo então direto a ela pelo simples

(agora) fato de que talvez seja mais produtivo escrever e pensar-criar-experimentar o nosso processo juntas do que com o meu não-processo com os dois *tutores* anteriores. Porque as dificuldades e os pequenos problemas de um trabalho criativo sempre vão existir. Mas com Delphine esses contratemplos impulsionavam a investigação, de maneira que esta fizesse pulsar experiência de liberdade criativa. Aprendemos uma com a outra o tempo todo. Em um trabalho de atuação, dramaturgia e encenação. Os três ao mesmo tempo. Vale frisar que cada *atuante* do *Focused Research Team* está junto a Richards e ao *Workcenter* por períodos diferentes. Delphine tinha acabado de chegar ao grupo. Era a mais nova. Por isso Jessica, há pelo menos seis anos nesta prática foi a nossa responsável. Mas o trabalho bruto foi com Delphine que *treinou* diretamente comigo me assistindo de fora. Nós tentamos criar uma simples e viva Ação estruturada. O Master Course começou em novembro de 2014. Ela entrou para o grupo oficialmente em julho do mesmo ano. E, nesta *residência* ficou evidente que ser um *atuante* e ensinar o ‘modo de fazer’ do *Workcenter* a um participante são duas coisas que Richards tenta constantemente *transmitir* ao seu grupo e, que por meio dos *workshops* e das *residências*, essas relações têm que estar entrelaçadas uma a outra. Eles também estão ali em experiência de aprendizado diário sob a Voz oficial de Richards. E nem todo *atuante* descobriu para si e junto a um outro ‘como’ *transmitir* o trabalho¹⁰⁵. Mas isso faz parte. É o processo de cada um que se desenvolve com o tempo. E de certa maneira, ainda que em fuga dessa estigmatização, os *atuantes* podem, por outro viés, ser considerados jovens *atores* sob a vigilância de um *diretor-ator*. O *Focused Research Team* pode estar entre uma companhia teatral contemporânea oficial e uma não oficial, não tradicional. Aprendi ao que vem a ser uma *ação física* por Skype. Em uma noite fria e silenciosa do segundo domingo do mês de novembro, em Pontedera, 2014. Foi o primeiro encontro com Delphine. A primeira vez que falaríamos mais do

¹⁰⁵ A prática *sobre as ações físicas [e sobre os cantos de tradição]* teve um caráter no Master Course - na linguagem grotowskiana/workcentiana - de *transmissão*. Richards queria *transmitir* aos participantes o *aspecto interior do trabalho* (ou ao menos faíscas deste) em que “o aprendiz conquista o conhecimento, prático e preciso, de outra pessoa, o *teacher*” (2012, XII). Aqui a *transmissão* se confunde com uma possível *pedagogia de ator*, um ensinamento prático. E não é porque *um é atuante* que conhece tudo a respeito de Grotowski. Aos próprios *atuantes* não significa que eles tenham lido os textos do artista polonês e visto os vídeos gravados de seus espetáculos e, posteriormente das *Actions*, sob domínio de imagens do *Workcenter*. Uma das *atuantes* do *Focused Research Team*, por exemplo, confessou-me que nunca tinha lido à época de 2014, um texto importante de Grotowski: o *Performer*. E, na realidade não sabia nem que texto era esse. Outra integrante do *Open Program* tinha acesso somente aos textos iniciais de Grotowski.

que um simples boa noite, de muitos que se dariam ao longo desses dois meses. E, ao final do nosso processo juntas, não nos restou dúvidas de que tivemos O Encontro nessa *residência* do Master Course. Delphine me recebeu de braços abertos para recomeçar um trabalho do “zero”, mas que já tinha antecedentes um tanto traumáticos. “O que você comeu ontem no jantar?” - Essa viria a ser a primeira pergunta (a princípio ordinária. *Mas são as coisas ingênuas que funcionam!*) de Delphine para mim via Skype. Eu penso para trás. Foi ontem. Mas o corpo um segundo depois vai para a direção que. O rosto vira em um ângulo de 15 graus para a esquerda. O olhar que até então acompanhava a pequena torção do rosto, sobe. Na realidade, tudo isso vem a acontecer porque a coluna me dá *impulso* para o corpo ir levemente e em um só movimento para a frente. Essa comida está fora de mim. Isso eu tenho certeza. Isso porque antes, para pegar esse *impulso* a cabeça foi um pouco para trás. Nesta ocasião, eu estava sentada na cama. Eu penso. Tudo aconteceu em menos de 15 segundos. Onde eu estava quando comi ontem no jantar? O que estava fazendo? Procurando algo para comer? Por quê? Fome. Muita fome. Agora. Tenho fome. Minha barriga ronca. Mas esse pensar me faz torcer os pés porque tenho que me lembrar que comida italiana comi ontem, mas não lembro e não devo ter comido nada ontem, mas eu queria agora mesmo era um *torteline* da casa do meu amigo Davide preparado pela sua mãe Elizabetta e eu tenho que colocar o computador pesado que estava no meu colo ao lado esquerdo de onde estou e olhar para Delphine através da tela do Skype. E tudo isso é. Eu tenho um objetivo fora de mim de encontrar nesse cubículo de espaço que é o meu quarto a exata comida italiana qual é a cor dessa comida que eu não lembro e que deve estar em algum lugar desse quarto, talvez? E finalmente falar porque até então eu estava em silêncio. Não me lembro. Delphine imediatamente reage. Você está vendo, Ana? Teve uma *transição* no seu corpo e ele mudou de atitude enquanto agia. Foi o *impulso*. Eu pude acompanhar a lógica do seu comportamento. O corpo estava cheio de detalhes. *É pensar em reação*. E ele respirava. E você teve *associações*. Lembranças que te acordaram e puderam ser revividas porque quase esquecidas. Não me interessa o que você comeu ontem. Isso é com você. Ela sorri. E sim que o seu corpo pensou e reagiu. Algo lembrou. Ao mesmo tempo você não se julgou. Estava em *ação* porque em *relação*. Muito prazer.

Este capítulo é diferente dos anteriores. Compartilho aqui o meu processo criativo de atriz para com a criação de um corpo *outro*, de uma subjetividade *outra* atravessada por relações móveis, dinâmicas, transitórias e desterritorializadas que se deram no *aqui e agora / lá* (em Pontedera) e (des)construíram, ainda que provisoriamente, através do trabalho *sobre as ações físicas* um possível *eu* conhecido de mim mesma por mim mesma. Desta maneira, convido você - que pode (e deve!) ser apaixonante - a ser uma testemunha da experiência da despessoa (KIFFER: 2015) em um espaço de resistência enquanto espaço de (re)existência (2015), ao mesmo tempo que produz a própria experiência já *outra*.

Porque o que eu quero mesmo mesmo mesmo é fazer um corpo-a-corpo com a matéria e abandonar de novo e de novo e de novo aquele corpo quadrado, emoldurado, lógico, engeguecido que me é sempre alimentado. Porque é um corpo *outro* que emerge através do trabalho *sobre as ações físicas e sobre a escrita*. Dramaturgia de atriz. Porque a experiência estava lá/ali. Está aqui. O *eu* tem a possibilidade de sair fora de si, em transe a partir da experimentação que vai além do que o meu corpo é. Porque antes de ser. Ele está. Sujeito Provisório. De memórias multi-facetadas desconstruídas em experiência. Que perde transitoriamente a sua antiga-sempre função de escrinharia e de corpo alinhavado. Corpo que são “formas informes de vida [que] indicam pequenas pontes antes de se tornarem territórios e, por sua vez, formam mapas precários de constelações singulares de determinados estrangulamentos da vida” (KIFFER: 2015). Eu quero agora agora agora é ir em busca de um corpo quase que abandonado e inútil, que desafia o seu próprio complexo sócio-político, um corpo totalmente deslocado, que escreve a si próprio, descentralizado, não homogêneo e quase que em ruínas. Porque abro um [o teatro hoje é inútil e quase que dispensável¹⁰⁶. E é por esse *quase* que ele tanto me interessa como meio de busca de uma artesanaria que pratique a *si*].

Isto posto, meu processo de escrita está descoberto. E apresenta traços dispersos, borrados e rasuras para fora que criam e imaginam outros mundos possíveis. Defendo assim um conhecimento transversal com o nosso mundo e uma prática de experimentação artística e teórico-crítica investigativa que debate as

¹⁰⁶ Que o teatro pare) de uma vez por todas (de culpar a televisão e o cinema pelos seus próprios fracassos.

produções de subjetividades com relação à escrita de múltiplas *falas de si* e faz *performar* os seus sujeitos móveis. Porque o processo de construção de um *eu* que se dá no ato da escrita e, neste sentido é inter-relacional, experimenta a existência de distintas instâncias móveis que não tem a pretensão de representação de uma identidade totalitária do sujeito cartesiano (HALL: 2006, p.39) ou de fixação desse *eu*. Um jogo de cena que produz identidades, textos e experiências *outras*. Uma grafia nômade que assume a contínua, dialógica e contingente encenação de subjetividades em nossa relação com as coisas do mundo (VERSIANI: 2009, p.40).

A primeira dificuldade com Delphine na residência do Master Course foi termos pouquíssimo tempo para começar tudo do ‘zero’¹⁰⁷, enquanto que os outros participantes já estavam bem mais adiantados que eu e já tinham mostrado suas *acting propositions* a Richards e aos demais *atuantes*. Eu acabara de entrar no início de um processo criativo. Entretanto, lembro-me agora de uma frase de Grotowski que acredito ser coerente com esse momento. Diz o seguinte: “A estreia vai ser quando for. No fundo não vai ser nunca” (1980, p.12). Ou vai ser sempre, acrescento eu. Nós duas percebemos desde o nosso primeiro encontro que ali existia uma possibilidade de criação. Por mais que tivéssemos pouco tempo, parecia que tínhamos todo o tempo. E trabalhávamos. As *sessões de trabalho* com Richards, com os *atuantes* e com os outros *residentes* começavam as 10 a.m e iam até 7 p.m¹⁰⁸. Na maioria das vezes acabava mais tarde. Todos os dias antes das 10 a.m e todas as noites até 12 a.m, eu e Delphine estávamos dentro da sala no Teatro Era. Trabalhando. E criando. Depois eu ia para a pensão em que fiquei hospedada e não parava de praticar até o corpo não aguentar e apagar por conta própria. Eu já não podia mais lutar contra.

¹⁰⁷ Na Conferência de Liège (1986), Grotowski afirma que o estado criativo tem duas marcas principais: “eu começo quando eu não sei nada e o que eu faço, eu sei *que* eu o faço”. E ainda acrescenta que este segundo é diferente de “eu sei *como* eu devo fazer”. O trabalho criativo para Grotowski é estar em face ao desconhecido. E para isso, paradoxalmente, é necessário ter domínio do que nós fazemos. “C’est à ce moment que nous pouvons faire le saut dans l’inconnu” (idem).

¹⁰⁸ Hoje no *Workcenter* se faz a prática dos *Motions* (uma série de alongamentos trazido inicialmente por Teo Spsychalski no *Teatro das Fontes* (1978/1979), mas que teve sua evolução de acordo com as pessoas que o praticam), o *training físico* (espécie de exercícios para o corpo ou de *étude*, como se fala para um pianista; aqui é realizado o exercício do *gato* que vem das possibilidades das mais de 100 posições de *asana* que existem na yoga) e as *sing sessions*. Todos os dias os participantes do Master Course juntamente com o *time* de Richards tinham essa rotina de trabalho e mais a criação de *cena*.

Cálice <https://www.youtube.com/watch?v=xiHa-6VKyZ0>

Tudo dói e eu já não consigo mais raciocinar o corpo quer parar por que resistir talvez o melhor nesse momento seja não interferir afinal de contas ele só quer dormir um braço reclama para o outro aqui dói aqui dói e aqui também eu só sou cores nesse momento mistura de roxo amarelo verde na cabeça vermelho ele está todo ferido o joelho que olha torto para a perna ao lado da outra que está envelhecida moída que corpo é esse que eu nunca vi não é o meu isso eu tenho certeza é é o objeto não identificado o corpo fala para si próprio se renove quero outro em seu lugar eu não posso mais controlar as minhas emoções o que pode o corpo anda anda não quero esperar essas experiências extremas do corpo esse limite de passagem pública que às vezes é preciso criar uma espécie de corpo morto membrana em transformação para que outras forças o atravessem você está podre comida estragada amarelada mas você não pode me trocar como ter a força de estar à altura da minha própria fraqueza enjoado é dessa impotência que ele extrai uma potência outra neste instante ali mesmo aí aqui nesse lugar nenhum entre arrematado para que hoje estou cabisbaixo cansado tonto aflito poder produtivo um corpo que cai doído velho por isso te quero novo materiazinha de questionamento enquanto experiência um novo outro que não você vá à merda é tudo o que eu tenho para te dizer Por hoje. porque ele está enlouquecido desorganizado libera libera libera algo de convulsivo que desorienta o eixo porque os olhos também dançam nessa potência animal que põe em questão a sua forma humana que a gente tende a colocar o ponto final mas eu não quero mais definir sai daqui com essa harmonia desarmônica não gagueja não gagueja sim que é aquele corpo trêmulo que te engole e rompe com a ideia de belo vai rastejar porque é necessário rastejar porque ele já não se ergue mais ele já não se aguenta mais o próprio peso esgotado sufocado que me impele a uma outra direção que afeta e é afetado como fluxo como vibração como intensidade porque ele já não nem mais aquilo que nunca foi desatarraxado ele disse desatarraxado o que o corpo faz está sujeito a vontade dele o que foi convocado recusa recusa isso que o próprio capitalismo propõe é a circulação não é mais uma história a ser contada é a experiência mal-dita deformatária não existe desautorizada vai se desfazer todinha a subjetividade foi reduzida ao corpo abandonado perpassada detecta a escuta o que te expulsa o que expelle me fotografa imediatamente após essa

experiência física e emocional intensa que tipo de experiência esse corpo de atriz faz porque não é corpo de celebri-dá é resto é detrito de uma forma antes erigida que prolifera contágio na sua mais informe intensidade de impossibilidade de ser dito e interpretado acaba com essa representaçãozinha tola de uma vez por todas aloja e desaloja essa decomposição chega de conflitos emergenciais e explode nessa zona de indeterminação e de deriva tentativa de novos corpos possíveis visíveis porque se eu recomeço é justamente devido ao fato de um corpo fraco que foi calado nas duas primeiras semanas e é no extremo que eu descubro *uma vida* que hoje eu não quero que ele seja visto nessa sobreposição da totalidade agregadora colonizadora sobrevivente ordinária sua ordinária resistente. Cálice.

Temos o prazer de anunciar que pela primeira vez na história do Workcenter, realizaremos a primeira edição do Master Course de até quatro semanas de duração, liderado por Thomas Richards. O Master Course acontecerá entre 10 de novembro e 05 de dezembro de 2014, em Pontedera, Toscana - Itália. Este curso é uma possibilidade para artistas estudarem no Workcenter por um extenso período de tempo. Nós entendemos que aqueles que se interessem em participar provavelmente estarão comprometidos com uma agenda ocupada, portanto organizamos este curso de modo que os participantes possam tomar parte das atividades em durações variadas: Tanto em todas as quatro semanas de atividades quanto em três semanas, duas semanas ou uma. Isso gerará um fluxo criativo e dinâmico de artistas internacionais, conforme o trabalho avançar e se desenvolver ao longo do mês.

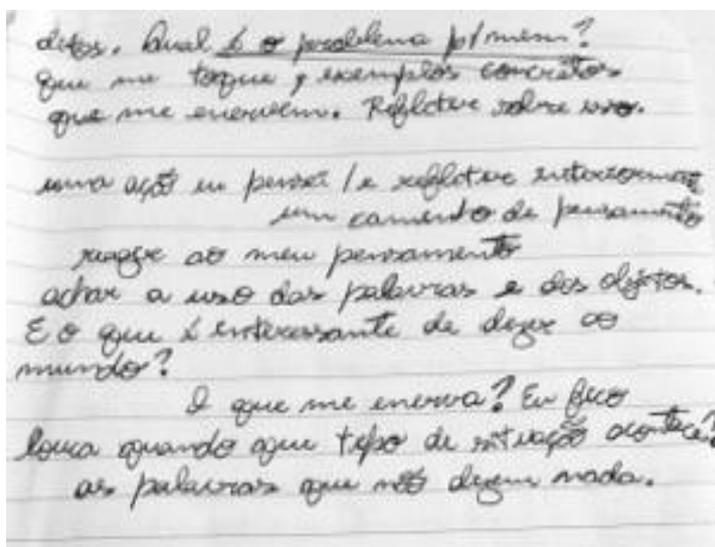
Este Master Course é uma oportunidade excepcional para atores, diretores e aqueles interessados em desenvolver seu conhecimento prático das artes performáticas. O Master Course procurará escavar as potencialidades únicas dos participantes, e ajudá-los a refinar, através de trabalho dedicado e persistente, uma proposta criativa trazida por cada um dos participantes do curso. Será focada a relação entre precisão e organicidade, tradição e trabalho individual, drama e ritual, também concentrando nas capacidades de direção, montagens técnicas, elaboração dramatúrgica, bem como no treinamento físico. Os participantes também tomarão parte de sessões dedicadas ao trabalho sobre canções de tradições Africanas e Afro-caribenhas, e assim explorarão um modo de trabalhar sobre canção e ação que tem sido desenvolvido no Workcenter por

cerca de trinta anos. O curso também incluirá sessões de vídeo-documentários feitos sobre os *Opuses performáticos do Workcenter*, as quais serão acompanhadas de discussões com Mr. Richards, e *Focused Research Team in Art as Vehicle*, a equipe que dará assistência a ele durante o Master Course. Devido a demanda popular de inscrições, sugerimos que os interessados enviem um requerimento de participação o mais rápido possível, para garantir uma vaga.

Escrever um texto para a sua *acting proposition* fazia parte do processo de *transmissão* que Richards queria passar a todos os presentes. E este texto precisava ser muito bem memorizado. Assim que eu e Delphine o fechamos concretamente em trabalho de mesa que fez parte também do meu processo prático de criação de um corpo *outro*, eu o memorizei da noite para o dia. Primeiro porque como fui eu mesma a escrevê-lo, ele de alguma forma já estava no corpo. Com uma ressalva a tudo isso: com a pressão do tempo e de todo um contexto de certa maneira a esta altura competitivo que se daria no Master Course, de produção imediata e com resultados de uma *acting proposition*, eu o memorizei mal. E ainda assim fui em busca de encontrar as minhas *ações físicas*. Deu certo? Claro que não. *El trabajo creador del actor es particularmente ingrato*. Muitas vezes pensei lá estar em um ambiente *americano* de competição de algum esporte, no caso de natação, no qual eu já estivera quando entrei na fase pré-adolescente. Tem seus prós. Mas tem seus contras também. E acredito que na realidade no fundo no fundo nunca me dei bem neste tipo de ambiente. A cada sexta-feira das quatro semanas, os participantes tinham que apresentar em que pé estava a sua *acting proposition*. Era tenso. E talvez não devesse ser. Tinha um silêncio mórbido. E o monstro-medo foi solto de maneira feroz em todos que ali se encontravam. Os participantes do Master Course tinham de 18 a 50 anos. A maioria, entre 20 e 30. Eu com 24. Ouvíamos choro atrás de choro. Éramos choro atrás de choro. E silêncio. Silêncio¹⁰⁹. Faz parte. Ou não. Delphine era a minha

¹⁰⁹ “Sem silêncio do lado de fora não se pode alcançar silêncio interno, o silêncio da mente. Quando você quer revelar o seu tesouro, as suas fontes, deve então trabalhar em silêncio” (GROTOWSKI: 2011, p.186). A busca pelo silêncio no *Workcenter* estava relacionada à *escuta* do corpo em contato. Já que a palavra que julga de si para si no processo criativo referia-se à auto-observação de uma imagem externa do corpo. Richards compara o silêncio com um animal quando vai caçar. Ele procura sua presa, por isso não faz barulho. Caso contrário, a presa percebe a sua presença e foge. Tem que estar em silêncio para poder escutar e avançar no momento certo para atacar (ROCHA: 2014). Muitas vezes no Master Course esse silêncio ultrapassava a sala de criação e se espalhava por fora da sala de trabalho no dia-a-dia. Ninguém falava com ninguém. Era

técnica. Treinava comigo todo dia e o dia inteiro. Jessica supervisionava. Era a técnica mais velha. Minha e de Delphine. Que neste caso poderia vir a ser uma técnica estagiária que ficara com o trabalho bruto. O *time* era esse. Eu, Delphine e Jessica. VRÁ! Em busca de encontrar uma *acting proposition* que, no tribunal de Richards, o juiz - ao centro da sala de trabalho onde nos apresentávamos, julgaria se cada um seria absolvido por sua criação ou não. Foi tenso. Mas eu aprendi. E muito. Ana, memorize este texto 100% para podermos começar a trabalhar. É difícil. Ninguém falou que seria fácil. É Delphine. “Ninguém falou que seria fácil”. Escutei essa frase no Master Course incontáveis vezes. E não é fácil. Seguem agora as escritas que deram origem ao texto final da minha *acting proposition*. Essas palavras nasceram no segundo domingo do mês de novembro, à noite, de madrugada, logo após eu e Delphine termos nos falado pela primeira vez por Skype. Em seguida, escrevo o texto final da *cena* trabalhada por mim. Preciso acrescentar aqui também um texto que me impulsionou para a criação dramática da *acting proposition* e para o percurso de pensamento que a nossa conversa por Skype se delineou/ deambulou. É o *morceau* abaixo de *O Inominável*, de Samuel Beckett. Convido vocês à experimentação neste momento do meu processo criativo dramático em *Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3.*



Itália-França-Terra

Brasilis (2014), antes de entrar propriamente no trabalho sobre as ações físicas porque essa ordem é importante na experimentação, já que a prática com as ações do corpo partiu dessa primeira criação junto ao texto.

Figura 85- *Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3. Itália-França-Terra Brasilis* (a).

ensurdecador. E talvez fizesse parte do que o *Workcenter* chama de *tensão vigilante* [dentro e fora da sala de criação], ou seja, *ter comprometimento* (ROCHA: 2014).

Tudo se reduz a uma questão de palavras, é preciso não esquecer. Eu não esqueci. Tive de dizê-lo, já que o digo. Tenho que falar de um certo modo, com calor talvez, tudo é possível, em primeiro lugar daquele que não sou, como se fosse ele, depois, como se fosse ele, daquele que sou. Antes de poder, etc. É uma questão de voz, de voz a prolongar, de boa maneira quando elas param, de propósito, para me experimentar, como neste momento aquela que quer, de um modo geral, que eu esteja vivo. A boa maneira, o calor, a desenvoltura, a fê, como se fosse minha voz, minha, dizendo palavras a mim, palavras dizendo-me com vida, pois nela é que querem que eu esteja, não sei por quê, com seus bilhões de vivos, seus trilhões de mortos, isso não lhes basta, é preciso que eu também vá com minha pequena convulsão, vagir, chorar, troçar e sorrir, no amor ao próximo e nos benefícios da razão. E os objetos, qual deve ser a atitude para com os objetos? Em primeiro lugar, será necessária? Que pergunta. Mas eu não me escondo que eles são previsíveis. O melhor é nada decidir sobre isso, antes. Se um objeto surgir, por qualquer razão, levá-lo em conta. Onde há gente, como se diz, há coisas. Quer isso dizer que admitindo as primeiras, é necessário admitir as segundas? É o que resta saber. O que é preciso evitar, não sei por quê, é o espírito do sistema. Pessoas com coisas, pessoas sem coisas, pouco importa, eu espero poder varrer tudo isso em pouco tempo. Não vejo como. O mais simples seria não começar. Mas sou obrigado a começar. Quer dizer que sou obrigado a continuar. Acabarei talvez por estar muito cercado, numa confusão. Idas e vindas incessantes, atmosfera de bazar. Estou tranquilo, vamos.

Figura 86- Samuel, o inominável Beckett.

A partir deste texto e da conversa com Delphine, eis que surgem as garatujas.

Se eu fosse uma palavra qual eu seria? Cada palavra traz consigo a sua própria propriedade. A sua própria matéria.

Cor, gosto, ouvido, cheiro, tato, visão.

Meias palavras não bastam. Não são suficientes para exprimirem o que realmente eu quero dizer. Não são suficientes pois não me constituem. Mais do que usá-las, eu quero servi-las. Mais do que barreiras, eu quero que elas sejam portas.

não escuto, sou cega, sou surda e sou muda.

As palavras existem para serem abraçadas. Sim. Uma por uma. Uma de cada vez.

Abraçar cada uma. Palavra em fuga, palavra em desordem. Todas querem viver.

Todas querem crescer. Todas querem sobreviver.

Aqueles pescoços na estação de trem juntamente com as suas respectivas cabeças e olhares fulminadores não poderiam estar fazendo as mesmas perguntas que as minhas? Por que eu tenho certeza que eram pescoços, cabeças, olhares e bocas sujas, mal lavadas? Não sei. Juro que não sei. Pelo cheiro talvez. Cheirava. Atravessar aquela porcaria da linha de trem onde está escrito: Do not cross the line, pegar a mala do menino e tacar em cada cabeça ali presente com seus respectivos pescoços, olhares e bocas. Pelo menos aquela mala grande serviria para alguma coisa. Mentira. O que eu quero dizer com isso?

A culpa é sempre das palavras. Coitadas. Não está fácil para ninguém. Muito menos para elas. Como nesse momento agora, por exemplo, eu até gostaria de parar de falar, mas eu não consigo. Elas me tomam e querem que eu continue a dizer o que digo. Existe um tempo mínimo entre o que penso e o que digo. Essa palavra está brincando de pique-pega comigo. Esta, ora! Qual? Esta? É. Esta. Lembro-me agora de palavras ditatoriais. São palavras que matam, que não deixam nem abrem espaço para se relacionarem entre si. Como se estivesse num caldeirão de letrinhas me cozinhando e rindo amargamente da minha cara. Eu sou a minha própria palavra. Eu sou múltipla. Eu sou verbo transitivo direto e indireto. Eu sou a palavra que não me habita e a que me habita. Eu sou a palavra que eu desconheço e que me desconhece. O que será que as palavras pensam de mim? É sério.

Elas são o mar. As ondas do mar. Vão e vêm. Ora podem me engolir para bem fundo e bem longe de uma tal forma que eu não consiga mais respirar e enxergar quem eu sou e que ainda estou viva. Como não ser engolida por um mar de

palavras inúteis que nada significam para mim, não me representam e não fazem parte do que eu sou?

Eu não entendi a mim mesma.

Essa mala grande me pesa.



Figura 92- De dentro da mala-lixeira-alaranjada atravesso o mundo!

Tenho o corpo dentro de uma lixeira europeia verde escura coberta por um vestido alaranjado colorido aberto e comprido. Estou com um vestido verde longo justo ao corpo. Cabelo laranja em rabo bem alto de cavalo. Sem franja que está presa junto ao resto do cabelo. Como a franja é um cabelo de menor comprimento, todo o cabelo que é franja fica levantado e arrepiado e puxado para cima na parte que o elástico dobra o cabelo. A lixeira europeia do Teatro Era que foi uma espécie de figurino e cenário da minha *acting proposition* é feita de buracos em 360 graus. O fundo é fechado. E ela não tem tampa. Junto a Delphine, costuramos por entre os buracos da lixeira, objetos com fio elástico transparente que fazia com que os próprios ficassem caídos e ao mesmo tempo apoiados na cesta de lixo esburacada coberta com o vestido alaranjado colorido. Assim, o público não saberia a princípio que essa mala transformada é na realidade uma lixeira. Porque ninguém poderia vê-la. Uma faca grande; uma cenoura; um bule e uma xícara mínimos e vazios, sem nenhum líquido dentro; dois bonequinhos marronzinhos muito pequeninhos; uma tartaruga verde média em vidro transparente que me servia de lupa e a Santa. A imagem de uma Santa em madeira que ficava costurada na parte de dentro da lixeira e que, por isso, ninguém poderia vê-la. A não ser quando eu a tirava para fora. Esses objetos foram encontrados em diversos lugares de Pontedera. E surgiram à medida que a *acting proposition* foi sendo escrita e criada. Tinham relação com o que eu me propus a fazer. Tanto a partir da escrita do corpo no papel gráfico quanto a partir da escrita do corpo em Ação no espaço de trabalho. Antes mesmo de começar a falar o texto, o corpo está todo encaixado e agachado dentro da mala-lixreira-alaranjada. A cabeça está totalmente abaixada e as únicas partes que saem para fora são o cabelo e as mãos dobradas porque seguram e apoiam na borda da mala-lixreira-alaranjada. Parte do vestido verde está caído do corpo deixando à mostra o ombro esquerdo. Os dedos se movem levemente. Estou de olhos fechados. O cabelo também se move discretamente pela cabeça. Mas o *impulso* começa pela pélvica. Tiro o cabelo com a cabeça do meu rosto. Por causa disso acordo. E os olhos se abrem. O *movimento* é o de levantar a cabeça, bem como fazer o cabelo voar para trás. Olho para frente. Os olhos estão abertos. Existem pessoas aqui. Onde estou? A cabeça dá um passo para trás. Como se tivesse tomado um pequeno susto por ver aquelas pessoas. A boca faz um som. Som de passarinho. Agudo e de boca fechada. É um *rã*. Mas é som e a vogal sobressai a consoante. Dou um passo pequeno com o olhar para a



Figura 93- Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3.
Itália-França-Terra Brasilis (g).

esquerda. Ainda com as mãos segurando a borda. E atravesso o olhar fatiado pela frente até o lado direito. O tempo-ritmo da cabeça é de passarinho. *Stacatto*, mas com *fluxo*. Cheguei ao lado direito. E volto direto e imediatamente com a cabeça ao centro. Ainda estou agachada dentro da lixeira. Olho para quem está a minha frente. E a cabeça vai um pouco para trás. Como se de novo tomasse um pequeno susto. Olho para cima. Para o teto. Vejo um céu azul. E sorrio. Lembro que estou num berço e que minha mãe está do lado de fora sorrindo para mim. Faço o sorriso de criança sapeca. Volto com a cabeça e com o olhar ao centro. O olhar vai se abaixando - e o sorriso já acabou - olho em direção à mala-lixreira-alaranjada e descubro a tartaruga de lente transparente. O braço direito então se descola da borda da lixeira e vai láaaaaa no alto e na frente bem longe até voltar de novo para perto do corpo e pegar a tartaruga que está meio encostada no chão e meio levantada no vestido alaranjado colorido. De qualquer forma está presa por um fio elástico à lixeira. Isso possibilita a todos os objetos ficarem presos, ao mesmo tempo que livres para movimentá-los. É como se eles estivessem numa coleira

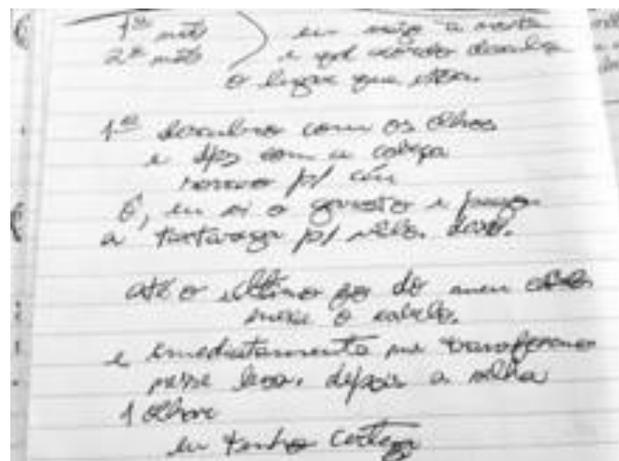


Figura 94- Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3.
Itália-França-Terra Brasilis (h).



Figura 95- Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3. Itália-França-Terra Brasilis (i).

elástica do vestido-mala-lixeira. Pego a tartaruga e a coloco como se fosse uma lupa no olho direito que se abre bem e fecho o olho esquerdo para melhor enxergar. Mas antes disso, é a ação contrária que o corpo faz. Assim que coloco a tartaruga-lupa no olho direito fechado e o esquerdo aberto percebo enquanto ação que dessa maneira não consigo enxergar nada. E troco de abertura o olho. Com a tartaruga-lupa, à medida que olho as pessoas que estão no espaço, todas de frente para mim, o olho direito aumenta consideravelmente para quem me vê. E, por sua vez, as pessoas que eu vejo através da lente da tartaruga ficam

completamente disformes. É cômico. Então começo a olhar através da tartaruga-lupa pela frente e no centro, depois dou dois passos de olhar para a esquerda e atravesso até chegar à direita completa. Tempo-ritmo de passarinho levando susto. Volto ao centro. Avisto um ponto mais alto que a altura do corpo na parede, ainda agachada dentro da mala-lixeira-alaranjada e levanto levemente a cabeça. Esse ponto na parede é o menino na estação de trem da história. Reajo a isso descendo ainda perto do corpo e tirando a tartaruga-lupa do olho direito. Como que caindo ela é colocada no seu lugar de início da cena. Meio suspensa entre o chão e o ar. A boca fica entreaberta desde o momento em que avisto o ponto na parede até o momento de deixar a tartaruga-lupa no chão. E o olho esquerdo durante todo esse período de ação continua fechado. Até que eu deixo a tartaruga-lupa no chão, fecho a boca e simultaneamente abro o olho esquerdo. Os dois olhos estão abertos. Aqui o texto começa a ser falado.

e transformadas no *aqui e agora. De lá*. Porque paradoxalmente, o que o meu corpo procura é exatamente o que ele ainda não conhece.

Por sua vez, o texto que abre este capítulo - *Associações de uma acting proposition dessubjetivada porque eu posso ser um chucrute adocicado que olha aterrorizado e a louca a falar. Com você do primeiro andar* - é marcado pelas *associações*¹¹² de imagens do corpo que também me impulsionam a entrar no processo. É como se essas imagens de experiências passadas-imaginadas-projetadas passassem a minha frente enquanto ajo eu, ajo outro. Não se trata aqui de um possível subtexto, monólogo interno ligado a um pensamento racional [uma espécie de fala da cabeça que matraca] e nem a interpretação do que quer dizer o texto “falado” por mim em *cena*.

Na realidade, tanto o texto das *associações* quanto esse texto das *indicações* são o que eu *faço* em *cena*. Cada um escrito de maneira diferente. Podendo inclusive ter sido escrito de diversas outras maneiras. No entanto, escolhi esses dois para fazer notar que por mais que eu tentasse escrevê-los de modo a, somente no primeiro ter as *imagens* que são as minhas *memórias* atravessadas e, ao mesmo tempo, *impulso* para a Ação; e no segundo, buscar somente pelas *indicações*, *movimentos* e *atividades* cotidianas que não são *ações físicas* - percebi que no processo de escrita um se contamina do outro. Escrita essa tanto no papel quanto em *cena*. Dessa forma, ambos os textos não são puros e apartados. E por mais que eu tenha a clareza de que *associações* não são o mesmo que *indicações*, ambos no meu processo estavam conectados e eram “pista de decolagem” (GROTOWSKI: 1997).

De modo consequente, percebi que os *movimentos* do corpo não precisavam lutar contra a busca pelas *ações físicas*. Um ponto que gostaria de destacar é que Grotowski diversas vezes explica a diferença entre esses dois grupos. Na Conferência de Liège, na Bélgica, em 1986, o artista polonês diz o seguinte: “É fácil confundir ações físicas com movimentos. Se estou caminhando em direção à porta, não é uma ação, é um movimento. Mas se estou caminhando em direção à

¹¹² Grotowski afirma no *TL* que “as associações são ações que se ligam a nossa vida, a nossas experiências, ao nosso potencial. Mas não se trata de jogos de subtextos ou de pensamentos. Em geral, não é algo que se possa enunciar com palavras (...) Esse sub- texto, esse pensar é uma tolice. Estéril. Uma espécie de adestramento do pensamento, é isso, e só isso [...]” (Grotowski: 1969, p.25).

porta para contestar ‘suas perguntas estúpidas’, para ameaçá-lo de interromper a conferência, então haverá um ciclo de pequenas ações, e não apenas um movimento” (GROTOWSKI: 2000).

Aqui, Grotowski parece relacionar o *movimento* do corpo com o seu deslocamento pelo espaço. E inclusive dentro dessa circunstância, em sua fala, tem alguma indicação que relaciona o *movimento* à história da dança tradicional, ou seja, ao *balé clássico*. O erro, para Grotowski, de alguns diretores e atores é fixar em seu processo criativo uma *linha de movimentos* sem fixar *ações, reações, impulsos* e *pontos de contato*. O que é geralmente fixado são *marcações* [repetições externas] em que o ator atravessa um ponto A do ‘palco’ ao ponto B, por exemplo. Biagini fala de uma espécie de “coreografia” (2012, p.300) desligada das *associações* em que a forma e suas imagens precedem os *impulsos*, as *ações* e todo o seu processo de estruturação.

Por outro lado, o corpo está em movimento quando em Ação. Um braço se desloca para a direita, a cabeça em determinado momento vai para baixo. A bacia balança. E isso por si só não é estar em *ação*¹¹³. Mas junto à *ação*, porque em *ação*, o corpo se move e se desloca [ainda que esse deslocamento seja com o corpo “parado”, no mesmo lugar¹¹⁴]. E foi o que percebi com o trabalho a partir da *acting proposition*. Os *movimentos* faziam parte das *ações físicas*, não as excluíam e vice-versa. Uma *ação física*, por si só, tem o *movimento* na sua dinâmica e o corpo se movimenta pelo espaço. A questão talvez seja *o que fazer* para que a *forma* não preceda os *impulsos*, as *intenções* e as *associações*, e sim, esteja na sua estrutura *em relação com* eles.

Desta maneira, em seu texto inédito - não autorizado para publicação, *Le Corps Carnavalesque* (1986), Grotowski afirma justamente que a *ação física* pode ser feita em alternância com o *movimento*. Ou seja, dentro da *ação física* existe um *movimento* que é direcionado pela *ação*. E ainda, para que um *movimento* se

¹¹³ A diferença entre Ação e *ação* (ou ainda, *ação física*) que proponho aqui é experimentar as diferentes etapas do processo de criação de uma *cena* e/ ou de um *texto*. A primeira pode estar mais direcionada ao “todo” da *cena/texto* e a segunda às pequenas *ações* que *um* faz em *cena/texto*.

¹¹⁴ De nouveau, *estar em ação* não significa estar “se mexendo”. Este para Grotowski pode significar um “mambo jambo” (1986). A *ação física* pode incluir a *estaticidade* e/ou o *movimento*. Por exemplo, em alguns momentos da minha *cena*, era *como se* eu estivesse parada, sem me mexer. No entanto, estava o tempo todo em *ação porque em relação* (ROCHA: 2014).

transforme em *ação física*, ele deve ter, segundo o artista, um *objetivo* e uma *intenção*.

Por sua vez, em mesma conferência, Grotowski diferencia a *ação física* (que pode ser trabalhada com atores orientais) de um *signo* presente no teatro oriental. Ele afirma que o *signo* é um "movimento codificado que tem uma significação precisa" (1986, p.14). Grotowski dá um exemplo: "Eu estou a ponto de montar um cavalo (ele faz um signo com a mão) Meus espectadores conhecem isso. E isso é o signo. [...] O grande ator oriental, quando ele faz isso [Grotowski faz o mesmo signo só que mais dirigido ao público da conferência], ele adiciona uma intenção. Isso quer dizer que fora do signo existe um tipo de interação com qualquer um de fora - mesmo o espectador. E então, isso torna-se a ação. Isso quer dizer que a função do signo permanece sempre, mas sim, com o signo eu capto tua atenção, é como se tua atenção estivesse flutuante e eu a capto. A este momento, é uma ação física" (idem). O *signo* de montar (com as mãos) o cavalo como que direcionado para fora, não deixa de ser *signo*, mas ao mesmo tempo, transforma-se em *ação física* segundo Grotowski, pois capta (como que algo no ar) a atenção do espectador.

No Master Course o irmão de Shao, ambos de Taiwan, em determinada parte de sua *cena*, representou a mãe através de uma vassoura. É um *signo*. Richards então fez desse *signo* um *jogo*. Como se o irmão estivesse jogando com a vassoura (sua mãe). E não é que ele mostrasse/exibisse isso ao público, mas era como se nesse exato momento da *cena* compartilhasse o *jogo* de sua mãe *enquanto* vassoura com o público. E todo *jogo* tem seus objetivos e regras. Nessa experiência, ele encontrou *a(s) ação(ões) física(s)*, concomitantemente que não deixou de trabalhar com o *signo* (ROCHA: 2014).

Grotowski afirmou ainda nesta mesma conferência de 1986 que os atores ocidentais estão sempre entre a *ação* e o *movimento* sem estar realmente *na* ação ou *no* movimento. E ainda acreditava que (sem contar com os 'grandes mestres' - Grotowski se refere aos atores 'médios' tanto de um lado, quanto de outro) os atores orientais são muito mais *precisos* que os ocidentais, no entanto, estes são mais *orgânicos* (GROTOWSKI: 1986, p.10).

Os objetos (em miniaturas), o figurino, a maneira como o cabelo estava preso e o cenário relacionados às *associações* da minha *acting proposition* eram *impulso*, *tapetes voadores* (GROTOWSKI: 2008, p.81), *facteurs de rappel* (fatores de lembrança), *trampolins* (na terminologia grotowskiana/*workcentiana*) para a ida ao meu encontro com as *ações físicas*. Encontro este com o acaso e com a imprevisibilidade. De certo modo, o corpo não trabalhava com a *imagem* dos objetos, como se fossem clichês e acessórios cênicos. Todos serviam como uma pequena tela que projetava *associações* na memória. Neste sentido, as funções dos objetos não estavam neles próprios. Grotowski considera que o ator pode reconhecer no objeto uma relação humana através de seu fazer. “Sobre este objeto se projeta uma relação, uma associação, um pensamento” (1986, p.16).

Como a *cena* era um monólogo eu precisava estar em contato com materiais fora de mim: com o texto, cenário, figurino e com as pessoas que me acompanhavam neste processo. O cabelo preso em rabo de cavalo bem alto, por exemplo, possibilitou-me encontrar o *verbo de ação* espirrar, que pode ser considerado uma *atividade* à la Grotowski (2001, p.120), assim como lavar a louça, trocar de roupa, tomar um copo d’água. Ou seja, atividades “banais e desinteressantes” (idem) e que são *verbos de ação no infinitivo*. Entretanto, o verbo espirrar propôs-me um “como” espirrar por causa do modo como o cabelo estava preso. Era um *jogo*. E isso reagia no corpo. Então testei o que poderia nascer através da relação com o cabelo. Que até então não era uma *ação física*. Embora essa busca seja justamente fazer com que esse verbo de ação esteja em *relação com outros*: com o espaço, com o(s) meu(s) *parceiro(s) invisível(eis)*¹¹⁵, com o público e com o cenário e figurino.

Três perguntas guiaram a procura pela *ação física* em uma lógica do comportamento ligada ao verbo espirrar. *Por que espirro? Para quem espirro? Onde espirro?* (ROCHA: 2014). Por conseguinte, o espirrar que era um único verbo começava a ser dividido e a necessitar de outros verbos que o acompanhassem. [Espirro na estação de trem. Espirro porque os cochichos que eu

¹¹⁵ Na terminologia grotowskiana/*workcentiana* é possível o ator reagir a outros atores que estão em *cena* junto a ele e/ ou reagir aos seus *partners invisíveis* [ou *companheiros imaginários*] que estão relacionados às *associações* que *um* tem em *cena* e, portanto, relacionados ao *trabalho sobre as ações físicas* no *Workcenter*. Segundo Grotowski, este parceiro deve ter um lugar concreto no espaço da experiência proposta, para que as reações de quem trabalha *sobre as ações físicas* sejam percebidas por quem vê de fora, já que para o artista polonês, não há nenhum *impulso* nem reação sem contato. Desta maneira, pode ocorrer também uma “espécie de ‘tela’ sobre a qual o ator projeta e se relaciona com as figuras tiradas ou imaginadas de sua própria vida” (2011, p.177).

olho e escuto a minha frente me fazem espirrar]. No caso, o corpo espirrava em reação à ação anterior. E o espirrar na *acting proposition* era também tomar um susto com o próprio espirro, ao mesmo tempo que um som saía da boca (rã), e eu balançava a cabeça para me livrar do espirro. Essas indicações fazem parte do verbo original espirrar. Elas são o próprio espirrar e se transformam em uma *linha de ações físicas* porque estão em relação com algum ponto de contato *fora de mim*. Ou seja, o verbo de ação espirrar estava *grávido* de outros verbos.

Este, no processo criativo foi o *detalhamento* de um verbo de ação que se transformou em uma *linha de ações físicas*. Destarte, percebi que a partir do momento que o espirro estivesse em relação com alguma coisa *fora de mim*, eu acabara de entrar em *ação*. E paradoxalmente isso teria relação comigo-transitória, e por isso mesmo, o corpo tinha que buscar essa conexão não no seu ‘íntimo’ e sim *fora dele*.

Ainda que o corpo no início da criação da *cena* não soubesse exatamente o que estava procurando, ou seja, uma espécie de ‘resultado’ da *ação física*, ele estava sempre em busca, em processo, como que traçando um esboço das *memórias*. Grotowski acreditava que os *impulsos* são guiados pela *intenção* do corpo. E afirma que “não há intenção se não há uma mobilização apropriada. Isso também faz parte da intenção. A intenção também existe em um nível muscular do corpo e está ligada a um objetivo que está fora de você” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 51). O corpo *enquanto* cena era uma espécie de elétron em pulsão para fora de si que ainda não tinha chegado à sua forma móvel “original”. O trabalho em *ação* transformava o corpo e o fazia atravessar uma receptividade de sentidos e sensações palpáveis experimentadas subconscientemente. E seguia o *fluxo without pushing - sem bombear* (COLLÈGE DE FRANCE: 1998/2014, faixa 18), sem um momento de exageração em nível das emoções. Ao contrário, o próprio corpo estava o tempo todo lutando com suas oposições para encontrar(-se) em *fluxo*, bem como em nível de contração e relaxamento muscular - *tensão justa dirigida* - que o fazia “respirar”.

Em seu texto *Exercícios*¹¹⁶ (escrito na época do *Teatro Laboratório*), Grotowski aponta que as reações autênticas e orgânicas têm, em sua maioria,

¹¹⁶ Textos como *Exercícios*, *A Voz e Teatro e Ritual* foram escritos a partir de conferências e/ou encontros realizados por Grotowski nos anos de 1968 e 1969 e, até pouco tempo atrás, estavam esparsos em várias revistas relacionadas ao fazer artístico. Esses textos não foram publicados (necessariamente) no mesmo ano em que Grotowski ministrou a conferência referente a eles. No

início no interior do corpo, na “parte do corpo que chamamos ‘a cruz’ (o cóccix), ou seja, a parte interior da coluna vertebral, incluindo a inteira base do torso, até o abdômen inferior, onde encontram a sua realização nos detalhes precisos. É ali que tem início os impulsos” (2007, p.172).

Já na quarta e última semana do Master Course, enquanto Delphine escrevia alguma coisa em algum lugar em algum caderno com algumas palavras e uma caneta, passei toda a *cena* apenas com os *impulsos* que a ela estavam ligados. Em qualquer momento que Delphine me pedisse para entrar em Ação, eu estaria pronta. Praticamente o corpo não se mexeu e não saiu do lugar. O trabalho com os *impulsos* era algo que ‘empurrava de dentro’ porque estava dirigido para fora em uma *tensão justa* que me fazia tender ao exterior. Grotowski defendia que os *impulsos* podem ser como os “morfemas” de uma atuação (RICHARDS: 2012 p.112). Como anedota, o artista conta que certa vez Stanislavski se “transformou” em um tigre somente pelos *impulsos*, sem praticamente se mexer da cadeira onde estava sentado (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 12). “A base de alguma coisa que está quase aparecendo e saindo ao exterior e que já nasceu, mas que ainda não é uma *ação física*” (idem). O artista nomeava também os *impulsos* de “pequena iniciação”, isto é, um pequeno início de uma *ação* (1997/2014, idem).

Por outro lado, o uso das mãos e dos olhos não era descolado dos *impulsos* do corpo, no que poderia vir a ser um *gesto* segundo Grotowski: um movimento periférico do corpo (mãos, pés, olhos) que não nasce do seu *impulso* nem da sua *reação* (2001, p.86). Richards, por sua vez, acredita que a nossa cultura ocidental por causa da educação viciada em televisão, no transporte de carros e na tecnologia, estimula o corpo ao sedentarismo. “Então nossas espinhas vertebrais se tornam bloqueadas e nós nos acostumamos a fazer somente gestos no nosso dia-a-dia. Nós usamos somente os braços, as mãos, e o movimento facial [...]. A vida da coluna vertebral, a vida que está fluindo em torno do eixo do corpo, é em grande medida esquecida” (2008, p.53).

A busca pelas *ações* do corpo na experiência do Master Course procuraram pela descoberta de vida e do *fluxo de impulsos* que vêm de ‘dentro’ do corpo e se prolongam ao seu exterior até a periferia. Em sintonia com o diretor americano e,

caso de *Teatro e Ritual*, por exemplo, a versão polonesa foi editada em 1990, 22 anos depois! de Grotowski ter ministrado a conferência que deu origem ao texto.

por outro viés, Grotowski explica que, “bom, na verdade, os gestos, eles existem, mas eles são o fim de um impulso orgânico, o fim de alguma coisa. É como a última articulação, não é que se começa pelo gesto, mas, se chega a alguma coisa percebida pelo observador como gestual” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 93).

Os músicos, por exemplo, quando tocam um instrumento de corda não usam somente as mãos para operá-los e sim, por meio de um possível *impulso*, existe o engajamento total do corpo. Desta maneira, o que parece estar em *jogo* não é o efeito sonoro de tocar, mas como que de 'dentro' do instrumento (musical/corporal) nasce a música e/ou uma voz que canta. A sonoridade se libera e deixa o instrumento cantar. Na *acting proposition* as *indicações, atividades, movimentos e gestos* das mãos e dos olhos estavam impreterivelmente *associados* às reações do corpo em determinado momento da Ação. Não eram soltos e sem endereçamento. Mas eles existiam.

Na realização da *acting proposition* tudo estava ligado à experiência que eu tive na estação de trem na semana anterior à criação da *cena*. Ou seja, a *memória* do menino negro na estação [carregando uma mala duas vezes maior que ele e seguindo o homem branco à sua frente, enquanto todos cochichavam], era o *leitmotiv* para o atravessamento de outras *memórias*. Ela foi *impulso* - instinto de uma consciência que se alarga - para o trabalho de criação. Era uma *memória* recente, mas que ao longo do processo, percebi que representava uma questão desde há muito tempo inquietante para mim referente ao *marginal/outsider/colonizado*. É uma questão que me é fogo ardente. *Uma necessidade nunca satisfeita* (GROTOWSKI: 2000) e que me liga ao outro. Na Itália, isso saltou-me aos olhos. Era necessário que naquele momento eu tivesse coragem para seguir adiante e enfrentar o processo. “Então, mas o teatro era para mim como um campo interessante. Porque o teatro engloba o ser. É... ali é preciso uma certa maneira de fazer. Tem a ação que engloba isso que é o psíquico, isso que é o físico. Mas que vai na direção de alguma coisa de mais alto, mais alto... na direção de uma conexão. Eu repito... no momento de fazer. Não é se dizer: ‘Bom, chegamos a algum lugar e nos tornamos livres ou alguma coisa assim’. Não, aí eu me sinto não competente. Mas, o... o... num momento de fazer... é ao mesmo tempo uma obra e ao mesmo tempo alguma coisa que é como um segredo do coração. Como... que é como resposta a uma nostalgia eterna em

nós, de ultrapassar o nível bruto da nossa condição humana” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 96).

Enquanto experiência percebi que o *trabalho sobre as ações físicas* é na realidade um *trabalho sobre as memórias*¹¹⁷ dos meus *eus-outros*; um *trabalho sobre as associações* móveis e transitórias que me atravessam(ram) e encontraram a sua própria maneira de serem estruturadas e *partituradas*¹¹⁸. O aspecto de

¹¹⁷ Aqui lembro-me da célebre frase de Grotowski em pleno *TL* (1969) que diz o seguinte: “pense-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não *tem* memória, ele *é* memória” (2007, p.142). A *memória* é aqui acontecimento realizada no presente. Na faixa 63 do Collège de France, Grotowski ainda afirma que: “tem uma maneira de olhar o trabalho com o corpo, em que o corpo é uma memória. É como sempre, na profissão que eu represento se diz ‘como se’... será que é objetivo ou não? Eu não sei... mas, ‘como se’ o corpo *é* memória. Porque... e, nesse caso não tem projeto no mental... e, de realização, no corpo que é dirigido como um mecanismo independente. Na verdade, nós dizemos que, normalmente, com nossa educação, que, aquilo de que nos lembramos, está em algum lugar dentro da cabeça. Não, assim é mecânico. Mas na verdade, se a coisa que fazemos, ou que lembramos, se refere a uma memória da vida real, é como se o corpo se lembrasse primeiro. É como se o corpo se lembrasse... se lembrasse de um pequeno movimento... de um olhar, descobrimos a coisa que o mental esqueceu. Mas, se improvisamos, deixamos o corpo se lembrar. ‘O que eu fiz? O que eu fiz lá? O que é que aconteceu? O que é que eu fiz?’ E, é o corpo que não tem... que não possui lembranças... mas, é como se ele *é* a memória ele mesmo...nesse caso o corpo se torna totalmente fluido. É como se ele fosse mais rápido que o reflexo nos pensamentos. E, então esse descompasso, entre o mental que dirige e o corpo que é uma marionete, isso desaparece completamente. Será que é? Será que é realmente o corpo que é a memória? Talvez não. Mas, se nós tratamos o corpo como se ele *é* a memória...e, ele se lembra...e, ele se dirige a alguma coisa... Então, as pequenas reações são extremamente rápidas, elas chegam logo. E, as coisas... a memória se abre” (1997/2014).

¹¹⁸ Todas as pequenas reações dos atores estavam dentro de uma *partitura* (terminologia grotowskiana que, muitas vezes hoje, no *Workcenter*, é relacionada no trabalho do ator à partitura de músicos que a memorizam de tal forma que não precisem pensar, saber o que vem depois). Os binômios ‘estrutura/espontaneidade’, ‘forma/fluxo de vida’ e ‘partitura/ organicidade’ foram nomeados e abordados por Grotowski e seus atores/colaboradores ao longo de sua trajetória artística. Uma tese que está em processo de investigação dessas abordagens é a de Lidia Olinto (UNICAMP), *Conjunctio oppositorum: análise da relação precisão-espontaneidade no desempenho cênico dentro da trajetória artística de Jerzy Grotowski* (1970-1999). A noção de *partitura* ao longo do trabalho artístico do artista polonês com os atores no *Teatro Laboratório* ganha outras práticas (e outros nomes) ao longo de sua trajetória até chegar à *Arte como Veículo*. No entanto, no trabalho do *Workcenter* hoje, essa expressão é utilizada. Embora, acredito que essa noção presente no trabalho do *Workcenter*, pode ser atravessada pela metáfora de Cieslak em *O Príncipe Constante* nos anos 60. O ator diz o seguinte: “A partitura é como um copo que contém uma vela queimando. O copo é sólido, está lá, você pode contar com ele. Ele controla e guia a chama. Mas ele não é a chama. A chama é o meu processo interno a cada noite. A chama é o que ilumina a partitura, o que os espectadores veem além da partitura. A chama está viva. Assim como a chama dentro do copo se mexe, tremula, sobe, desce, quase apaga, e de repente brilha mais forte, reage a cada soprar do vento, - assim a minha vida interior varia a cada noite, momento por momento... Eu começo cada noite sem antecipações. Esta é a coisa mais difícil de aprender. Eu não me preparo para sentir algo. Eu não digo: ‘Ontem à noite, esta cena foi extraordinária, eu vou tentar fazer isto de novo’. Eu quero somente estar aberto para o que acontecer. E eu estou pronto para receber o que quer que seja se eu estiver seguro na minha partitura, sabendo que, mesmo que eu sinta o mínimo, o copo não vai quebrar. Mas quando a noite vem, que eu posso brilhar, viver, revelar - eu estou pronto para isto, sem antecipar o momento. A partitura continua a mesma, mas todo o resto é diferente porque eu estou diferente” (CIESLAK: 1973). Outras imagens aparecem no trabalho hoje do *Workcenter* relacionado à partitura/estrutura x fluxo de vida/ espontaneidade do ator em cena: o cavaleiro e o cavalo e o rio e suas margens. Experimentar esses binômios é perceber que um não existe sem o outro, um luta com/contra o outro.

montagem e composição da cena começou lá/ali/aqui a aparecer. Aspecto este que Grotowski, como já mencionado, acreditava fazer parte da *artificialidade* de um ato artístico (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 98). Existe uma *montagem dos impulsos* como no cinema. Bem como do texto, do cenário, dos objetos, do figurino, das *memórias* e das *ações* em um processo de *colagem em fluxo*.

Desta maneira, é como se na criação da cena, o corpo conseguisse encontrar e fazer uma *ação* porque atravessara para outra camada, a das *memórias*. Neste caso, estar em ação é estar em processo de lembrança; é lembrar-se de algo. O corpo. Atravessar memórias. Para isso ele atravessou também a *imaginação*. E não que seja somente uma questão de fazer. É de querer fazer também. É de querer buscar pelas *ações físicas* e ser atravessado por elas. Por isso, era como se o corpo precisasse ‘ver’ as *memórias* que o atravessavam e não a mim mesma.

O *trabalho sobre as memórias* foi um trabalho de escolha na criação. Marcou-me o fato de que em nenhuma das etapas eu escolhi as *memórias* de forma hierárquica a serem estruturadas. O movimento foi ao inverso. Todas me escolheram. Todas as *associações* que eu tive me atravessaram e foram dadas pelo/atraves do corpo, de forma a guiar a si próprio no que ele deveria fazer em determinado momento. “E então não é o ‘eu’ que age - age ‘isto’” (GROTOWSKI: 1997). É como se ‘uma parte’ do corpo, de fato, observasse o que estava acontecendo no momento que agia. Grotowski diz: *je vois que je vois*. Eu vejo que eu vejo. *Qu’est ce qui se passe?* O que se passa? *Qu’est ce que c’est?* O que é? *C’est la conscience*. É a consciência. *Ma conscience est comme le témoin qui regarde la vie*. Minha consciência é como a testemunha [ou o testemunho] que olha a vida (CONFERÊNCIA DE LIÈGE: 1986).

Quando algo está vivo¹¹⁹, em *fluxo*, é quase como se nós pudéssemos pegá-lo no ar. É uma sensação estranha de percepção porque tem uma radiação tanto

¹¹⁹ No final de sua vida, Grotowski tinha grande apreço pela expressão já citada aqui, *le corps carnavalesque - o corpo carnavalesco* (1986). Expressão esta que para o artista vinha de Bakhtin. O *corpo carnavalesco* é um corpo revelado na sua monstruosidade, pleno de vida. Grotowski argumenta: “é o corpo que é ao mesmo tempo a matriz - o ventre -, onde a pessoa está a ponto de nascer e ao mesmo tempo o corpo que já caiu”. É como se o corpo aqui fosse a terra (a mãe natureza) que um dia enterra e desaparece. Tudo que da terra vem, um dia volta a ela. O artista acreditava que a partir do *corpo carnavalesco* o ator poderia tocar no mistério da vida e da morte.

para quem faz quanto para quem assiste-compartilha a *cena*. De certo modo, eu não tinha um objetivo fixo de construir um personagem [criado especificamente para ilustrar um texto de um possível autor], e sim, criar uma *linha de ações físicas* estruturadas. No final do processo, poder-se-ia dizer que o *eu* era atravessado por corpos *outros* móveis e que poderiam ser considerados “um personagem ou personagens plurais” que recriaram uma realidade no *aqui e agora. De lá*. No entanto, o objetivo não era construir *o personagem* diretamente e sim, trabalhar *através das memórias*. “Vocês podem ver alguém que não faz nada. Em certos momentos ele olha, mas, ele está presente... É essa coisa que é tão difícil, frequentemente, de obter no teatro... Que a presença esteja todo tempo. Não apenas quando temos uma iniciativa. Não apenas quando, digamos, fazemos alguma coisa... Mas também, quando se está apenas presente. Esta presença ela é. O ser humano, o ator, não está vazio. Alguma coisa... Do fluxo da vida, da energia, das associações, elas passam através dele. Esta conexão entre a composição e a vida... digamos: a espontaneidade. É uma muito... É um negócio essencial e que domina totalmente o campo [...] E, ele não mostra que está presente. Ele não tenta mostrar ao espectador que ele está presente. Mas ele está presente! Que o ator nesse caso, simplesmente, ele não está vazio... Ele não está nunca vazio, sempre alguma coisa passa por ele, ele é como um canal aberto onde as forças, as associações, as energias, os baixos, os altos... Tudo pode passar... E ele deixa isso passar... Ele não mostra que isso passa... ele não tem essa preocupação... isso é alguma coisa extremamente importante”. (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 42).

A Ação que produzia *presença* dinâmica atravessava o espaço onde o corpo *outro* agia. E a motivação estava dentro do ato em si. De certa maneira, o corpo estava seguro para fazer o que tinha que ser feito. E buscava o que o fizesse escapar. Porque ele (re)agia e *pedia* por determinadas *memórias* como uma *necessidade* que determina a sua própria natureza e tempo-ritmo plural. Seguia o *fluxo* porque tinha o próprio modo de *pensar em reação*. Aquela imagem do corpo social, hegemônica e imutável foi aos poucos se desintegrando e se desfazendo no

Não é um corpo inteiramente belo. Ele dá um exemplo: um casal jovem, bonito, com saúde e feliz. 40 anos depois. O mesmo casal velho, com câncer, experimentando a destruição dos corpos que morrem e, em contraposição, encontram em si um estado de amor e de luz. Neste momento, Grotowski afirma que é possível tocar o *corpo carnavalesco*. “É misterioso [...]. Nós começamos a rir e depois nós choramos”.

interior de um processo que nunca será o mesmo justamente porque passível de transformação. O corpo teve a possibilidade de guiar-se pelo desconhecido e reescrever a si próprio = provisório

através das *ações físicas*,

através das *memórias*.

que localizadas nos tempos passado e futuro explodidos no presente espacial estão diretamente relacionadas à Ação da *cena*. Por sua vez, as *memórias* escrevem o corpo em *impulsos*. Elas estão para além da percepção de si. *Memórias-entre*. Não vá comprar *poções de memórias*. Entrar na mente. Esvaziar de todo o resto. Porque as *memórias-provisórias* são livres. Vão e vêm. Elas se atualizam enquanto Ação. Processo psicofísico. A partir do alargamento da experiência. *Memórias* enquanto paisagens atravessadas estão sempre ligadas a outros. É contato. Encontro. As *memórias* esculpem. O que acontecia comigo enquanto o corpo agia. E a estrutura canalizava o *drive*, a *energia*. Porque as *memórias* lúcidas seguem uma direção que muda a cada circunstância, a cada intenção, a cada objetivo e a cada reação. Quando esvaziadas constantemente pelas categorias sistêmicas a que o corpo é penetrado. E elas esquecem de ser quem antes está. Lutam contra a perda de orientação, atenção e linguagem. Lapsos. Desligam-se da realidade. *memórias-borrachas*. Que me faltam. O corpo vai atrás. E reencontra em si um desalinho que é texto forma mídia visualizada com zoom. Ele quer *correnteza de memórias*. Uma ponte feita de. Aquele canto no lobo cerebral te desafia a caçar pelo que quer ser experimentado ao infinito. Esquece, esquece, esquece tudo isso. *memórias escorregadias*. Elas gingham. E armazenam experiências que o corpo quer. Focalizar requer grande quantidade de energia porque deteriora-se. Fazer é atravessar *memórias*. Seu processo tem localizações específicas no corpo. E a consolidação ocorre no momento seguinte ao acontecimento. Assim, qualquer fator que haja nesse instante pode fortalecer ou enfraquecê-las, quaisquer que elas sejam. Porque as *memórias* filtram. As *memórias-mapas* guiam a geografia corporal. Porque alguém me chamou de andarilha dos sonhos. Andarilha das *memórias*. Peguem a minha mão. E vejam! Borboletas azuis.

Dia de apresentação da *acting proposition*. Título: *Pequeno esboço de rebeldia tem gosto*. Estar ali mais uma vez naquele espaço e depois de tudo foi extremamente emocionante. A energia de todos os presentes alimentava e fazia pulsar a nossa experiência juntos. Olho para Delphine que. Vamos. É agora. Você consegue. E para Jessica. Um sorriso. E lembrava-me de escorregar a manga do vestido verde para que o ombro esquerdo pudesse ser visto. VRÁ! Porque agora o que eu quero mais no fundo no fundo no fundo é me divertir. Chega de sofrer! E assim o foi. Do riso ao choro. Das *ações físicas* a Ação. Da Ação ao coração. É bonito experimentar o corpo que luta e deseja pela sua própria liberdade alargada embebido de um tempo que não é mais o cronológico. Porque algum *fluxo* transita em suspensão. É uma conexão mágica. Um canal de encontro aberto com o presente. É um presente! Que oferece no seu mais honesto fazer o sentir. No aqui e agora de lá. Daqui. A partitura das *ações físicas* estava precisa porque ligada a *memórias* experimentadas e, ao mesmo tempo, (re)transformadas e projetadas. No entanto, nessa luta de *tensões* e *atenções* eu precisava escutá-lo para não atrapalhar. Era necessária uma cooperação. Não julgar, embora pensar, nem censurar o corpo e quebrar o processo que seguia firme. De certo modo, ele não implicava resistência. O que tinha que ser feito, era feito. Sabia ser feito. Até porque encontrou em Ação algo que fantasiava, imaginava, reinventava. Essa era a parte mais divertida. Até que deixei de guiar. É como se o corpo guiasse a si mesmo. Aprendi com o próprio = provisório fazer do corpo em *cena* o que funcionava e o que não funcionava. Porque existia o que simplesmente não funcionava. E aceitar isso também fez parte do processo. A criatividade é um ris(c)o. É uma sensação de abraçar a necessidade de um corpo que te habita provisoriamente. Porque ele se decompõe. E compôs uma música que me fez dançar intensamente. Então o corpo transforma-se em paixão. É fogo que consome. Do instrumento à. Sensação de não ser mais corpo e sim música e sim dança e sim Ação.

Caçadora de *memórias*.

Richards riu do início ao fim. Achou a *cena* engraçada em toda a sua seriedade.

Os outros também.

Até que todos silenciaram.

.

.

.

.

O silêncio está na palavra. A *cena* acabou.

.

.

.

Richards falou. Falou. Falou. Falou. E falou. De um dos processos mais difíceis e julgados (se assim posso dizer) do Primeiro Master Course do *Workcenter*, algo tinha acontecido. Algo aconteceu. E Richards falou. Falou. E Falou muito... eu estava feliz. E isso era sinônimo de muito choro. Porque a alma também chora de alegria e passeia ao final da tarde por entre aquelas paisagens de Pontedera que ri e finalmente me recebe como a brisa: leve.

4.2.

Entre o *Homo Otarius* e o *Homo Vivet*, porque somos todos zumbis pós-modernos que lutam pelo atravessamento ainda que provisório de sobressaltos indomáveis

Acreditar que o *Workcenter* está fora da cultura do espetáculo e da sociedade capitalista contemporânea numa produção de “extrema pureza de subjetividades *outras* através da Arte - com Maiúsculo” e que não vai ao encontro com a sua produção sistêmica na super globalização em que estamos inseridos hoje, seria querer mascarar um absurdo utópico. Cultura do espetáculo esta que para Foucault (1970), tende a “uma organização hierárquica de valores, acessível a todos, mas também ocasião de um mecanismo de seleção e de exclusão; [...] que solicita do indivíduo condutas regradas, dispendiosas, sacrificiais, que polarizam toda a vida; e enfim, só se [podem] fazer através de um conjunto de elementos que constituem um saber”. O paradoxo é justamente essa luta de opostos, de profundas contradições dinâmicas que se tocam e que o grupo do *Workcenter* experimenta. Infiltra e desvia a experiência de estar num mundo no qual o capitalismo te dá um tapa na cara e te engole a seco e, por sua vez, busca pela liberdade viva e ardente em uma artesanaria *outra* que sai *fora de si*, mas que é alimentada constantemente pelo primeiro. O *Workcenter* duela entre uma marca e uma formação pedagógica de ator. Que se esforça contra os moldes estruturais e institucionais da vida burguesa cotidiana e por outro lado, se transforma em uma instituição, em uma empresa que cobra xxxx,xx euros por seus serviços. A própria vida está em jogo. É o campo de batalha entre o *poder sobre a vida* e a *potência da vida* como defende Peter Pál Pelbart (2007, p.13). Costuras e descosturas numa *fita de Moebius* que liga um ao outro pelo seu avesso. O primeiro reduz a vida à sobrevivência. E nisso está o fato de ele não buscar a morte, mas mormente fazer durar num estado vegetativo o homem. Desta maneira, alimenta-o com o mínimo para que ele não venha a morrer. A busca por sobreviventes produz vigilância que visa a otimização das forças vitais que ele submete. O *poder sobre a vida*, segundo Pelbart, inclui a nossa condição de sobrevivente à democracia ocidental e à sociedade de consumo instalado cotidianamente no niilismo do dia-a-dia (2007, p.14). O *Workcenter* se adequa às normas da cultura do espetáculo e a um corpo restante automodulável. E talvez seja porque neste contexto conflitual impuro que

um tem a possibilidade de criar novos modos de fazer-se na vida *uma vida*, como nos acredita Deleuze (2002). O segundo é afetar e ser afetado. Atravessar e ser atravessado pelos fluxos exuberantes da vida, do acontecimento impessoal e de uma possível suspensão. Uma sombra que luta para sair de si mesma. O que não exige sua relação com o primeiro. *Assumir* que as amarras sociais, históricas e políticas existem e estão por aí e que, ao mesmo tempo são móveis, transitórias e não fixas, pode ser um passo importante e consciente para o *Workcenter* e que, paradoxalmente, faz a si próprio deslocar-se do seu avesso, do *poder sobre a vida* e se aproximar de sua *potência*. De modo que libere forças inconscientes à flor da pele. Às vezes, é no extremo do *poder sobre a vida* que pode-se encontrar *uma vida* ainda que esgotada, fraca, falhada, decomposta, desfigurada e que vibra e reverbera porque não permanece na fraqueza de cultivar apenas a sua força “blindada e perfeita”. O mesmo sorriso dos dentes que nos recebe com todo o carinho em *The Living Room* oscila com o pânico, o terror, o medo e a velocidade que apareceram na experiência do Master Course, em 2014, na qual estive presente. Nega e afirma; fortalece e desmorona. É uma luta de pulsões móveis entre produção de ausências e emergências; entre outros modos de percepção e o seu engeguencimento; entre o autoritarismo e a busca pela liberdade; entre o encontro e os desencontros; entre o acordar e o estar dormindo; entre a pressa e vagarosidade; entre a engenharia e a jardinagem; entre a sensibilidade e a insensibilidade; entre a não domesticação do corpo e o seu adestramento; entre a busca por um não-método e o fazimento de um método; entre a artesanaria e o credo militar teatral; entre a harmonia e os seus desarmônicos; entre os hábitos organizacionais e as desordens informes; entre o profissionalismo e o diletantismo; entre o não fazer teatro e o seu fazer; entre o trabalho de si e o domínio maquinal; entre a ética e a moral; entre a transação e a transcendência; entre o uso da palavra e a falta dela; entre a abertura para o mundo e o seu isolamento. *Workshops* de 2, 3, 4 - fiz esse no Rio, 5 - fiz esse em Buenos Aires - 15, e no máximo de 30 dias - fiz esse em Pontedera. *Sessões de trabalho com cantos e ações, no espaço comum do trabalho criativo* [em que] *vamos perceber se uma espécie de necessidade mútua de trabalharmos juntos aparece*. Frase que o *Workcenter* escreveu em um processo seletivo do *Open Program*, liderado por Biagini entre os dias 25 a 28 de julho de 2012, em Belo Horizonte. *No fim da tarde, eles chamaram para uma outra sala, nome a nome, doze dos dezesseis*

candidatos do nosso grupo, entre os quais estávamos eu e também T. Chegando na sala, sentamo-nos e Thomas disse, então, que não nos chamaria para entrar no Workcenter. Também disse que, apesar de saber do esforço de todos para estarem ali [e de todos os gastos que isso demandava aos próprios participantes], ele precisava dar continuidade à seleção e, em função disso, pedia que pegássemos as nossas coisas o mais rápido possível e deixássemos o espaço do evento. Depoimento escrito na dissertação de E.C. sobre outro processo seletivo do *Workcenter* e do *Focused Research Team in Art as Vehicule*, dessa vez em Pontedera, em janeiro de 2013. Talvez a planície esteja em erosão. Dance, dance... senão estamos perdidos. Incorpore as diversidades epistemológicas, as experiências e as práticas dos mundos. Penso incansavelmente em reinvenções. Plurais. Porque é preciso reivindicar o direito de nascer de nouveau a cada segundo próprio ao inacabamento escorregadio da vida. E talvez ao próprio *Workcenter* caiba recusar o seu nascimento dado em favor de um auto-nascimento que significa recriar um *corpo* que tenha o poder de começar sempre e redescobrir *uma vida* em sua potencialidade plural, lúcida e móvel, o tempo todo de novo de novo e de novo.

Thomas Richards e Jerzy Grotowski nos anos 90



Figura 97- Os olhares 1.

Thomas Richards e Mario Biagini atualmente. Respectivamente, o diretor artístico e o diretor associado do Workcenter.



Figura 98- Os olhares 2.

5

O jogo da recusa... Sorria e cria porque errar faz mover o jogo. É magia. Chega de recusas. *Em nome de Grotowski. É tinta de Carnaval!*

“Isso me acompanhou durante anos e anos. No fundo, até agora. Então, vejam vocês, isso foi bem, bem antes de toda a pesquisa teatral ou cultural. Eu pensava, eu me colocava a questão: como? Porque eu estou convencido de que não existe nenhuma abordagem exclusiva. Que existem várias abordagens, e que, no momento que nos tornamos dogmáticos sobre a exclusividade de uma única abordagem, matamos, nós estamos matando essa abordagem. Mas, como então... Se nós não queremos falar da posição de uma doutrina, de um dogma e queremos, de qualquer maneira, transmitir qual é, quais foram certas aventuras ligadas à minha abordagem... Não é uma escolha: isso cai sobre o homem. Nós somos como que condenados a uma abordagem. Então, como falar disso sem criar uma doutrina? Eu acho que... É preciso, simplesmente, em certos casos, dizer como aconteceu na minha vida, na minha vida nesse caso...” (COLLÈGE DE FRANCE: 1998/2014, faixa 151).

É nessa luta de tensões que Grotowski já no final de sua vida compreende e, ao mesmo tempo, coloca uma das questões - quiçá a mais importante - relacionada à atitude para com o seu trabalho¹²⁰. É por meio do ‘simplesmente dizer’, como um acontecimento de fluxo da vida e, eu ainda diria, que é por meio do ‘simplesmente escrever’, que *um ensinamento* finca suas raízes na pluralidade e se transforma em *ensinamentos*. Produção de *experiência* nas condições de sua emergência e a busca por inventariar as condições dessas emergências.

Talvez o passo em falso do *Workcenter* seja transformar Grotowski em Mito e ditar ordens *em seu nome*. Inevitavelmente, todo o *ensinamento* transforma-se em dogma e doutrina, como se a *Instituição Workcenter* possuísse ‘a chave do cofre grotowskiano’. *I can also think of examples of actors in other kinds of art [...]*.

¹²⁰ Aqui o artista olha para trás e questiona indiretamente até o seu próprio modo de agir com relação às fases passadas, nas quais muitas vezes Grotowski se calou e/ou foi extremamente calculista em sua fala sobre o que estava sendo experimentado por ele e outros colaboradores.

But that's not our work (RICHARDS: 2008, p.96). Essa é uma constante do *Workcenter* que não desmente que existem várias 'técnicas' de ator ao redor do mundo, mas 'se você quiser estudar Grotowski', é como se existisse somente o único caminho para tal. E é claro que Grotowski colheu sua última fase de trajetória artística em Pontedera, com a criação do próprio *Workcenter* e com a vinda de Richards e posteriormente de Biagini. Mas e os outros? E os tantos que passaram [e ajudaram a construir] uma *transmissão não oficial* com Grotowski em suas demais fases artísticas? E aqueles que inclusive passaram pelo *Workcenter* antes do falecimento de Grotowski? E a Universidade de Paris-Sorbonne? E a Tisch School of the Arts (NYU)? E a Universidade da Califórnia? E a University of British Columbia, no Canadá? E a Universidade de Kent, na Inglaterra? E a Universidade de Istambul, na Turquia? E a Università 'La Sapienza', na Itália? E o Centro Teórico-Cultural de Cuba? E o *Instituto Grotowski*¹²¹, na Polônia?

O *trabalho sobre as ações físicas*, bem como a *Arte como Veículo*, constituem uma pesquisa específica no interior de um grupo, o *Workcenter*, fato que pode implicar alguns perigos e marca a posição de quem faz no jogo do verdadeiro e do falso. “No entanto, se ainda não estiver claro por que esse trabalho é necessário e como um ator pode ser ajudado por uma compreensão prática do trabalho sobre as ações físicas, deixe-me fazer uma observação...” (RICHARDS: 2001). Deixe-me fazer uma observação. Trabalhar *sobre as ações físicas* não é *necessário* a um corpo de ator. Trabalhar *sobre as ações físicas* não é *essencial* a um corpo de ator. Richards fala muito na *chave (key)* da investigação em todos os seus livros (1997, 2001, 2008).

¹²¹ O *Instituto* é o espaço onde tudo começou na trajetória de Grotowski e seus pares e, paradoxalmente, o *Workcenter* parece manter uma relação fria e distante. Os atores do *TL* que estão vivos têm uma relação direta com o *Instituto Grotowski*. Com o *Workcenter* não. É notória, por exemplo, a diferença entre o site do *Workcenter* e o site do *Instituto* no que se remete ao acesso e contato que cada instituição propõe ao usuário. O primeiro está mais interessado em divulgar seus *Workshops* e *Performances Events*, bem como fazer aparecer o link para *doações*. Não dá *nenhum acesso livre* ao pesquisador que queira bibliografia aprofundada e escreve “Acesso restrito”. O segundo *convida* o internauta a uma enciclopédia, galeria de fotos, vídeos, áudios, textos e periódico online (chamado *Performer*) referentes a Grotowski. Para conferir os dois sites: <http://www.theworkcenter.org> e <http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?lang=en>.

O fazer cria uma espécie de conceitos - eles criaram os deles. O meu clama por riscar, cortar, apagar esse *sobre*, essa preposição que de alguma forma hierarquiza e promove o distanciamento do trabalho sem preposição definida *através-porque-atraversa/das/com(a.s) ações físicas*. Porque ‘entender’ esta prática é impreterivelmente refazê-la e recriá-la.

Desta maneira, experimento o deslocamento de todas as preposições referentes tanto ao trabalho com(a.s) *ações físicas*, quanto ao trabalho com(o.s) *cantos de tradição*. Esta atitude *antropofágica* apresenta três movimentos básicos para com esta prática: ‘comê-la, digeri-la e excretá-la’. Já quando sem os () - ‘trabalho com as ações físicas’ e/ou ‘com os cantos de tradição’, parece implicar um trabalho *junto*, que quer dizer *junto às ações físicas* e *junto aos cantos*, numa espécie de mão à mão, na companhia de, em relação a, um [o *atuante*, ator] com o outro [a *ação* e/ou o *canto*]. No que se refere à preposição *sobre*, em contrapartida, oferece ao ator uma metáfora de ‘padeiro’ e/ou ‘escultor’, no qual o trabalho a ser feito é sobre o corpo que será modelado, trabalhado e esculpido. A preposição do trabalho *através* das *ações físicas* e *através* dos *cantos de tradição*, como já escrito, *atraversa*, implica passagem de um corpo que percorre, penetra, encontra e prolonga-se nas *ações* e nos *cantos*. E, por último, o trabalho *das ações físicas* e o trabalho *dos cantos de tradição* provoca uma espécie de *trabalho próprio*, no qual o *eu* é como que guiado pelas *ações* e pelos *cantos* através do *fluxo*. É como se tirasse o peso do trabalho do corpo e o ‘transferisse’ ao trabalho das *ações* e dos *cantos*. Neste caso, o corpo aqui é receptividade. E de nouveau, “então não é o ‘eu’ que age - age ‘isto’” (GROTOWSKI: 1997). Neste sentido, propor o deslocamento e o trânsito dessas preposições [e de tantas outras agora bem-vindas! E antes inexistentes e fixadas somente por uma: *sobre*] pode ser um passo interessante.

Outrossim, recuso-me. a não defender esta escrita enquanto processo inacabado e movediço que se faz no ato de sua própria fra(n)queza. Por isso, escrevo um trabalho transitivo de um corpo que cria e nomeia esse trabalho de lá já *outro* enquanto *prática de memórias*. Porque eu posso ser um chucrute adocicado que olha aterrorizado e a louca a falar. Com você do primeiro andar. O próprio fazer vai te jogar ao vento as palavras soltas que te beijam. *Não que precise chegar a*

alguma coisa, o que é preciso é sair de onde estamos. M.D. Talvez os ofícios dos atores estejam nas linhas tênues da descoberta de meios-provisórios que o levem *daqui-prali-pracolá* a experimentar o que não se conhece e o que não se domina de nouveau de nouveau de nouveau. O *jogo* exige regras. Reinventemos-as!

Por um lado, Grotowski saiu do *Teatro*. Sim. Ele deixou de fazer espetáculos (e por isso, des(c)locou o fazer espetáculo, do fazer teatral). Isso está até muito bem delineado. No entanto, a exatidão conduz à ambiguidade. Por isso, em outra perspectiva, parece-me que ele nunca saiu do *teatro*. Até as fases de sua trajetória artística divididas pelo próprio Grotowski não deixaram de ter em seu nome a palavra teatro {*Teatro Laboratório, Parateatro e Teatro das Fontes*}, com exceção da fase do *Objective Drama* e da última fase, a *Arte como Veículo*. A primeira não tem *teatro* no título, mas tem *drama*. E o nome da segunda foi dado por Peter Brook, tem *arte*, e por inúmeras vezes, Grotowski afirma que o que foi feito no *TL* é a *base* para esta fase da *Arte como Veículo*¹²². Sem contar que a especificidade do *teatro* para o artista polonês não seria justamente veículo para o

¹²² Inclusive, em suas aulas no Collège de France, Grotowski mistura terminologias de várias fases com a perspectiva da última fase: a *Arte como Veículo*. Isso é também notado por ele. É uma luta de tensões. Outro ponto relevante é que à medida que Grotowski vai desenvolvendo sua lógica de pensamentos, (re)descobre o que é o trabalho e/ou o que foram certos tipos de trabalhos que ele fez durante a vida. O artista diz o seguinte: “para acabar esta explicação, eu devo dizer a vocês que existem as diferentes noções de diretor... Em polonês, como em russo também, tem duas palavras... Tem a palavra *postanóvsick* em russo e *regiciora*. E, em polonês, é *inscenizator* e *régisseur*. *Inscenizator* é alguém que faz a construção, a visão, a composição do espetáculo. Ele pode não ter a capacidade de encontrar um contato real com o ator. Ele pode, mesmo, de uma maneira perfeita, manipular o ator que, se ele é competente e capaz, ele vai encontrar seu lugar, mas dentro dessa imagem, dessa montagem, dessas mudanças de ritmos e tudo isso... Mas, finalmente, *inscenizator* ele faz uma visão de... podemos dizer, alguma coisa de quase visual, visual e acústica também, mas de... Disso que acontece. Ele faz a composição. E, *régisseur* é alguém que sabe encontrar com o ator a vida do ator. É... podemos ser um muito bom *régisseur* e não ser um grande *inscenizator*. Podemos ser um grande *inscenizator* e não saber nada de trabalho com o ator... Eu conheço casos assim... Para mim foi sempre necessário os dois. E, gradualmente, eu fiz mais e mais acentuação sobre *régisseur*, sobre o trabalho com o ator. Porque isso me fez sair da minha solidão e ao mesmo tempo isso me fez com que... de me enraizar em... como que me enraizar em alguma coisa que era... não apenas uma pessoa não apenas muitas pessoas, e não apenas uma única tradição, mas alguma coisa de mais alta, como uma tradição que sobe. Tudo isso foi para mim muito importante (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 42). Parece-me que aqui por mais que Grotowski possa estar se referindo ao trabalho no *Teatro Laboratório* *mas ainda sem deixar isso totalmente claro, ele faz passar (principalmente no que se remete à *escuta* do áudio), algo que atravessa, *de certo modo*, toda a sua trajetória artística e, isso inclui, portanto, a *Arte como Veículo*. E, eu ainda diria que talvez tanto o *inscenizator* quanto o *régisseur* Grotowski tenham atravessado todas as suas fases artísticas. Mas essas terminologias não são fixas. Elas se transformam e guiam experiências outras ao longo de sua trajetória (cada vez mais com ênfase, de uma forma ou de outra, no *régisseur*). Ele sempre esteve interessado no ator. “É como um canal aberto onde as forças, as associações, as energias, os baixos, os altos... Tudo pode passar... E ele [o ator] deixa isso passar... Ele não mostra que isso passa... ele não tem essa preocupação... isso é alguma coisa extremamente importante que eu busquei na minha vida... Sim” (idem). Já no *TL*, Grotowski falava que “o teatro e a atuação para nós são uma espécie de veículo que nos permite emergir de nós mesmos” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 20).

encontro com o outro? Não seria este o fio condutor de suas experiências? Experimentar o comportamento humano em situações meta-cotidianas.

É notório que de dentro de cada fase e ainda de uma fase para outra existem diferenças em suas terminologias e práticas experimentais. No entanto, um impulso o leva, de modo que o artista tenha deixado de fazer *Teatro*, mas nunca saiu de uma espécie de fazer teatral múltiplo. “Então, com isto... algumas palavras de introdução, eu devo sublinhar o meu reconhecimento aos professores do Collège de France por terem criado esta cadeira onde eu posso, de uma certa maneira, englobar todos os diferentes aspectos da minha vida, da minha pesquisa, que sempre estiveram, um pouco, nas palavras, acionados, como que separados, um elemento do outro, apenas por causa de certos hábitos mentais: isto é o teatro, isto é ritual, isto são as tradições culturais, com seus campos. Com isto, eu posso de uma certa maneira englobar isso tudo” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 01).

Cada fase de sua trajetória artística é a própria experiência em si e, ao mesmo tempo, a preparação para a fase seguinte. “Uma coisa foi que cada trabalho que fazemos, isso deve ser um tipo de aventura: é como uma expedição para descobrir o terreno desconhecido. E, quando este terreno já foi descoberto, procuramos um passo depois: o outro terreno a descobrir” (COLLÈGE DE FRANCE: 1997/2014, faixa 75). Isso inclui aproximações e distanciamentos de uma fase para outra, de uma abordagem para outra. Grotowski era um excelente jogador. E o *jogo* é a base do *teatro*. É como se para perseguir o que de único = provisório o *teatro* tem a oferecer e que derruba todas as estruturas caducas do *Teatro*, ele fosse longe. Muito longe. Para voltar.

Outro ponto a destacar é que Grotowski até o final de sua vida parecia entender a teoria como algo que serve para clarear o processo prático. Por isso, muitas vezes, suas noções teóricas têm o caráter de ser *corrigidas* pelas experiências nas várias versões¹²³ de um mesmo texto grotowskiano. Por um lado, isso é a prova de que o

¹²³ Para além dessas versões, temos que ser flexíveis também com relação às traduções que, às vezes, sem contar com as peculiaridades das próprias línguas, do francês, do português, do espanhol, do italiano e do inglês diferem entre si: palavras e até frases inteiras de Grotowski são

artista polonês gostava de retomar, torcer, mexer e criticar seus próprios textos e conceitos ligados a práticas plurais ao longo de sua trajetória. Por outro, esta atitude segue um rastro deixado por ele até os dias de hoje de buscar por uma ‘espécie’ de pureza da palavra grotowskiana.

Destarte, é estimulante ultrapassar hoje essa estigmatização e hierarquização da *produção de presença* sobre a *produção de sentido* e propor uma luta de tensão entre as duas produções. E, deste modo, fazer travessias de idas e vindas de *textos-testemunhos de uma experiência* para *textos enquanto experiência* e vice-versa.

Isto posto, nada poderia ser mais justo, transgressor e lúcido que a proposta do livro de Virginie Magnat¹²⁴ publicado em 2014 - *Grotowski, Women, and Contemporary Performance - Meetings with Remarkable Women*. A autora apresenta as atrizes mulheres ligadas a Grotowski, e que, ao longo dos anos foram caladas por diversas razões. Ou por nenhuma. Apenas foram caladas¹²⁵. Rena

cortadas quando comparadas à escrita primeira e, na comparação própria de cada tradução. Ademais, estes textos são de difícil acesso ao pesquisador que se interessa pelo artista. Hoje, no Brasil e no mundo, muitos textos estão sendo publicados. Mais que nos anos 80 e 90. No entanto, ainda existem muitos e muitos textos outros que não são de fácil acesso.

¹²⁴ Professora associada de Performance na Faculty Creative and Critical Studies na *University of British Columbia*, Canadá.

¹²⁵ [Outra associação que atravessa esta mesma questão é que recentemente, em 2015, descobri que *em nome da tradição escocesa/inglesa* as atrizes não são chamadas de *actresses*; e sim de *actors*. O feminino em inglês simplesmente não é utilizado porque não é reconhecido]. Os próprios *atuantes* do *Workcenter* parecem ter uma voz frequentemente calada pelas vozes dos *herdeiros de Grotowski*, Richards e Biagini e, também atores que protagonizam - de uma maneira geral - todas as criações performáticas referentes a cada grupo: o *Focused Research Team* e o *Open Program*. Seminários, encontros e a difusão de textos oficiais são realizados e/ou escritos pelos *herdeiros* ou por teóricos em que aqueles confiam. A princípio, no dia 24 de setembro de 2016, Jessica Losilla-Hebrail, *atuante* do *Focused Research Team* e promovida a *assistente* do Mr. Richards, está cotada para dar uma Conferência em Bogotá, na Colômbia. É um passo. E ainda assim, conferência esta a respeito do *Mito* Grotowski que o *Workcenter* cria. {E eu não poderia deixar passar como chama a atenção a troca de ordem entre a *instituição* e o *indivíduo*. Hoje, em ocasiões diversas, o *Workcenter* parece estar em primeiro lugar e depois surge Grotowski. E ainda, como o *indivíduo* Grotowski, por vezes, transforma-se em *marca*, em *instituição*. Ora pois, em diversos escritos oficiais, talvez devido ao “espírito de continuidade da transmissão”, as vozes de Richards, Biagini e Grotowski confundem-se entre si como se fossem uma só: A Voz}. No Master Course, a experiência que tive foi presenciar uma voz autoritária de um diretor-celebridade que fazia mover suas marionetes, já que muitos de seus atores em ambos os grupos não recebem um salário. Ao contrário, arcam com suas próprias despesas por pelo menos um, dois anos, como se fosse uma fase de experimentação. E quando esse tempo acaba alguns saem do grupo. Logo após o Master Course (2014), Min Jung Park e Shao Fo Chen deixaram de ser integrantes do *Focused Research Team*. A partir de março de 2016, Delphine Derrez também deixou o grupo. No que se refere ao *Open Program*, Alejandro Tomás Rodriguez e Robin Gentien não compõem mais o grupo. E

Mirecka¹²⁶, Maja Komorowska, Elisabeth Albahaca e An Gey Pin são algumas dessas mulheres. Seu projeto prático em colaboração com o *Instituto Grotowski*, na Polônia chama-se “Tu es la fille de quelqu’un” (2014) em referência a um dos textos mais importantes de Grotowski denominado “Tu es le fils de quelqu’un” (1989). E ainda, a segunda parte do título de seu livro, *Meetings with Remarkable Women* é uma referência ao filme britânico (1979), *Meetings with Remarkable Men*, de Peter Brook, baseado no livro de G.I.Gurdjieff¹²⁷ por quem Grotowski tinha enorme apreço e influência.

Os escritos nas universidades brasileiras a respeito de Grotowski, em sua maioria, transitam entre o eixo Rio-São Paulo. Com uma conexão importante em BH. A tese de doutorado de Celina Sodré, *Jerzy Grotowski: a linhagem orgânica no teatro e dentro do ritual* - defendida em 2014 (UNIRIO)   um passo fundamental. Neste trabalho a autora se propôs a transcrever o francês do áudio das nove aulas (*os seminários* não foram incluídos na tese) de Grotowski no Coll ge de France,

Tabby Johnson passou a integrá-lo oficialmente, bem como Ruben Antoniano, novo participante nativo do México.

¹²⁶ Rena com mais de 80 anos ainda está ativa na *Instituto Grotowski*, em Wroclaw, na Polônia com a sua *Escola* atual denominada *Laboratório KarawanaSun*.

¹²⁷ O místico e ‘mestre’ espiritual arm nio, George Ivanovich Gurdjieff (1866 ou 1877 - 1949) introduziu ao Ocidente (principalmente a partir de Paris onde ministrou aulas) o que ele denominou de “Quarto Caminho”. Uma filosofia de *autoconhecimento profundo*, através da lembrança de si como um *despertar* do indivíduo. Este era chamado de “máquina humana”, sob o ponto de vista da totalidade de seus centros, o motor, o instintivo, o emocional e o intelectual - que juntos, harmonizam os diversos aspectos do *Ser*. Gurdjieff defendia que vários ‘eus’ em diversos momentos se direcionavam a um, ao *Eu, essencial: From Selves to Individual Self to The Self* (2015). Teve contato com os *dervixes* e comunidades isoladas do Oriente-Médio e da Ásia, afim de aprender os rastros de um conhecimento ancião. A partir de 1912 d  aulas em Moscou e St. Petersburgo, no entanto, por causa da Guerra, se instala em Paris (1922). Abre um *Instituto* para colocar em prática seu *ensinamento* e começa a escrever diversos livros, entre os quais *Encontros com Homens Notáveis* (1979). Segundo seus *discípulos*, Gurdjieff escolheu suas palavras *cuidadosamente*. Fez *conferências* e demonstra es de danças sagradas e de exercícios rítmicos, “os movimentos”, nos EUA. Hoje, o *Instituto Gurdjieff* tem quatro endereços: Paris, Londres, Nova Iorque e Caracas. O ‘mestre’ se autodenominava um “instrutor de dança” [já Grotowski, “o teacher of Performer”]. Não obstante, o que mais me interessa é a dedica o ao longo dos mais de 40 anos de trajetória artística do trabalho do artista polonês para com o *ator*. Ainda assim, acredito que seja válido levar em considera o que essa rela o, ao menos, como inspira o de Grotowski para com Gurdjieff se presentificava inclusive nos termos e expressões que tanto um quanto outro utilizavam [e que concomitantemente estão presentes na prática do *Workcenter*]. Com uma observa o para o fato de que Gurdjieff   de gera o anterior a Grotowski. Termos e expressões como *a máquina*; *a Essência*; *o Mestre e o discípulo*; *a perda da potência espiritual através da tecnologia*; *o estar em um estado de dormência*; *o acordar*; *a consciência de si*; *a aten o expandida*; *o 'Eu estou aqui como totalidade'*; *a verifica o através da a o*; *a transmissão*; *os elementos do teaching*; *o ensinamento*; *o Homem e a religião antiga do Egito* - são encontrados nos textos de Gurdjieff (2015), bem como nos de Grotowski (1985, 1987, 1993, 2001).

na cadeira de *Antropologia Teatral*, entre os anos de 1997 e 1998, em Paris - e ainda traduzi-lo para o português.

A tese de doutorado de Tatiana Motta Lima, *Les mots pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*, defendida em 2008 (UNIRIO) é o trabalho direcionado à fase inicial de Grotowski e ao *Teatro Laboratório* mais detalhado que existe no Brasil a respeito dos primeiros passos do artista e que viriam a influenciar principalmente sua última fase, a *Arte como Veículo*.

A nova geração experimentada por Victor Uehara Kanashiro em sua tese de doutorado, *Cantos da Memória Diaspórica: políticas de representação, (des)identificação nacional e performance*, defendida em 2015 pela UNICAMP; a dissertação de Eduardo Colombo, *organicidade e processo criativo: trajetória e encontros*, defendida em 2014 também pela UNICAMP e a dissertação de Luciano Matricardi, *O Performer de Grotowski: Ritual, Tradição e Subjetividade*, defendida em 2015 pela UNIRIO (orientado por Motta Lima), são produções relacionadas (umas com maior aproximação que outras) à trajetória plural de Grotowski¹²⁸. Ademais, as dissertações por vir de Luciano Mendes de Jesus - membro do *Open Program* por dois anos, *Composições escondidas: experiências através da escuta liminar no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* pela USP e, *O corpo não tem memória: O corpo é memória*, de Evelin Reginaldo (atriz do grupo de Sodré) pela UFF, e ainda, as teses de doutorado de Lidia Olinto, *Conjunctio oppositorum: análise da rela o precisão-espontaneidade*

¹²⁸ A tese de Paula Alves Barbosa Coelho, *A Experiência da Alteridade em Grotowski*, defendida em 2009 pela USP; as disserta es de Janaina Carrer, *Verticalidade e Awareness: qualidades de consciência no trabalho do ator/performer*; de Tuini dos Santos Bitencourt, *O Príncipe constante de Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowski: Transgressão e Processos de Constru o como possibilidades do político na arte*, defendida em 2011 pela UNIRIO; de Natacha Dias, *As rela es entre corpo e memória de Stanislavski a Grotowski: um olhar de filia o artística*, defendida em 2013 pela USP; de Francisco Farabundo López Sivira, *'Corpo' e 'Organicidade' em Práticas Grotowskianas: das primeiras encena es ao Príncipe constante*, defendida em 2011 pela UFBA; de Jeane Doucas, *O que o ator revela em sua a o? Das a es físicas de Stanislavski e Grotowski a duas experiências brasileiras*, defendida em 2004 pela UNIRIO; de Cristiano Peixoto Gonçalves, *A perspectiva orgânica da a o vocal no trabalho do ator em Stanislavski, Grotowski e Peter Brook*, defendida em 2011 pela UFMG e de Alexander Evaristo Araújo de Moraes, *Entre a precisão e a espontaneidade: Grotowski e os princípios pragmáticos do trabalho do ator*, defendida em 2007 também pela UFMG - são exemplos de outros trabalhos que se relacionam com o artista polonês.

no desempenho cênico dentro da trajetória artística de Jerzy Grotowski (1970-1999), pela UNICAMP (co-orientada por Motta Lima) e de Priscilla de Queiroz Duarte (orientada por Mencarelli), *Stanislavski, Grotowski e Bharata Muni: diálogos sobre o ator na cena*, pela UFMG - são outras possibilidades de perspectivas para com Grotowski/*Workcenter*.

Neste âmbito, em nível de produção acadêmica mundial, o Brasil pode estar entre os líderes de escritas na Academia dos *Performance Studies* que estudam Grotowski e sua trajetória artística. Vale atentar aqui para as realizações do *Seminário Internacional Grotowski 2009 - Uma vida maior que o mito*, por Motta Lima (UNIRIO) e do ECUM-BH, *Encontro Mundial das Artes Cênicas* (2011), por Mencarelli (Diretor Artístico) - dedicados inteiramente ao artista polonês e ao *Workcenter*. Fato que esses dois eventos intensificaram nos últimos anos não só a vinda do *Workcenter* ao nosso país frequentemente para a realização de conferências, palestras, encontros, residências, apresentações de trabalho e processos seletivos, como consequentemente a produção de escritas acadêmicas e jornalísticas sobre o grupo e Grotowski.

O *Focused Research Team* e o *Open Program* têm atores brasileiros em sua composição, o que faz acentuar seus interesses em nosso país. Como bem lembra Mencarelli (2004), o trabalho de Grotowski e do *Workcenter* começou a ser mais difundido no Brasil a partir de 1996, ano em que Grotowski foi a SP para coordenar o seminário, denominado “Arte como Veículo”. Já no mundo, o *Workcenter* hoje está em maior abertura no trânsito de divulgação e propagação de seu trabalho. Ainda mais agora no ano de 2016 que comemora 30 anos e, por isso, faz a sua retrospectiva: em Paris, no centro de criação ARTA, no *CDC Atelier de Paris*, na *Cartoucherie* e em *La Guillotine*, em Montreuil; em Marseille; na própria Itália, em Bologna, no *Laboratori dele Arti* e em Milão, em *Macao* e na *Academia Belle Art Brera*; na Bélgica, no espaço *Lalux*, em Namur; na Grécia, no *Collaborative Studio Lathos Kinissi*; em Singapura, no *Theatre Studies Program da National University of Singapore*, com o apoio da National Arts Council, de Singapura; no Brasil, em SP (Unicamp), no RJ (Unirio e *Teatro Amok*); em Buenos Aires, no *Teatro In*; em Pasto e em Bogotá, na Colômbia, no *Teatro Varasanta*, sob a liderança de Fernando Montes (ator e diretor que trabalhou

durante 4 anos com Grotowski em Pontedera); em Seoul, na Coréia do Sul, no *Total Museum*; em Taipei; na China, na *Academia de Teatro de Xangai* e em NYC, na *West-Park Presbyterian Church*, no *Bronx Museum*, no *Industry City Distillery Tasting Room*, no *Mountain View Studio*, na *St. Augustine Our Lady of Victory Catholic Church*, no *Stockade Tavern* e no *The Cell Theatre*. Para cada lugar no mundo o *Workcenter* possui os seus patrocinadores e apoiadores específicos que garantem o seu deslocamento e a *transmissão* do trabalho. E em todos estes espaços o grupo faz conferências, apresenta filmes de trabalhos passados, realiza workshops e suas *Performances Events*. Dito isto, é notório que haja uma maior movimentação de escritas no mundo a respeito do *Workcenter* e de Grotowski.

Ao ler o artista polonês, o próprio dá pistas ao leitor de seus pares ‘práticos e teóricos’. Filósofos, iogues, antropólogos, professores e escritores que o influenciaram de modo direto ao longo de sua trajetória artística plural. No entanto, *enquanto* leitor de Grotowski é possível dar um passo além de sua proposta. *Um conto*. Em uma longa conversa em minha casa, em dezembro de 2015, numa tarde agradável com D.C - que acabara de voltar pela segunda vez ao ano do *Instituto Grotowski*, na Polônia - contou-me que em seu trabalho com Rena Mirecka, esta lhe passou ‘sem medo de ser feliz’, toda a sequência dos *exercícios plásticos* do *TL*, para a própria D.C passar o trabalho para outros, porque segundo Rena: “a sua geração [de 20, 30 anos] é diferente. Desapega. E não super valoriza”. Em outra tarde de trabalho lá no *Instituto*, D.C me conta que Rena pediu a ela que escolhesse um livro hindu para ler pois se relacionava com o trabalho. D.C pergunta: “Mas qual livro devo escolher Rena?” Rena responde: “O que você quiser”. *Long Story Short*. Não existe o certo, o único livro para “entender” Grotowski. *Enquanto* leitor do artista é possível aprender a trabalhar não só com os pares propostos por ele, mas como também com outros, que Grotowski não conheceu, nunca ouviu falar e nem citou, mas que de alguma forma atravessa o seu trabalho e suas inquietações descobertas ao longo da sua/minha própria pesquisa.

A *transversalidade* desta escrita-pesquisa-artística-experimental resistiu como uma intervenção crítica e propositiva aos processos significativos instituídos, interrogando e testando as práticas tradicionais grotowskianas/*workcentianas* de interpretação e de comunicação. (GUMBRECHT: 2014). Enfatizei as perspectivas dos estudos da literatura e do teatro, de modo que a noção de escrita acentuasse a potência performativa da experiência crítica, privilegiando uma visão não dicotômica pura e fixa entre estas formulações teórico-tradicionais. Propus modos outros de experimentações que mobilizassem, além de faculdades intelectuais, uma gama de sensibilidades e afetos que criassem uma escrita-pesquisa alargada e fluida. A teoria é uma inquietação. O confronto e conflito crítico são experimentações que levam à desestabilização e à desconfiança. É a experiência de *jogo*.

Todo o material bibliográfico e áudio-visual em inglês, francês, espanhol, italiano, português e polonês, referente a Grotowski é de difícil acesso porque está espalhado = escondido em centenas de revistas, livros, vídeos e gravações ao redor do mundo. Incluindo nisso os dois CDS/DVDS do Collège de France com as nove aulas e seminários encontrados por mim num sebo em Paris (2014). Pesquisar Grotowski é caro e demanda tempo. Tempo. Tempo. O acesso ao material é para poucos porque sua reprodução não é em série. Desde o início da graduação em Artes Cênicas, em 2008, passando por todo o período do Mestrado em Literatura, consegui adquiri-lo por conta própria e pelo especial desejo de jogo entre *investigação* e *criação*. Desta maneira, num período de quase dez anos questiono-me a respeito de Grotowski. Do Rio de Janeiro fui para Campinas. Minas Gerais. Argentina. EUA. Alemanha. Escócia. E França. Fiz entrevistas com quem trabalhou diretamente com Grotowski. Morei no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, em Pontedera, Itália. Troco com o *Instituto Grotowski*, em Wrocław. Polônia. Embora a tarefa continue sendo difícil. E é preciso trabalho. Muito. Por um lado, não transformar esses textos em *lixo bibliográfico* e, por sua vez, nem em *fonte bibliográfica*. Pois o material é extenso e, ao mesmo tempo, ele não é a *chave* para o que quisermos que ele seja.

Caminhos que criam a própria necessidade. A própria liberdade. própria = provisória. E não me fazem esperar por milagres. Ruínas, falhas, fraquezas e faltas. Como é possível uma *experiência* ser formulada enquanto “tema”, se esse “tema” não se torna questão nem problema e retorna-transforma a escrita enquanto *experiência*? Como “entender” o trabalho com(a.s) *ações físicas* descrito nestes textos, através de *experiências outras* que não nos são palpáveis e que não as nossas próprias? Como transformar a história da arte grotowskiana/a história da *Arte como Veículo* em *experiência já outra*? Haveria como pensar uma espécie de prática de si a partir da *experiência* de cada um em seu próprio fazer? O *eu* que se faz aqui constitui-se enquanto *experiência*. Emerge um sujeito cindido, disperso e múltiplo. O processo de criação é solidão e, paradoxalmente é *encontro*. Dói. Porque... dói. Faz parte da busca pela alegria. Pelo JOY (de R.M e D.C). É trabalho de formiga. De espera. Cria enquanto escreve. E escreve esse corpo-palavra que. O tempo engole o próprio tempo. É cansativo. Longe de qualquer imediatismo se tem alguma coisa que é bela é a lenta busca em si. É o processo que dura quase dez anos. O *jogo* joga a si próprio. A fragilidade de um corpo que se experimenta enquanto corpo inquieto. Enquanto palavra inquieta. Porque a provocação, logo a vocação de torcer. Elas são transitórias, passageiras, captam, reforçam experiências passadas e recriam outras quase caducas mas vivas. Chega de recusas. Por um lado, (in)felizmente o que compartilhei aqui é tinta de Carnaval jogada e derramada que se alastra e ultrapassa estas páginas! E foi um convite de uma participação pulsante aos meus processos de criação de *lá-dali-daqui* atravessados por subjetividades tortas. Eu não escondo esse fato. Nada mais efêmero, transitório e movente que esta pesquisa que apaga os próprios rastros com suas *memórias* multi-facetadas, esquecidas, projetadas, perdidas e recriadas. Sensações. E emoções. Porventura seja mesmo esse paradoxo que a faça viver. Algumas vezes pensei em chamar o conjunto desta dissertação em processo de Ação. Qual seria a Ação desta dissertação? O que poderia ser até criativo da minha parte ter o ponto de *identificação* com a *Arte como Veículo* de Grotowski e do *Workcenter*. E é essa justamente a questão desde 2008 quando interessei-me pelos pingos nos i's e nos j's. No fundo no fundo são deles. São respostas dinâmicas aos processos deles que reverberam em mim. Isso eu não tenho dúvidas. Eu tinha que - porque quis - descobrir na prática *lá* do *Workcenter* o que eles encontraram neste trabalho que veio a ser nomeado de *Arte como Veículo* e

ações físicas. Para eles. Por eles. O que estranhamente me faz lembrar o próprio Grotowski quando afirma que nós somos os nossos próprios ‘mestres’. O meu lado atriz, o meu lado pesquisadora rebelde mais que por uma *identificação* grita pela *criação*. E não é uma questão simplesmente de troca de nomes. É uma questão de *experiência*. De lucidez. É uma questão de transformar o trabalho em *outro*. Enquanto ato de transgressão. Porque é necessário um entusiasmo, uma força que empurre. Um sentimento vulcânico. Por mais que o meu processo criativo tenha nascido lá, no berço do *Workcenter*, com(a) estrutura de lá, ele se transforma aqui, no Rio de Janeiro, na minha terra, em outra *experiência* que se materializa na escrita provisória desta dissertação) que atravessa a si própria (e que já não é mais aquela que outrora foi lá lá lá aqui. É uma despedida daquilo que *experienciei-experimentei* riscado em um novo recomeço que já é caminho *outro* de *experimento* andante movente corrente. Essa é a reviravolta. À vista disso, decidi chamar o conjunto em processo desta escrita plural de *experiências indomáveis*. É o caminho. Incita. Incita. Às experiências! Aos encontros! *C’est ça*.



Figura 99- Paz e Amor em Pontedera 2014.

6

Resposta a Grotowski = Carta a um poeta morto

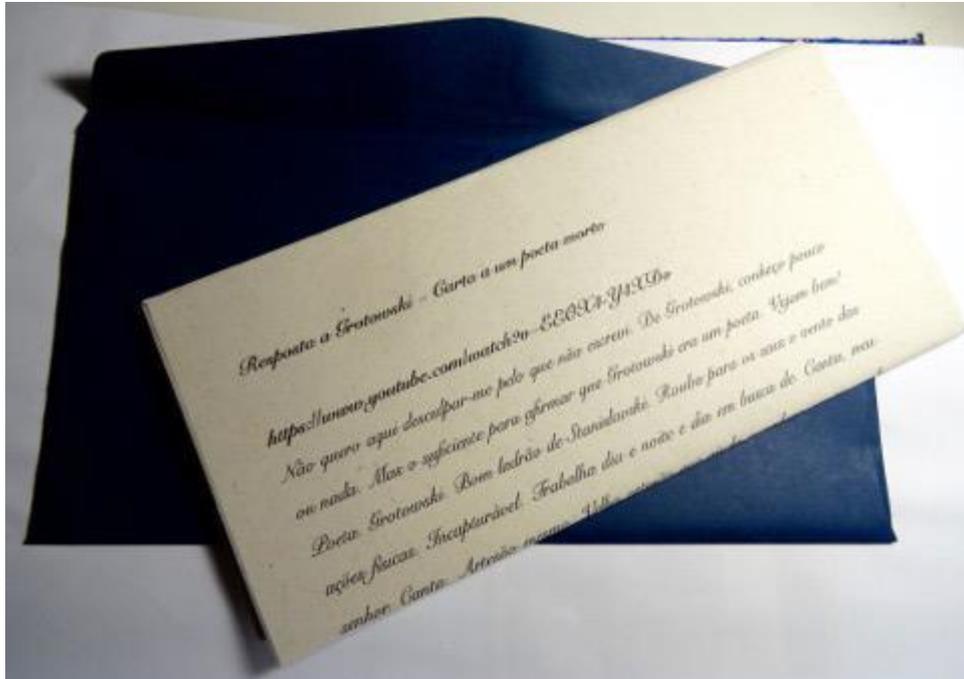


Figura 100- Essas letras que nos acompanham... são tortas!

<https://www.youtube.com/watch?v=EEOX4-Y4XD0>

Não quero aqui desculpar-me pelo que não escrevi. De Grotowski, conheço pouco ou nada. Mas o suficiente para afirmar que Grotowski era um poeta. Vejam bem! Poeta. Grotowski. Bom ladrão de Stanislavski. Rouba para os seus o vento das *ações físicas*. Incapturável. Trabalha dia e noite e dia em busca de. Canta, meu senhor. Canta. Artesão mesmo. Velho artesão que ainda guardava em si aquela flor de Zéami. *senex et puer*. Flor da juventude. De menino inocente. Indecente. Que joga o rosto contra a lambida carinhosa de um cavalo. Sua voz. Escuto. Nas aulas enigmáticas do Collège de France. 2, 1 ano antes de sua morte em 1999.



Figura 101- O Balcão Enfeitiçado.

Era o compartilhamento de sua própria viagem. Vai tornar-se constelação. O homem quase morto. Não é dócil. E extremamente morto se não fosse o meu desejo *vivífico* de ressuscitá-lo. *Os esquecidos são os únicos que descansam em paz.* Mas ele falou. Lá/Ali/Aqui. Aquele francês grotowskiano era um misto de francês apolonizado. Ou de um polonês afrancesado. Era próprio. E impróprio. *A escrita suscitada por materialidades outras de uma voz que se descobre enquanto tal, o seu plural, chega a mim e mistura-se aos meus eusoutros. Desta maneira, tenho consciência de que corro menos o risco de reduzi-lo a um todo homogeneizador, ou de transformá-lo em objeto.* Escutar falar Grotowski tem um quê de herético. Um quê. Somente. Seus textos, a maioria transcrita de encontros e conferências, possuem um misto de secreto. De proibido. E talvez essa seja justamente a questão. Para quem escuta. Para quem lê. Para quem pesquisa Grotowski. Falta no escutar, na leitura e na pesquisa dos que se dizem grotowskianos ou dos que não (mas são) um deixar cair as partes mais fortes. E as suas certezas absolutas. E é preciso ter coragem. Coragem para não calar a boca

do velhinho. Coragem para não sufocar a fala do velhinho com as suas próprias verdades. Deixa o velhinho falar. Ele quer falar. E ele tem o que dizer. A cada um. Ele fala a mim. Ele provisoriamente Ele. Sujeito alienígena. E talvez ele fala a você. Fala errado. Fala repetitivo. Fala torto. Fala inventado. Deixa eu escutar. *inertique. déconspirer. narcistique. serieusité. Akropolis cum Figuris. pac...pac...pac. c'est ça.* Ora baixo. Ora oco. Tosse. Tosse que passa. Mas fala. Não se cala. Se calar pra quê? Pra não mais dizer? A língua de Grotowski lhe pertence. Aprendera francês ou inventara uma língua nova? Essa dimensão de fal(h)a, de resíduo, de ruído, de tosse, de zumbido, de poluição sonora, de mudez, de balbucio; esse *experimentum linguae* próprio da faculdade ou potência de falar uma língua outra que não a sua materna, se revela nos seminários do Collège de France enquanto indiscernibilidade entre a maternidade do polonês e a estrangeiridade do francês, criadores de uma língua totalmente nova/outra ao artista. Através da qual cada língua parece embaralhar-se uma na outra numa zona indeterminada de múltipla pertença. Uma vida que passa. Passou. Passaria. Se não fosse essa ousadia, essa formidável potência de uma fala que é velha quase caquética e gaga mas que interroga. E roga por uma empreitada nebulosa de escrita enquanto experiência. Dá a tua resposta a Grotowski. E encontra o teu próprio caminho. A viagem experimentada. Ao inverso. O meio de transporte. Porque ao estar lá/ali/aqui nesse tempo atual superado por um tempo de outra dimensão e que não é aquele tempo mas é aquele tempo. É o nosso tempo. Temporizemos nos crivos no caos nas informidades daquelas imagens precárias mas vivas. *É preciso ter este espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível.* É erro. Errância. Errância. Não aplica a *arte como veículo* (sem maiúsculo) e o *trabalho com(a.s) ações físicas* escolasticamente. Eles não são a chave para a criatividade. *As ferramentas perfeitas existem somente do ponto de vista de nossos interesses, fascinações e capacidades pessoais. Não acredito que o trabalho no teatro possa ser definido como método. Seja um bom rival.* O negócio aqui é Meyerhold com Stanislavski, meu filho! Batata. *Existe o desafio de cada um a dar a própria resposta e ser fiel a sua vida.* E isso tem a ver com inclusão. Com o outro! Eu era uma fanática por Grotowski. Queria compreendê-lo melhor que outros. E trabalhava e estudava

muito para chegar a saber tudo o que era possível e impossível sobre ele. E esse próprio movimento interno me fez perceber que dormindo eu estava passando pelo momento de hipnose e de cegueira. Tive que sair. Foi como um puxão. ou empurrão? Para o outro lado da rua. Para encontrar com o velhinho. De pé. Um diante do outro. E acenarmos um ao outro. Ambos lúcidos em busca de alguma coisa qualquer coisa que fosse o cantar dos pássaros. *Se você canta sem mudar nada, então, significa que você não está em harmonia.* Não pode ser da ordem da imitação, mas da ultrapassagem. Todo poeta que escreve que é filósofo tem as suas meias verdades. Grotowski era um velho sábio. Tenho certeza que ele debocharia deste título. Mas. Isso era bonito de se ver. Ia rir. Quê? O problema das 'meias verdades grotowskianas' é que elas são levadas inteiramente a sério. *Si vous cherchez la connexion, premièrement, trouvez la distance. Je ne peux pas t'approcher si tu es trop près! [...] Souvent quand la chose essentielle passe dans l'air, la distance spatiale est nécessaire.* O que há? São meias! As outras meias deveriam ser levadas na sensibilidade de um riso de criança. Colocá-lo numa prisão dourada. Não pode ser! E que ele sempre recusou. Mas escuta. Eles querem! Não se deve lutar contra. *Vá para o diabo que o carregue.* Não devemos deixar que isso nos pegue! Grotowski disse isso. Eu, não. Alguém que não tem medo de não mentir. A função de uma investigação e a exploração do desconhecido. *Qual a razão para a velha águia abrir suas asas?* O vento passa e aqui se trabalha. É possível descobrir um mundo leve, solto, que dança e pula e dança bem aqui. Perto do coração. Um segredo. Eu escuto Grotowski. Porque não o escuto. Às vezes penso que ele era algum tipo disfarçado de profeta Gentileza, de Estamira ou de Jurodivij. É russo. Ciemny. É polonês. Perturbador. Perigoso. Sagrado. *The divine madman. O que cargas d'água o teacher tem a transmitir ao seu aprendiz? A transmissão é quando é. Querer controlá-la, até do túmulo, é querer prolongar artificialmente a própria vida. Eu vou morrer fisicamente e... não.* O que é necessário resgatar? Talvez ele seja doido. Mas. Ele nunca morre? É o *atman*. Vive no coração de todos e se perde de amor. *Aos que virão depois de mim... Mon aventure était telle.* Sou eu, senhor Grotowski. Sou eu. eu, quem? A neta que encontra as cartas do avô morto e passa através de suas palavras a finalmente conhecê-lo sem conhecê-lo. Oportunidade esta que não teve enquanto

ele era vivo. Lembranças que nem são nossas mas que de alguma forma fazem parte da nossa vida. Porque atravessadas, relidas, modificadas, retrabalhadas, re-experimentadas. *A partir desses atravessamentos, o presente passa a ser concebido nesta experimentação como uma constelação de passado, que irrompe entre sombras, saltos, impurezas, cortes, invenções e esquecimentos.* Tenho um desejo de mistura. De experimento. É a minha fome problemática. Forma larvária de vida. Dessubjetivada. Agoniada. A casa provisória de Jerzy Grotowski. Laboratório de pesquisa enquanto criação. Saber fazer o caminho palimpsesto de volta e deambular por diferentes territórios sensoriais até chegar num espaço e tempos outros a serem atravessados e desbravados. Um brinde à polifonia da escuta perspectivista! Um brinde à paródia de Nietzsche! *Tarefa: escutar as coisas tal como elas são! Meio: poder escutá-las por mil ouvidos, a partir de muitas pessoas! Você é neto de alguém. Muitos filhos de Grotowski repetem a terminologia de seu vocabulário como se estivessem em um supermercado. Ou em um leilão. Fórmula intelectual. Slogan. Máximo refinamento. É evidente que há o abuso de suas palavras por todos os viés. Tanto pelos que não respeitam a sua terminologia móvel ou a desconhecem, quanto pelos que insistem em usá-la engeguecidamente criando assim um método. Eles enchem, procuram uma certeza a boca a plenos pulmões – “Eu sou a filha preferida de Grotowski. Sei mais sobre sua vida que você. Filho Bastardo”. (Leio seus escritos escondida dos filhos que são os pais. Como fez Grotowski para com os Evangelhos. Como que em 'conspiração'. Porque, nesse caso, não é uma obrigação institucional, mas, é possível captar fragmentos que trazem alguma coisa. Pshiiiiii). *Esse culto em torno dele, dito, grande Mestre, é como o culto de uma vedete ou de um político que as pessoas se agitam. O apego cresce de ambos os lados. With great agility, though hiding his gloom, we busy himself about his own funeral... And what is this death? The dressing, covering, possessing, escaping, canonizing one's burden. And what remains, what lives? The forest. We had a saying in Poland: we were not there - the forest was there; we shan't be there - the forest will be there. And so, how to be, how to live, how to give birth as the forest does?* Nós achamos que Grotowski é quem pensamos que ele seja. Por isso, meu filho. Escuta. É necessário ser neto. Neto de Grotowski.*

Enquanto neto estamos condenados ao golpe da inquietude espiritual, com amarga lucidez, como diz o outro. Enquanto neto estamos condenados ao fracasso. Às fraquezas esquecidas. Às ruínas. Às sobras. Às faltas perdidas. Enquanto neto nos surpreendemos com a força e quê força que tem nosso avô. Enquanto neto estamos condenados à imprevisibilidade. Enquanto neto aceitamos a morte mais que os nossos pais que são filhos. Que fazem. Que querem fazer viver o avô compulsivamente. Mesmo depois de morto. Deixa dançar os ossos que vibram. Deixa. Dançar! Vibrar! Enquanto neto não disputamos por hierarquias bestas e por quem vai ficar com o quê no testamento. Que o quê. Tem avô pra todo mundo! Enquanto neto somos atravessados por um fluxo de vida, de memória e de imaginação que nos permite sonhar livremente. Sonhar é criar. Enquanto neto rimos das nossas dúvidas para com a pronúncia correta do prenome do nosso avô Jerzy à la Yan Michalski. Filho. Mas não é simplesmente uma questão de geração. E sim de atitude enquanto neto. Porque. Enquanto neto temos uma relação íntima, doce e cheia de amor, sem a formalidade contida muitas vezes na relação entre filhos e pais. Enquanto neto podemos desobedecer sem culpa sem martírio sem sacrifício o nosso avô. Coisa que os filhos não conseguem. E se orgulham com um orgulho orgulhoso por obedecerem ao pai. Não querem duvidar de Grotowski de modo algum. Bons filhos... hem? Enquanto neto carregamos nosso avô no colo e trocamos suas fraldas. Enquanto neto não temos pudor em sujar as nossas mãos e cair com o corpo inteiro na lama. Enquanto neto não temos medo de levantar poeira com os pés descalços e cair. Cair de tanto rir. Enquanto neto não queremos *aller faire dodo*. Ah. O que há? Enquanto neto recebemos um carinho e um mimo que valem pela vida. E ainda assim, enquanto neto discordamos do nosso avô frequentemente. De suas manias e caduquices. Todo avô tem as suas. E isso é lindo. Enquanto neto perdoamos e somos perdoados com mais inocência. É um misto de contágio. De alegria. De tristeza. De raiva. De justiça. De orgulho. Grotowski é o meu exemplo. Tinha. Vivacidade. Tinha. Grotowski estava sempre em caminho. Sempre se colocando questões no campo do artesanato artesanal mesmo. Toda a sua vida foi dedicada a arte. E isso implica necessariamente dizer que toda a sua vida foi dedicada, pois, ao outro. Ao encontro com o outro. Nós podemos ir muito mais longe hoje graças a ele. Grotowski foi o avô que eu nunca

tive. E esta dissertação foi e é, por assim dizer, um brinde ao nosso encontro. Nutro por você, vô, o meu mais profundo respeito e admiração. E jogo com toda a liberdade que só neto tem, as suas cinzas na montanha sagrada de Ramana, em Arunachala. Viva! Viva! É preciso procurar agora o que vem depois do depois. O que é possível fazer depois do depois. Uma pesquisa não pode limitar-se a uma só vida. Uma pesquisa não pode limitar-se a um só grupo. Uma pesquisa não pode limitar-se a uma só verdade. Uma pesquisa não pode limitar-se a uma só pesquisa. Uma pesquisa não pode limitar-se ao singular. São facetas de muitas gerações. São facetas de muitas pesquisas. São facetas de muitos plurais. As portas têm que permanecer abertas. O mundo é mesmo contraditório!



Figura 102- O reflexo das tuas cinzas – Arunachala.

7

Referências Bibliográficas + Audiovisuais = Referências Sensoriais

ALEXANDER, B. C. **Victor Turner Revisited - Ritual as Social Change**. Atlanta, Georgia: Scholars Press, n. 74. 1991.

ALLAIN, P. (Edited). **Grotowski's Empty Room**. London, NY, Calcutta: Seagull Books, 2009.

ANJOS, M. **As ruas e as bobagens**: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. Ars, a.10, n. 20.

ARISTOTELES. **Poética**: introducción. Traducción de Griego y notas Angel Capelletti. Venezuela: Monte Avila, 1990.

ASLAN, O. Teatros – Laboratórios, Comunidades Teatrais. In: **O Ator no Século XX**. 4(1.ed.) São Paulo: Perspectiva, 2010, p.279-294.

ATTISANI, A. **Smisurato cantabile**. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski. Bari: edizioni di pagina, 2009.

_____. (cura). **Jerzy Grotowski – L'Eredità Vivente**. Torino-IT: Accademia University Press, 2012.

ATTISANI, A. et al. **Un teatro apocrifo**. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Milano: Edizioni Medusa, 2006.

_____. **I sensi di un Teatro**. Sette testimonianze sul Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Acireale- Roma: Bonanno Editore, 2010.

ATTISANI, A.; BIAGINI, M. (cura). **Opere e Sentieri 1**. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. A cura di Antonio Attisani e Mario Biagini. Roma: Bulzoni Editore: 2007.

ATTISANI, A.; BIAGINI, M. (cura). **Opere e Sentieri 2**. Jerzy Grotowski Testi 1968-1998. A cura di Antonio Attisani e Mario Biagini. Roma: Bulzoni Editore: 2007.

ATTISANI, A.; BIAGINI, M. (cura). **Opere e Sentieri 3**. Testimonanze e Riflessioni sull'arte come veicolo. A cura di Antonio Attisani e Mario Biagini. Roma: Bulzoni Editore: 2008.

ATTISANI, A.; BIAGINI, M. (cura). **Actoris Studium Album #1 - Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre**. Edizioni dell' Orso. Alessandria e Università di Torino.

_____. (cura). **Actoris Studium Album #2 - Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco**. Edizioni dell' Orso. Alessandria e Università di Torino.

AUGÉ, M. **Não lugares, Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papyrus Editora, 2013.

AUSLANDER, P. **Looking at Records**. TDR, I (T169). NYU: 2001.

AUSTIN, J. **Cómo Hacer Cosas con Palabras**. Santiago: ARCIS, 1955.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. **La Ligne des actions physiques**. Répétitions et exercices de Stanislavski. Montpellier: L'Étretemps éditions, 2007.

_____. (direction) **Créer, ensemble - Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX - XX siècles)**. Colléction: Les voies de l'acteur. Montpellier: L'Étretemps éditions, 2013.

_____. (direction) **La Revue Russe**. Paris: Institut d'études slaves. n. 29, 2007.

BACCI, R. Un Lavoro Necessario. In: **Teatro e Storia**, a. 3, n. 2, out. 1988.

BAKHTIN, M. **The Dialogic Imagination**. Austin: University of Texas Press, 1981.

BANES, S. **Olfactory Perfomance**. TDR, 45, I (T169), 2001.

BANU, G. (Org.). **Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante**. FR:Actes Sud-Papier, 1992.

_____. **Ator-Símbolo dos Anos Sessenta**. São Paulo: É Realizações, 2015.

BARBA, E. **A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. La Terza Sponda Del Fiume. In: **Teatro e Storia**, a. 3, n 2, out. 1988.

_____. L'azione reale. In: **Teatro e Storia**, a. 7, n 2, out. 1992.

BARDONNIE, M. La. Grotowski, leçon Une. Lundi soir, à Paris, le maître lançait son cours de théâtre. **Jornal Libération Paris**, 1997.

BARROS, M. **Memórias Inventadas**. As Infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta, 2010.

BATESON, G. A Theory of Play and Fantasy. In: **Steps to an Ecology of Mind**. NY: Ballantine Books, 1972.

BAUSCH, P. **One day Pina asked....** Icarus Films. 1983.

_____. **Orpheus und Eurydike**. 2009.

_____. **Dancing dreams**. FRF. 2010.

BECKETT, S. **O Inominável**. Editora Globo. 2009.

_____. **Murphy Samuel Beckett Coleção Completa Beckett**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELL, C. Performance and Other Analogies. In: **Ritual Theory, Ritual Practice**. NY: Oxford University Press, 1992.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2014.

_____. **Rua de mão única: Obras escolhidas, vol. II**. SP: Brasiliense, 2012.

BHARATA-MUNI. **The Natyasastra**. Translated and edited by Manmohan Ghosh. Calcutta: Mannish Granthalaya, 1967.

BHARTRHARI. **Da palavra [Vakyapadiya]**. Tradução: Adriano Aprigliano. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

BIAGINI, M. **Entrevista Pública**. Minas Gerais: Jornal Estado de Minas, 2011.

_____. **Programa escrito de I Am America - Workcenter - Open Program**, 2014.

_____. **Áudio completo do Ciclo Ato Criador**. Rio de Janeiro: Oi Flamengo, 2015.

_____. Arte para dar significado à vida. In: **O Tempo**. BH, abr. 2011.

BITENCOURT, T. S. **O Príncipe constante de Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowski: Transgressão e Processos de Construção como possibilidades do político na arte**. Dissertação de Mestrado. Unirio, 2011.

BITENCOURT, T. S. **The Natyasastra**. Translated and edited by Adya Rangacharya. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1996.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOUTEILLET, M. Dans le sens des planches. **Jornal Libération**, Paris, 2002.

BRISTOL, M. **Carnival and Theatre**. London: Methuen, 1985.

BROOK, P. Grotowski sort du grand jeu. «L'art comme véhicule». **Jornal Libération**, Paris, 1999.

_____. **Avec Grotowski**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

_____. **Insieme a Grotowski**. Palermo: edizioni rue Ballu, 2011.

_____. Grotowski, L'Arte come Veicolo. In: **Teatro e Storia**, a. 3, n. 2, out. 1988.

_____. **Le Mahabharata**. DVD. Wide Side Video. 1989.

BRUNELLI, P. P.; TINTI, L. (cura). **La Sacra Canoa**. Rena Mirecka. Dal Teatro Laboratorio Di Jerzy Grotowski al Parateatro. Centro Teatro Ateneo della Sapienza Università di Roma: Bulzoni Editora, 2010.

BRUNTON, P. **The Secret India**. 2012.

BUTLER, J. **An Essay in Phenomenology and Feminist Theory**. London: 1988.

_____. **Problemas de Gênero, Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: C. Brasileira, 2015.

BYRSKI, C. **Concept of Ancient Indian Theatre**. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, Pvt. Ltd., 1973.

CAHIERS RENAUD BARRAULT - **Vers un théâtre pauvre**. GROTOWSKI, Jerzy. Paris: Gallimard 55. Maio de 1966.

CAILLOIS, R. **Man, Play and Games**, 1979.

CAMPO, G.; MOLIK, Z. **Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik. O legado de Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações: 2012. + Acting Therapy, Dyrigente Alfabeto do Corpo (vídeo).

CAMPO, G.; MOLIK, Z. **Em Busca de Uma Fome**. In: Cadernos de Teatro. n. 96, Inacen, 1983, p.1-7.

CARERI, F. **Walkscapes – O caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G Gili, 2013.

CARLSON, M. **Places of Performance**. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

CARRER, J. **Verticalidade e Awareness: qualidades de consciência no trabalho do ator/performer**. São Paulo: UNICAMP. Dissertação de Mestrado, 2014.

_____. **Áudio completo das entrevistas realizadas pela autora com Alejandro Tomás Rodriguez, Felicita Marcelli e LLOYD Bricken**. Cedido para pesquisa.

CARSE, J. P. **Jogos Finito e Infinito**, 1986.

CIOFFI, K. **Alternative Theatre in Poland 1954-1989**. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

COELHO, P. A. B. **A Experiência da Alteridade em Grotowski**. Tese de Doutorado. USP, 2009.

COLOMBO, E. **Organicidade e processo criativo: trajetória e encontros**. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2014.

CROYDEN, M. **Conversations avec Peter Brook**. Traduit de l'anglais par Véronique Gourdon. Paris: Éditions du Sueil, 2007.

CRUCIANI, F. Di Fronte Al Testo-Testimonianza. In: **Teatro e Storia**, a. 3, n 2, out. 1988.

CSIKSZENTMIHALYL, M. A Theoretical Model for Enjoyment. In: **Beyond Boredom and Anxiety**. San Francisco: Jossey-Bass, 1975.

_____. **Fluxo**. Portugal: Relógio D'água, 1990.

_____. **Criatividade**. Portugal: Relógio D'água, 1996.

_____. **Encontrando o Fluxo**. Portugal: Relógio D'água, 1997.

CYNKUTIS, Z. **Acting with Grotowski - Theatre as a field for experience life**. London and NY: Routledge, 2015.

D'AGOSTINI, 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. São Paulo: USP, 2007.

DAMÁSIO, A. R. **O Erro de Descartes - Emoção, Razão e o Cérebro Humano.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

D'AQUILI, E. D.; LAUGHLIN JR., C. D.; MACMANUS, J. (ed.). **The Spectrum of Ritual. In: The Spectrum of Ritual.** NY: Columbia University Press, 1979.

DAS, K. **Cantar para viver. Minha busca por um coração de ouro.** SP: Realejo Edições, 2011.

D'AVILA, T. **Le Château Intérieur.** Paris: limovia.net 2013.

DEGLER, J; ZIÓLKOWSKI, G. (Org.). **Essere um uomo totale:** Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio. Pisa: Titivillus Edizioni, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs - Capitalismo e esquizofrenia.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DEREN, M. **Divine Horsemen - The Living Gods of Haiti.** NY: Mc Pherson & Company, 2004.

DIAS, N. **As relações entre corpo e memória de Stanislavski a Grotowski:** um olhar de filiação artística. Dissertação de Mestrado. USP, 2013.

DIDEROT, D. **Paradoxo sobre o Comediante.** Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1979.

DOUCAS, J. **O que o ator revela em sua ação? Das Ações Físicas de Stanislavski e Grotowski a duas experiências brasileiras.** Dissertação de Mestrado. UNIRIO, 2004.

DREWAL, M. T. **Gender Play.** In: **Yoruba Brasil.** Bloomington: Indiana University Press, 1974.

DUARTE, P. Q. **Stanislavski, Grotowski e Bharata Muni:** diálogos sobre o ator na cena. Tese de Doutorado em processo de Criação - UFMG, 2015.

DURKHEIM, E. **The Elementary Forms of the Religious Life.** NY: MacMillan, 1915.

DZIEDUSZYCKA, M. **Apocalypsis cum figuris - Descripción del espectáculo**. 1974. Traducción: Jorge Segovia y Violetta Beck. Espanha: Maldoror ediciones, 2003.

FÉRAL, J.; BERMINGHAM, R. P. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. In: **SubStance**, v. 31, n. 2/3. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002.

_____. **Por uma poética da performatividade**. R4- A1, 2009.

FERNANDES, S. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____.; GUINSBURG, J. (Org.). **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FISCHER-LICHTE, E. **Ästhetik des Performativen**, 2004.

_____. Fundamentos para una estética de lo performativo. In: **Estética de lo Performativo**. Madrid: Abada Editores, S.L., 2011.

_____. Aclaración de Conceptos. In: **Estética de lo Performativo**. Madrid: Abada Editores, S.L., 2011.

_____. **Theatre and Performance Studies**. London and NY: Routledge, 2014.

FLASZEN, L. **Grotowski & Company: Sorgenti e variazioni**. Bari: edizioni di pagina, 2014.

_____. **Grotowski & companhia: origens e legado**. Tradução: Isa Etel Kopelman. São Paulo: É Realizações, 2015.

_____. Conversations with Ludwik Flaszen. In: **Education Theatre Journal**, v.30, n.3, Toledo: University of Toledo, 1977/1978.

FLORENCIO, T. A. L. **Constelações autoetnográficas. Produção de Identidade, Performance e Colonialidade**. Tese de Doutorado, PUC-Rio, 2014.

FONSECA, C. M. S. **Jerzy Grotowski: Artesão dos Comportamentos Metacotidianos**. Tese de Doutorado. Unirio. 2014.

FOSTER, H. The Artist as Ethnographer in: **The Return of the Real**. Cambridge: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, M. O que é um Autor? In: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 268-302, coleção Ditos & Escritos, III. 2013.

_____. *Theatrum Philosophicum*. **Revista Critique**, n. 282. Paris: 1970.

FRET, J.; MASLOWSKI, M. (direção). **L'antropologie théâtrale selou Jerzy Grotowski**. Fr: éditions de l'Amandier, 2013.

GARRAMUÑO, F. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Tradução de Carlos Nougné. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GENNEP, A. V. **Os Ritos de Passagem**, 1960.

GERSHON, M. D. **The Second Brain**. NY: Harper Perennial, 1999.

_____.; ALCMENE C.; TAUBE, P. R. The Neural Crest to Bowel: Development of the Enteric Nervous System. **Journal of Neurobiology**, n. 24, 1993.

_____.; STEVEN, M. E. The Nervous System of the Gut. **Gastroenterology**, n.80, 1981.

_____.; GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Portugal: Relógio D'água. 1997.

GINSBERG, A. **Howl, Kaddish and Other Poems**. New York: Penguin Books, 2009.

_____. **Mente Espontânea - Entrevistas 1958-1996**. São Paulo: Novo Século, 2013.

_____. **A queda da América**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

GONÇALVES, C. P. **A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho do ator em Stanislavski, Grotowski e Peter Brook**. Dissertação de Mestrado. UFMG, 2011.

GOODALL, J. The Rain Dance. In: **In the Shadow of Man**. Boston: Houghton Mifflin, 1971.

GREGORY, A.; SHAWN, W. **My Dinner with André**. A Screenplay for the film by Louis Malle. NY: Grove Press. 1981.

GROTOWSKI, J. **Towards a poor Theatre**. NY: Routledge: 2002.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. **Para um teatro pobre**. 2. ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

_____. Apêndice: Entrevista a Jerzy Grotowski, por Margo Glantz In: GROTOWSKI, J. **Hacia un teatro pobre**. México/Argentina/Espanha: Siglo veintiuno editores sa, (1 publicação,1986). 1970. 26 impressão, 2011.

_____. **Projet d'enseignement et de recherches: Anthropologie Théâtrale**. Projeto apresentado para candidatura de Grotowski ao Collège de France. Arquivo de Mario Biagini. 1995.

_____. **La lignée organique au théâtre et dans le rituel**. Livre audio. CD et DVD Fr: Collection Collège de France, 1997/1998/2014.

_____. **With Jerzy Grotowski, Nienadówka, 1980**. Facets Video. DVD. Mercedes Gregory. US.

_____. A possibilidade do teatro. In: FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 – textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um texto escrito de Eugenio Barba**. 11.ed. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

_____. **Er war eine Art Vulkan**. In: Georges Iwanowitsch Gurdjieff. BERLIN, Alexander Verlag. Berlim: 2005.

_____. O Discurso de Skara (1969). In: **Para um teatro pobre**. DF: Teatro Caleidoscópio 2011.

_____. Performer. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. **The Grotowski Sourcebook**. London e NY: Routledge, 2006, p.376-380.

_____. Resposta à Stanislavski. In: **Dialog**, 1, 1980.

_____. **Testi 1954 - 1998; Volume I - La possibilità del teatro (1954 - 1964)**. Firenze - Lucca: la casa Usher, 2014.

_____. **Opere e Sentieri. Jerzy Grotowski Testi 1968-1998**. A cura di Antonio Attisani e Mario Biagini. Roma: Bulzoni Editora: 2007.

_____. **Holiday e Teatro delle Fonti**. Firenze: La Casa Usher, 2006.

GROTOWSKI, J. **Artaud y El Teatro De La Crueldad por:** Jerzy Grotowski. Los Cuadernos Practicos 1. Madrid, Editorial Fundamentos: 1972. Editions Gallimard, 1961, Paris.

GUINSBURG, J. **Stanislavski, Meierhold & Cia.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUMBRECHT, H. U. **Production of Presence:** What the Meaning cannot Convey. 2004.

_____. **Produção de Presença. O que o sentido não consegue Transmitir.** RJ: Contraponto, Editora PUC-Rio: 2010.

_____. Produção de Presença perpassada de ausência. Sobre música, libreto e encenação. **Revista Palavra**, n.7, PUC-Rio, 2001.

_____. **Atmosfera, ambiência, Stimmung:** sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

GURDJIEFF, G. **Meetings With Remarkable Men.** Martino Publishing, Mansfield Centre, CT, 2010.

_____. **Encuentros con Hombres Notables.** DVD. Peter Brook. Karma Films, Estocolmo e Madrid, 2004.

_____. **From Selves to Individual Self to The Self.** DVD, Arete. 2014.

_____. **Gurdjieff's Legacy- Establishing, The Teaching in the West.** DVD, Arete, 2014.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANDELMAN, D. **Play and Ritual:** Complementary Frames of Meta-Communication. In: *It's a Funny Thing, Humour.* H.J. Chapman and H. Fout. London: Pergamon Press, 1977.

HARRISON, J. E. **Themis:** A Study of the Social Origin of Greek Religion. Cambridge, 1912.

HOWES, D. **The Varieties of Sensory Experience.** Toronto: University of Toronto Press, 1991.

HUIZINGA, J. **Homo ludens.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

ICLE, G. **Pedagogia Teatral como cuidado de si.** São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2010.

INSTITUTO GROTOWSKI - Wrocław, Polônia – Disponível em: <<http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?lang=en>> e <<http://ninateka.pl/filmy?SearchQuery=Jerzego+Grotowskiego&MediaType=&Paid=&CategoryCodenames=&YearFrom=1927&YearTo=2015&Transcription=False&SignLanguage=False&AudioDesc=False&Edu=False&Partner=&Subject=&Level=&Topic=&Desc=True&Sort=SearchScore>>. Acesso em: 2015.

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JESUS, L. M. **Composições escondidas: experiências através da escuta liminar no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Dissertação de Mestrado em processo. USP, 2016.

JORNAL LIBÉRATION (completo). **Jerzy Grotowski, le théâtre au Collège de France**. (sem autor definido) Paris, 1997.

_____. **Hommage polonais à Grotowski**. (sem autor definido). Paris, 1999.

_____. THEATRE. **Spectacles de prisonniers ou de retraités, séminaires sur la boxe, causeries dans les rues de la ville: le Festival italien de Volterra a su mêler, une semaine durant, originalité et indépendance**. Volterra, et la lumière fut em Toscane. Paris, 1995.

_____. **Grotowski: un véhicule du théâtre**. Parution d'un livre témoin consacré à ce grand maître du jeu de l'acteur. Paris, 1995.

_____. **Grotowski, le théâtre en chaire**. Pour son entrée au Collège de France, leçon inaugurale du maître polonais aux Bouffes du Nord. Paris: 1997.

_____. **Grotowski sort du grand jeu**. Contre le grotowskisme. Grotowski le premier se méfiait de ses prétendus disciples. Paris, 1999.

_____. **Grotowski sort du grand jeu**. Le metteur en scène et chercheur qui bouleversa le jeu de l'acteur au théâtre est mort jeudi en Italie à 65 ans. Paris, 1999.

_____. **Grotowski sort du grand jeu**. De Rzeszów au Collège de France. Paris, 1999.

JUNGER, E. **Nos Penhascos de Mármore**. Prefácio Antonio Candido. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

KANASHIRO, V. U. **Cantos da Memória Diaspórica: políticas de representação, (des)identificação nacional e performance**. Tese de Doutorado. Unicamp, 2015.

KAQUET, B. **Le corps carnavalesque**. Une conférence inédite de Jerzy Grotowski. Collection Papier Journal, Éditions D'une certaine Gaieté. Texte de la conférence de Jerzy Grotowski prononcée au Cirque Divers le 2 janvier 1986 dans le cadre de la Rencontre Internationale sur le Mouvement Scénique dans la Formation des Acteurs et en collaboration avec le Groupov. (Presente de D.C!).

KIFFER, A. **Esboços em torno do corpo, impensável**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2015.

_____. **Em torno da noção de uma crítica clínica da cultura**. In: XIII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DE LITERATURA: O PAPEL DA CRÍTICA NA LITERATURA E NAS ARTES CONTEMPORÂNEAS. PUC-Rio, 2015.

KUMIEGA, J. **Jerzy Grotowski - La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984**. Firenze: La casa Usher, 1989.

_____. **The Theatre of Grotowski**. Methuen Drama: Londres/Nova York, 1985.

LANNOY, R. **The Speaking Tree**. London: Oxford University Press, 1971.

LARROSSA, B. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. In: **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural Dois**. São Paulo: CosacNaify, 2013.

MAGNAT, V. Cette Vie n'est pas Suffisante: de l'acteur selon Stanislavski au performer selon Grotowski. In: **Théâtre/Public**, 2000.

_____. **Grotowski, Women, and Contemporary Performance - Meetings with Remarkable Women**. NY, London: Routledge, 2014.

MANGO, L. **Il Principe costante di Calderón de la Barca - Slowacki per Jerzy Grotowski**. Pisa: Edizioni ETS, 2008.

MARINIS, M. **La parábola de Grotowski: el secreto del 'novecento' teatral**. Buenos Aires: Galerna Getea, 2004.

_____. **El Teatro-Laboratorio de Grotowski**. Barcelona: ed. Paidós, 1988.

_____. **Il teatro dell'altro – Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea**. Firenze: La Casa Usher, 2011.

MARINIS, M. Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel novecento. In: **Teatro e Storia**, annali 4 XII, 1997.

_____. La investigación sobre el ritual en el trabajo de Grotowski. In: **Revista del Getea**. Buenos Aires. Teatro XXI, ano XV, n. 27, 2009.

MATRICARDI, L. **O Performer de Grotowski: Ritual, Tradição e Subjetividade**. Dissertação de Mestrado. Unirio, 2015.

MENCARELLI, F. A. Mapas e caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, p. 101-112, 2013.

_____. Grotowski e a criação teatral contemporânea no Brasil. In: CARREIRA, A.; VILLAR, F. et alli. (Orgs.). **Mediações performáticas latino-americanas II**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004 p.29-37.

_____. **Áudio completo do Simpósio Grotowski, I Encontro Internacional Repensando Mitos Contemporâneos**, Unicamp, 2015.

MENDES, M. **A Idade do Serrote**. São Paulo: CosacNaify, 2014.

_____. **As Metamorfoses**. São Paulo: CosacNaify, 2015.

MIRECKA, R. **La Sacra Canoa - dal Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski al Parateatro**. A cura di Pier Pietro Brunelli e Luisa Tinti. Roma: Bulzoni Editore, 2010.

MOLINARI, R. M. **Diario dal Teatro delle Fonti – Polonia 1980**. Quaderni Oggi, del teatro, n. 2. Firenze: La Casa Usher, 2006.

MOLLICA, F. Tappe della vocazione teatrale di E. B. Vachtangov. In: **Teatro e Storia**, a. V, n. 2, out.1990.

_____. Di Stanislavskij e del significato di Perezivanie. In: **Teatro e Storia**, a. VI, n. 2, out. 1991.

MONTES, F. (Org.). **Grotowski - Lo que Fue**. Bogotá-CO: Ministério da Cultura e Centro de Documentação Cênica, 1970.

MORAES, A. E. A. **Entre a precisão e a espontaneidade: Grotowski e os princípios pragmáticos do trabalho do ator**. Dissertação de Mestrado. UFMG, 2007.

MORAES, V. **Vinicius de Moraes - entrevistas**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

MOTTA LIMA, T. **Palavras Praticadas**: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. Uma história mais rica que o mito. In: **Folhetim**. n 26. RJ: Teatro do Pequeno Gesto, 2007.

_____. (Org.). **Revista Brasileira de Estudos da Presença**: Dossiê Grotowski (completo). UFRGS, 2013.

_____. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski. In: **Sala Preta**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Edição n. 5, São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005, p. 47- 67.

_____. A Arte como Veículo. In: **Revista do LUME**. Universidade Estadual de Campinas, n. 2, 1999, p. 77-88.

_____. **Ler Grotowski**: entre textos e práticas, História e histórias. In: V Congresso Abrace, 2008/9. Belo Horizonte. Anais do V Congresso - Crítica e Reflexão Crítica, 2008/9.

_____. **Grotowski**: arte, espiritualidade e subjetividade. In: VI Congresso ABRACE, 2010, São Paulo. Anais do VI Congresso ABRACE, 2010.

_____.; GOMES, R. C.; BORBA, P. **A noção de organicidade no percurso investigativo de Jerzy Grotowski**. In: VI Colóquio Internacional de Etnocologia, 2009, Belo Horizonte. Anais do VI Colóquio Internacional de Etnocologia, 2009.

_____. Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski. In: **Sala Preta**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Edição no 10, São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2010, p. 159-170.

_____. **Consideraciones sobre 'The Action'**. In: Cuadernos de Picadero, n.5, Instituto Nacional del Teatro, p.39-43.

_____. **The Living Room**: convidados na “sala” da arte como veículo. VI Reunião Científica da ABRACE, Porto Alegre: 2011.

_____. Resistência e criação. In: **Jornal Estado de Minas**. Belo Horizonte, 30 de abril de 2011, Caderno Pensar, p. 4.

MOTTA LIMA, T. A noção de Escuta: afetos, exemplos e reflexões. In: **ILINX – Revista do LUME**, n. 2, 2012b. Disponível em: <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/149/148>>. Acesso em: 2015.

_____. Atenção, porosidade e vetorização: Por onde anda o ator contemporâneo? In: **Subtexto, Revista de teatro do Galpão Cine Horto**, n. 6.

_____. **O canto e o cantar no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. ABRACE, 2012.

NAPEDRA. **Núcleo de Antropologia, Performance e Drama**. PPGAS e USP. 2015.

NASCIMENTO, C. T. **Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work - Foreign Bodies of Knowledge**. London, NY: Routledge, 2009.

NEARMAN, M. J.; KAKYO, Z. **Fundamental Principals of Acting**. Monumenta Nipponica, 37, 1982.

NIETZSCHE, F. **Considerações Intempestivas 2**. Martins Fontes, 2010.

_____. **Assim Falou Zaratustra**. São Paulo: Martin Claret: 2012.

OLINTO, H. K. Literatura/cultura/ficções reais. In: OLINTO, H. K.; SCHØLLHAMMER, K. E. **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. Loyola/PUC-Rio, 2003, p.72-86.

_____. Constelações híbridas. **Itinerários**, Araraquara, n. 27, p.15- 31, jul./dez. 2008.

_____. Uma pedra no meio do caminho do real. In: OLINTO, H. K.; SCHØLLHAMMER, K. E. (Orgs.). **Literatura e realidade(s): Uma abordagem**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

_____.; SCHØLLHAMMER K. E. (Orgs.). **Literatura e Crítica**. Rio de Janeiro: 7Letras, CNPq, FAPERJ, 2009.

_____.; SCHØLLHAMMER K. E. (Orgs.). **Literatura e espaços afetivos**. Rio de Janeiro: 7Letras, PUC-Rio, CAPES, CNPq, FAPERJ, 2014.

_____.; SCHØLLHAMMER K. E. (Orgs.). **Cenários contemporâneos da escrita**. RJ: 7Letras, PUC-Rio, FAPERJ, CNPq, 2014.

OLINTO, L. **Conjunctio oppositorum**: análise da relação precisão-espontaneidade no desempenho cênico dentro da trajetória artística de Jerzy Grotowski (1970-1999). Tese de Doutorado em processo. Unicamp.

OLIVEIRA, H. A. G. **Te contei não?** A glitter revolution Dzi escrita a plumas e sangue. Dissertação de Mestrado, Departamento de Letras. PUC-Rio, 2015.

OSINSKI, Z. **Jerzy Grotowski e Il Suo Laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo.** Roma: Bulzoni Editore, 2011.

_____. **Nazywal Nas Brastnim Teatrem - Przyjazn asrtystyczna Ireny i Tadeusza Byrskich z Jerzy Grotowskim,** Poland: 2005.

_____. **Jerzy Grotowski's Journeys to the East.** Holstebro, Malta, Wroclaw, London, NY: Routledge, 2014.

_____. La Tradizione di Reduta un Grotowski e nel Teatro Laboratorio. In: **Teatro e Storia**, a. V, n.2, outubro de 1990.

_____. Il Centro di Studi Grotowskiani e di Ricerca culturale e teatrale. In: **Teatro e Storia**, annali 3 XI, 1996.

_____. I Registri di cassa del teatro laboratorio delle 13 file. Opole 1964. In: **Teatro e Storia**, annali 2 X, 1995.

PALUMBO, G. **Pionieri del Teatro del Novecento, Stanislavskij, Mejerchol'd, Artaud, Grotowski.** Itália: Bonanno Editore, 2012.

PARTRIDGE, E. **Origins: A Short Etymological Dictionary of Modern English.** London: Routledge and Kagen Paul, 1966.

PAVIS, P. **O Teatro no Cruzamento de Culturas.** Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.

PELBART, P. P. **Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura.** Editora Iluminuras. São Paulo: 2009.

_____. **Biopolítica.** PUC-SP.

PERRELLI, F. **I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook.** Roma-Bari: Editori Laterza, 2007.

PICON-VALLIN, B. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea.** Rio de Janeiro: Folhetim Ensaios e 7 Letras, 2013.

POLLASTRELLI, C. (Org.). **Jerzy Grotowski - Holiday e Teatro delle Fonti.** Quaderni Oggi, del teatro, n. 1. Firenze - Lucca: La Casa Usher, 2006.

POLLASTRELLI, C. (Org.); FLASZEN, L. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959- 1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

_____.; BACCI, R. **La possibilità del teatro (1954-1964)**. Grotowski Testi 1954- 1998. Volume I. Traduzione di Carla Pollastrelli. Firenze- Lucca: La casa Usher, 2014.

_____.; BACCI, R. **Il teatro povero (1965-1969)**. Grotowski Testi 1954-1998. Volume II. Traduzione di Carla Pollastrelli. Firenze- Lucca: La casa Usher, 2014.

_____.; BACCI, R. **Oltre il Teatro**. Grotowski Testi 1954-1998. Volume III. Traduzione di Carla Pollastrelli. Firenze- Lucca: La casa Usher, 2015.

_____.; BACCI, R. **L'arte come veicolo**. Grotowski Testi 1954-1998. Traduzione di Carla Pollastrelli. Firenze- Lucca: La casa Usher, 2016.

_____. **Caderno de Programação do Festival do Teatro Era**. Pondera, 2014.

PRADIER, J. M. Dalle arti della vita alla vita come arte. In: **Teatro e Storia**, annali 2 X, 1995.

PRANDI, R. **Contos e lendas afro-brasileiras- A criação do mundo**. USP: 2007.

PRITCHARD- EVANS, E. E. **Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande**. Tradução: Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

QUILICI, S. C. **A experiência da não-forma**. ECA-USP, 2004.

REGINALDO, E. O corpo não tem memória: o corpo é memória. Dissertação de Mestrado em processo. UFF.

REVISTA ARTCULTURA, **Palestra de Jerzy Grotowski**, n.1, v. I. Uberlândia, Minas Gerais, 1974/1999.

REVISTA CRITIQUE, Tome XXVI, n. 282, **Revue Générale des Publications Françaises et étrangers**. Fondateur: Georges Bataille. AUBERT, Christiane. *La méthode de Grotowski*. Paris, 1970.

REVISTA CRONIQUE DE L'ART VIVANT, n. 45. **Grotowski: Apocalypsis cum figuris**. Paris: Decembre 1973/Janvier 1974.

REVISTA CUADERNOS DE PICADERO, n. 5 (completa)- **Presencia de Jerzy Grotowski**. Instituto Nacional del Teatro - marzo 2005.

REVISTA CUADERNOS DE PICADERO. (completa). **Pensar la escritura. Iberescena. Festivales. Workcenter of Jerzy Grotowski.** Ano XI, N 30. Agito-Novembro de 2012.

REVISTA DRAMA - TQ, The Quarterly Theatre Review. **Grotowski: A London View** (Ronald Hayman) e *Grotowski: Seen from Poland* (Hovhanness I. Pilikian). N 85. London, inverno de 1969.

_____. TQ, The Quarterly Theatre Review. KOTT, Jan. **After Grotowski: the End of the Impossible Theatre - what lessons from 1968 for the generation of 1980?** Vol. X, n. 38 London, verão de 1980.

_____. TQ, The Quarterly Theatre Review. GROTOWSKI, Jerzy. **Holiday, the meaning of 'meeting' in theatre and life.** Vol III, n. 10 London, abril-jun de 1973.

REVISTA EVERGREEN REVIEW - **The New Theater: A Retreat from Realism** (article). LAHR, John. v. 12, n. 60 NY: novembro de 1968.

REVISTA IL DRAMA - Teatro e rituale. GROTOWSKI, Jerzy. **Apocalypsis cum figuris di Grotowski: una chiave dall'abisso.** JABONKOWNA, Leonia. Anno 45, N 14-15. Italia: novembro-dezembro de 1969

REVISTA LE THÉÂTRE EN POLOGNE - bilíngue (francesa e inglesa). Comment on pourrait vivre (conferência de 1971); How one could live. GROTOWSKI, Jerzy. Numéro spécial. In: **Théâtre des Nations Warszawa 1975.** N 4-5 Varsovie: abril/maio de 1975.

REVISTA LES TEMPS MODERNES. **Il n'était pas entièrement lui-même.** GROTOWSKI, Jerzy. Directeur: Jean Paul Sartre et Simone de Beauvoir. 22 année, N 251 Paris: abril de 1967.

REVISTA MÁSCARA. **Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia,** ano 3, n.11-12 (completa), México, 1993.

_____. **Grotowski dans le style indirect libre (Reportage d'après un enregistrement); Grotowski in Free Indirect Speech (A Recording Recounted).** KELERA, Jozef. Ambas as traduções francesa e inglesa não foram autorizadas por Grotowski para publicação. n. 10 (194) XVIe année. Varsovie, outubro de 1974.

REVISTA NUEVOS AIRES - El teatro de la pobreza. GROTOWSKI, Jerzy. **Siete preguntas a Jerzy Grotowski,** n. 2 Argentina: set/out/ nov de 1970.

REVISTA PLEINS FEUX SUR LE THEATRE - Grotowski, La conquête de l'espace scénique. TEMKINE, Raymonde. **La cité, Lausanne. Promesses,** n. 78. Paris: Junho de 1978.

REVISTA PRIMER ACTO. **Grotowski en España** (completo). MORALES, R. n. 122. Madrid: Julio de 1970.

_____. **París: Odin Teatret, Grotowski y Peter Brook.** GARCÍA- MUÑOZ, A. N 163-164. Madrid: dezembro-janeiro de 1973-1974.

REVISTA SIPARIO - (completa) **Trimestrale Monografico di Teatro**, anno XXXV, n. 404, I trimestre, Milano.

REVISTA TEATRO' 70, **Grotowski, teoria ética del teatro.** v. 30, n. 31. Jul.ago. Argentina: 1972.

REVISTA TEATRO E STORIA - (completa) **nuova serie 1, Grotowski 2009.** Mirella Schino (direttore responsabile). Ano XXIII. N 30. Roma. Bulzoni Editore, 2010.

REVISTA THE DRAMA REVIEW - TDR. **An Interview with Grotowski.** v. 13 1 (T41), NYU: out.1968.

_____. Apocalypsis cum figuris (photos and texts). POLISH LABORATORY THEATRE; External Order, Internal Intimacy (interview). GROTOWSKI, Jerzy; A Grotowski Seminar (interview). CROYDEN, Margaret. v. 14, n. 1 (T45). NYU: outono de 1969.

_____. The Constant Prince (a portfolio). WALDMAN, Max. *On Grotowski: A Series of Critiques.* BRECHT, Stefan; FELDMAN, Peter L.; KAPLAN, Donald M.; KOTT, Jan; LUDLAM, Charles e RICHIE, Donald. In: **Latin American Theatre.** v. 14, n. 2 (T46). NYU: inverno de 1970.

_____. **A Myth Vivisected - Grotowski's Apocalypse.** PUZYNA, Konstanty. v. 15, n. 4 (T-52), NYU: outono de 1971.

_____. **Holiday, The Day That Is Holy (Such as One Is - Whole; I See You, I React to You; This Holiday Will Become Possible).** GROTOWSKI, Jerzy. v. 17 n. 2 NYU: junho de 1973.

_____. Grotowski's Laboratory Theatre, Dissolution and Diaspora. FINDLAY, Robert; FILIPOWICZ, Halina. Reports. Where is Grotowski? BRAUN, Kazimierz. In: **Poland: From the Love Affair with Communism to Theatre under Martial Law.** v. 30, n. 3 (T III). NYU: outono de 1986.

_____. **Re-Reading Grotowski** (completo). n.52: 2 T198. NYU: verão de 2008.

_____. **Seguidor traz Grotowski aos brasileiros. Discípulo do polonês que revolucionou o teatro do século 20 dá workshop no país.** SP: Folha de São Paulo, abril de 2011.

REVISTA TULANE DRAMA REVIEW. **Jerzy Grotowski**: Doctor Faustus in Poland, v. 8, n. 4, NYU: verão de 1964.

_____. Towards a Poor Theatre. GROTOWSKI, J. In: **Eastern European Theatre**. v. 11, n. 3 (T35). NYU: primavera de 1967.

_____. **Stanislavski and America**: 1. v. 9 N 1 (T25). NYU: outono de 1964.

REVISTA VOGUE. **Grotowski, Genius of the Theatre**. GOTTFRIED, Martin. NY: 1 Jan, 1970.

REVUE ART PRESS, **Le Performer et le teacher of performer**, n.114, mai. Paris: Option Press Difusion, 1987.

RICHARDS, T. **At Work With Grotowski on Physical Actions**. NY: Routledge, 2001.

_____. **Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas**. Trad.: Patrícia Furtado de Mendonça. SP: Perspectiva, 2012.

_____. **Heart of Practice**: within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. NY: Rutledge, 2008.

_____. **Contato. Intenção. Impulso**. Thomas Richards, SP: Jornal Estadão, 2011.

_____. Workshop explora o teatro de Grotowski. In: **Hoje em Dia**. BH, abril de 2011.

_____. Encontro com o Herdeiro. In: **Jornal O Tempo**. BH, abril de 2011.

_____. **Programa escrito de The Living Room** - Focused Research Team, 2014.

_____. **ACTION in Aya Irina**. Programa escrito entregue ao público na ocasião do ECUM- Encontro Mundial das Artes Cênicas. BH, 2011.

RIO, J. A alma encantadora das ruas. In: **Gazeta Mercantil**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1905.

ROCHA, A. L. F. **Caderno 1. Caderno 2. Caderno 3. Itália-França-Terra Brasilis**. Arquivo Pessoal, 2014.

_____. **Em busca do outro-corpo do ator**: a desconstrução disforme e inusitada de si mesmo. UERJ, 2014.

ROCHA, A. L. F. Áudio completo das entrevistas realizadas em Pontedera com Alejandro Tomas Rodriguez e Guilherme Kirchheim, 2014.

_____. Áudio completo das mesas e debates ocorridos no Festival do Teatro Era, 2014.

_____. Conta no youtube (Ana64605) com mais de 50 vídeos públicos de Grotowski/*Workcenter*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=H59Xk48PQM4>>. Acesso em: 2016.

RODRIGUES, N. **Teatro Completo**. Volumes 1 (Peças Psicológicas), 2 (Peças Míticas), 3 (Tragédias Cariocas I) e 4 (Tragédias Cariocas II). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

ROMANSKA, M. **The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor - History and Holocaust in Akropolis and Dead Class**. Anthem Press: London, NY, Delhi, 2014.

ROTHIER, M. Intempestividade e perspectivismo. Exercícios de releitura de Oswald e Murilo Mendes. **Revista Contexto**, Pós- Graduação em Letras, UFES, 2011-2012.

ROUBINE, J.-J. A linguagem da Encenação Teatral. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2008.

RUFFINI, F. Antropologia Teatrale. In: **Teatro e Storia**, ano 1, n. 1 out. 1986.

_____. La Stanza Vuota – uno studio sul libro di Jerzy Grotowski. In: **Revista Teatro e Storia**, XIII-XIV, 1998/99.

_____. Tertium Datur: Il Performer e L'attore. In: **Teatro e Storia**, ano III, n. 2, out.1988.

_____. L'attore e il drama - Saggio teorico di antropologia teatrale. In: **Teatro e Storia**, ano III, n. 2, out.1988.

_____. Precisione e Corpo-Mente. Sul valore del teatro. In: **Teatro e Storia**, ano VIII, n. 2, out. 1993.

RYNGAERT, J.-P. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALATA, K. **The Unwritten Grotowski - Theory and Practice of the Encounter**. London e NY: Routledge, 2013.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. Portugal, 2008.

SARRAZAC, J.-P. **L'avenir du drame**. Paris: Circé, 1999.

SCHECHNER, R. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Org. Zeca Ligiero. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

_____. From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad. **Educational Theatre Journal**, 26, 1974. 274

_____. What is performance? In: **Performance Studies: An Introduction**. London, NY: Routledge, 2013 (3ed).

_____. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral. In: **Cadernos de Campo**, USP. N 20, 2011.

_____. **Performers e Espectadores - Transportados e Transformados**. In: Performance e Antropologia. Moringa, João Pessoa. Vou 2, n. 1, 2011.

_____. **Performance Theory**. London, NY: Routledge, 2003.

_____. WOLFORD, L. **The Grotowski Sourcebook**. London e NY: Routledge, 2006.

SCHINO, M. Vicini e Lontani. Appunti per uno Studio sul Teatro di Pontedera. In: **Teatro e Storia**, ano VIII, n.1, abr.1993.

_____. Controattore e attore-norma. *Una proposta di continuità*. In: **Teatro e Storia**, annali 2 X, 1995.

SCHECHNER, R.; HOFFMAN, T.; CHWAT, J.; TIERNEY, M. In: **Re: direction, A theoretical and practical guide**. (T 41), 1968. London and NY: Routledge, 2002.

SCHMIDT S. J. **Histories & Discourses: rewriting constructivism**. Charlottesville: Imprint Academic, 2007.

SCHNEIDER, R; CODY, G. (Edited). An Interview With Grotowski.

SEEGER, A. **Por que cantam os Kisêdjê - Uma antropologia musical de um povo amazônico**. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: CosacNaify, 2015.

SHIPLEY, J. T. **Origins of English Words: A Discursive Dictionary of Indo-European Roots**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.

SIERRA, S. M. Motions, una práctica grotowskiana que altera el equilibrio del actor. **Revista Colombiana de las Artes Escénicas**, v. 5, 2011.

SIMONI, M. M. **Acentos Performativos na Experiência Teatral Contemporânea. Um diálogo construtivista com René Polesch.** Tese de Doutorado. PUC-Rio, 2011.

SIVIRA, F. F. L. **‘Corpo’ e ‘Organicidade’ em Práticas Grotowskianas:** das primeiras encenações ao Príncipe constante. Dissertação de Mestrado, UFBA, 2011.

SLOWIAK, J.; CUESTA, J. **Jerzy Grotowski.** London e NY: Routledge, 2007.

_____. **Jerzy Grotowski.** São Paulo: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda, 2013.

SMITH, W. R. **Lectures on the Religion of the Semites: The Fundamental Institutions.** London: 1889.

SOLIS, R. Grotowski sort du grand jeu. «Un enseignement vivant». Eric Lacascade se souvient. **Jornal Libération**, Paris, 1999.

STANISLAVSKI, C. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.** Barcelona: Alba Editorial, 2009.

_____. **El trabajo del actor sobre sí mismo - El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias.** Editorial Quetzal.

_____. **Ética y Disciplina - Metodo de Acciones Físicas (Propedéutica del actor).** Escenologia ac.

_____. **Faith and a Sense of Truth in a Performer.** British Library. 2011.

_____. **Minha vida na Arte.** São Paulo: Anhembi, 1956.

SZYDŁOWSKI, R. **The Theatre in Poland.** Translator: Christina Cenkalska. Ohio State University Libraries: Interpress Publishers, Warsaw, 1972.

TAVARES, G. M.; HISSA, C. E. V. **De arte e de Ciência:** O golpe decisivo com a mão esquerda. Minas Gerais: Editora UFMG, 2011.

TAVIANI, F. Tre Note. In: **Teatro e Storia**, ano III, n. 1 abril de 1988.

_____. Commento a Il Performer. In: **Teatro e Storia**, n. 5, Bolonha, abril de 1988.

_____. **Grotowski posdomani.** Ed. Teatro e Storia, 1999.

TAVIANI, F. Lettera su una scienza dei teatri. In: **Teatro e Storia**, ano V, out.1990.

TEMKINE, R. **Grotowski**. New York, Avon Books, 1972.

THIBAUDAT, Jean-Pierre. Ce qui restera après moi... **Jornal Libération**, Paris, 1995.

TOPORKOV, V. O. **Stanislavski in Rehearsal: The Final Years**. London e NY: Routledge, 1998.

TURNER, V.; BRUNER, E. (Edit). **The anthropology of experience**. Chicago: University of Illinois Press, 1986.

_____. Liminality and Comunitas. In: **The Ritual Process**. Chicago: Aldine, 1969.

_____. **The Ritual Process**. Chicago: Aldine, 1969.

_____. **From Ritual to Theatre**. NY: PAJ Publications, 1982.

USBERTI, G. Sulla Giustizia di un'azione. In: **Teatro e Storia**, v. 16, 1994.

VACIS, G. **Awareness**. Dieci giorni con Jerzy Grotowski. Roma: Bulzoni Editore, 2014.

VATSYANYAN, K. **Bharata: The Natyasastra**. New Delhi: Sahitya Akademi, 1996.

VERSIANI, D. B. Considerações sobre a noção de autor. **Literatura em Debate**, v.3, n.4, p. 1-20, 2009.

_____. **Autoetnografias: Conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

VERSIANI, D. B.; OLINTO, H. K. (Orgs.). **Cenários construtivistas: temas e problemas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

WANGH, S. **An Acrobat of the Heart**. NY: Vintage Books, 2000.

WINNICOTT, D. W. **Playing and Reality**. London: Tavistock Publications, 1971.

WOLFORD, L. **Grotowski's Objective Drama Research (Performance Studies)**. University Press of Mississippi, 1996.

WYSPIANSKI, S. **Estudio sobre Hamlet**. Trad. Dariusz Kuzniak e Iván García Sala. KRK - Tras 3 Letras, 2012.

ZALTRON, M. A. **A prática do etud no “sistema”de Stanislavski**. Rio de Janeiro: Questão de Crítica, v. VIII, n. 65, 2015.

ZARRILLI, P. What does it mean to ‘become the character’: Power, Presence, and Transcendence in Asian In-Body Disciplines of Practice. In: **By Means of Performance**. Cambridge University Press, 1990.

ZIELNIOK, M. (Org.). **Folia Historica Cracoviensia**. Pontificiae Academiae Theologicae Cracoviensis. Facultas Historiae Ecclesiae Cura Edita. v. 13, Kraków, 2007.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

8 Criações Anexadas











