



A AÇÃO FÍSICA E A COMPOSIÇÃO DO ATOR DE GROTOWSKI¹

Demian Moreira Reis

Demian Moreira Reis é formado em História pela UNICAMP, Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, doutorando em Artes Cênicas no mesmo programa

A partitura é como um vaso de vidro dentro do qual uma vela queima. O vidro é sólido, está ali, podemos confiar nele. Retém e guia a chama. Mas não é a chama. A chama é meu processo interno de todas as noites. A chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva. Assim como a chama no vidro, a partitura se move, palpita, cresce, diminui, está quase por apagar-se e imprevisivelmente readquire esplendor, responde a cada hálito de vento, assim a minha vida interna varia a cada noite, de

¹ Este artigo constitui um resultado parcial da minha pesquisa de mestrado intitulado **A criação de um corpo-em-vida – explorando as fontes orgânicas da atuação**. Desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.



momento a momento² Ryszard Cieslak

Resumo: Este artigo primeiro pontua diversas fases do processo criativo de Grotowski. Em seguida foca a importância da ação física no trabalho de composição do ator. Para isto uso como exemplo a experiência de composição de dois atores colaboradores de Grotowski: Ryszard Cieslak e Thomas Richards.

Abstract: This article points several phases of Grotowski's creative processes. Then I focus on the importance of the physical action in the composition work of the actor. To do that I use as example the experiences of composition of two actors who collaborated with Grotowski: Ryszard Cieslak and Thomas Richards.

Palavras chave: teatro, ator, composição.

Trajatórias do processo criativo de Grotowski

Não é tarefa fácil falar como Grotowski aborda a arte de ator e do performer por diversos motivos. Grotowski passou por fases de trabalho radicalmente distintas. Podemos situar as suas pesquisas do ator numa situação teatral clássica, apenas na sua primeira fase, denominado Teatro de Produções (1957-1969). Nas outras, o próprio Grotowski posiciona-se fora dos limites do teatro, apesar de manter como base dos seus estudos o

² BARBA, Eugênio, *A canoa de papel – tratado de antropologia teatral*, São Paulo, Hucitec, 1994, p. 185. Versão inglesa de trecho de Ryszard Cieslak: *The score is like a glass inside which a candle is burning. The glass is solid; it is there, you can depend on it. It contains and guides the flame. But it is not the flame. The flame is my inner process each night. The flame is what illuminates the score, what the spectators see through the score. The flame is alive. Just as the flame in the glass moves, flutters, rises, falls, almost goes out, suddenly glows brightly, responds to each breath of wind – so my inner process varies from night to night, from moment to moment...* Este trecho foi citado em Taviani, Ferdinando, in SCHECNER, Richard e Wolford, Lisa, (Org), *The Grotowski Sourcebook*, New York, Routledge, 2001. p. 203. © 1997



universo das técnicas performativas do ator. E de fato, se existe algum elemento que permaneceu desde o início de seu trabalho, foi a ênfase na pesquisa metódica envolvendo princípios fundamentais da arte do ator. Lisa Wolford descreve bem sua atitude nesta primeira fase:

Enquanto rejeita qualquer possibilidade de encontrar 'receitas' ou fórmulas para criação, o qual auferiu que seria inevitavelmente estéril, Grotowski mostra que deseja desmistificar o processo criativo, buscando definir uma metodologia de treinamento da atuação que poderia libertar o ator a realizar seu trabalho sem obstruções e também sem esperar por inspiração casual.³

As outras fases foram: a do Para-teatro (1969-1978), o Teatro das Fontes (1976-1982), o do Drama Objetivo (1983-1986) e da Arte como Veículo, iniciada em 1986 e que ainda hoje tem a sua continuidade assumida pelo performer e músico Thomas Richards. É fascinante acompanhar a trajetória destes diferentes momentos de pesquisa que indicam, entre outras coisas, o quanto Grotowski possuía uma atitude inquieta, marcada por uma grande disposição para mudar radicalmente o direcionamento de suas pesquisas, sempre na luta para não se acomodar aos resultados de cada etapa, e sem temer um "retorno" ao ponto zero. Suas mudanças de direção se davam às vezes por pressões circunstanciais, às vezes por opção, por vezes por uma mistura de ambas. Tentarei evocar a sua visão da arte de ator principalmente através de relatos do período de Teatro de Produções embora a sua fase de Arte como Veículo haver trazido novas perspectivas da

³ SCHENER, Richard e Wolford, Lisa, (Org), **The Grotowski Sourcebook**, New York, Routledge, 2001. p.3. © 1997 Todos os trechos citados deste texto em português dos livros escritos em inglês são traduções minhas.



sua visão do performer. Apesar de se tratarem dos dois períodos mais distantes, cronologicamente, um do outro, estes parecem ter sido os períodos mais férteis em relação ao seu enfoque no processo criativo da atuação, além de configurarem-se como dois pólos de um mesmo elo, no qual em uma ponta encontra-se a Arte como Apresentação e na outra a Arte como Veículo.

Como base do primeiro período, o livro *Em Busca de um Teatro Pobre* contém suas idéias principais. No prefácio deste livro, o diretor teatral Peter Brook, sustenta que “[...] ninguém no mundo, para meu conhecimento, ninguém desde Stanislavski, investigou a natureza da arte de atuar, seu fenômeno, seu sentido, a natureza e ciência do seu processo mental-físico-emocional tão profundamente e completamente como Grotowski”,⁴ e segue esboçando como esta dedicação a atuação não torna a atuação um fim em si, pois para Grotowski a atuação é um veículo. Vale a pena pontuar que o termo *acting* está mais próximo de representar do que do interpretar e, que, mais próximo que os dois, ao meu ver, seria o de atuar - a atuação propriamente dita.

Em seu trabalho, Grotowski buscou definir o que é essencial no teatro, privilegiando os elementos que tornavam o fenômeno teatral distinto de outras categorias performáticas e espetaculares. Considerava a técnica cênica e pessoal do ator como o coração da arte do teatro. Em segundo plano, podemos considerar suas produções como investigações detalhadas do relacionamento entre ator e espectador, o que pressupõe que o trabalho de diretor com o ator está na base metodológica destas pesquisas. Esta

⁴ GROTOWSKI, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, London, Methuen, 1991.p. 11.



forma de trabalhar deu continuidade e respondeu, à sua maneira, à tradição consolidada por Stanislavski, seguida por Meyerhold, e que guarda sinais de continuidade em Eugênio Barba, no Odin Teatret.

O século XX europeu inaugurou uma tradição de teatro baseada na pesquisa sistemática da arte do ator. E o que existe de comum nesta tradição, não é apenas a presença e o foco de atenção no ator, e sim a presença e a atuação de um diretor. Nem sempre estes diretores foram atores, ou sequer exerceram o ofício de ator. Grotowski graduou-se em atuação na Krakow Theatre School em 1955, mas logo se inscreveu num curso de direção teatral no State Institute of Theatre Arts, em Moscou. Durante este ano, dirigiu diversas peças sobre a supervisão de Yuri Zavadsky, enquanto estudava o trabalho de Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold e Tairov. Foi neste período que o trabalho de Stanislavski acerca do processo do ator configurou-se numa influência que Grotowski assumiu para toda a vida.⁵ Nas palavras do próprio Grotowski:

Minha formação se deu com Stanislavski; seu estudo permanente, sua renovação sistemática de métodos de observação, e sua relação dialética com seu próprio trabalho inicial fazem dele meu ideal pessoal. Stanislavski formulou as perguntas metodológicas chaves. Nossas soluções, no entanto, diferem muito da dele – às vezes chegamos a conclusões contrárias.⁶

Também Eugênio Barba mencionou várias vezes que jamais se

⁵ SCHECHNER, Richard in Wolford, Lisa (org) Op Cit, p. 23.

⁶ GROTOWSKI, Op cit, ps. 15-16.



interessou em atuar como ator. Muitos se ocuparam em falar sobre a essencialidade da presença do ator na criação teatral, mas não devemos perder de vista que quem ganhou cada vez maior liberdade e autonomia, no decorrer do século XX, foi o diretor.

Já aos trinta anos, Grotowski disse haver estudado a maioria dos métodos de treinamento do ator da Europa e além, o que não implica que o tenha feito na condição de ator, o que seria humanamente impossível. Já como observador, diretor e estudioso... a perspectiva muda. Porém, existem poucas informações acerca de como, a rigor, Grotowski utilizou tais conhecimentos. Por exemplo: como ele estudou estes métodos de treinamento? Que aspectos foram explorados nestas diversas abordagens? Quais elementos foram estudados com a colaboração do seu grupo de atores e como esta prática se deu? Seria necessário reconhecer também, que até 1968, ano em que foi publicado pela primeira vez *Em Busca de um Teatro Pobre*, o Teatro Laboratório tinha apenas uma década de existência.

A ação física do ator

De todos os métodos mencionados, o trabalho de ação física de Stanislavski, a biomecânica de Meyerhold e a síntese de Vakhtangov, integraram parte de uma tradição de pesquisa que sabemos que Grotowski teve contato por meio de um curso de direção que fez em Moscou. Mas a melhor descrição de como esta metodologia foi aplicada no trabalho do atuante esta mais clara e detalhada no livro de Thomas Richards *At Work with Grotowski on Physical Actions*, publicado pela primeira vez em 1995. Porém, se considerarmos a década de sessenta, os métodos de treinamento para o ator mais importantes para a sua pesquisa, segundo ele próprio,



foram: os exercícios de ritmo de Dullin; as investigações de reações introvertidas e extrovertidas de Delsarte; o trabalho de ações físicas de Stanislavski; a biomecânica de Meyerhold; e a síntese de Vakhtangov. Entre os treinamentos técnicos do teatro oriental citou a Ópera de Pequim, o Kathakali da Índia e o Nô do Japão.

Estas referências são, em si, reveladores de uma concepção teatral cujo foco centra-se no universo das possibilidades de ação física do ator. Todas elas têm em comum o ator e as suas ações como os elementos essenciais do teatro. Por isso, os processos de pesquisa, treinamento e transmissão orientam-se, de modos distintos, no trabalho de ação física dos atores. Na orientação de Grotowski, os elementos foram direcionados de modo a provocar o estripar do ator através de uma tensão levada ao extremo deixando exposta sua própria intimidade sem deixar traços do seu ego ou da sua auto-satisfação. Trata-se de uma técnica de “transe” que trabalha a integração do poder corpóreo e psíquico que emerge das camadas mais íntimas do seu ser e do seu instinto, numa espécie de “transiluminação”. Uma tentativa de eliminar as resistências do seu organismo a esse processo psíquico. “O resultado é a liberdade do lapso de tempo entre o impulso interno e a reação externa de tal modo que o impulso já é a reação externa. Impulso e ação são simultâneos: o corpo desaparece, queima, e o espectador vê apenas uma série de impulsos visíveis”.⁷

Grotowski e seus colaboradores (por este termo entenda-se fundamentalmente atores, mas também espectadores escolhidos especialmente), trabalharam durante anos para compor exercícios que, por

⁷ GROTOWSKI, Op cit, p. 16.



meios físicos, plásticos e de treinamento vocal, guiavam os atores a alcançar o tipo de concentração necessária para trilhar nesta estrada. Depois foi possível cultivar aquilo que foi despertado. Embora o processo sempre dependesse da concentração, confiança, exposição e quase o desaparecimento na atuação do ofício, não era voluntário. O estado mental solicitado era uma prontidão passiva para realizar um papel, um estado na qual uma pessoa não “quer fazer aquilo”, mas “abdica de não fazer”.⁸

Numa entrevista que Eugênio Barba intitula “O Novo Testamento do Teatro”, Grotowski oferece uma definição de teatro semelhante à definição da Arte como Apresentação: “Podemos então definir o teatro como aquilo que acontece entre o espectador e o ator.”⁹ Aqui de novo vemos como, nesta definição, a presença do espectador é um elemento essencial para se alcançar uma relação teatral. É coerente também, na medida em que justifica a sua presença - de diretor - como espectador do processo criativo do ator. Com o seu modo de conduzir o processo de criação cênica, que conta com a sua colaboração em todas as fases, no treinamento, no momento de criação de materiais de cada ator, até a montagem final da encenação, que ganha a sua assinatura. Vale ressaltar que o processo de criação dos atores está desde o início entrelaçado, condicionado, estimulado e alimentado por uma pessoa que se encontra na posição de espectador. Os atores confiam e são conduzidos pelas orientações e estímulos de um espectador especializado que assume o poder condutor, imprimindo um sentido global ao todo da obra.

O diretor que, neste caso, também assume a função de pedagogo e

⁸ Idem, p. 17.

⁹ Idem, p. 32.



encenador, é a encarnação viva do equivalente espectador no ato criativo do evento teatral. A relação essencial que atravessa o processo de criação e permanece no evento teatral é o encontro entre o ator e o espectador, o diálogo entre alguém que faz e outro que observa e percebe. A configuração da arte teatral é composta de ações e reações que acontecem entre os dois pólos do elo. Podemos detectar dois pólos criativos essenciais no teatro de Grotowski: o ator e o diretor, sendo que o pólo do diretor pode também ser visto como o pólo do espectador, o diretor ocupando uma posição que podemos entender como um espectador profissional, encarregado de acompanhar o trabalho do ator desde o início até a fase final da apresentação para os espectadores.

No dia da apresentação para uma platéia, o lugar de espectador exclusivo do diretor é ocupado pela presença de outros espectadores. Podemos entender que no teatro de Grotowski as duas polaridades são essenciais. Sem o espectador, não haveria como concretizar o relacionamento ator/espectador. O processo de criação cênica dos atores, que constitui o material essencial desta forma de arte, nunca existiu sem a presença de Grotowski. De modo que não há como pensar nos resultados obtidos pelos atores do Teatro Laboratório, sem considerar a direção de Grotowski. Ferdinando Taviani pontua pertinentemente sobre o trabalho criativo de quem ficou conhecido como o principal colaborador de Grotowski no período das produções teatrais, o ator Ryszard Cieslak que, se considerarmos como o processo de trabalho ocorreu, temos que falar em termos de Grotowski-Cieslak.

No mesmo artigo de Taviani, encontramos o mesmo perfil traçado num depoimento de outro atuante que trabalhou com Grotowski desde o



início do Teatro das Treze Cadeiras, que depois se tornou o Teatro Laboratório, o ator Zbigniew Cynkutis:

Tudo que fazíamos que tinha algum valor não era nem feito por Grotowski, mas nascia entre eu e Grotowski, Grotowski e eu; Cieslak e Grotowski, Grotowski e Cieslak. Era um relacionamento forte e direto entre Grotowski e cada ator que possibilitava aquele ator a expressar algo – algo que logo no início não pertencia ao ator, mas com o tempo se tornava verdadeiramente seu.¹⁰

Mas na visão de Taviani, o verdadeiro autor do processo de criação é outro: “O verdadeiro autor no processo de criar relacionamentos é a estrutura – o “entre”, vinculando as ações das partes componentes.”.¹¹

Na mesma entrevista, Grotowski enuncia que o teatro pode existir sem cenário ou cenografia, sem música para acompanhar o enredo, sem efeitos de luz, e até sem texto. E que na história da evolução da arte teatral, o texto foi um dos últimos elementos a serem adicionados. Mencionou este como um dos últimos elementos a serem adicionados, mas não mencionou o último: o diretor. O diretor como profissional independente, de autonomia autoral no teatro, foi criação do século XX. E operou uma função essencial na própria criação teatral de Grotowski.

Grotowski-Cieslak

No outro pólo do fenômeno teatral, mais próximo do ritual, denominado Arte como Veículo, encontramos o performer e o que faz como

¹⁰ KUMIEGA, *The theatre of Grotowski*, New York, Methuen, 1985, p. 51.

¹¹ SCHECHNER, Richard in Wolford, Lisa (org) *Op Cit*, p. 194.



elemento essencial e autônomo; a presença do espectador deixa de ser um elemento essencial na realização desta forma de arte, embora a presença de testemunhas seja possível - nem sempre necessário ou mesmo desejável, mas permitida em certas ocasiões e com pessoas escolhidas. A respeito de como se referir à arte do performer, Jean Marie-Pradier nos ajuda a compreender o posicionamento de Grotowski:

A pobreza do vocabulário relativo à dimensão orgânica das 'práticas espetaculares' – 'o espetáculo vivo' – para a maioria das línguas européias conduziu os artistas-teóricos a propor novos termos. É assim que Jerzy Grotowski recorria aos termos 'performer', 'doers', 'actuants' para as performing arts – de 'to perform': fazer, executar uma ação, acompanhar um processo. Ao invés de falar sobre 'artes do espetáculo', expressão que, segundo ele, limita o acontecimento à ação de ver. Para o espectador – spectare: ver -, ele inventou em francês o neologismo 'arts performatifs'.¹²

Vejamos um pouco mais detalhadamente como Grotowski trabalhou as ações físicas no processo criativo de Ryszard Cieslak e Thomas Richards. O relacionamento Grotowski-Richards inaugurou uma nova relação de colaboração. Diferente dos outros colabores de Grotowski, Richards foi orientado a assumir a condução do processo criativo bem mais cedo. A obra *Ação*, por exemplo, é mais de autoria de Richards do que de Grotowski, que se considera apenas um "conselheiro". Vários motivos podem estar relacionados a essa independência de Richards, sendo que o maior deles parece estar ligado ao fato de que Grotowski estava na fase final da sua vida

¹² PRADIER, "Os estudos teatrais ou o deserto científico". In: **REPERTÓRIO TEATRO & DANÇA**, Salvador, UFBA, 2001, p. 47.



de pesquisa, interessado em partilhar os resultados principais conquistados ao longo de décadas de pesquisa contínua. Predominou o impulso de equipar seu último colaborador principal de modo que este tivesse condições de continuar caminhando sozinho.

Thomas Richards relatou que no seu último ano de graduação na Universidade de Yale, Ryszard Cieslak ministrou um workshop, em 1984. Este contato despertou algo extremamente vivo em Richards, que nunca havia sentido uma presença como a de Cieslak. Um dia durante este workshop, Cieslak disse que um ator deveria saber chorar como uma criança; demonstrou transformando-se numa criança chorando na frente das pessoas: “Ele encontrou a fisicalidade exata da criança, o processo físico vivo que dava suporte ao seu grito de criança. Ele não procurou o estado emocional da criança, em vez disso, com seu corpo ele lembrou as ações físicas da criança.”¹³ E aqui é oportuno lembrar que no período final de suas pesquisas, Stanislavski foi citado dizendo “Não fale comigo sobre sentimentos. Não podemos fixar sentimentos; só podemos fixar ações físicas.”¹⁴

No trabalho de direção Grotowski-Cieslak, a construção do papel do Príncipe Constant foi baseado em memórias pessoais de Cieslak num período da adolescência em que viveu a sua primeira experiência amorosa. O primeiro passo foi dominar o texto completamente, a ponto de ser capaz de iniciar o texto do meio de uma frase de qualquer fragmento. Grotowski continua:

¹³ RICHARDS, Op. Cit. 1996, p. 13.

¹⁴ O próprio Richards cita do livro de Toporkov, Vasily. O, *Stanislavski in Rehearsal: The final years.*, New York, Theatre Art Books, 1979, p. 21



E neste ponto, a primeira coisa que fizemos foi criar as condições na qual ele poderia, o mais literalmente possível, colocar este fluxo de palavras no rio da memória, da memória dos impulsos do seu corpo, da memória de pequenas ações, e com os dois decolar, decolar, como em sua primeira experiência: digo primeira no sentido de sua experiência base. Aquela experiência base era luminosa de modo indescritível. E com aquela coisa luminosa, colocada em montagem com o texto, com o figurino que faz referência a Cristo ou com as composições iconográficas em seu redor que também aludem a Cristo, ali apareceu a estória de um mártir, mas nunca trabalhamos com Ryszard partindo de um mártir, muito pelo contrário.¹⁵

É extremamente revelador que não só a partitura que Cieslak criou era baseada numa experiência completamente independente, podemos até dizer estrangeira, ao contexto literário da peça, como também a base emotiva, calcada numa experiência amorosa, memória de impulsos do corpo revividos pelo ator em cena, foi visto pelos espectadores como a história de um mártir. Em outras palavras, uma experiência prazerosa para Cieslak, era vista pelos espectadores como uma experiência dolorosa no espetáculo apresentado. Nesta, como na maioria das peças de Grotowski, a estória que o atuante está vivendo numa encenação não coincide necessariamente com a estória fruída pelos espectadores.

Ações físicas, atividades, movimentos e gestos

Antes de vermos um exemplo de como Grotowski explorou ações

¹⁵ RICHARDS, Op. Cit. 1996, p.16.



físicas no trabalho com Thomas Richards, é importante pontuar como ele diferencia ações físicas de atividades, movimentos e gestos. Segundo Grotowski, muitos diretores, ao tentar trabalhar com o método das ações físicas de Stanislavski, confundem atividades, gestos e movimentos com ações físicas. Reconhece, porém, que todas elas têm potencial para se transformar em ações físicas. Como exemplo de atividade, citou limpar o chão, lavar pratos e fumar um charuto. Ele oferece um exemplo de como fumar um charuto pode se tornar uma ação física. Se durante a sua palestra alguém lhe fizesse uma pergunta embaraçosa, ele então reage preparando seu charuto, limpando-o, desencadeando uma série de pequenas ações cujo objetivo é dar-lhe tempo para pensar em como responder a pergunta. Fumar um charuto se tornou uma ação física. Deste exemplo podemos depreender que, na compreensão de Grotowski, numa ação física há uma relação com o outro. Ação física é o modo como reagimos a determinados contextos, estímulos, relações. Sobre o gesto enfatizou que, na maioria das vezes, um gesto é um movimento periférico do corpo, mobilizando, sobretudo, mãos e cabeça. Citou como exemplo que, se observarmos a diferença de como um camponês e uma pessoa da cidade executa o aperto de mão, há uma tendência de o cidadão fazer o gesto da ação, enquanto o camponês realiza o aperto de mão como uma ação partindo do corpo.

A confusão entre ação física e movimento é ainda maior, e como o movimento e a ação física são categorias fundamentais para a arte do performer, vale a pena reproduzir na íntegra, o próprio trecho que Richards transcreve de uma conferência que Grotowski deu em Liège em 1986:

É fácil confundir ações físicas com movimentos. Se estou andando em direção a porta, não é uma ação mas um movimento. Mas se estou andando em



direção à porta para contestar 'suas perguntas estúpidas', para ameaçar você que irei interromper a conferência, irá existir um ciclo de pequenas ações e não apenas movimento. Este ciclo de pequenas ações estará relacionada ao meu contato com você, meu jeito de perceber suas reações; quando andar em direção à porta, eu irei ainda manter algum 'olhar de controle' em sua direção (ou irei escutar) para saber se minha ameaça está funcionando. Então não será um andar como movimento, mas algo bem mais complexo em torno do fato de andar. O erro de muitos diretores e atores é fixar o movimento em vez de todo o ciclo de pequenas ações (ações, reações, pontos de contato) que simplesmente aparecem na situação do movimento.¹⁶

Thomas Richards reforça esta noção dizendo que ações físicas verdadeiras estão sempre conectadas com desejos e vontades.

É interessante notar que, apesar de ambos, Stanislavski e Grotowski trabalharem com ações físicas, Stanislavski centrou a sua pesquisa na construção da personagem dentro de uma história e uma determinada circunstância dada pelo texto teatral. Já os atores do Teatro Laboratório não buscavam personagens, este aparecia na mente do espectador por causa da montagem, ou seja, na apresentação e nos papéis que atuavam. Como no caso de Cieslak, que não trabalhou em cima do personagem da tragédia de Calderon no Príncipe Constant. A lógica da sua linha de ações físicas foi baseada em memórias pessoais de um evento importante na sua vida. Se a pergunta que Stanislavski encaminhava era qual é a lógica da linha de ações físicas que eu faria se estivesse no contexto do personagem? A pergunta de

¹⁶ RICHARDS, Op. Cit. 1996, p. 76.



Grotowski era:

O que fiz nas circunstâncias da minha memória? Ou Qual seria precisamente a linha de comportamento físico se esta fantasia se realizasse? A ênfase não estava na criação da personagem, mas na formação de uma estrutura pessoal na qual a pessoa que está fazendo possa abordar um portal de descoberta. Tudo isso depois deveria ser estruturado e repetível.¹⁷

De modo que, se para os dois, Stanislavski e Grotowski, os meios eram os mesmos, os fins eram diferentes.

Grotowski-Richards

A relação de contato entre Thomas Richards com o trabalho de Jerzy Grotowski se deu em diversas circunstâncias antes de Richards se tornar seu principal colaborador a partir da segunda metade da década de 1980, a primeira delas podemos dizer que foi através do workshop que Cieslak ministrou em Yale. Em seguida Richards participou de um workshop de duas semanas em Irving, conduzido pelo próprio Grotowski dentro do programa de Drama Objetivo. Foi quando recebeu as primeiras noções sobre improvisação dentro de uma estrutura. A espontaneidade verdadeira emana apenas de construções solidamente estruturadas. O que permite o fluxo do rio é de um lado a margem da forma e na outra margem uma corrente de vida. Sem essas duas margens apenas há lama e sopa.

¹⁷ RICHARDS, Op. Cit. 1996, p. 77.



Este é o paradoxo do ofício da atuação: apenas a partir da luta entre essas duas forças em oposição pode surgir o equilíbrio da vida cênica.

(Precisão/Forma) ↔ (Corrente de Vida)

Este workshop com Grotowski enfatizou a necessidade de uma estrutura quando improvisando, estrutura controlada firmemente.¹⁸ (RICHARDS, 1996, p. 21)

Duas experiências marcaram Richards, o primeiro sendo um período de tentativa de trabalhar como ator em Nova York. Na primeira se associou a um grupo de pessoas que tentaram montar um espetáculo experimental vanguardista, mas constatou que lhes faltavam a técnica de fixar um processo vivo e a habilidade de repeti-lo. A segunda foi uma tentativa de se integrar no mercado que culminou em frustração pessoal, já que as condições de trabalho no circuito comercial impossibilitavam uma realização artística verdadeira. Novamente Richards entrou em contato com Grotowski presenciando a sua palestra sobre ações físicas e Stanislavski em 1985, e aproveitou para pedir permissão para participar de um workshop de dois meses que ministrou na Itália. A permissão foi concedida e Richards conheceu um mestre que lhe foi tão duro que acabou abandonando o workshop na Itália no meio do processo. Antes de falar deste episódio, vamos aproveitar uma questão crucial que Richards observou nesta palestra que Grotowski toca no que considera a chave do ofício do ator: o trabalho com ações físicas.

Um ator deve saber repetir a mesma partitura muitas

¹⁸ RICHARDS, Op. Cit. 1996, p. 21.



vezes, e deve ser vivo e preciso cada vez. Como podemos fazer isso? O que um ator pode fixar, tornar firme? Sua linha de ações físicas. Isso se torna como a partitura para um músico. A linha de ação física deve ser elaborada em detalhe e completamente memorizado. O ator deveria ter absorvido esta partitura a tal ponto que ele não tem necessidade nenhuma de pensar o que fazer depois.¹⁹

Uma das lições que Richards apreendeu durante o workshop na Itália é que a estória que chega para quem assiste não é necessariamente a mesma que o ator vive na sua imaginação. Mas, a proposta deste workshop era que cada atuante criasse uma estrutura performativa assumindo a sua própria direção, a partir do qual Grotowski intervinha. Assim, como ator e diretor, Richards, como os outros, tinham a responsabilidade de criar conscientemente a estória que o espectador iria receber. A principal crítica que Grotowski fez a Richards incidiu sobre o fato de que as suas criações usavam símbolos em vez de ações físicas verdadeiras. Para dar vida às ações simbólicas, Richards bombeava suas emoções, procedimento que impedia a fixação de um processo vivo e tornava impossível a criação de uma estrutura repetível. Em consequência disso, os espectadores não compreendiam nem acreditavam nas suas performances.

Na conferência que Grotowski deu em Liège, em 1986, ele reafirmou como as pessoas que tentam condicionar suas ações por meio de estados emocionais criam confusão. Isto porque é comum o ator tentar bombear um estado emocional nele mesmo de acordo com suas intenções. Não que o estado emocional não seja importante, mas ele independe da vontade.

¹⁹ RICHARDS, Op. Cit, 1996, p. 31.



Quando alguém que amamos morre, ficamos tristes, quer queiramos ou não, trata-se de uma reação que não depende da nossa vontade. Ficamos alegres quando realizamos nossos desejos mais verdadeiros. Mas não podemos contar como técnica do ator, com as marés dos acontecimentos da vida cotidiana.

Depois de abandonar este workshop, Richards participou de alguns workshops de Rena Mirecka, uma atriz do Teatro Laboratório. Ainda não satisfeito, e com receio de estar continuando num processo de turismo artístico, Richards visitou o Odin Teatret na Dinamarca. Lá ficou impressionado com a composição das suas apresentações e a precisão técnica dos seus atores. Mas novamente entrou em contato com o trabalho de Grotowski, através dos vídeos que o Odin mantém do período do Teatro Laboratório. Através dos vídeos percebeu como a expressão individual e uma corrente de vida brotava de estruturas bem definidas; Grotowski trabalhava num terreno onde a exatidão e a vida humana convergia num nível inexplicavelmente alto.

Agora Richards haveria de trabalhar durante um ano com Grotowski no Programa de Drama Objetivo na Califórnia. Neste período de trabalho, havia uma jornada de 8 a 15 horas diária. Normalmente entre 18h e 2h da manhã, já que os participantes não eram pagos, trabalhavam pelo seu sustento durante o dia. Dentre as principais abordagens, estava um treinamento físico que incluía elementos acrobáticos conduzido por alguém que conheceu este trabalho na Polônia com o Teatro Laboratório. Estes exercícios colocaram o grupo numa condição física geral. A “Motions”, uma série de alongamentos e posições corporais específicas, foi desenvolvida de 1979 a 1987, portanto, durante o último período do Teatro Laboratório,



chamado Teatro das Fontes, e guardava semelhanças com a Hatha Yoga. Desde então, “Motions” tem sido um elemento estável no trabalho de Richards e Grotowski. Para Richards, “Motions” só funciona se for praticado quase todo o dia; somente após a sua estrutura se tornar bem conhecida, se faz necessário que o praticante descubra elementos ainda mais precisos para que sua execução se torne novamente um desafio.

Outro elemento foram as canções do Haiti. Havia uma pessoa que conhecia essas canções e transmitia o como cantá-las, com danças e outras reações de improvisação simples. O trabalho principal, no entanto, era a criação de Main Action. Quando Richards começou a obter resultados na composição de uma linha de ação física verdadeira, Grotowski lhe mostrou outro problema que impedia que chegasse num resultado melhor. A sua composição trabalhava algo verdadeiro, mas e daí? O tema tratado na sua estrutura individual não afetava profundamente o ator. Era o problema de estar pesquisando em torno do evento errado, cavando um buraco no lugar errado.

Na versão final de Main Action havia uma seqüência em que Richards criou uma série de ações a partir de uma memória pessoal de um evento na sua infância. Ou seja, Richards lembrou do máximo de detalhes do seu comportamento físico, conectado a essa memória. Ele dormia quando ouviu seu pai gritar, foi ao seu quarto para encontrá-lo agonizando com uma forte dor no quadril. A chave das ações físicas residia no processo do corpo. Era uma questão de lembrar, cada vez mais, dos detalhes ao repetir a estrutura individual. Embora todas as suas associações e ações estivessem conectadas a este evento, os espectadores jamais entrariam em contato com esta ligação. Na apresentação do Main Action, havia uma atriz que vivia a sua própria



seqüência de ações relacionada com a sua estória pessoal, enquanto Richards seguia uma série de ações físicas associadas a um evento que envolvia seu pai. Mas os espectadores assistiam algo completamente inter-relacionado, devido a uma coordenação rítmica precisa e à proximidade dos dois atuantes. Os espectadores viam uma estória que envolvia os dois, mas na verdade eles estavam seguindo linhas de associações e ações completamente distintas e separadas, e ambos desconheciam a rede de associações do outro.

Até então Richards estava sempre iniciando a busca partindo da sua mente, mas logo alguns processos começaram a nascer diretamente advindos do corpo, vazando o fluxo de ações. Neste momento Grotowski orientou: chegou um momento de graça, um animal selvagem está solto, é preciso deixá-lo livre se não há o risco dele fugir. Nestes momentos não se deve tentar estruturar, mas aguardar. Grotowski sabia o momento de entrar e exigir a estruturação. Após um ano de trabalho, várias pessoas foram chamadas para visitar e assistir a versão final da Main Action. Richards supõe que eles viram pela montagem um jovem de uma vila qualquer que passa por um ritual de passagem para a vida adulta. Mas adverte que o que eles poderiam ter visto não era uma preocupação sua. Dentro desta perspectiva, cada espectador é, em última análise, responsável pela autoria de como uma obra afeta o seu imaginário.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugênio, A canoa de papel – tratado de antropologia teatral, São Paulo, Hucitec, 1994

KUMIEGA, The theatre of Grotowski,, New York, Methuen, 1985.



SCHECNER, Richard e Wolford, Lisa, (Org), The Grotowski Sourcebook, New York, Routledge, 2001

RICHARDS, Thomas, At work with Grotowski on physical actions: London and New York, Routledge, 1996

REPERTÓRIO TEATRO & DANÇA – ano 3, no. 4, Salvador, UFBA, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2001,