



# Cieslak, o Ícaro do teatro

Georges Banu

Tradução: George Mascarenhas

Georges Banu, ensaísta, crítico, professor emérito do departamento do Instituto de Estudos Teatrais, Universidade de Paris III, Sorbonne Nouvelle.

Ryszard Cieslak é o ator no qual se encarna mais do que um personagem: encarna-se uma estética, a de Grotowski. Indissociáveis, os dois realizaram juntos *O Príncipe Constante*, a partir da obra de Calderón, espetáculo no qual um dos sonhos mais radicais do teatro do século XX se concretizou. No lampejo da obra-prima, foram muitos aqueles que, nos anos sessenta, perceberam a explosão dos limites do teatro e a ampliação inesperada de seu território. Não se tratava, como de costume, de encenar uma obra, mas de imaginar, a partir dela, uma nova expressão do teatro. A expressão que tinha sido intuída por Artaud e que Grotowski, sem a conhecer ainda, conseguiu realizar. O corpo de Cieslak foi a morada desta “**incandescência organizada**” que, para os dois, designava a vocação suprema do ator. Ele tocou no horizonte de um teatro em que toda uma geração se reconheceu, enquanto outra a combateu. Cieslak e seu Príncipe estavam no coração de um confronto.

O mundo do teatro percebeu Cieslak, assim que ele se revelou, como um ator prometeico. Dádiva e sacrifício: eis as duas vertentes deste corpo que se imolou no *Príncipe Constante* e chegou ao fim de sua busca inicial em *Apocalypsis cum figuris*, último espetáculo da época teatral de Grotowski. Ele participou, em seguida,

BANU, Georges. Cieslak, o Ícaro do teatro. Trad. George Mascarenhas. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5.** Salvador: Padma, 2015. p. 5-12. Disponível em: [www.mimus.com.br/revista](http://www.mimus.com.br/revista)

de atividades parateatrais, ensinou, dirigiu e concluiu seu percurso no *Mahabharata*. Conheceu apenas dois diretores: Grotowski e Brook.

Monique Borie, em seu livro dedicado a Artaud e ao retorno às fontes, compara a visão artaudiana do ator do papel designado nas sociedades tradicionais ao que a antropologia chama de “o herói exemplar”. O herói que, pelo sacrifício em seus atos, pela devoção do seu corpo, redime uma cultura e salvaguarda uma comunidade. Para Artaud, diz Monique Borie, este herói dos tempos modernos poderia ser o ator, o único artista devotado ao imediatismo incendiário do ato cênico. Se Artaud fez os votos, Grotowski, graças a Cieslak, os cumpriu. E assim, com *O Príncipe Constante*, uma utopia foi realizada.

O grande ator é tão somente um ser realizado: assim Cieslak foi percebido... Seu Príncipe foi como uma revelação, uma miragem que extraviou muitos, tanto na Europa quanto na América. O que pode haver de mais ilusório do que um milagre que se realiza, um herói que se atualiza, um teatro que se cristaliza? Quem pode ainda hoje compreender seu poder deflagrador de então? Somente aqueles que experimentaram a vertigem se lembram ainda do choque. “Nunca nos esquecemos do que é da ordem do essencial”, diria um amigo. E o *Príncipe* de Cieslak era dessa ordem.

O sucesso de Grotowski e de Cieslak com *O Príncipe Constante* não teria tido tanto eco se a peça se limitasse à área de jogo. Ela se coloca no cruzamento do teatro e de seu tempo pois um grupo se afirma – o Teatro-Laboratório -, uma espera se reconhece - a da geração dos anos sessenta -, uma nação se identifica – a Polônia amordaçada. De um lado – o do corpo – *O Príncipe* encarna a expressão de uma liberdade conquistada; de outro – o dos valores – ele exalta o dever da resistência e a recusa de se curvar. *O Príncipe Constante* foi tanto uma deflagração estética, quanto uma cura. Seu incontestável valor terapêutico, Cieslak pagou com o preço de seu corpo calcinado. De seu presente. Tanto quanto do seu futuro. Ele permaneceu acorrentado ao rochedo do *Príncipe*. Ele se petrificou para evitar a

BANU, Georges. Cieslak, o Ícaro do teatro. Trad. George Mascarenhas. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5.** Salvador: Padma, 2015. p. 5-12. Disponível em: [www.mimus.com.br/revista](http://www.mimus.com.br/revista)



degradação engendrada por todo ato que se repete. É por ser único que Cieslak fascina.

Hoje, ao pensar em Cieslak, surge uma lembrança: a do quadro de Bruegel, **A queda de Ícaro**<sup>1</sup>. No primeiro plano, um trabalhador ara a terra, enquanto que, quase despercebidamente, Ícaro despenca no mar. Não vemos nem suas asas, nem seu corpo, somente os vestígios de sua queda. Parece ser o personagem de um episódio secundário nesta natureza pacífica em que um camponês, imperturbável, continua o cultivo de seu lote. Sem dúvida, faremos os esforços para traçar os sulcos do teatro, mas será que podemos ignorar que alguém tenha despedaçado sua vida para ampliá-la e que, depois do êxtase do primeiro voo, não tenha parado de cair? Cieslak é o Ícaro do teatro.

### O ator-estátua

Cieslak será para sempre um emblema, o de Grotowski, na luta contra os limites do teatro, busca convertida em conquista. As imagens que capturam sua performance ainda hoje o confirmam... Este corpo perfeito não é fixado para sempre nem pela pedra nem pelo bronze, mas pelo bromo de alguns negativos fotográficos. A **foto** retém a força granítica deste ator desterrado no presente. **Uma outra foto**, célebre, pode ser evocada em eco - a de um ator igualmente heráldico - mas que designa o território oposto no qual Brecht foi senhor. Aqui, também, o instante para.

No grito de Weigel que morre sufocado na garganta da mãe órfã de seus filhos<sup>2</sup>. A postura parece ser definitiva, como a de Cieslak... Diante dos dois se abre

---

<sup>1</sup> **Nota do tradutor:** Neste ensaio, o autor utiliza uma iconografia muito precisa para desenvolver o seu pensamento. Por esse motivo, optamos por incluir hiperlinks que direcionem o leitor para as imagens referidas.

<sup>2</sup> **Nota do autor:** Deliberadamente, eu me impus não reler os comentários célebres de Barthes sobre esta foto, da qual ele foi o primeiro a revelar a extraordinária carga poética. Caso sejam notadas aproximações, é porque a memória trabalha e a leitura inicial tem ainda alguma coisa de inesquecível.

o horizonte da duração, o horizonte que somente o ator-estátua pode atingir, diria Craig.

Nem toda foto torna estatuário um corpo, pois ela só faz capturar o que foi pensado, desde o início, neste termos. Essas duas fotos surpreendem o desejo escultural do diretor realizado em cena pelo intérprete escolhido. Grotowski se inspirou **na atitude do Cristo** que a Polônia tornou sua insígnia, atitude que Cieslak cita e que a foto retém. Brecht, para sua Mãe Coragem do grito estrangulado, parte sem dúvida da escultura do **Laocoon**, obra que Lessing comentou em seu famoso estudo. O esteta vê a coragem dos gregos de gritar a dor em oposição aos romanos que a silenciam: chorar, ele diz, é admitir o sofrimento para melhor renascer. Quando ele fala do grito de *Laocoon*, Lessing torna teatral a escultura profundamente muda, enquanto que Brecht, ao contrário, ao censurar o som preservando o gestual trágico, torna escultural a reação do personagem ferido. Lessing adiciona o som, Brecht o suprime e assim passamos de uma arte para outra.

Mas qual seria a distinção entre o *Laocoon* feminino de Brecht e o Cristo fatigado de Grotowski, entre Weigel e Cieslak? O grito da mulher se extingue pelo excesso, pela exarcebação da dor. Ela queria gritar, mas não consegue; ela tem a garganta seca. Na avalanche de sons que se anulam reciprocamente, com um fluxo desmedido, uma só boca não é suficiente. Ela não camufla a dor, ela não tem nada de romano, como diria Lessing, pois, se ela não grita é porque o excesso a sufoca. Ela toca a asfixia.

Contrariamente, enquanto que os assobios dos opressores o cercam, o *Príncipe* aflito se volta para si mesmo. Para se distanciar de um mundo que ele nega através do seu silêncio. Se a *Mãe Coragem* tinha muito a dizer, o *Príncipe*, não tem mais nada a dizer. Se o excesso de dor deixa a mulher afônica, o exílio em si mesmo proíbe ao *Príncipe* a palavra, o som, o próprio grito.



Um ponto comum conecta esses dois corpos fixados sobre a película: eles estão ambos sentados. Sua posição sentada indica inegavelmente que não se trata de um estado de fuga, nem de um estado inaugural. Antes, uma conclusão, como se a mãe e o príncipe, depois de passarem por tantas provas, buscassem um descanso. De modo algum vencidos, nem um, nem outro, eles marcam apenas um tempo de parada que demanda a solidez da madeira como derradeiro suporte. É a partir daí que as diferenças aparecem. Weigel lança um chamado em direção ao mundo inteiro como se desejasse acordá-lo com esse grito mudo, enquanto que suas pernas fechadas lembram o poder de sua ligação com o solo, com a terra onde ela exaure suas energias. Brecht cultiva esta tensão entre a força do corpo curvado e o imenso grito mudo.

O corpo de Cieslak, fechado em si mesmo, demonstra uma verticalidade trincada. O *Príncipe* não toma o mundo por testemunha, ele se refugia em si mesmo, uma cidadela sitiada prestes a ceder sob a intensidade dos agressores que, no entanto, não triunfam sobre ele. Os pés e pernas fechados diminuem ao mínimo a extensão do território ocupado. A continuidade do corpo se quebra no nível da bacia, pois a partir daí, o busto se inclina ligeiramente. Depois a cabeça se inclina ainda mais e, sabemos, esta postura foi constantemente inscrita no repertório figurativo da melancolia. Este ser que recusa a extensão das superfícies ocupadas por seu corpo afirma seu poder interior. Se *Mãe Coragem* demonstra ainda o otimismo de um apelo ao mundo, mesmo inaudível, o *Príncipe Constante* resiste no mundo graças a este último refúgio, a esta retirada inexpugnável.

Os corpos estatuescos de Weigel e de Cieslak se destacam sobre um fundo neutro: a tela branca do ciclorama brechtiano ou os painéis em madeirite do teatro anatômico grotowskiano. Nem a natureza, nem o interior os inscrevem em um meio. E esta indeterminação aumenta ainda mais o seu valor escultural; eles se retiram da história para mergulhar na eternidade da qual, desde sempre, a pedra fez sua vocação. Eles se desenham como duas atitudes, como duas maneiras de ser no



mundo. A distinção se afirma assim que comparamos os trapos de *Mãe Coragem* mergulhada na miséria cotidiana de uma história sem perspectiva de salvação e a nudez do *Príncipe*, que revela a essência de um ser que a história agride sem, no entanto, destruir.

Esta oposição entre o grito e a retirada, igualmente mudos, surpreende teatralmente a oposição entre a revolta e a ascese. Dois modos de não aceitação do real. O *Laocoon* brechtiano e o Cristo grotowskiano. A mãe e o príncipe.

Vinte anos mais tarde, quando Weigel não existia mais e Cieslak vagueava pela Itália sem mestre, nem caminho, uma noite, virando a cabeça quando eu saía de um albergue em Santarcangelo, eu o vi. Ele repousava a cabeça bêbada sobre a mão ossuda e, então, o ser só reencontrava a postura de antigamente. A do Príncipe que citava o Cristo fatigado. Neste instante preciso, ninguém podia dizer se o papel tinha esculpido o corpo do ator ou se o *Príncipe* tinha se repousado assim, porque o ator já levava em si essa imagem primordial da Polônia. Uma certeza, no entanto, se impunha, o ator-estatueta permanece prisioneiro de um papel. Weigel da *Mãe*, Cieslak do *Príncipe*.

### Os príncipes e a melancolia

Um outro príncipe, o de Gérard Phillipe, ajuda a compreender ainda mais a força concreta do ator-estátua com relação ao ator em estado de graça. Na célebre **foto de Agnès Varda**, o príncipe de Hamburgo, se destaca à frente de uma paisagem natural; ele não está isolado, nada falta, tudo fala de sua esperança. A foto flagra a glória e a leveza em um momento de absoluta felicidade do príncipe. Aberto, quase tocando o sol, ele é como uma chama vertical que por um momento nada apaga nem perturba. Ele pensa vencer o mundo, enquanto que o outro, o personagem de Calderón, se submete ao mundo. Dois príncipes, dois atores. Um deve mais à pintura, o outro à escultura. Phillipe e Cieslak.



Quando jovem, eu vislumbrava fazer um ensaio consagrado aos personagens do príncipe a fim de extrair um modelo do ser a partir dos três “H”: Hamlet, Hipólito e o príncipe de Hamburgo. O príncipe parece sempre estar proibido de atingir a idade adulta e seu destino é a imaturidade, com tudo o que ela supõe de intransigência, de recusa à concessão. O príncipe não sabe quem é, mas, sobretudo, recusa tornar-se o que os outros desejam que ele se torne. Seus amores permanecem inconclusos e suas vitórias inacabadas: o príncipe não conclui nada. Mas se sua identidade é incerta, seus combates são claros, embora às vezes, é verdade, excessivamente desprovidos de estratégia, pois, puro, o príncipe luta em nome de uma ética nata, de uma recusa de toda alteração de valores. Ele não é inteligente no senso familiar do termo. Ele é intransigente. O príncipe não aceita a desordem do mundo e, assim que reconhece uma fenda, ele se absorve nela e se perde. Ele não pode ser nem vitorioso nem vencido, e forças superiores, o monstro marinho ou a loucura, terminam sempre por arrastá-lo. Elas o retiram do mundo e o derrubam para a morte. Nem rei, nem mártir, o príncipe é um insubordinado. É esta inabilidade de obedecer que se dá como realizada que o leva sempre para o lado da insensatez. Fingida ou não, a loucura é indissociável do príncipe dinamarquês do mesmo modo que do príncipe de Hamburgo. E o outro príncipe, o do romance e não o da cena, o príncipe Michkin,<sup>3</sup> o idiota, não se encontra sobre essa mesma escarpa vertiginosa?

Os príncipes constituem juntos o sistema do Filho e nisso a aproximação do *Príncipe Constante* com o Cristo se inscreve na lógica mesma do modelo geral. A do príncipe que não chega ao poder, mas que sempre denuncia os vícios, a do príncipe isolado pois portador de um ideal alto demais, a do príncipe que resiste mais do que combate. E, com frequência, o príncipe é fatigado, como o Cristo polonês, como o *Príncipe* de Grotowski.

Grotowski fez de Cieslak o príncipe de seu teatro pois, de um lado, encarna o ideal ético a ponto de se tornar sua cristalização perfeita e, de outro, ele interpretou

---

<sup>3</sup> NT : Personagem de *O idiota*, de Dostoiévski.





o idiota da cidade em *Apocalypsis*, que, semelhante a Michkin, diz a verdade apesar de si mesmo, vê sem ver, tem a verdade em si. Assim, Grotowski reuniu as duas bandas de um “príncipe” no corpo de um ator que terminou como rei cego. Brook completou o destino real de Cieslak. Nada mais do que isso! E quando ele ficou só, ele soube morrer dignamente, como um monarca.

Na minha casa, a estátua do Cristo fatigado que eu vejo com frequência nunca me fala do Filho de Deus, mas sempre do Príncipe Constante e daquele ator errante de Santarcangelo. Ele é o duplo de Cieslak.