

A NOÇÃO DE ESCUTA: AFETOS, EXEMPLOS E REFLEXÕES¹

Tatiana Motta Lima (UNIRIO – Departamento de Interpretação; PPGAC)²

Resumo:

*Pretende-se refletir sobre a noção/prática de **escuta** na formação de atores, apontando para a relação entre processos criativos e modos de ser (subjetividades). A partir de exemplos, pergunta-se sobre que experiências e que corporeidades vêm sendo vinculadas à noção/prática de escuta nas salas de aula e oficinas para atores. O perigo de uma escuta “objetivante”, “hiperativa” e “excitada” é colocado em discussão.*

Palavras-chave: Escuta; Subjetividade; Formação de Ator; Corpo; Experiência.

Preciso dizer que esse não é um texto de perfil totalmente acadêmico. Em primeiro lugar, optei por manter no texto a oralidade da palestra que estive em sua origem. E, mesmo na palestra, havia me aventurado por um caminho no qual uma descrição “caseira” de investigações realizadas em minha sala de aula e em minha vivência como atriz se amalgamavam com a análise e a reflexão sobre a noção de *escuta*. Além disso, algo de lúdico também quis se misturar com a reflexão. E eu deixei que assim fosse. Por exemplo, em algum momento deste texto, convidarei vocês a ouvirem (através de um link) Elis Regina cantando. Talvez eu tenha me dado essa permissão porque a palestra foi feita a convite de Renato Ferracini, artista-pesquisador inquieto e criativo, a quem, então, agradeço.

Também para que possamos evitar certas confusões de leitura, preciso dizer que estarei o tempo todo neste texto operando uma relação entre processos criativos e modos de ser no mundo ou, dizendo de outro modo, entre subjetividades e artesanais. É desse ponto de vista que reflito, aqui, sobre arte e teatro. E isso vai envolver, necessariamente, falar de formação de atores. Começo, então.

Em nossos artigos, estudos e práticas – pelo menos naqueles que mais me interessam – operamos uma crítica tanto a uma atuação psicologizada, vinculada à produção de um “pequeno eu”, com suas histórias de papai e mamãe, quanto a uma atuação racional/discursiva que afirma um “eu” estável, fixo, sujeito de suas ações e objetivos que olha o mundo como objeto de sua planificação consciente.

¹ A palestra que estive na origem deste texto foi ministrada no Simpósio Internacional “O Corpo-em-Arte: Reflexões Cênicas Contemporâneas, organizado pelo LUME e coordenado por Renato Ferracini.

² Tatiana Motta Lima é atriz e diretora bissexta, professora adjunta do Departamento de Interpretação da UNIRIO e do PPGAC-UNIRIO. Coordena o projeto de extensão “Núcleo de Pesquisa do Ator” e desenvolve investigações sobre a obra de Grotowski e do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, e sobre processo criativo e formação de atores.

As noções de experiência, escuta, atenção, um trabalho sobre a abertura ao outro, ao espaço, ao saber do corpo estão presentes em nossas salas de aula, em nossos coletivos, em nossos artigos, como uma maneira de responder àquela crítica. Quando nos aproximamos do interesse pela escuta parecia que tínhamos enxergado, então, o problema; tínhamos reconhecido a impossibilidade de nos vermos como sujeitos puramente racionais, conscientes de si e controladores do mundo-objeto. Tínhamos reconhecido o rasgo sempre presente no vestido. E desejávamos andar nas bordas desse rasgo, padecer (e desejar) o que há nesse abismo aberto pelo que (nos) descostura.

Sinto-me extremamente vinculada a esse movimento. Tenho falado de um ator atento, poroso, vetor³ e a pergunta sobre a noção de escuta talvez seja aquela que mais norteia a minha sala de aula, já há alguns anos. Mas, se esse é um campo que me interessa, é também a ele que levo minhas maiores dúvidas e minha crítica (e autocrítica) mais ferrenha. E são elas que hoje quero dividir com vocês. Ou seja: vim trazer-lhes, poderia dizer, em tom de blague, a dúvida, mas, prefiro dizer, as minhas dúvidas acerca de como vimos entendendo e praticando a noção de escuta.

Dúvidas que serão enfrentadas por meio do revezamento entre a prática da formação de jovens atores e atrizes e a leitura teórica de uns tantos autores que têm se debruçado, para falar de modo bem geral, sobre modos de subjetivação menos assujeitados. Os textos que dialogam fortemente com este artigo são textos de Cassiano Quilici (cf. Quilici, 2004; 2010), alguns textos de Jorge Larrosa Bondía, principalmente “A Experiência e o Saber da Experiência” (BONDÍA, 2002), o livro de Tatiana Salem Levy: “A Experiência do fora. Blanchot, Foucault. Deleuze” (LEVY, 2011) e a qualificação de doutorado, “Corpo, Pulsão e Desejo”, de Carla Andréa Lima (cf. Lima, 2012)⁴.

Talvez esses textos e autores não sejam tão citados nesse artigo quanto foram importantes para minha reflexão e, pior, talvez eu não dê minimamente conta de suas formulações ao mesmo tempo lúcidas e complexas. Falo deles porque foram companheiros de jornada nesse, em certo sentido, permanente “sofrimento” da crítica.

Também vocês verão aqui alguns exemplos seja da minha sala de aula – sou professora de atuação – seja de uma oficina que fiz – como atriz - com François Kahn⁵ ou, como já disse, de uma canção de Elis Regina. Esses exemplos são sempre ‘memórias inventadas’. Não estão aqui como lugares objetivos nos quais devemos nos debruçar para resolver possíveis impasses. São, para mim, lugares “bons para pensar”. Ou melhor, lugares que produziram afetos que querem ser pensados, querem passear pelo pensamento. Não há nesses exemplos (e nesse passeio do pensamento) nenhum problema a ser resolvido de uma vez por todas.

³ Remeto o leitor ao artigo: “Atenção, Porosidade e Vetorização: por onde anda o ator contemporâneo”, que escrevi para a Revista Subtexto, número 6 (Ano IV, Dez 09).

⁴ Sob orientação do Prof. Dr. Fernando Mencarelli (UFMG).

⁵ François Kahn é ator, diretor e pedagogo e colaborou com Grotowski entre os anos de 1973 a 1982.

Lendo-os a posteriori – essas raivas, encantamentos e tombamentos - e tentando organizar um tema a partir deles, foi que me deparei com a noção de escuta. Ou talvez tenha sido essa noção que me pareceu ter mais força para reunir as outras ao seu redor, facilitando assim o meu trabalho. Esse empilhamento de afetos, exemplos e textos é instável, sujeito a várias quedas. Não se sustenta como uma estrutura segura e sem vacilações. Por isso, remeto o leitor às esculturas de Daisy Xavier⁶:



Figura 1: Escultura de Daisy Xavier – Exposição “O Último Azul”. Foto – arquivo pessoal.

Exatamente pelo tanto de vacilação que iremos encontrar, vou fazer um caminho inverso ao usual: começo por uma conclusão – bem inicial - e então, liberta dessa tarefa de dizer ao que vim, percorro os exemplos e, com eles, retraço o caminho – sempre muito mais tortuoso e cocho – do pensamento.

⁶ Essas esculturas estiveram na exposição da artista chamada “O Último Azul”, no MAM do Rio de Janeiro, em novembro e dezembro de 2011.

Então, concluindo, poderia dizer que tenho percebido que a noção de escuta – e com ela aquelas de atenção e de presença, por exemplo - se é verdade que nasceram como crítica a certos modos dominantes de pensarmos ator, atuação e personagem – acabam, por vezes, novamente prisioneiras de formas de pensar/agir mais habituais ou mecânicas. Isso não deveria parecer uma heresia nem um absurdo, já que é o comum dos nossos tempos. Justamente porque tudo parece ser rapidamente capturado pelo ‘já conhecido’ é que falamos, junto com Foucault, de **resistência**.

Foucault, na entrevista “A Ética do Cuidado de si como Prática da Liberdade”, constrói uma diferença entre **processos de liberação** e **práticas de liberdade**. Os primeiros são importantes porque operam uma ruptura – como um povo colonizado que fica independente, por exemplo – mas, as novas relações de poder daí advindas deveriam, segundo ele, ser permanentemente controladas pelas segundas, pelas práticas de liberdade. Trata-se, assim, de um processo que não se resolve de uma vez por todas – através de um determinado modo de fazer ou, podemos dizer, no nosso caso, de uma metodologia – e que exige permanente reinvenção. Isso não significa necessariamente mudar as noções, os exercícios e as práticas todo o tempo, mas manter dentro deles o desejo, a resistência, a dúvida e a crítica.

Trabalhei (e trabalho) sobre os textos de Grotowski e era impressionante a sua capacidade de autocrítica e de transformação. Esse modo de trabalhar estrutura minha perspectiva e me convida a construir um olhar mais agudo sobre os problemas do ofício.

Como exemplo dessa autocrítica de Grotowski, entre muitíssimos outros, posso citar o texto “A Voz”, no qual ele traça uma história do treinamento vocal dentro do Teatro Laboratório. Dizia que, no início de seu trabalho, os atores observavam o próprio instrumento vocal – o som da própria voz, a elocução – procedimento atoral que ele considerou como um ato de violência do ator contra si mesmo (GROTOWSKI, 2007, p. 142). Conta, então, que – como resposta ao problema - começou a trabalhar sobre os ressonadores (ou vibradores) do corpo e que os atores haviam passado, então, a observar não apenas a voz, mas todo o corpo ou certas regiões do corpo, o que lhe pareceu, num primeiro momento, mais natural. Grotowski disse ter conseguido, dessa forma, vozes mais fortes e diversificadas. Mas, embora tenha se dedicado enormemente aos ressonadores, afirma que, em um determinado momento, percebeu tratar-se, “ainda de auto-observação”, e que, assim, a voz “era dura, mecânica (...), automática: não era viva” (GROTOWSKI, 2007[1969], p. 155). No final de “A Voz”, o artista apresentava a maneira de trabalhar que estava experimentando no momento e que se baseava na noção de **contato**. Vê-se nesse texto, como em muitos outros, um pesquisador que não se furta a criticar seus próprios modos de fazer, retirando dessa autocrítica uma maior clareza de seus objetivos e interesses.

Continuando a conclusão, agora em forma de questões, diria que tenho me perguntado se, algumas vezes, nos exercícios e entendimentos sobre a noção de escuta, não optamos por uma escuta que chamo de “objetivante”, ou seja, que mantém/constrói um espaço exterior que deverá ser rapidamente lido pelos atores, e ao qual eles devem estar atentos e com o qual devem estar sintonizados para que possam produzir uma resposta corporal condizente.

Percebo também, certas vezes, uma atenção “hiperativa” – que tudo quer abarcar – e, com ela, a presença de um corpo-imã que busca trazer esse todo/tudo para si ou, o que me parece semelhante, que quer levar o si mesmo para o tudo/todo.

Há ainda a confusão entre a escuta e uma excitação/prontidão, que percebo estar ligada a uma volúpia pela produção de acontecimentos. Há um tanto de passividade e de abertura para o desconhecido, aspectos fundamentais na escuta que acabam perdidos quando acreditamos que algo deva acontecer agora, e coletivamente. E essa é ainda outra pergunta que me inquieta: o que significa uma escuta coletiva? Como fugir do senso comum, das emoções superficiais envolvidas nessa ideia de estarmos todos juntos?

Em “*External Order, Internal Intimacy*”, uma entrevista de 1969, Grotowski criticava uma direção de trabalho que, buscando a espontaneidade, estaria confundindo “o confortável com o livre desenvolvimento da minha natureza” (GROTOWSKI, 1997, p. 107-108). Grotowski atacou, assim, toda a ênfase colocada na moda da improvisação, do relaxamento, da busca por um determinado tipo de contato (tocar as mãos dos companheiros, olhá-los diretamente nos olhos), do espontâneo, de um determinado tipo de nudez, da criação de uma atmosfera de trabalho ou de um livre expressar-se. Segundo Grotowski, todas essas formas de trabalhar – tão em voga nos anos 60 e 70 – seriam inférteis, estéreis.

E já em 1975, apareciam as primeiras críticas de Grotowski às suas próprias experiências parateatrais. Dizia que, na intenção de fugir das mentiras engendradas pelas relações já estabelecidas no teatro tradicional, – espectador/ator, obra/ator, técnica/ator, obra/espectador – havia se produzido, em certas experiências parateatrais, o estereótipo da solidariedade: “começamos a nos dar as mãos, assim, formando um círculo, beijamo-nos, faz-se um círculo e um ou dois somente devem dançar no meio, faz-se um cortejo, carrega-se alguém nos braços, etc. (...)” (GROTOWSKI *apud* GUGLIELMI, 1998-1999, p. 46). Chamava essas ações de “estereótipos da espontaneidade amigável” (GROTOWSKI *apud* GUGLIELMI, 1998-1999, p. 46) ou, um pouco mais tarde, dizia que a experiência havia decaído em “uma sopa emotiva entre as pessoas ou em uma espécie de animação” (GROTOWSKI, 2007, p. 231). A busca da espontaneidade estaria levando, ao contrário do que se buscava, a respostas mecânicas e estereotipadas.

Pergunto-me, então: Será que nossas noções e práticas da escuta não vêm, talvez contra a nossa vontade, como que por hábito, operando novos adestramentos e um novo controle do corpo? Novas subordinações ao real achatado do qual gostaríamos de escapar? A escuta não teria virado uma espécie de luz ofuscante? A escuta que, a princípio, estava na contramão dos afazeres e da atividade do mundo contemporâneo – que instaurava uma linha de fuga – não estaria sucumbindo a nosso medo da inadequação, da impermanência, da instabilidade, da própria experiência, e se transformando em seu avesso?

O que parece (me) ajudar é um permanente retorno à pergunta: O que está envolvido na questão da escuta que nos interessou/interessa? Ou ainda: De que tipo de visibilidade está se falando aqui? O olho/corpo olha/escuta o quê?

Ou, o que talvez fosse ainda mais produtivo: O que ele não olha? Não quer olhar? O que ele se recusa a (ou foge de, ou não tem intimidade com) escutar?

Agora, vou entrar nos exemplos dos quais falei. Estão numerados e nomeados. São exemplos bastante pontuais que não esgotam de maneira nenhuma o ambiente nos quais nasceram – seja minha sala de aula, seja a oficina de François Kahn. Mas, acredito que justamente sua simplicidade pode nos ser útil. Vejamos se fiz uma boa aposta.

Número 1: Escolhendo o material na oficina de François

O primeiro exemplo vem da oficina de François Kahn. Obviamente não vou descrever a oficina, seus objetivos, etc. Pego apenas um exemplo, um afeto que quis ser pensado. Na oficina, experimentávamos construir, a partir de um texto de Manoel de Barros e de dois cartões postais (diferentes para cada participante) ações, fragmentos de memória, etc. No terceiro dia, deveríamos mostrar alguma coisa para François e os outros. Um dos participantes perguntou, então, a François como escolher o que deveria ser mostrado, ou melhor, como escolher sobre o que continuar trabalhando, já que ele havia levantado muito material. François, dizendo inicialmente que havia várias maneiras de fazer essa escolha, ofereceu, mesmo assim, três indicações. A primeira é que seria interessante continuar trabalhando sobre ações que, durante o trabalho, houvessem aberto a porta para outras ações diferentes, que houvessem feito como que um ‘chamado’ a outras ações não pensadas a priori. Seria interessante também apostar (pois se tratava sempre de uma aposta) em ações que, ao serem realizadas, tivessem tocado em alguma emoção/afeto do atuante, e, por último, talvez valesse a pena continuar sobre ações nas quais houvesse o que François chamou de uma “evidência física”, ou seja, aquelas ações nas quais o corpo havia sabido imediatamente o que fazer, como se colocar, como realizá-las.

As indicações de François me deixaram muito impactada porque, de certa forma, respondendo objetivamente, ele nos atirava para um **fora**. Era como se as ações interessantes tivessem sido uma espécie de isca (ainda que não o soubéssemos) para um chamado ou evidência que se fazia, mesmo que em nosso corpo, à nossa revelia. Enquanto trabalhávamos, era um outro que operava em nós e a este deveríamos dar escuta e, de alguma forma, visibilidade. Deveríamos continuar justamente sobre aquelas ações, porque, creio, deveríamos seguir o chamado; éramos como um espião à procura de novas pistas ou como um anfitrião que abre a hóspedes inesperados a sua casa.

No livro de Tatiana Levy, quando a autora fala dos conceitos do **neutro** e do **fora** em Blanchot, encontro o seguinte texto que pode nos fazer avançar um pouco mais nesse exemplo vindo da oficina:

É como se a questão que leva o escritor a escrever o interpelasse sem lhe dizer respeito. O escritor carrega a questão e, no entanto, ele age como se não fosse sua, como

se “vindo apenas de nós, ela nos expusesse a algo totalmente diferente de nós”. A voz narrativa não é, portanto, a de uma interioridade subjetiva, mas uma voz radicalmente exterior, que vem do fora. (LEVY, 2011, p. 40).

Talvez uma maneira de pensar a escuta seja aquela de ver o que nos interpela, o que nos chama, o que nos visita; seja atentar para os resíduos, e não resistir a isso e aí continuar trabalhando. É como estar atento não ao exterior, mas ao eco do **fora**. Um corpo-eco não daquilo que estamos fazendo, mas daquilo que se faz – e ressoa em nós - enquanto estamos fazendo – ou pensamos fazer - outra coisa. É preciso que haja exterior (distância) para o eco poder operar, mas ele não é o exterior. Assim como a necessidade de espacializar e fisicalizar uma memória para que ela não fique apenas dentro de nós, como dizia Grotowski, não diz da potência da memória, entendida como esse algo que não lembrado – já que não se trata aqui da memória-arquivo, do plágio de si mesmo⁷ – se lembra em nós.

Número 2: A Lâmpada que pisca na improvisação

Um outro exemplo/afeto desses que “querem ser pensados” nasceu de uma improvisação ocorrida em minha sala de aula. Em um dos módulos de meu curso de Interpretação, trabalhamos sobre improvisações: a partir de textos, de objetos, de ações, etc. Nesse caso, trabalhávamos sobre alguns objetos. Dois alunos estavam em cena e algo ao mesmo tempo engraçado e desafiador se passava entre eles. Era como se testassem a cada momento o outro, perguntando, através de ações e proposições, ‘ei, você está aqui? Está comigo?’ E as respostas a esses cutucões virtuais eram extremamente singulares, deixando com que víssemos tanto a instabilidade e impermanência desse encontro quanto respostas muito particulares e inesperadas. Havia, para deleite da audiência (e dos atuantes), um ajustamento permanente, ainda que (ou talvez porque) houvesse certos momentos de perda da bola, de vazio, de nada a fazer.

De repente, uma luz da sala começa a piscar, e um dos atores se entrega imediatamente a essa piscadela – respondendo a ela com sobressaltos no seu corpo. A partir desse momento, alguma coisa, para mim, se congelou. Senti como se algo de grosseiro houvesse tomado a cena e interrompesse a sutileza do que passava. (Costumo dizer para meus alunos, nesses momentos, que os percebo como elefantes em uma loja de cristais). Não tínhamos mais o acolher nem do vazio, do nada a fazer, nem da agudeza que havia naqueles cutucões que os dois improvisadores davam um no outro, naqueles pequenos tombos virtuais que sofriam.

Senti como se esse ator tivesse acionado uma determinada resposta padrão, ou poderia dizer *escuta* padrão? Algo aconteceu, é preciso reagir, é

⁷ Ver o livro “Proust” de Beckett (Porto Alegre e São Paulo: L&PM Editores, 1986).

preciso estar no momento presente, é preciso poder fazer cortes (não identificar-se). Para mim, foi como uma perda de **qualidade** (assim como Brook fala dessa noção⁸) da experiência em função de uma ideia de escuta. Quantos mundos outros perdidos naquela concretude do que o ator entendeu como o aqui e agora? Ao conversar com a turma, as opiniões se dividiam: muitos perceberam algo mecânico e um abandono quase completo do que naquele momento virara o resto da cena. Outros aplaudiram a capacidade de corte e, justamente, de *escuta* do improvisador. É óbvio que aqui também não procuro uma resposta e nem tomo a minha percepção como a correta, embora tenha me proposto a pensar a partir dela.

A pergunta que aparece aqui diz respeito a nosso entendimento do que seria o estar no aqui e agora, noção tão vinculada à questão da *escuta*. Será que já temos essa resposta? Será que é o atual esse tempo da escuta que estamos buscando? A busca seria por estarmos atentos com o que se passa no tempo e no espaço nos quais nos movemos? Ou será justamente essa percepção do aqui e agora que pode ofuscar a escuta? Talvez pudesse fazer – de maneira atrevida, pois se trata de um exemplo quase banal de sala de aula – uma comparação entre esse exemplo que acabei de dar e o belo texto de Quilici chamado “O Contemporâneo e as Experiências do Tempo”. Quilici, citando Nietzsche, falava da necessidade de lançar-se para fora do círculo fechado do presente histórico e atual, da necessidade de perceber-se como extemporâneo para “sondar aquilo que ora se apresenta apenas como possibilidade virtual aos meus contemporâneos”. E, continua: “Nesse sentido, poderíamos dizer que é necessária uma desatualização, para que não nos tornemos escravos de uma ideia de ‘tempo presente’ como uma configuração estável e já dada, com a qual devemos nos sintonizar” (QUILICI, ABRACE, 2010).

Diria que, nesse sentido, o aqui e agora (e a escuta) na cena de meus alunos estava muito mais na opacidade e obscuridade das várias e instáveis possibilidades que ocorriam entre os dois atores antes da lâmpada piscar. A opção por responder à luz da lâmpada – naquele momento e da maneira como foi realizada – trocou todos os virtuais (os múltiplos reais que ali se apresentavam em costura) por um atual tanto seguro quanto achatado.

Obviamente, e esse é todo o problema dos exemplos, não há nenhuma regra a se tirar daí, mesmo se resolvam aceitar a minha interpretação. Nada que diga, por exemplo, que sempre que uma luz piscar não se deva prestar atenção. Pois, em outra cena, o extemporâneo do tempo presente pode ser salvo, pode irromper, exatamente, a partir das piscadelas de uma lâmpada. O mais importante aqui é podermos pensar sobre o que nomeamos e praticamos como o “estar no aqui e agora”. E o mais salutar, creio, é sustentar a pergunta, e a permanente errância da resposta.

Como falei de lâmpadas e de opacidade, acabo este exemplo citando Manoel de Barros: “Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor” (DE BARROS, 2008).

⁸ Brook se refere, em inúmeros de seus textos, à noção de “qualidade”. Por exemplo, no artigo “La Calidad como guia de actividades”, na Revista *Máscara*, año 3, n. 11-12, enero 1993.

Número 3: A Menor Mulher do Mundo, ainda na minha sala de aula

No último módulo do curso de Interpretação que leciono, distribuo alguns contos de autores brasileiros – Clarisse Lispector, Guimarães Rosa, Mário de Andrade, etc. – e solicito aos alunos que se dividam em grupos, escolham um dos contos e preparem uma cena que mantenha – ainda que, claro, com inúmeros cortes - a estrutura do conto e a sua história. Fora do momento da aula, e seguindo (ou não) algumas experiências vivenciadas em sala de aula durante o semestre, os alunos preparam material para ser mostrado nos nossos encontros. Assim, em sala, a cada encontro, são apresentados inúmeros esboços – pedaços de cena, improvisações, germes de ideias, etc – sobre os quais eu (e também a turma) lanço perguntas, nos quais interfiro, ou solicito modificações parciais ou totais. Enfim, a tentativa é de resistir à segurança da apresentação da cena já pronta e já resolvida, e de permitir-se a vivência de um processo com desejos, problemas, perguntas e construção de estratégias.

O conto escolhido, por um dos grupos, no semestre passado, foi “A Menor Mulher do Mundo” de Clarisse Lispector. Nesse conto, extremamente cruel, uma pigmeia de 45 cm é descoberta, nas selvas africanas, por um pesquisador e sua foto sai nos jornais dominicais gerando, nas famílias de classe média, desde um asco assumido até um afeto que coisifica o outro. Na primeira mostra de trabalhos, o grupo que escolhera esse conto disse ter tido bastante dificuldade em realizar o trabalho, já que não os interessava apenas ilustrar o texto. Na segunda mostra, apresentaram uma proposta, surgida nos ensaios, que os levara para outra direção. A proposta era que cada um contasse/agisse uma história pessoal onde havia sido vítima de crueldade. A tentativa era fazer uma aproximação com o texto de Clarisse ou com o que chamavam do tema mais importante para eles no texto: a crueldade. Apareceram histórias impactantes onde os alunos do grupo contavam/agiam suas memórias pessoais. E, logo, o que era apenas um exercício transformou-se na própria cena. Partes do texto de Clarisse foram, então, intercaladas com essas narrações e ações em primeira pessoa.

Aceitei o trabalho (e as notas não foram baixas), mas ele foi e ainda é (como podem ver), para mim, lugar de afeto que pede crítica e reflexão. Nos últimos encontros, solicitei que os alunos tentassem trabalhar sobre alguns fios poéticos – quer dizer materiais, concretos e não apenas temáticos – entre seus depoimentos e o texto de Clarisse. Que costurassem as duas partes – histórias pessoais e texto clarissiano – artesanalmente, psicofisicamente, e não apenas de maneira discursiva. Isso se deu muito timidamente. Um comentário de um dos alunos do grupo me chamou particularmente a atenção. Dizia que o texto de Clarisse era muito forte, muito bom, mas que era a resposta da autora; que eles não poderiam simplesmente trabalhar sobre o texto – ficariam reféns dele –, pois, não haveria potência suficiente nisso. Eles iriam apenas interpretar ou contar a história sem vivenciá-la. Eles, enfim, seriam levados a ilustrar o texto.

O trabalho desse grupo rendeu inúmeras discussões: conversou-se sobre exposição pública e intimidade, sobre história real e ficção, sobre autobiografia, etc. Haveria muita coisa boa para pensar aqui. Mas, o que quero colocar agora em foco é o modo de abordar a relação entre trabalho de ator e subjetividade que aqui apareceu. Havia, para o grupo, apenas duas opções: ou se estabelecia um paralelo – concreto – com a vida pessoal dos integrantes, ou apareceria apenas uma representação/ilustração do texto. Mas, será que para não ilustrar um texto, a única opção é a exposição do indivíduo-ator, de suas memórias e histórias? É dar uma resposta em primeira pessoa? Mas, de que pessoa se tratava aí? O grupo ficou imprensado entre a possibilidade de representar/ilustrar o texto e aquela – que lhe pareceu mais criativa – de dizer um ‘eu também’ em relação aos temas do conto. O próprio conto – sua materialidade - não foi lugar de chamado, nem se estabeleceu um embate com um Outro (aqui representado pelo texto). O grupo acabou, parece-me, sucumbindo a uma espécie de individualismo (ainda que coletivo).

Gostaria de deixar como reflexão, agora me aproximando de Bondia, o que poderia ser uma terceira possibilidade, totalmente vinculada, a meu ver, à questão da *escuta*. Gosto de uma palavra usada por Bondia quando fala do sujeito da experiência: **padecimento**⁹. Cito:

(...) o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de **padecimento**, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (BONDÍA, 2002, p. 19)¹⁰.

A partir daí poderíamos nos perguntar o que seria um “padecer” esse texto, ou um “padecer” com esse texto, ou um “padecer” nesse texto? A resposta, sem dúvida, teria que nascer de uma desestabilização do sujeito mais “conhecido”, daquele sujeito mesmo que é capaz de “contar sua história”. O embate com o texto deveria abrir brechas, fissuras, tombamentos no conhecido. Muitas vezes, acreditamos ter escolhido um texto ou tema para trabalhar, mas, e se pensássemos que foi esse tema que nos escolheu? Como escutaríamos e como responderíamos a esse chamado? Como nos deixaríamos interpelar, como nos submeteríamos ao texto? E, às voltas com essas perguntas, não teríamos nos afastado tanto da representação e da ilustração quanto de uma qualquer ascendência do eu-sujeito (ator/diretor/professor/aluno) sobre o material textual-objeto?

⁹ Importante dizer que esse “padecer” não tem relação com qualquer culpa cristã, mas com uma certa fidelidade aos processos, aos devires. E está ligado a uma subjetividade que não quer se confundir com uma identidade individual/racional/fechada em si mesma.

¹⁰ Grifos meus.

Novamente é preciso deixar claro que essa reflexão não busca um modo de fazer unívoco nem antevê a forma do produto final. Espero que não cheguemos à conclusão de que se deva montar um texto sem fazer nenhuma modificação, por exemplo. Não é isso que está em jogo aqui. A pergunta que quero levantar é: como seria se o grupo houvesse padecido à Menor Mulher do Mundo? Que estratégias ele teria que ter inventado? De que tipo de ensaio necessitaria? De quanto tempo? E é essa pergunta para a qual não ofereço resposta que, mais do que tudo, me interessa nesse exemplo.

Se tivesse que dar exemplos das vezes em que estive – como professora, espectadora ou atriz – frente à frente com esse padecimento, iria ficar claro que não há nenhum modelo – corporal ou de outra ordem – ou uniformidade – nas maneira de fazer – que pudesse ser inventariada ou posta em método. São exemplos, ao contrário, de extrema singularidade. Mas, acredito que em todos estaria presente a *escuta*, como desestabilização e abertura, como risco e travessia. Quando Elis Regina canta, no Festival de Montreal, a música “Amor não tem que se acabar”, vejo um exemplo do que estou dizendo. No seu cantar, nenhum “do meu jeito”, mas a presença de uma “singularidade impessoal” (DELEUZE). E, sem dúvida, um tombamento, um padecimento. Vejam se estão de acordo.

PAUSA para Elis Regina (<http://www.youtube.com/watch?v=kzek5kHSeD8>)

Número 4: O “Jogo das 6 Possibilidades” frente às leituras viewpointianas

Há pelo menos uns 10 anos (senão mais) proponho, em sala de aula, um exercício que chamo de “Jogo das 6 possibilidades”. As possibilidades que são jogadas tanto individualmente, quanto em duplas, trios, grupos pequenos ou com todo o grupo são: andar, correr, saltar, ir ao chão (e voltar), passar pelo chão e parar. As regras vão se fazendo à medida que o jogo se desenvolve. As duas primeiras são apenas: faça tudo em silêncio e faça as ações na sua plenitude, como um doação/presente que você oferece. A pergunta guia é aquela sobre a *escuta*. A pergunta/busca seria, se devo explicá-la de maneira mais extensa, como, com essas possibilidades, descobrir um eu menos ativo e que abra mão da pilotagem racional de seu próprio corpo, um eu/algo que possa seguir um fluxo – o que, de certa maneira, tem a ver com um des-identificar-se – que o acolha e o ultrapasse. Não um “eu ajo”, mas um “isso me age”.

O exercício é uma maneira de abordar esse “sair de si” ou esse “outro de si”. Trata-se de “cavalgar um fluxo” (metáfora de sala de aula) que pode ser percebido nos corpos individuais, no corpo coletivo e também em um silêncio e em uma impressão de tempo que, às vezes, mas sempre muito concretamente, aparece. Uma questão daquelas sem fim e sem coroamento.

O exercício trabalha no sentido de um **corpo liberado**, noção que Grotowski opunha àquela do **corpo domesticado**. No corpo domesticado, era o mental que estava no comando e as reações corporais eram vistas por

Grotowski como cortadas (Grotowski, 2007[1969], p. 169), não compactuando com o fluxo orgânico, mas, ao contrário, por sua premeditação, pela conscientização do movimento, pelo vontade de controle do corpo, pela mecanicidade, e pelo automatismo dos gestos, se opondo, resistindo àquele fluxo.

No Jogo das 6 Possibilidades, o encontro com esse corpo liberado vai se fazendo – de maneira geral - aos poucos, e através de uma *via negativa*: o trabalho se dá na percepção dos bloqueios e na invenção de táticas para lidar com eles. Não se oferece um modo de fazer. Algumas intervenções feitas por mim - para que vocês tenham ideia do que se trata - mas que são sempre individuais e vinculadas a ações específicas, dizem respeito aos modos de se movimentar pelo espaço, de parar, de olhar. Cito alguns exemplos de frases que exemplificam o que digo aos alunos: “X, se você parar desse jeito, você corta a passagem do outro”; “Y, se você olhar desse jeito, você quase força o outro a te seguir”; “W, se você correr desse jeito é apenas um projeto que você tenta impor aos outros e ao espaço”; “Z, a ideia não é se cansar, se exaurir, ou bombear o corpo ou as emoções, mas manter o silêncio e poder continuar”.

Continuo trabalhando sobre o exercício das 6 possibilidades durante tanto tempo por dois motivos: pelo tipo de qualidade e silêncio que vejo aparecer a partir (ou dentro) dele e por ser um lugar de reflexão prática. Ele não se esgota como um exercício, como um procedimento. Ele permanece como pergunta e como lugar de investigação das subjetividades. Portanto, como podem imaginar, é um exercício que, permanentemente, me aflige e me inquieta.

E chegaram as oficinas de *viewpoints*...

De uns tempos para cá (uns 3 anos?), alguns alunos têm lido esse exercício a partir das inúmeras oficinas de *Viewpoints* das quais têm participado no Rio de Janeiro. Dizem que há muitas semelhanças e que, por outro lado, falta às 6 possibilidades um vocabulário maior que permitisse uma maior conceituação das atenções às quais o participante deveria vincular-se (como a arquitetura, a duração, etc). Não sou estudiosa dos *viewpoints* e, por isso, falo aqui não da metodologia dessa abordagem, mas de algo muito mais empírico e pragmático: do impacto sofrido pelo Jogo das 6 Possibilidades quando lido/entendido pelos alunos – desde o primeiro momento – à luz de suas experiências com os *viewpoints*.

Ao longo do tempo, fui refletindo sobre meu incômodo com a associação – associação que, em sala de aula, é uma prática, uma maneira de fazer – feita entre os dois exercícios, e é essa reflexão que divido agora com vocês. É como se nessa leitura dos alunos, eu percebesse uma prática/pensamento sobre a noção de *escuta* que não era aquela que estava me interessando no Jogo das 6 Possibilidades. De certa forma, ela me parecia, inclusive, impedir a outra *escuta* sobre a qual trabalhava. Digo novamente: não conheço bem os *viewpoints* (na verdade, acho mesmo que chegou a hora de ler a Anne Bogart¹¹), e não é do método que falo, mas de como uma grande parcela de meus alunos – alguns mais envolvidos e outros menos com essa abordagem –

¹¹ O livro de Anne Bogart e Tina Landau sobre os *Viewpoints* chama-se “The Viewpoints Book: a Practical guide to Viewpoints and Composition” (TCG Books, 2005).

trouxe para sala de aula sua leitura, enquanto experiência prática, desse método.

Apresento, então, meu afeto - ao qual nomeei mais acima 'incômodo' - em forma de uma pequena reflexão sobre duas questões (que considere, no momento, as mais importantes):

Em primeiro lugar, no Jogo das 6 Possibilidades, busco conduzir os alunos a circundar, a mergulhar em, a tatear determinadas questões. O próprio jogo era uma delas: o que se está fazendo aqui? O que se busca? Alguma inutilidade, alguns encontros, algumas belezas e muitas perguntas acompanhavam inicialmente esse fazer. Agora, frente às experiências viewpointianas dos alunos, o jogo, quando é apresentado, já aparece como um saber fazer. Vejo, então, uma espécie de discurso, uma narração (ainda que não dita, ainda que silenciosa) que acompanha o fazer: já se sabe para onde se deve olhar, o que se deve procurar e como jogar. Há ainda uma espécie de expressividade – dos corpos no espaço – que me parece fortemente calculada e uma corporeidade também muito mais modelada que não compactua com o fluxo.

Lembro-me aqui de um alerta de Mario Biagini¹² que, embora referido a um problema totalmente diferente, pode nos servir aqui:

Quando você se aproxima daquilo que faz com uma plataforma programática, corre o risco de esquecer aquilo que você estava fazendo junto com a motivação real pela qual o estava fazendo – a raiz escondida, ligada às suas necessidades - e confunde a motivação com o projeto. O projeto se torna prioritário: deve defendê-lo a todo custo (...) o trabalho se transforma em uma máquina para produzir princípios técnicos ou éticos. (BIAGINI, 2007, p. 26).

A dúvida que acompanhava o Jogo das 6 Possibilidades, e com ela, muitas vezes, a chateação, o vazio e a curiosidade deram lugar a um projeto, a uma determinada corrida para que algo acontecesse. Como se não se tratasse de perceber um acontecimento, de experimentar algo que irrompe não se sabe muito bem como, mas sim de produzir uma efetivação (ou um efeito). E isso me leva a pensar se o exercício – visto dessa maneira - não estaria vinculado à nossa aflição cotidiana por estar ocupado, integrado, inserido, em ação, e produtivo?

Cito novamente Bondia:

O sujeito passional não é agente, mas paciente, mas há na paixão um assumir os padecimentos, como um viver, ou experimentar, ou suportar, ou aceitar, ou assumir o padecer que não tem nada que ver com a mera passividade. Como se o sujeito passional fizesse algo ao assumir sua paixão. (BONDIA, 2002, p. 19).

¹² Mario Biagini é diretor associado do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

Além disso, começou a haver também uma ênfase excessiva no coletivo que fixava a atenção numa espécie de composição espacial dos corpos ou das ações (como um olho de diretor que opera sobre os corpos, organizando-os). Uma espécie de inteligência espacial onde a visão estaria, de certa forma, identificada com o que vê (a distância do ver, nesse caso, opera um controle sobre o próprio corpo). Os corpos – de cada aluno e dos outros – assim como o espaço se prestam, então, a inúmeras leituras (a rapidez com que são feitas não diminui necessariamente esse controle do sentido). Sim, parece haver uma certa “lei do sentido” da qual falou Carla Andréa Lima em sua qualificação: algo que “olha, enquadra, focaliza e enuncia”. Ainda que essa enunciação se realize através de uma ação, numa composição espacial. Seria uma lei “que já nos oferece de antemão um plano de visibilidade e nele o que deve ser visto” (LIMA, 2012, p. 25). O sujeito aqui ainda se apresenta como um leitor do mundo, um mestre das representações, mesmo que essa leitura gere uma resposta corporal, ou que essa visibilidade se espalhe para o corpo. Os vários olhos do corpo não impedem que se esteja na mesma lógica de visibilidade. O visível e a maneira de lidar com o corpo estariam, de certa maneira, ligados – e reduzidos – à discursividade e ao controle.

Continuo com Carla Andréa Lima quando ela diz que “...tendemos a colar o visível no existente tomando como corpo aquilo que vemos dele. Assim, pouco a pouco, nutrimos a ilusão de um corpo como um todo recoberto por nossos olhos e entendimento” (LIMA, 2012, p. 42). Talvez, essa maneira de fazer que chegou à minha de sala de aula diga respeito à mesma coisa: espaço e coletivo se apresentam como um todo recoberto (e já demarcado) por olhos e entendimento.

Número 5: Instalar-se no Silêncio e Estar no Tempo: ainda a oficina de François

A presença quase material tanto do silêncio quanto da passagem do tempo na oficina de François Kahn foi algo que me afetou muitíssimo.

Fiquei pensando se não estamos sempre dispostos a trabalhar duro (ou, outra face da mesma moeda, a nos culpar de preguiçosos) e também a sofrer, nos sacrificar (ou nos autoacusar) em um trabalho teatral ou de oficina, mas fugimos – tanto condutores como participantes -, de momentos de tédio ou melancolia ou dos vazios ou mesmo do simples tatear: aquele rodar sem resposta em torno de algo. Parece também que queremos negar a passagem do tempo (ou vemos o tempo como inimigo): fazer algo acontecer, instaurar o acontecimento, estar de prontidão.

Uma colega disse-me que estava desistindo de ministrar uma oficina porque não queria mais responder a pressão dos alunos para que acontecesse alguma coisa mágica todo o tempo. Pressão que, segundo ela, impedia a todos

– ela mesma e seus alunos – de sair da superfície excitada do trabalho. É uma imagem que faz pensar...

Tudo na oficina de François Kahn parece operar na contramão dessa excitação. Como condutor, por exemplo, François fala muito pouco, mas é impossível não ver o tipo de qualidade (e/ou de beleza) que nasce nos trabalhos como resposta a esse silêncio, ou seria melhor dizer, que germina nesse ambiente-silêncio.

De que silêncio se trata aqui? Com certeza não é daquele que, por não dizer, cria mitologias, como se houvesse um saber que se esconde para criar adeptos ou seguidores. Não há também qualquer fala recalçada. Pelo contrário. O silêncio de François baseia-se na resistência do artista em manipular o material de trabalho sob pena de retirar dele toda opacidade. François recusa-se a interpretar o material (disse que nunca nos perguntaria o que era aquela ação, de onde viera, etc.). Trabalha, assim, sobre os efeitos, as marcações, dela em nosso corpo e não sobre sua possível origem. O silêncio opera aqui uma possibilidade de *escuta*, conclama por uma outra visibilidade. Deseja aquilo que se dá a ver pelas beiradas, pelos micromovimentos, pelos restos. É quase como acompanhar o crescimento vagaroso de uma planta. E ficamos - condutor e participantes - nessa mesma observação. A planta é o trabalho que desenvolvemos diariamente, mas que aprendemos a não (ou, resistimos a) controlar intelectualmente e bombear emocionalmente.

E, no silêncio, também se percebe o tempo. Jamais como um peso, mas como uma presença. Sente-se a sua companhia – pela ações rotineiras do trabalho, pelo trabalho quase sempre solitário, pela companhia que o tempo parece oferecer ao condutor que conta também com ele no entendimento/aprofundamento do trabalho dos participantes. Trabalhamos no tempo e não contra ele.

E aqui volto à imagem do padecer, pois a diferença que sinto na condução de François Kahn diz respeito à sua extensa experiência como atuante. Experiência que não se apresenta como um acúmulo de saberes ou como um modo de fazer a ser aprendido por seus alunos. Esta experiência nos é oferecida – indiretamente - pela intimidade de François Kahn com os processos. Conhece-os porque padeceu a esses processos, escutou suas mínimas sutilezas, seus pequenos impactos sobre seu próprio corpo/alma e, então, pode nos acompanhar nos nossos próprios processos.

Um pequeno exemplo: Trabalhamos sobre a memorização escrita de um texto e sobre a ação de falá-lo pela primeira vez depois que essa memorização está bastante avançada. Ao falarmos o texto tão bem memorizado, mas nunca dito em voz alta, logo ficou claro o que era o padecer daquele momento. A dificuldade estava no falar ao mesmo tempo em que se recebia o impacto do olhar dos outros, da audiência. E François Kahn, na sua condução, escolhia/aceitava estar nessa primeira vez e nesse padecimento. Nenhuma preocupação com o que seria o resultado final daquele processo. Pode parecer óbvio, mas não é. Não digo que não saibamos do impacto do olhar do outro quando pronunciamos nossos textos, mas não há dúvida que é muito difícil estarmos/ficarmos aí, nessa aparente simplicidade. Disso muitas vezes fugimos ou, o que é também uma espécie de fuga, sobre isso nós rapidamente agimos ou reagimos. A ideia de resolver o problema aparece quase que ao

mesmo tempo em que vivenciamos a experiência e, assim, não nos tornamos íntimos dos processos. Jogamos fora a criança junto com a água da bacia.

O artesanato – aquilo que François ensina – nasce (e é) um padecer o presente, o seu estar no aqui e agora não é um fazer, uma atividade, uma reação. Não como entendemos mais rapidamente essas palavras. Há, ao contrário, como uma interrupção de algo e, segundo Bondía, a experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer justamente esse gesto de interrupção, de corte.

E por quê? Porque muitas vezes o que chamamos de nossa reação, de nosso fazer mais espontâneo está misturado com a rapidez do pensamento/ação mecânico. Uma resposta rápida, primeira, aos estímulos não significa necessariamente uma resposta livre. Ela pode ser exatamente a resposta habitual, padronizada, e, muitas vezes, romantizada (como quando pensamos sobre o “coletivo”). Então, interromperíamos essa mecanicidade (já a sua percepção é uma interrupção), mecanicidade que, ela sim, poderia gerar outra interrupção, agora não desejada: aquela do fluxo.

Essa mecanicidade também teria a ver com a nossa rapidez em ler e nomear a experiência segundo certos padrões apreendidos. Um dos textos de Quilici é preciso quanto a isso:

(...) os automatismos corporais não se manifestariam apenas nos movimentos externos do corpo, nos seus gestos mecânicos e estereotipados. Eles atuam em um nível microfísico, por exemplo, no nascer de uma sensação e no modo com que ela é rapidamente nomeada, classificada, interpretada, trazidas para o campo do já conhecido (QUILICI, 2004, p. 200).

Finalizo aqui os exemplos e volto à conclusão, agora no lugar certo, no final do texto. Vou empilhar de maneira novamente instável e sujeita a tombamentos, o que pôde ser pensado até aqui (se quiserem, voltem a Daisy Xavier – link).



Figura 2: Escultura de Daisy Xavier – Exposição “O Último Azul”. Foto – arquivo pessoal.

Lembro-me que no período nomeado de “Teatro das Fontes”, Grotowski falava de dois muros que oprimiriam o ser humano: o muro colocado às percepções, aos sentidos humanos – incapazes de perceber outra coisa senão aquilo a que já estavam acostumados - e o muro colocado às forças, às energias que habitariam natureza e homens e das quais estaríamos afastados. Grotowski, depois de separá-los didaticamente, dizia tratar-se de um só e mesmo muro. Percepção e força (energia). Creio que é, em certa medida, desses muros que estive falando até aqui. Para aproximarmos da *escuta*, assim como entendo essa noção/prática, primeiro precisamos reconhecer que existem muros, que escutar não é simplesmente uma questão de vontade. Quilici fala, por exemplo, da dimensão reativa do corpo cotidiano, que busca escapar exatamente daquilo que foge ao domínio da representação. A *escuta* se faz em luta contra certas verdades, contra hábitos que não são externalidades, mas que nos constituem e, assim, o trabalho tem que ser, em certo sentido, herético, “cruel para mim mesmo”. A *escuta* se faz, como já mencionei, como resistência.

A *escuta* de que falo está interessada em uma quebra ou ultrapassagem daqueles muros. Interessada em outra visibilidade que aquela já viciada de nosso pensamento/corpo habitual. Outros possíveis reais apareceriam então.

Não o **atual** – achatado pela visibilidade/voracidade mais grosseira – mas os **virtuais** (opacos, obscuros, mas não irreais ou idealizados). Outras forças, não do exterior, mas do **fora** seriam colocadas em movimento e, ao serem convocadas, elas talvez trouxessem um certo afrouxamento do sujeito em prol de outros modos de subjetivação, de outras singularidades. De uma singularidade impessoal, se gostamos dessa expressão de Deleuze. A escuta de que falo não se estabelece em uma relação dialógica entre sujeitos e nem se funda “no domínio das representações fixas da objetividade” (LEVY, 2011, p. 48). Ela coloca em evidência ambientes, muitas vezes, desconhecidos, E consente, abre as portas para a alteridade daquilo que nos visita. Aquilo que, talvez, não queiramos ou não saibamos como escutar/ver. O corpo da escuta seria, então, corpo-canal, corpo-vetor, pontifex, alémmemória e quasememória, corpo-vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIAGINI, M. Seminario a “La Sapienza”, ovvero della coltivazione delle cipolle In: ATTISANI, A.; _____. **Opere e Sentieri** – Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Roma: Bulzoni Editore. 21-62.

BONDÍA, J. L. A Experiência e o Saber da Experiência. **Revista Brasileira de Educação**, (jan-abr) 2002. Nº 19. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROS_A_BONDIA.pdf Acesso em: 21 mai. 2012.

DE BARROS, M. **Memórias Inventadas**: a terceira infância. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

DELEUZE, G. A Imanência, uma vida. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós Graduação em Ciência da Literatura, Ano IX. N 11, 2004. <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xiii.html>> Última data de Acesso: 21 de maio de 2012.

FOUCAULT, M. A Ética do Cuidado de si como prática de liberdade In: _____. **Ética, Sexualidade e Política**. Coleção Ditos e Escritos Vol. V. Organização: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-287.

GROTOWSKI, J. A Voz. In: FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. (Orgs.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2007 [1969].

_____. External Order, Internal Intimacy In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. **The Grotowski Sourcebook**. Londres e NY: Routledge, 1997 [1969]. p.107-113.

_____. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. In: FLASZEN, L. & POLLASTRELLI, C. (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2007 [1989/1990]. p. 226-243

_____. Exercícios In: FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. (Orgs.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2007[1969]. p. 163-180.

GUGLIELMI, C. **Grotowski conferenziere i seminari al Teatro Ateneo Università degli Studi di Roma “La Sapienza” dal 1975 al 1988**. Tesi di laurea in Storia del Teatro e dello spettacolo, Universidade de Roma, 1998/1999.

LEVY, T. S. **A Experiência do fora**. Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, C. A. **Corpo, Pulsão e Desejo**. Qualificação de doutorado, 2012. Pós Graduação em Artes. UFMG, 2012.

LISPECTOR, C. A Menor Mulher do Mundo In: _____. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 77-86.

QUILICI, C. O Contemporâneo e as Experiências do Tempo. In: NAVAS, C. *et al.* (Orgs.) **Ensaio em Cena**. São Paulo: ABRACE, 2010. p. 24-33.

_____. **Antonin Artaud, Teatro e Ritual**. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2004.