

## A Arte como Veículo<sup>1</sup>

Tatiana Motta Lima<sup>2</sup>  
Rio de Janeiro

Foi muito importante ter participado das atividades desenvolvidas em S. Paulo em torno de Jerzy Grotowski. Essas atividades consistiram em uma mostra de vídeo, seguida de palestra do artista; um simpósio internacional, de 3 dias, com a participação de Grotowski, seus principais colaboradores e de artistas e professores que acompanham seu trabalho há vários anos; e uma demonstração do trabalho prático realizado pelos “atuantes” do Workcenter. Todas essas atividades apresentavam o trabalho desenvolvido atualmente por Grotowski, a chamada “Arte Como Veículo”, título de uma conferência de Peter Brook, realizada em 1987, em Florença, onde o diretor inglês comentava a pesquisa do Workcenter. Essa nomenclatura, Grotowski usa até hoje. Também utiliza o nome Performing Arts, que traz a idéia de uma arte voltada para o performer e não para o espectador.

Grotowski foi um encenador bastante importante na década de 60 e, então, ele parou de fazer espetáculos públicos. A partir daí, seguiram-se algumas fases de trabalho que o próprio Grotowski e alguns historiadores nomearam como “Ações Parateatrais”, “Teatro das Fontes”, e, por fim, “Arte Como Veículo”.

Em 1986, Grotowski foi convidado por Roberto Bacci, diretor do *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera*, a sediar seu trabalho em Pontedera, Itália. Foi criado, então, o *Workcenter of Jerzy Grotowski*. Podemos dizer, em grandes linhas, que o *Workcenter* é um laboratório de pesquisa, um instituto para-científico que se ocupa da arte performática, mas que não tem como objetivo o

<sup>1</sup> Texto publicado no jornal “Ato Ação” em Jul./Ago. de 1998, n.6, p.10-13, RJ.

<sup>2</sup> A professora de interpretação da Uni-Rio e atriz Tatiana Motta Lima participou do Simpósio Internacional - Arte como Veículo - e das atividades organizadas, em setembro e outubro de 1996, pelo SESC de S. Paulo, em torno do trabalho atual de Jerzy Grotowski. A partir de um relato dessa experiência - apresentado em um evento do Ateliê do Ator - projeto de extensão da Uni-Rio a professora produziu um artigo que pretende informar e refletir sobre as pesquisas realizadas no Workcenter de Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

espectador. As pesquisas são realizadas em torno do ator, do “atuante”, do *performer*. Nos primeiros três anos, Grotowski trabalhou sobre as “ações físicas” de Stanislavsky<sup>1</sup>, trabalho que, em certa medida, ele já desenvolvia e continua desenvolvendo até hoje. Após esses três primeiros anos, as pesquisas se deram em torno da “Arte Como Veículo”. Algumas pessoas já trabalham no centro há 10, 11 anos. Entre elas estão Mario Biagini e Thomas Richards. Esse último é considerado por Grotowski como seu principal colaborador e o continuador de suas pesquisas. Hoje, o *Workcenter* tem também o nome de Richards. É Richards quem coordena o trabalho prático do grupo e as seleções pelas quais passam aqueles que querem trabalhar junto ao centro.

Quais são os contatos que o *Workcenter* estabelece com o mundo cultural e artístico? Foi bastante interessante assistir, no simpósio, ao depoimento de Roberto Bacci. Ele falou sobre a dificuldade de perceber o momento propício para abrir e também fechar as portas. Disse acreditar ser tão importante a troca, a transmissão, quanto a manutenção do lugar da pesquisa como um lugar fechado, resguardado, um laboratório onde se está trabalhando sobre alguma coisa muito sutil e que precisa ser preservada. Esta é uma questão que permanece em aberto para o *Workcenter* que é respondida de maneira diferente de acordo com cada fase do trabalho. Existem, contudo, algumas formas mais ou menos regulares de participação no *Workcenter*. Uma vez por ano ou a cada dois anos, há um processo de seleção. Nesta carta deve constar o porquê do interesse pelo trabalho, bem como um currículo. As pessoas selecionadas seguem, então, para uma nova seleção que dura, em média, duas semanas. Algumas são dispensadas logo nos primeiros dias. Geralmente, de um grupo grande de participantes, somente dois ou três são escolhidos, às vezes nenhum. O trabalho nestas duas semanas é prático e realizado a partir da apresentação de uma ou duas cenas previamente preparadas pelo participante. Aqueles que querem trabalhar com Grotowski, devem poder permanecer por, no mínimo, um ano. É preciso também ter a possibilidade de se manter financeiramente, já que o trabalho é intensivo, de 08 a 12 horas diárias, e isso torna inviável um emprego.

Uma outra forma de abertura para o mundo artístico começou a acontecer há uns cinco anos. São encontros com grupos de teatro. Grotowski e Richards recebem os grupos para uma troca de mostras

---

<sup>1</sup> RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on Physical Actions*. Londres: Routledge, 1993.

de trabalho, seguida de um encontro para reflexão sobre o que foi visto. Assim, o grupo convidado apresenta seu trabalho, que pode ser um *training* vocal ou corporal ou um espetáculo, e o *Workcenter* mostra sua prática: *The Action, os motions*<sup>1</sup> e o *training* diário. Um grupo não trabalha junto com o outro. Eles apenas assistem aos trabalhos e depois conversam sobre o que presenciaram a nível do ofício. É interessante perceber que, por mais que Grotowski não faça espetáculos e não se preocupe mais com o espectador, ele ainda mantém como base do trabalho atual a idéia do artesanato, do ofício, do não diletantismo. Na “Arte Como Veículo” os elementos técnicos são elementos teatrais. É por isso que este tipos de troca com grupos de teatro (que fazem espetáculos) pode acontecer, porque as perguntas importantes, mesmo em se tratando de trabalhos tão diferentes, continuam, para Grotowski, as mesmas: os atores sabem fazer uma partitura física e repeti-la? Se cantam, são afinados? Conseguem manter a espontaneidade ao repetir a estrutura ensaiada? Essas são perguntas que também não podemos perder de vista. Até que ponto estamos conseguindo nos manter no *metier*, até que pontos somos profissionais, dominamos nosso ofício, dominamos aqueles princípios fundamentais para qualquer tipo de teatro, aquilo que é o artesanato teatral? Esses princípios devem estar presentes, para Grotowski, tanto na “Arte Como Apresentação” quanto na “Arte Como Veículo” e isso parece ser um dos muitos fatores que mantém o trabalho de Grotowski ainda tão interessante para o teatro como convencionalmente o conhecemos.

A terceira forma de troca é feita com intelectuais, historiadores e professores que vêm acompanhando o trabalho durante vários anos, alguns desde a época do *Teatr Laboratorium*. Essa troca se corporifica em livros, artigos e conferências como as que foram apresentadas no simpósio em S. Paulo.

Essas nos permitem um acesso mais rico ao trabalho atual de Grotowski e me forneceram alguns elementos para sua compreensão.

Quando se fala do trabalho atual de Grotowski comparando-o com seu trabalho à frente do *Teatr Laboratorium*, tem-se a impressão de que houve uma ruptura total com o passado “teatral” para chegar-se ao desenvolvimento das pesquisas atuais. Creio que, pelo contrário, existe mesmo uma continuidade na relação entre essas duas fases de

---

<sup>1</sup> THE Drama Review. v. 35, n. 1, p. 129, 1991.

trabalho. É preciso que eu me faça entender: é claro que Grotowski não faz mais espetáculos, abandonou a encenação. Mas, por outro lado, me parece que se compreende melhor o que vem sendo trabalhado hoje em dia, se esse trabalho for visto como continuidade e aprofundamento de pelo menos parte da pesquisa realizada nos anos 60.

Assim, a melhor maneira que encontro para apresentar a fase atual do trabalho, aquela na qual Grotowski não se preocupa mais com o espectador, é falando sobre o processo de trabalho do *“Príncipe Constante”*. Relatando a construção de um dos espetáculos mais famosos de Grotowski, o penúltimo de sua carreira de encenador e no qual atuava um dos mais importantes atores de Grotowski, aquele que teria encarnado o ideal de “ator santo” proposto pelo diretor, o ator Ryszard Cieslak, espero que possamos, de um só golpe, perceber do que Grotowski vai realmente desligar-se, e que faz parte da *“Arte Como Apresentação”*, e o que permanecerá, ainda que sofrendo transformações, até a *“Arte Como Veículo”*.

O espetáculo começou a ser ensaiado dois anos antes da estréia oficial em 1965, e continuou seu processo de preparação ainda por muito tempo depois. *“Príncipe Constante”* é originalmente uma peça de Calderón de la Barca, mas Grotowski a trabalhou a partir da adaptação feita por Julius Slowacki, poeta polonês da primeira metade do século XIX. O enredo da peça é, em linhas gerais, o seguinte: um príncipe católico, no tempo das batalhas entre espanhóis católicos e mouros muçulmanos, é feito prisioneiro e submetido a uma série de torturas e pressões para que abandone o cristianismo, mas ele permanece fiel até o fim. É a história de um mártir. A estrutura narrativa, a história, era importante para Grotowski e deveria estar clara. Ele queria efetivamente que essa história aparecesse quando o público fosse assistir à peça. Ele queria inclusive fazer referências, por meio da encenação, à própria situação da Polônia. Havia, portanto, um conteúdo e uma mensagem a serem comunicadas. O lugar espacial dos espectadores também era uma preocupação, porque o que estava importando, como em todos os espetáculos do *Teatr*, era, exatamente, o contato entre o ator e o espectador. Assim, os espectadores foram colocados atrás de uma paliçada como se vissem o espetáculo como *voyeurs*, ou como se estivessem em uma sala de cirurgia, vendo uma operação ser realizada sem poder intervir. O público não era “admitido”

no espetáculo. E isso produzia, é claro, um certo efeito, assim como a história e a mensagem da peça.

Muito bem, então acabamos de ver essa parte que diz bastante respeito à “Arte Como Apresentação”: um encenador com um texto adaptado, uma mensagem, um história, uma forma de tratar o espectador. Mas, ao mesmo tempo, Grotowski trabalha junto a Ryszard Cieslak, o ator responsável pelo papel do Príncipe Constante, numa outra direção totalmente diversa. Esse trabalho não será o de um encenador propriamente dito. Cieslak não vai ser levado a representar o mártir torturado. O que Cieslak fez foi decorar os monólogos do Príncipe Constante, a ponto de dominá-los inteiramente. Grotowski, então, trabalhou com Cieslak a partir de uma coisa muito diferente do texto do personagem, da história ou da mensagem da peça. Ele trabalhou sobre um período de memória do ator, um período da adolescência onde ele havia vivido uma enorme experiência amorosa. Ryszard Cieslak começou a rememorar fisicamente aquele encontro amoroso. Quando digo fisicamente, estou me referindo às “ações físicas” ou “psicofísicas” de Staniskavski, que serão retomadas por Grotowski, onde o corpo tem um estatuto não puramente físico: é o “corpo-memória” ou o “corpo-vida”<sup>1</sup> do qual fala Grotowski. Assim, vamos ter, por um lado, a história de um mártir torturado e, por outro, um ator, que deveria representar esse mártir, mas que está trabalhando, através de ações físicas, sobre um período da adolescência no qual ele estava profundamente apaixonado. Sobre essa lembrança, Grotowski conta: “Isso se referia àquele tipo de amor que, como só pode acontecer na adolescência, carrega toda sua sensualidade, tudo que é carnal, mas ao mesmo tempo, carrega, por detrás disso, alguma coisa totalmente diferente, que não é carnal, ou que é carnal de uma outra maneira e que é muito mais como uma prece. É como se, entre esses dois aspectos, se criasse um ponto que é uma prece carnal”<sup>2</sup>. Aqui fica claro que está se tocando em uma coisa muito luminosa para esse ator. O trabalho de Grotowski está concentrado sobre o processo interior do ator que executa a ação. Nada, segundo Grotowski, é pedido a Cieslak em relação ao personagem que vai representar. Não se pede que produza nenhum efeito para o espectador; não existia nenhuma hora em que o ator devesse produzir uma ação para que o espectador pudesse

<sup>1</sup> LOS Ejercicios. Máscara, n. 11-12, out. 1992. reed. out. 1996.

<sup>2</sup> BANU, Georges. (Organizador). *Ryszard Cieslak Acteur emblème des années soixante*. In: Conferência de Grotowski Le Prince constant de Ryszard Cieslak. Paris: Actes Sud, 1992.

depreender dela tal ou qual sentido. Cieslak trabalhou durante muito tempo, mas somente sobre suas próprias memórias. Grotowski pediu tudo a ele: para vencer todas as barreiras, para se entregar ao máximo, desarmar-se, desnudar-se. Mas nunca pediu para que ele produzisse um efeito e nunca estipulou um tempo para o trabalho estar concluído. Durante todo esse primeiro período, Grotowski trabalhava somente com Cieslak. Ainda não trabalhava com os outros atores do espetáculo, nem com o espetáculo propriamente dito. Mas ele sabia que, posteriormente, precisaria ligar as coisas, precisaria conduzir o olhar do espectador e fazê-lo perceber a história e o personagem. Seria o trabalho do encenador. Cieslak teria apenas que fazer sua partitura de ações. E somente depois que ele dominasse essa partitura, que ele pudesse repeti-la muito bem e se sentisse verdadeiramente em segurança, é que poderia começar a trabalhar com os outros atores. Assim foi, e Grotowski começou, então, a montar o seu espetáculo. Para Ryszard Cieslak, não havia um personagem a interpretar, mas a partitura de ações de suas memórias. E Grotowski começou a estruturar toda a cena. Reuniu os cantos, o cenário, o figurino, os outros atores, tudo para que o público tivesse a impressão de estar vendo o quê? A memória de Cieslak? Não. Mas um personagem, um príncipe cristão que lutou contra os mouros, que é apreendido e que não se rende. O público assistia à história de uma mártir, embora Cieslak não fizesse em nenhum momento o personagem. A única coisa que Cieslak tinha do personagem era seu texto que deveria caminhar como um tronco dentro desse rio que era sua partitura corporal. Num último momento, Grotowski conta que Cieslak já estava dominando tão bem sua partitura, era tão fácil para ele juntar o rigor e a espontaneidade, que ele pode até pedir ao ator alguma ação que se referisse ao papel representado. Mas eram pouquíssimas as ações nesse sentido e elas entraram na partitura de Cieslak muito simplesmente, facilmente, já que ele tinha um controle muito grande dessa vida e dessa partitura. Eu acredito que o trabalho de Grotowski com Cieslak nos anos 60 pode ser uma chave para a compreensão do trabalho atual. Era um trabalho sobre dois registros: um era a vida do ator e outro aquilo que deveria chegar ao espectador. Grotowski abandonou o encenador, o chamado “espectador de profissão” para prosseguir e aprofundar suas pesquisas em torno da percepção do ator (ou “atuante”).

E aqui entram as questões em torno do trabalho atual, levantadas brilhantemente por Peter Brook na sua conferência em

Florença<sup>1</sup> onde refletia sobre a pesquisa do *Workcenter*: qual é a relação precisa e concreta entre o trabalho de Grotowski e o teatro? O que esse trabalho tem a fazer no teatro, ou para o teatro, se não existe mais representação?

Grotowski caracteriza o teatro como uma corrente com vários elos. No primeiro elo estaria a “Arte como Apresentação”, e no último, a “Arte como Veículo”. Nos elos internos, estariam localizados os contadores de histórias tradicionais, os trovadores, os repentistas. E o que é a “Arte como Apresentação”? É o teatro público, a arte teatral como conhecemos. Sua função é definida na interação com o espectador. Para Grotowski, na época em que estava voltado para a “Arte como Apresentação”, o foco do trabalho era o itinerário da atenção do espectador e o efeito que se desejava produzir sobre ele. Havia uma mensagem a passar, uma história a contar, mesmo que esta fosse usada apenas para acalmar a mente inquieta do espectador, que ficava se perguntando: “Mas o que isso quer dizer?”. Grotowski conta que, muitas vezes, construía uma história para acalmar o raciocínio do espectador, deixando seu coração aberto para o contato com os atores. Mas, de qualquer modo, a construção de uma história era importante ainda que fosse apenas para esconder o que, na verdade, se queria mostrar. A fábula estava presente, ela estava construída pelo diretor e guiava o olhar do espectador. Era a “Arte como Apresentação”. Grotowski entendeu ter chegado ao máximo de rigor e de profissionalismo nesse elo da cadeia com os espetáculos *Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum Figuris*, sendo esse o último que realizou. A tentação e o desafio de Grotowski não estavam mais em realizar espetáculos. É importante dizer que Grotowski não tem uma crítica negativa à “Arte como Apresentação”. Ao contrário, considera-a fundamental ao teatro. As críticas de Grotowski não se apresentam jamais como uma escolha a priori. Em geral, são críticas que avaliam uma prática específica e não idéias ou conceituações gerais. Sua pergunta fundamental é: isso funciona? E se funciona, mesmo se for bastante diferente do trabalho que ele realiza, é bom. Ele vê o teatro como essa corrente de vários elos.

Mas o que é a “Arte como Veículo”? Algumas frases iniciais poderiam abrir caminho para a explicação: “arte que conduz o ‘atuante’

---

<sup>1</sup> Conferência publicada em brochura - *Workcenter of Jerzy Grotowski* - de 1988, editada pelo Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, Itália, sob o título de “Grotowski: Art as a Vehicle”.

a algo”, “arte como forma de conhecimento do que é humano”, “arte como veículo para ascender a um outro nível de compreensão”. A montagem não é feita para atingir a percepção do espectador, mas sim a do “atuante”. Não existe mais a preocupação com a produção de um efeito sobre o observador, nem com a comunicação de um sentido ou significado para possíveis espectadores. Richards relata que, quando começou seu trabalho com Grotowski, respondendo a uma questão, o “diretor” disse: “uma árvore, será que ela quer demonstrar alguma coisa?” Na “Arte como Veículo”, o *performer* quer descobrir, conhecer alguma coisa sobre ele mesmo, conhecer aquilo que Grotowski chama de “a essência do ser”- sua ancestralidade, sua memória - e não interpretar ou demonstrar algo. Eu acho que não é tão difícil compreendermos o que isso quer dizer se formos por um caminho um pouco diferente do habitual. Muitas vezes, não pensamos na arte como uma forma de conhecimento. No livro “A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen”, nos é apresentada a arte do arco e flecha e ali não se trata apenas de um esporte, mas da utilização dessa arte milenar para, através de sua prática constante, chegar a uma compreensão ampliada da “realidade”. E de si mesmo. Sabemos de monges que utilizam a arte da cerâmica ou da música como forma de ascender a um novo tipo de conhecimento. O que Grotowski propõe é que se utilize a arte performática como um veículo para o *performer* ascender a algo. Grotowski prefere não nomear esse “algo”. Deus? O Nirvana? Para cada grupo ou seita pode ter um nome e ele não pretende fundar uma nova seita. É uma experiência a ser vivida por pessoas que efetivamente queiram (e possam) fazer um caminho de auto conhecimento através do teatro (ou das artes performáticas). Como diz Grotowski: a arte, fora de suas funções frente aos espectadores, pode ter também uma tarefa frente aos atores que a realizam. Peter Brook, naquela mesma conferência, caracteriza dois tipos de “atores”. Um deles é representado por pessoas que têm uma tentação pelo teatro e que vêem essa tentação ligada a estar num palco se apresentando para outras pessoas. Brook considera essa opção muito justa e natural. Mas existem, também, pessoas que têm uma tentação pelo teatro, mas que percebem que este dom é como “uma abertura para uma outra compreensão” e, por isso tendem a buscar um mestre como a forma mais exata de ascender a esse conhecimento. Quando falamos em “Arte como Veículo”, estamos nos referindo a essa segunda busca. Se pensarmos na própria formação de Grotowski, no que ele aprendeu e na forma pela qual buscou o aprendizado, percebemos que sua



inquietação principal era sobre o que os mestres conheciam, na prática (técnicas, exercícios), sobre as possibilidades dos seres humanos, e não somente sobre as possibilidades do fazer teatral.

Grotowski acredita que algumas práticas escondem um conhecimento humano acumulado, que se revela quando se consegue realizá-las. Conhecer é, portanto, fazer. E essa crença mantém Grotowski muito próximo ao teatro nos seus princípios mais básicos, mais artesanais. As técnicas que ele utiliza para ascender a esse conhecimento são as técnicas teatrais: as ações físicas, o canto, a voz e o corpo do ator, as relações entre os atores, o contato, a manutenção da espontaneidade na estrutura fechada. São elementos presentes na base do trabalho de cada ator, trabalhe ele com que tipo de teatro trabalhar. Então, e isso é importante frisar, é um trabalho bastante elaborado segundo os princípios do *metier* teatral, mesmo não sendo “Arte como Apresentação”. Assim, voltando à segunda pergunta de Brook - o que Grotowski pode dar para o teatro? - percebemos que a resposta está ligada aos princípios do artesanato, do profissionalismo e da técnica que permanecem desde o ‘Teatro Pobre’ até hoje.

Passemos então a uma pequena descrição do trabalho prático desenvolvido no *Workcenter* e que caracteriza a “Arte como Veículo”: *The Action*. *The Action* é o trabalho criativo, o “produto” do *Workcenter*. Diferenciando-se dos *motions* e do *training* diário que são apenas exercícios (ainda que de extrema importância), *The Action* é a obra, seria o espetáculo se ainda se pudesse falar em representação. Mas, como vimos, diferentemente do espetáculo, em *The Action* a montagem é feita para os “atuantes”, a ação está ligada a canções muito antigas que podem ter “um impacto direto sobre a cabeça, o coração e o corpo dos *doers* (*fazedores*) “. Para esse trabalho, Grotowski pesquisou, durante anos, vários cantos antigos / tradicionais que pudessem exercer influência sobre o chamado “processo de transformação da energia” ou “verticalidade”, utilizando, para tanto, os impulsos corporais dos “atuantes”. Entrou em contato com os mantras que, segundo ele, são uma técnica extremamente competente, mas que não se adequavam ao trabalho, já que têm o objetivo de tornar mais lentos os processos mentais e vitais e não são, portanto, estímulos para os impulsos corporais. Ele pesquisou também entre os *Baaus* (Bengala), mas achou os cantos muito ligados à cultura na qual haviam nascido, sem possibilidades de funcionarem em um outro contexto. E, finalmente, ele acabou encontrando os cantos de que

precisava para o trabalho nas Caraíbas e na África. Grotowski chama a atenção para o fato de que não são apenas os cantos, mas também a forma de trabalhar sobre eles que propicia a experiência. Trabalhou então com seus atores sobre esses cantos, buscando esse processo que ele chamou de “verticalidade”. E disso eu posso falar muito pouco, porque é uma daquelas coisas sobre as quais devo calar ou repetir apenas as palavras que ouvi. Assim, os cantos são trabalhados não em sua relação com o espaço, como está descrito no “*Em Busca de um Teatro Pobre*”, mas em um processo no qual o ator, utilizando os cantos, passa de uma energia mais luminosa e sutil que o conecta a essa “outra coisa” que não se quer nomear e que não tem mesmo um nome específico. E depois, fazendo a trajetória inversa, o ator volta à energia mais vital trazendo os efeitos dessa conexão elevada. Thomas Richards localiza o processo em partes específicas do corpo, em um caminho que vai do abdômen (ou base da coluna) até a cabeça e além.

Estamos falando de uma busca espiritual? Sim, mas como a conceitua Peter Brook: “A partir do momento em que começamos a explorar as possibilidades do homem, queiramos ou não, tenhamos medo do que isso representa ou não, é preciso que nos coloquemos seriamente frente ao fato de que essa é uma pesquisa espiritual (...). Eu quero dizer espiritual no sentido que, indo em direção à interioridade do homem, passamos do conhecido ao desconhecido.” A espiritualidade não está ligada, portanto, a nenhuma religião, a nenhuma seita, mas sim à pesquisa do que é humano, ou do que é o ser humano, ou de quais são as possibilidades reais dos seres humanos.

Voltando a *The Action*, pode-se dizer que é uma estrutura performática muito precisa. Uma composição onde todas as ações (vocais e corporais) estão conectadas com a busca da “verticalidade”. O meio para que esse “processo de transformação da energia” aconteça é o trabalho sobre os cantos de tradição. *The Action* é composta por cantos antigos e ações físicas que estão sempre ligados, no *Workcenter*, à memória. Grotowski trabalha “ação física” a partir das práticas de Stanislavsky, mas chega a usos um pouco diferentes. Stanislavsky trabalhou com ações físicas na construção de personagens e de espetáculos, ou seja, são as ações do ator na situação (inclusive social) na qual se encontra o personagem. Grotowski “continua” o trabalho de Stanislavsky e chega às ações não realísticas e ao impulso. Os cantos escolhidos para o trabalho têm

efeito libertador sobre esses impulsos e, portanto, sobre as ações. Existiam também, na *The Action* que testemunhei, juntamente com as canções e as ações físicas, quatro fragmentos de texto vindos do copto antigo e que foram traduzidos para o inglês. A *Action* era realizada por sete participantes, entre eles Mario Biagini e Thomas Richards. O que pude perceber é que os princípios do jogo teatral estavam lá, somados ou conduzindo ao processo da “verticalidade”, da transformação da energia.

Creio ser interessante lembrar aqui as explicações e os pedidos feitos às testemunhas antes de assistirmos ao trabalho. Na *The Action*, o primeiro pedido foi para que não ficássemos tentando encontrar uma história, pois ela não existia. Devíamos apenas estar abertos para receber os movimentos, sons e silêncios. A segunda observação foi a respeito da não intervenção dos visitantes: éramos testemunhas, estávamos interditados de participar - com fala, cantos ou palma - da estrutura que seria apresentada. Fomos informados, também, que a estrutura básica da obra se mantinha, mesmo ocorrendo substituição de participantes. Mario Biagini nos contou, em seguida, que, através dos cantos, buscava-se menos uma ressonância no espaço e mais uma ressonância interna que criava um rio energético dentro do corpo de cada ator. Outra informação é que tudo que veríamos estava estruturado nos mais ínfimos detalhes e essa foi uma informação importante, pois tudo parecia realmente improvisado. Não no sentido de mal feito, mas no sentido de espontâneo: víamos alguma coisa que estava realmente acontecendo naquele momento.

Para falar sobre precisão no trabalho de Grotowski, podemos utilizar o exemplo da filmagem da *Action* de 1989, período no trabalho do *Workcenter* no qual as testemunhas não eram ainda previstas. Quando Thomas Richards começou a trabalhar com Grotowski, esse lhe disse que nunca haveria espectadores. Richards contou que, no começo, às vezes, se iludia, pensando que, se o nome do trabalho era *Performing Arts*, alguma hora deveria aparecer alguém para ver. Mas, efetivamente, ele trabalhou quatro anos sem mostrar para ninguém essa *Action* que vimos no filme. Só em 1989, Grotowski propôs que Mercedes Gregory fizesse a filmagem do trabalho. Mas havia, então, um problema: como não estavam previstos observadores, não havia lugar onde uma câmera pudesse gravar a totalidade da ação e tampouco ela poderia passear entre os atores. Então, eles gravaram a obra em oito pontos diferentes do espaço. O som foi gravado no

segundo dia. Depois, fizeram uma superposição do som e da imagem e, por incrível que pareça, o som não precisou de nenhum ajuste, tamanha a precisão entre o que era feito (em 8 dias diferentes) e a voz (do segundo dia). Para Grotowski uma grande espontaneidade e o desenvolvimento pessoal só podem ser descobertos a partir do rigor e da precisão.

Não existe para Grotowski uma grande espontaneidade sem um grande rigor, como não existe uma maneira fácil de se tornar ator. Grotowski acredita em um trabalho intenso e sistemático que se mantenha durante anos. Ele contou que, quando era adolescente, leu as memórias de um pintor de vanguarda polonês. Esse pintor contava uma passagem de sua vida: após a Primeira Guerra Mundial, para ganhar algum dinheiro, começara a fazer pinturas de santos para uma igreja cristã-ortodoxa. Quando os padres chegaram, acharam tudo maravilhoso, mas os andaimes ainda estavam lá e um deles subiu para ver de perto as pinturas do teto. Percebeu que, ao contrário das pinturas de baixo, as do teto eram vagas, não elaboradas, inacabadas. Ao ser repreendido pelo padre, o pintor respondeu que, quando os andaimes fossem retirados, ninguém perceberia a falta de acabamento. “Sim”, retrucou o padre, “mas Deus verá!”. Essa é a posição de Grotowski: mesmo quando se faz algo para uma ascensão interior, deve-se ser impecável do ponto de vista técnico e artístico. Senão, os deuses vão ver.