

VALADARES, João Paulo. O ator antes da cena: Procedimentos de criação através da linha de ação física em Grotowski. Belo Horizonte: UFMG; CNPq; Mestrando; Luis Otávio Carvalho; Ator, Diretor e Dramaturgo.

RESUMO

Esta pesquisa propõe o estudo dos processos de criação registrados por Jerzy Grotowski e seus colaboradores do Teatro-Laboratório. Para Grotowski a atuação é um ato solene de autoconhecimento coletivo. Para se articular como tal é necessário uma “ação total”. Esse fenômeno se expressa quando o ator repete sua partitura e através dela se desnuda, acessando seus impulsos interiores. Nesse momento o espectador sabe que encontrou um fenômeno autêntico, e a irradiação do espetáculo se deriva dos opostos: objetivo — subjetivo, partitura — ato. O trabalho do ator está centrado no paradoxo entre espontaneidade e disciplina, trabalhando com a ideia de subjetivação de ações objetivas, o cerne da ação física.

Palavras-chave: Processo de Criação. Ação Física. Organicidade. Partitura.

ABSTRACT

This research aims to study the processes of creation recorded by Jerzy Grotowski and his collaborators at the Laboratory-Theatre. For the Grotowski acting is a solemn act of collective self-knowledge. To articulate how this requires a “full action”. This phenomenon is expressed when the actor repeats his score and through this naked, accessing their inner impulses. At this point the viewer knows he has found a genuine phenomenon and irradiation of the show comes from two opposites: objective — subjective score — the act. The actor’s work focuses on the paradox between spontaneity and discipline, working with the idea of subjectivity of objective actions, the core of physical action.

Keywords: Creation Process. Physical Action. Organicity. Score.

Em sua fase teatral, Grotowski estava preocupado em manter a vida do ator em cena. Nos espetáculos que desenvolveu no Teatro-Laboratório entre 1959 e 1969 podemos dizer que uma das descobertas mais expressivas em suas investigações sobre o trabalho do ator foi o paradoxo entre a espontaneidade e a disciplina, um trabalho que consistia principalmente na subjetivação de ações objetivas, ou seja, uma pesquisa que estava no cerne da ação física.

Embora reconhecesse que os exercícios físicos eram de extrema importância para o trabalho diário dos atores, porque exigiam precisão, conferindo uma disciplina àquilo que estava sendo feito, sabia que a disciplina e a precisão na experiência do Teatro-Laboratório eram totalmente sem sentido se o seu fundamento não era a espontaneidade do homem que os executava.

Todos os exercícios mantidos por nós eram dirigidos sem exceção ao aniquilamento das resistências, dos bloqueios, dos estereótipos individuais e profissionais. Se tratava de exercícios-obstáculos. Para superar os exercícios, que são como uma armadilha, é necessário descobrir o próprio bloqueio. No fundo todos esses exercícios tinham um

caráter negativo, serviam para descobrir que coisa não deveria ser feita. (...) Quando sentíamos que as fontes não atuavam em nós (ou: sobre nós), que as resistências se bloqueavam, se fechavam, que “o processo criativo procedia”, porém era estéril, então voltávamos aos exercícios. E encontrávamos as causas. Não as soluções, mas as causas” (GROTOWSKI, 1994, p. 22).

Grotowski advertia aos atores para que nunca procurassem a espontaneidade na representação sem uma partitura. Entendia que nos exercícios acontecia de outra maneira, mas que em uma montagem nenhuma espontaneidade verdadeira seria possível sem uma partitura. De outra forma essa espontaneidade seria destruída pelo caos, se tornaria apenas uma imitação da espontaneidade.

A partitura garantia que o ator não precisasse pensar no que devia fazer em seguida, porque quando pensava no que devia fazer o ator se sentia observado e, não estaria assim, mobilizando todo o seu ser, estaria racionalizando, e não seria capaz de realizar o ato. Para Grotowski, sua partitura de ações era “baseada, em parte, sobre o fluir dos impulsos, e por outra sobre o princípio da organização. Isto significa que deveria existir algo como o leito do rio. As margens do rio” (GROTOWSKI, 1994, p. 24).

A intenção era reencontrar a linha espontânea no corpo por meio do preenchimento dos detalhes, que os envolve, os supera e os transforma, mas que, ao mesmo tempo, os mantêm precisos. Essa linha espontânea é impossível se os detalhes são apenas gestos, se não estão abrigados na totalidade do corpo e envolvem apenas braços e pernas. Para Grotowski, uma ação que envolve a totalidade do corpo está enraizada nos impulsos.

No teatro de Grotowski, antes de uma pequena ação física está o impulso. Aquilo que empurra de dentro, uma reação que começa atrás da pele e só é visível quando se converte em um pequeno movimento. Nas palavras do próprio Grotowski: “É como se a ação física, ainda invisível no exterior, houvesse nascido dentro do corpo. Isso é o impulso” (RICHARDS, 2005, p. 158).

O procedimento de criação de partituras que alia espontaneidade e disciplina pode ser observado claramente na construção de *O Príncipe Constante*, dirigido por Grotowski e protagonizado por Ryszard Cieslak.

Em 1966, Serge Ouaknine, a pedido do próprio Grotowski, desenvolveu um estudo que reconstruiu o processo de criação desse espetáculo. Em suas anotações Ouaknine enfatiza que para participar do espetáculo e iniciar uma partitura de ações físicas os atores escolhiam um tema em função ou independentemente de uma cena ou de um fragmento de texto, a fim de estimular sua imaginação criativa e cumprir um objetivo preciso do diretor. A despeito da natureza desses temas, Ouaknine explica que “são todos de situações humanas reais, concretas ou, às vezes, simbólicas. Os temas não são jamais de proposições de sentimentos ou de emoções, pois as emoções são uma consequência das ações, e não uma causa” (OUAKNINE, 1970, p. 34).

Observamos em vários processos criativos de Grotowski, mesmo no trabalho realizado na fase não teatral incluindo o trabalho realizado até hoje, vários anos após a sua morte, no *Work Center de Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, que muitas vezes a motivação criativa do ator corresponde a uma associação pessoal relativa a um acontecimento importante de sua vida. Vale lembrar que para o ator *grotowskiano*, a memória pessoal deve sempre ser empregada através da corporeidade.

Algo estimula e o ator reage, esse era o grande segredo. Ele fazia um movimento com a mão e depois procurava uma associação. Mas qual associação? Por exemplo, a lembrança de que estivesse tocando alguém, mas isto era apenas um pensamento. O que pode ser chamado de associação na profissão do ator é algo que surge do corpo e não apenas da mente. Uma recordação que retoma uma ação precisa que não pode ser analisada intelectualmente. As associações eram sempre advindas de reações físicas. Os olhos que não haviam esquecido, a pele que havia realmente sentido. Uma frase pronunciada havia muitos anos podia ainda ressoar dentro do ator e estar ligada a um ato concreto, como acariciar um gato, um gato conhecido, do qual o ator se lembrasse do nome. E essa frase, independentemente das palavras ditas, dizia respeito a esse gato concreto que tornava a ser acariciado pelo ator na ação que realizava *agora*, nessa lembrança física do corpo.

Mas o ator não criava um fragmento de ação pensando que pudesse ser utilizado em determinado momento do espetáculo; se fizesse isso provavelmente esse fragmento seria estéril. Por exemplo, se o ator fosse criar uma cena na qual devesse matar um animal, iria procurar nas próprias recordações momentos de intenso clímax físico, que fossem bastante preciosos, algo que tivesse força para ser partilhado com os outros. Era nessa recordação tão íntima, que o ator devia se apoiar na hora de matar o animal na peça; nesse momento profundamente pessoal que seria quase impróprio aos olhos dos outros e que não era fácil para o ator trazer à superfície que estaria a força da cena. E se conseguisse fazer isso como um ato de doação, se realmente fosse capaz de retornar até o momento da recordação, a ação aconteceria sem tensão ou excesso de dramaticidade. Abriria caminho para um forte choque de sinceridade. Estaria relaxado e desarmado para uma tarefa que seria demasiado forte para ele, como matar um animal, uma tarefa que o esmagaria se fosse real. Quando, em algumas experiências, esse atrito entre o que se via e o que se passava na recordação do ator se concretizava em abertura com os elementos do *aqui e agora*, esse seria um grande momento dos espetáculos de Grotowski. Era isso que ele queria dizer em seu discurso para atingir o que era estritamente pessoal através dos meios concretos do fazer teatral, em que a “ação total” acontecia.

Em sua descrição dos ensaios de *O Príncipe Constante*, Ouaknine enumera uma improvisação em que os atores buscavam por uma associação correta, uma lembrança sincera capaz de mobilizá-los completamente:

Nós utilizaremos um exemplo conhecido da literatura, para ilustrar o mecanismo de busca até o espetáculo: em um momento preciso, um ator mergulha uma Madeleine (um tipo de biscoito) em um copo de chá: uma lembrança de Guermantes (um ator que participou do processo) relacionada a um tempo e lugar. Ele aparece no tempo efetivo

da improvisação, mas viveu neste outro momento como um momento emocional, envolvendo sua totalidade psico-corporal. Sua voz, seus gestos, sua expressão têm algo de diferente, determinados por sua associação pessoal (OUAKNINE, 1970, p. 34).

Observamos no procedimento descrito que a ação de molhar a Madeleine em uma xícara de chá é preenchida, transformando sua voz, seus gestos e sua expressão a partir da justificação de uma associação pessoal corporificada nos mínimos detalhes. Caso contrário, funcionaria como um gesto gracioso ligado à ação imediata: alguém que molha um biscoito em uma xícara de chá. Mas a justificação acontece no jogo com os colegas, ligado a um sentido de surpresa, com justificações reais que eram inesperadas para os outros atores — como lutar, como fazer gestos descorteses, como parodiar-se. Nesse momento o trabalho adquiria vida, era uma ação física.

Durante o processo Grotowski orientava o ator para que a cada nova repetição da partitura buscasse cumprir um novo “desvelamento” de si mesmo, uma “ação total” autêntica.

É possível cumprir esse ato unicamente no âmbito da própria vida: aquele ato que desnuda, despe, desvela, revela, descobre. O ator ali não deveria atuar, mas penetrar os territórios da própria experiência, como se os analisasse com o corpo e com plena clareza guiá-los em direção a um certo ponto, que é indispensável no espetáculo, fazer essa confissão no campo que for necessário. No momento em que o ator alcança esse ato, torna-se um fenômeno *hic et nunc*; não é um conto, nem a criação de uma ilusão; é o tempo presente (FLASZEN; GROTOWSKI, 2007, p. 131).

Segundo Grotowski e seus colaboradores, o fenômeno da “ação total” se expressa no momento em que o ator não está mais dividido e não existe mais pela metade. Ele repete a partitura de ações e ao mesmo tempo se desnuda até os “limites do impossível”, até dentro de si mesmo. O espectador vê algo novo e diferente e, sem buscar respostas ou fazer uma análise, sabe que encontrou um fenômeno autêntico. A concretude do espetáculo se deriva dos opostos: objetivo – subjetivo, partitura – ato.

No relato do processo de edição descrito por Ouaknine na montagem de *O Príncipe Constante*, cada ator possuía sua partitura individual, e a interação das partituras individuais era o que mais tarde vinha formar a partitura geral do espetáculo. O ator Ryszard Cieslak, que protagonizou a montagem como o príncipe, construiu separadamente a sua partitura. Gostaria de encerrar este artigo com uma citação em que Grotowski fala dessa experiência como uma das mais importantes de sua pesquisa na arte.

Todo o rio da vida no ator era ligado a uma recordação muito distante de toda obscuridade, de todo sofrimento. Os seus longos monólogos eram ligados às ações que pertenciam àquela recordação concreta da sua vida, as menores ações e os impulsos físicos e vocais daquele momento memorado. Era um momento da sua vida relativamente breve – digamos algumas dezenas de minutos, quando era adolescente e teve toda a sua sensualidade, tudo aquilo que é carnal, mas, ao mesmo tempo, detrás daquilo e de outro modo, e que é muito mais como uma prece.

E, sobre o rio dos menores impulsos e ações ligados a essa recordação, o ator colocou os monólogos do Príncipe Constante.

Sim, o ciclo das associações pessoais do ator pode ser uma coisa e a lógica que aparece na percepção do espectador, uma outra. Mas entre essas duas coisas,

diferentes deve existir uma relação real, uma só profunda raiz, mesmo se estiver bem escondida. De outro modo, tudo se torna casual, fortuito. [...]

O fundamento da montagem era a narração (em torno do ator que interpretava o Príncipe Constante) que criava a história de um mártir: a encenação, a estrutura do texto escrito e, o que era certamente mais importante, as ações dos outros atores, os quais, por sua parte, tinham motivos próprios. Ninguém procurava interpretar, por exemplo, o procurador militar; cada um interpretava seus casos, questões ligadas à sua vida, estritamente estruturadas e inseridas na forma daquela história “segundo Calderon / Slowacki (FLASZEN; GROTOWSKI, 2007, pp. 232-233).

Podemos concluir que neste processo, e de uma maneira geral em todo o trabalho de Grotowski, o resgate de uma lembrança das sensações físicas do ator — no caso a sua primeira relação sexual, ou seja, um impulso pessoal, seguido da criação de uma partitura repetível de ações, tenha sido a chave para alcançar a organicidade no trabalho do ator. Essas eram as ações físicas nas quais a disciplina e a espontaneidade caminhavam juntas para abrir caminho a uma experiência única, uma ação total alcançada através da relação inter-humana viva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**. São Paulo, Perspectiva, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. **Respuesta a Stanislavski**. In: Revista Máscara. Ano 4, n. 16, México, Escenología, A.C., 1994.

OUAKNINE, Serge. **Le Prince Constant**. Étude et reconstitution du déroulement du spectacle in Les Voies de La Création Théâtrale. Paris – VII, Éditions du Centre National de La Recherche Cientifique, 1970.

RICHARDS, Thomas. *Trabajar com Grotowski sobre las acciones físicas*. España, Alba Editorial, SLU, 2005.