

## **A Precisão Psicofísica no Ato Total**

**Lidia Olinto**  
**Matteo Bonfitto**

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas/SP, Brasil

**RESUMO – A Precisão Psicofísica no Ato Total<sup>1</sup>** – *O Príncipe Constante*, espetáculo dirigido por J. Grotowski e internacionalmente famoso no qual se destacou a atuação de R. Cieslak, apresenta muitas especificidades, dentre as quais algumas podem ser reunidas em torno da noção de precisão cênica. Através de uma análise genética, o objetivo deste artigo é examinar como nesse espetáculo, no qual foram articuladas duas técnicas de atuação distintas, há diferenças pontuais em relação à precisão cênica e à mobilização dos recursos psicofísicos dos atores. Assim, busca-se explicar, na medida do possível, por que somente o desempenho do protagonista teria sido denominado por Grotowski como um *Ato Total*. Palavras-chave: **Atuação. Precisão Cênica. Grotowski. Organicidade. Ato Total.**

**ABSTRACT – Psychophysical Precision in the Total Act** – *The Constant Prince*, an internationally famous play directed by J. Grotowski, in which R. Cieslak's acting stood out remarkably, presents some peculiarities related to the notion of scenic precision and, based on this premise, this paper proposes to describe and discuss them. The goal of this paper is to explore how in this play, in which two different acting techniques were used, there are differences related to the way the actors mobilize and control their psychic and physical resources. Using genetic analysis, the paper's intention is also to point out why only the acting performance of Cieslak was considered a *Total Act* by Grotowski.

Keywords: **Acting. Scenic Precision. Grotowski. Organicity. Total Act.**

**RÉSUMÉ – La Précision Psychophysique dans l'Acte Total** – *Le Prince Constant*, spectacle mis en scène par J. Grotowski, jouissant d'une renommée internationale avec la participation remarquable de R. Cieslak, présente de nombreuses spécificités dont certaines peuvent être assemblées autour de la notion de précision scénique. À travers une analyse génétique, cet article cherche à examiner ce spectacle dans lequel deux techniques de jeu différentes ont été utilisées, faisant apparaître des différences ponctuelles quant à la précision scénique et la mobilisation des ressources psychophysiques des acteurs. Il s'agit de comprendre, dans la mesure du possible, pourquoi seulement la performance du protagoniste aurait été considérée par Grotowski comme un *Acte Total*.

Mots-clés: **Jeu. Précision Scénique. Grotowski. Organicité. Acte Total.**

*Ksiaze Niezłomny* (O Príncipe Constante) marcou profundamente não só a trajetória do Teatro Laboratório – grupo polonês dirigido por J. Grotowski e L. Flaszen – como também a própria História do Teatro, principalmente na Europa e nas Américas. Trata-se de uma das peças mais renomadas e referenciadas da segunda metade do século XX, cujo papel foi fundamental para o estabelecimento definitivo, dentro do panorama contemporâneo, de novos parâmetros *não textocentristas* para a arte teatral. Nesse sentido, foi uma realização artística inovadora, não tanto no quesito estético, mas principalmente no que se refere aos procedimentos metodológicos aplicados ao trabalho do ator.

Tendo como foco a questão da *precisão* na atuação cênica, tema central deste artigo, a montagem de *O Príncipe Constante* merece destaque por várias razões. A primeira delas diz respeito ao fato de que, em torno desse espetáculo, particularmente, foram realizadas algumas reflexões teóricas cuja temática era justamente a qualidade de precisão cênica de Cieslak como protagonista. Por exemplo, Grotowski (Banu, 1992) e Motta-Lima (2005; 2008) discutiram amplamente sobre esse tema. Essas discussões sobre o nível de estruturação alcançado por esse ator polonês se devem a um acontecimento histórico muito peculiar e que, de certa forma, ajudou a mitificar a metodologia atoral desenvolvida e aplicada pelo Teatro Laboratório. Como foi relatado pelo próprio Grotowski em 1990 (Banu, 1992) no seu discurso em homenagem a Cieslak, o áudio da peça foi gravado por uma rádio norueguesa durante uma apresentação na cidade de Oslo, em 1965. Alguns anos depois, durante uma temporada na Itália, um cinegrafista amador, incógnito e sem autorização, gravou o espetáculo sem som, através de um buraco escondido. Posteriormente, esse vídeo desconhecido, ao ser encontrado em um mercado, foi adquirido pela Universidade de Roma, que fez a montagem com a gravação sonora produzida na Noruega. Nessa operação de colagem, inesperadamente, o som e as imagens se sincronizaram com bastante adequação, principalmente nos monólogos de Cieslak.

Observando cuidadosamente essa gravação reconstruída, é possível constatar que, em alguns momentos, os lábios de Cieslak se movem meio segundo antes ou depois do som da palavra proferida correspondente. Também o efeito sonoro dessa famosa gravação causa uma pequena estranheza ao espectador mais atento, como se o som viesse de outro lugar e não da boca dos atores. Se comparada

com outro vídeo da peça feito por uma televisão de Oslo, somente em seus minutos finais, no qual áudio e imagens foram gravados simultaneamente, fica ainda mais notável a diferença entre ambos: uma gravação audiovisual *normal* e aquela reconstruída, na qual há um intervalo de anos entre o que é visto e o que é ouvido.

Independente da total ou parcial veracidade dessa *história*, a sincronia entre som e imagem demonstra a existência de uma estruturação, a despeito de alguns críticos e espectadores que, segundo também relatou Grotowski (Banu, 1992), descreveram o espetáculo como uma grande improvisação. Assim, fica fortemente indicado que se trata de uma partitura corpóreo-vocal composta com um nível de precisão cênica relativamente elevado. No entanto, em que medida pode-se dizer que era uma precisão psicofísica? De que forma, em sua execução, articulava aspectos não-formais? Em que medida se difere de uma coreografia tradicional, na qual também há um alto grau de precisão?

Como enfatizado por Grotowski, novamente em seu depoimento de 1990 (Banu, 1992), não havia nada na atuação de Cieslak que pudesse ser comparado a uma coreografia, no sentido mais tradicional desse termo. Segundo sua visão, tudo era extremamente preciso na partitura corpóreo-vocal composta. Mas, por estar intimamente ligada a uma vivência pessoal, ela funcionava como uma espécie de via de retorno a essa experiência vivida através dos impulsos ainda presentes, não somente no corpo físico do ator, como também em seu cérebro e centros energéticos. Por essa razão, Grotowski considerava o desempenho cênico de Cieslak em *O Príncipe Constante* como um exemplo de *ato real*, de um *ato total*; o que seria o oposto da atuação concebida como *fingimento* ou *ilusão*, ou seja, da ideia de *representação ficcional*. Como afirma Osinski em *Grotowski's Laboratory*: “O Príncipe Constante de Ryszard Cieslak foi o exemplo clássico de ato total, preenchido de ação criativa como Grotowski o concebia” (1979, p. 55)<sup>2</sup>. Grotowski também comenta, em 1990, que jamais pediu a Cieslak para produzir um efeito cênico, pois nada em sua atuação deveria ser uma *mentira*, mas sim *algo verdadeiro*, totalmente ligado a uma *fonte viva*. “É como se oferecesse – literalmente – a verdade do seu organismo, das experiências, dos motivos recônditos, como se a oferecesse aqui, agora, diante dos olhos dos espectadores, e não em uma situação imaginada [...]” (Flaschen, 2007, p. 89).

Mais de dois anos de árduo trabalho preparatório foram necessários para construir essa estrutura cênica, de modo que ela se tornasse uma espécie de *estrada*, de *uma pista de decolagem* para um processo real de acesso a uma experiência pessoal passada. E esse ato somente era viável, segundo descreve Grotowski, através da união entre rigor e dom (Grotowski, 1992). Entendia como *rigor* a capacidade do ator de manter os mínimos detalhes de uma partitura, ou seja, precisão em nível formal. Já o *dom* seria o *mistério*, a *vida* por trás da estrutura que faz com que a atuação pareça *viva* e espontânea.

Seguindo esse raciocínio, seria plausível afirmar que, ao utilizar a expressão *conexão entre rigor e dom* para definir o desempenho de Cieslak, Grotowski estava apontando uma forma específica de conceber e de relacionar pragmaticamente o binômio precisão-espontaneidade. Por isso, segundo sua visão, a partitura criada em *O Príncipe Constante* se diferenciava consistentemente de uma coreografia, na acepção mais tradicional desse termo, na qual somente o aspecto do *rigor* seria mais evidentemente enfocado. Como explica Grotowski na passagem a seguir:

Acreditamos que um processo pessoal que não seja sustentado e expresso por uma articulação formal e por uma estruturação disciplinada do papel não é uma liberação e cairá na falta de forma. Consideramos que a composição artificial não só não limite o que espiritual, mas que na realidade conduza a ele. A tensão tropística entre o processo interior e a forma reforça ambos (Grotowski, 2007f, p. 106-107).

A precisão cênica em *O Príncipe Constante*, como indica a citação acima, cruza propositalmente, numa mesma partitura, instâncias formais com dimensões não-formais; sendo essas consideradas pelo próprios criadores – Grotowski e Cieslak – como concomitantemente psíquicas, energéticas e espirituais. Partindo dessa premissa, se poderia dizer tratar-se de uma partitura de ações próximas ao conceito stanislavskiano de *ação psicofísica* (Toporkov, 1999, p. 173-174). Nesse sentido, a precisão cênica alcançada se mostra em um nível não somente formal, como comenta Flaszen:

Essa experiência, ainda que não levada até o fim, deu resultado. Nos espetáculos apresentados depois de Estudo sobre Hamlet, o grupo ganhou em expressividade. Os trabalhos de Grotowski sobre a conexão entre espontaneidade criativa e disciplina da forma continuam (Flaszen, 2007, p. 97).

Nessa citação, fica claramente sugerido que, no período anterior à montagem de *O Príncipe Constante*, já estavam sendo processadas

investigações concretamente direcionadas a um tipo singular de precisão, cujas especificidades não seriam enquadráveis em uma concepção formalista do conceito de *coreografia*. Também quando Kumiega (1985) afirma que “[...] muitos consideram este espetáculo [O Príncipe Constante] como a peça-síntese das pesquisas de Grotowski sobre o método de atuação” (1985, p. 74)<sup>3</sup>, fica fortemente indicado que essa criação cênica representaria uma espécie de *ápice* de um longo processo de verticalização sobre o trabalho do ator.

Outro indício de *ápice* pode ser observado na divisão feita por Flaszen e Pollastrelli na edição do livro *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969* (2007). Nessa edição, foram separados, em diferentes secções, os textos anteriores a 1965, sob o título *As Energias da Gênese*, e os artigos elaborados de 1965 em diante, agrupados na secção *Práticas na Expansão*. Tanto a divisão em si como a escolha dos nomes para cada parte da publicação fortalecem a perspectiva de que esse espetáculo, por um lado, mostra-se como uma continuidade das pesquisas precedentes e, por outro, como um marco divisor no qual profundas mudanças pragmáticas ocorreram. Como analisa Motta-Lima (2008, p. 150-151), a utilização conjunta dos termos *gênese* e *expansão* remete a duas processualidades subsequentes: uma inicial, gestante de certo *nascimento* e, depois, a uma nova processualidade recomeçando a partir desse ponto. Desse modo, fica enfatizado certo caráter de *cume* e de *clímax* de uma longa pesquisa alcançado no período da produção de O Príncipe Constante.

No entanto, em *Les Vois de la Création Théâtrale* (1970), Ouaknine fornece um vestígio, de certa forma, contrário à ideia de *ápice* em O Príncipe Constante. Nesse estudo, o autor afirma que foram aplicadas, na peça, duas técnicas de atuação diferentes, “Técnica I e Técnica II” (Ouaknine, 1970, p. 40), e que a Técnica II, cuja especificidade seria o “despojamento psicofísico” ou “transiluminação” (Ouaknine, 1970, p. 41), seria fruto de uma pesquisa efetuada exclusivamente para esse espetáculo e estaria apenas no resultado alcançado por Cieslak. Também é colocado pelo autor que, posteriormente, essa Técnica II serviu como um modelo para os demais atores, configurando-se, por isso, como um ponto de ruptura definitivo na evolução do Teatro Laboratório. Ao destacar o caráter de exclusividade do método utilizado pelo protagonista, Ouaknine sugere que a Técnica II estaria circunscrita apenas ao processo de criação desse espetáculo, não sendo, portanto, uma metodologia anteriormente pesquisada dentro do Teatro Laboratório.

Entretanto, mais importante que definir o limite exato que separa os aspectos de continuidade e de inovação processados em *O Príncipe Constante*, seria tentar dimensionar a profunda transformação ali operada, transformação à qual Motta-Lima refere-se como a “descoberta da organicidade” (Motta-Lima, 2008, p. 18). Segundo a autora, o período de 1965 (ano de estreia de *O Príncipe Constante*) até o término da fase teatral foi o momento em que se delineou com maior clareza a noção de *organicidade*, conceito-chave que norteará as pesquisas realizadas por Grotowski até a sua morte – em 1999 – e que está intimamente ligado à noção de precisão psicofísica. A *descoberta da organicidade* indica que, durante a montagem desse espetáculo, importantes mudanças metodológicas foram processadas no que diz respeito a um tipo específico de articulação entre precisão-espontaneidade no trabalho de ator. Essa articulação singular está diretamente relacionada ao conceito de organicidade na acepção grotowskiana e pode ser observada tanto na atuação de Cieslak em comparação com os demais atores quanto no treinamento do ator proposto pelo Teatro Laboratório após 1965. Vejamos separadamente quais indícios demonstram a presença da organicidade na atuação e no treinamento a partir de 1965, ou seja, com a montagem de *O Príncipe Constante*.

Comparando os textos *O Treinamento do Ator* (1959-1962) (Barba, 1987) com *O Treinamento do Ator* (1966) (Marijnen, 1987), e também o documentário de Michael Elster, *Lizt z Opola*<sup>4</sup> (1963 [1962]), com dois documentários sobre o Teatro Laboratório feitos após 1965 – um pela RAI<sup>5</sup> (1971) e outro pela CBS<sup>6</sup> (1975) –, fica perceptível que, por um lado, certos elementos constituintes do treinamento ainda estão presentes, por exemplo, certas posturas do Yoga, exercícios inspirados em Delsarte, na Pantomima, em acrobacia circense e outros. Porém, por outro lado, fica nítida também uma profunda modificação no *modus operandi* dos exercícios como um todo.

Num primeiro momento do treinamento proposto pelo Teatro Laboratório, descrito por Barba em *O Treinamento do Ator* (1959-1962), nota-se uma segmentação objetiva dos exercícios, separando o trabalho vocal do corporal. Dentro desses nichos, também são isolados sub-focos de trabalho, igualmente de modo mais cartesiano. O trabalho vocal é dividido em treze secções com enfoques diferentes: O poder da emissão, Respiração, Abertura da laringe, Caixas de

ressonância, A base da voz, Impostação da voz, Exercícios orgânicos, Imaginação vocal, Emprego vocal, Dicção, Pausas, Exploração de erros e Técnica de pronúncia. Trabalho corporal é separado em três grupos – Exercícios Físicos, Exercícios Plásticos e Exercícios Da Máscara Facial –, os quais, por sua vez, também são subdivididos em blocos. Por exemplo, os Exercícios Físicos são repartidos em oito blocos: Aquecimento, Exercícios para relaxar os músculos e a coluna vertebral, Exercícios *de cabeça para baixo*, Voo, Saltos e Cambalhotas, Exercícios para os pés, Exercícios mínimos concentrados principalmente nas mãos e nas pernas e Estudos de representação sobre qualquer tema, executados enquanto se anda e corre.

Já na descrição feita em *O Treinamento do Ator* (1966) (Marijnen, 1987), os exercícios também são divididos em grupos. No entanto, essa divisão não revela, como na descrição de Barba, nenhum critério de ordem técnica, como pronúncia, dicção etc.; na maioria das vezes, os exercícios ou são intitulados através de imagens e sons – Exercício do Tigre, O Gato, Exercício *La-la*, Exercício *King-King* – ou são chamados simplesmente de: Exercício seguinte, Outro exercício com o mesmo propósito e Outro exercício tendo animais como tema. Nesse texto, especificamente, que é uma descrição de uma oficina, percebe-se nos dois primeiros subtítulos – Exercícios Vocais e Estímulo da Voz (Marijnen, 1987, p. 146) – que a relatora inicialmente ainda tentava separar o trabalho vocal do corporal, mas que, devido à abordagem não dicotômica proposta por Grotowski e Cieslak, acabou abolindo esse tipo de nomenclatura classificatória. Como fica possível constatar após 1965, a voz, o corpo e os aspectos psíquicos da prática cênica (associações e imagens) são exercitados de maneira mais amalgamada e fluida.

Esse *fluxo psicofísico* na nova abordagem do treinamento é também observável através da comparação entre os documentários *Lizt z Opola*, de 1963, com as demonstrações de Cieslak para RAI (1971) e para CBS (1975). Em *Lizt z Opola*, o treinamento aparenta ser relativamente mais formal e até, em certo sentido, ainda *virtuosista* e *mecânico*. Os exercícios são demonstrados em blocos separados, nitidamente segundo critérios técnicos: vocais, físicos, plásticos, rítmicos e acrobáticos. Além disso, não se percebe nos atores que estão executando nem o treinamento, nem o dinamismo, nem o acionamento imagético que podem ser observados posteriormente no treino demonstrado por Cieslak. A ausência desses dois aspectos

pode ser interpretada como estando ligada à presença de outra forma de relacionar precisão-espontaneidade, sendo esta, comparativamente, mais consciente e verticalizada.

Nessa nova abordagem orgânica, constituída principalmente após a produção de *O Príncipe Constante*, a estrutura do treinamento é precisa com um claro intuito de servir como um *trampolim* para que o ator improvise (ordem, ritmos, intensidades e associações) e, assim, reencontre os impulsos pessoais de cada detalhe. Como é pormenorizadamente explanado nos textos de 1969, *A Voz* (Grotowski, 2007h) e *Exercícios* (Grotowski, 2007i), a partir de certo ponto das pesquisas no Teatro Laboratório, passou-se a empreender um “método de controle mais orgânico” (Grotowski, 2007h, p. 138), no qual não havia regras absolutas preestabelecidas, pois as necessidades e dificuldades de cada ator eram levadas em consideração. Também a voz, respiração, corpo e imaginação passaram a ser desenvolvidos conjuntamente, e não mais em secções isoladas.

Essa abordagem psicofísica parece ter se dado não por alguma questão ideológica ou intelectual, mas sim devido a uma constatação pragmática advinda da própria práxis cênica. Após anos de experiência prática, Grotowski parece ter percebido que, no dia a dia, as reações de uma pessoa integram todas as instâncias psicofísicas e de modo não premeditado ou até inconsciente. Por isso, passou a acreditar ser mais eficaz intervir indiretamente nos problemas técnicos vocais e corporais através de estímulos psicofísicos orgânicos. Por exemplo, para a abertura da laringe, achava mais eficiente trabalhar por meio de um envolvimento integral do corpo (movimentos físicos e associações psíquicas) do que propor ao ator que ele escutasse sua própria voz para tentar conscientemente desbloqueá-la. Nesse sentido, enfatiza Grotowski nas seguintes passagens de 1969:

Em suma, não há receitas. Vocês devem encontrar as causas do obstáculo [problema técnico vocal], do incômodo e, por fim, criar uma situação em que as causas que impedem a respiração normal possam ser destruídas. O processo se liberará. [...] procurem a maneira de liberar o processo *orgânico* por meio da ação [...] (Grotowski, 2007h, p. 141 – grifo nosso).

Quando vejo os atores que possuem uma *respiração orgânica* por causa de *impulsos orgânicos*, vivos na ação, ainda que fumem muito, observo que não têm nenhum problema vocal (Grotowski, 2007h, p. 144 – grifos nossos).

A expiração conduz a voz, não há dúvida. Mas para conduzir a voz, a expiração deve ser *orgânica* e aberta. A laringe deve ser aberta e isso se não pode obter com a manipulação técnica do instrumento vocal (Grotowski, 2007h, p. 151 – grifo nosso).

Analisando esses trechos, fica latente como a noção de *organicidade* parece balizar o raciocínio proposto por Grotowski como uma espécie de princípio norteador. Essa observação corrobora o prisma da “descoberta da organicidade” (Motta-Lima, 2008, p. 240) como tendo sido processada justamente na montagem de *O Príncipe Constante*. Para explorar essa hipótese, faz-se imperativo também analisar pormenorizadamente os principais textos e artigos produzidos nos anos seguintes à estreia da peça, ou seja, entre 1966-1970, sendo estes: *Discurso de Skara* (Grotowski, 1987 [1966])<sup>7</sup>; *Depois da Vanguarda* (Flaszen, 2007 [1967]); *Teatro é Encontro* (Grotowski, 1987 [1967]); *Ele não Era Inteiramente Ele* (Grotowski, 1987 [1967]); *Investigação Metódica* (Grotowski, 1987 [1967]); *A Técnica do Ator* (Grotowski, 1987 [1967]); *O Encontro Americano* (Grotowski, 1987 [1967]); *Declaração de Princípios* (Grotowski, 1987 [1967]); *Contemporary Perspectives* (Grotowski, 1967); *Teatro e Ritual* (Grotowski, 2007g [1968]); *I said Yes to the Past* (Grotowski, 2006 [1969]); *A Voz* (Grotowski, 2007h [1969]); *Exercícios* (Grotowski, 2007i [1969]); *Resposta a Stanislávski* (Grotowski, 2001 [1969]); *External Order, Internal Intimacy* (Grotowski, 2006 [1969]); *Sobre a Gênese de Apocalypsis* (Grotowski, 2007 [1969/1970]); e *O que foi* (Grotowski, 2007k [1970]).

Com exceção de *Sobre a Gênese de Apocalypsis*, que trata exclusivamente do processo de criação da última produção teatral do Teatro Laboratório (*Apocalypsis cum Figuris*, de 1969), todos os outros textos citados na lista acima abordam diretamente a relação de complementaridade entre precisão e espontaneidade, ou termos correspondentes para esse binômio. Obviamente, em cada caso, a abordagem da questão varia em amplitude e aprofundamento. Porém, se considerados em grupo e em contraponto aos primeiros textos<sup>8</sup> produzidos por Grotowski e seus colaboradores – Flaszen e Barba –, fica notável uma forte mudança, tanto no destaque como no *fôlego* dados ao tratamento dessa temática em particular. Por exemplo, na seguintes passagens, Grotowski afirma:

Quero adverti-los a nunca procurarem, numa representação, a *espontaneidade*, sem uma *partitura*. Nos exercícios, a mecânica é diferente. Durante uma montagem, *nenhuma espontaneidade verdadeira é possível sem uma partitura*. Seria apenas uma imitação de espontaneidade, desde que se destruiu a própria espontaneidade pelo caos (Grotowski, 1987, p. 193 – grifos nossos).

[...] esta noção de que *a espontaneidade e a disciplina, longe de se enfraquecerem uma à outra, reforçam-se mutuamente*;

de que o elementar alimenta o que é elaborado, e vice-versa, para tornar-se a fonte real de um tipo de representação brilhante (Grotowski, 1987, p. 96 – grifos nossos).

A *espontaneidade* e a *disciplina* são os aspectos básicos do trabalho do ator e exigem uma chave metódica (Grotowski, 1987, p. 216 – grifo nosso).

No momento em que o ator alcança esse ato[atato de confissão], torna-se um fenômeno *hic et nunc*; não é um conto nem a criação de uma ilusão; é o tempo presente. [...] portanto, é preciso preparar bem aquele *hic et nunc*. É justamente aquilo que hoje chamamos de *partitura*. Mas enveredando pelo caminho da *estrutura*, é preciso chegar aquele ato real, e nisso está contida uma contradição. Foi de grande importância entender que essas contradições são lógicas. [...] portanto, é *preparado a priori e ao mesmo tempo é espontâneo*. Só quando a coisa está preparada se pode evitar o caos (Grotowski, 2007g, p. 131 – grifo nosso).

*Disciplina é obtida através de espontaneidade*, no entanto, permanece sempre como disciplina. *Espontaneidade é disciplina com restrições*, no entanto, permanece sempre, como espontaneidade. Estes dois opostos limitam-se e estimulam-se mutuamente, e, deste modo dão brilho à ação (Grotowski, 2006, p. 86 – grifo nosso)<sup>9</sup>.

Dizer que se trata de uma *conjunctio oppositorum* entre *espontaneidade e disciplina* ou, antes, *entre espontaneidade e estrutura*, ou em outras palavras ainda, *entre espontaneidade e precisão*, seria um pouco como usar uma fórmula árida, calculada. No entanto, do ponto de vista objetivo, é precisamente isso (Grotowski, 2007i, p. 174 – grifo nosso).

Nessas passagens, fica perceptível como a intersecção entre precisão/partitura/disciplina e espontaneidade passa a ser uma questão central e abordada de modo relativamente mais *esmiuçado* e enfático do que nos primeiros textos produzidos pelo Teatro Laboratório. Também é possível notar, comparando os textos desse período com os precedentes, que a utilização frequente dos adjetivos – *interior*, *espiritual* e *psíquico* –, acompanhando substantivos como *associações*, *impulsos*, *processo* e outros termos análogos, deixa de ser empenhada, dando lugar a uma terminologia que evita segmentar os aspectos físicos dos psíquicos/energéticos/espirituais, tais como: Ato total, Impulso (sem adjetivo *interno*), Contato (sem adjetivo *externo*) e Corpo-Memória. E essas noções são cruciais para se tentar compreender a precisão psicofísica de Cieslak em *O Príncipe Constante*, quais singularidades ela apresenta e através de quais ferramentas metodológicas concretas foi alcançada.

Como já foi mencionado anteriormente, na concepção grotowskiana, entende-se por *Ato Total* a ação cênica realizada pelo ator que envolve todo o seu organismo de forma integral, intensa e complexa. Nas suas palavras: “[...] esmorece então a divisão entre pensamento e sentimento, entre corpo e alma, entre consciente e inconsciente, entre ver e instinto, entre sexo e cérebro; o ator que fez isso alcança a inteireza” (Grotowski, 2007g, p. 134). Essa inteireza psicofísica, esse estado de completude do ser proporcionado pelo *Ato Total*, teria sido alcançado de modo exemplar, segundo Grotowski, por Ryszard Cieslak no seu desempenho como Dom Fernando (personagem central de *O Príncipe Constante*). Através desse *ato*, seria possível repetir uma partitura fixa em mínimos detalhes e, ao mesmo tempo, desvelar-se “até os limites do impossível” (Grotowski, 2007g, p. 135), como “[...] o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu” (Grotowski, 1987, p. 180).

Dentro da perspectiva do *Ato Total*, o fazer cênico deixaria de ser uma representação ficcional, passando a ser uma espécie de ato confessional. Por isso, em certa medida, torna-se um ato real paradoxalmente preparado a priori e espontâneo, uma espécie de revivência de acontecimento passado da vida pessoal do ator, não necessariamente compatível com a trajetória da personagem por ele representada. Flaszen corrobora essa ideia dizendo que: “[...] o ator não interpreta, não imita, não finge. É ele mesmo, cumpre um ato de confissão pública, seu processo interior é um processo real” (2007, p. 117).

Como foi descrito por Grotowski no artigo *El Montaje en el trabajo del Director* (1993) e em *Le Prince Constant de Ryszard Cieslak* (Banu, 1992), a experiência íntima e secreta recordada em cena por Cieslak não tinha conexão direta com a temática abordada por Slowacki no drama utilizado pelo Teatro Laboratório para essa montagem. Muito pelo contrário: enquanto a peça tratava do martírio de um homem convicto em suas crenças filosófico-religiosas (Flaszen, 1965 e 1987), o ator polonês recordava a lembrança de sua primeira experiência amorosa. Nesse sentido, a encenação, entrecruzando a ação do ator com os demais elementos cênicos – texto, figurino, cenografia-arquitetura etc. –, criava uma segunda camada de significação na qual o entendimento da história ficcional seria sobreposto ao *Ato Total*, na visão do espectador.

Desse modo, o *Ato Total* seria não apenas a mobilização simultânea de todas as instâncias corporais e psíquicas do ator, mas algo ainda mais complexo de ser delimitado teoricamente. Essa dificuldade relaciona-se com o conceito de organicidade, também problemático, no entanto, igualmente basilar para se compreender a práxis grotowskiana aqui tematizada. A organicidade do *Ato Total* não poderia ser desvinculada das noções de precisão e de partitura, nem ser mensurada apenas através da presença ou ausência de sentimentos, sensações, emoções, ou qualidades psíquicas afins. Em *Exercícios* (2007i), a complexidade da organicidade fica evidenciada quando Grotowski considera que, numa aplicação equivocada da técnica de Stanislávski, os atores se induzem mentalmente a estados psíquicos que, na sua visão, apresentam-se como um “engano psíquico” ou “plasma psíquico” (2007i, p. 165), longe da precisão cênica explorada pelo mestre russo. “Stanislávski estudou certos aspectos concretos do nosso ofício para reencontrar a precisão e, por meio da precisão, um terreno fértil. Outros se escondem atrás de seu nome para fazer algo aparentemente similar, mas que é, na realidade, estéril” (Grotowski, 2007i, p. 166).

Nesse sentido, seria mais fácil definir o que não seria organicidade para Grotowski: a autoindução psíquica gerada através do tensionamento muscular ou através do controle respiratório proposital ou inconsciente, o chamado *bombeamento*. Para entender melhor a organicidade sob a ótica da *revivência psicofísica integral*, pressuposta pela noção de *Ato Total*, faz-se necessário a compreensão de outros conceitos menos abstratos e mais concretamente operantes no trabalho do ator: o Contato, o Impulso, a Reação e o Corpo-memória ou Corpo-vida.

O Contato, na acepção grotowskiana, sendo operado dentro de uma partitura, estaria relacionado com o princípio de “dar e tomar” (Grotowski, 1987, p. 182). Ou seja, trata-se de um princípio segundo o qual idealmente as ações de uma estrutura seriam reações psicofísicas espontâneas geradas pela conexão com os demais parceiros e com tudo o que está ao redor do ator no momento presente em que a cena se desenrola. “A partitura do ator – explica Grotowski – consiste dos elementos de contato humano: ‘dar e tomar’. [...] há sempre este elemento de ‘dar e tomar’. O processo é repetido, mas sempre hic et nunc: o que quer dizer, nunca é bem o mesmo” (1987, p. 182).

O Contato, portanto, seria uma espécie de atitude *passivo-ativa* do ator em deixar-se afetar, o que lhe permite responder aos diversos estímulos externos (de fonte real ou imaginária, sendo ou outro indivíduo, ou um objeto ou o espaço) transformando-os em impulsos orgânicos que, em seguida, desdobram-se em reações psicofísicas. “O ator deve reagir para o exterior, atacando o espaço que existe em sua volta, em contato, todo o tempo [...]” (Grotowski, 1987, p. 168).

Desse modo, é através do Contato que surgem os Impulsos e deles se encadeiam as Reações psicofísicas. Entende-se por Impulso aquilo que precede o movimento e é visível no corpo antes que o movimento em si ocorra. Segundo a concepção grotowskiana, o Impulso se difere do Gesto; na medida em que esse último se origina nas regiões periféricas do corpo – mãos, braços, pernas e pés –, o Impulso, ao contrário, parte sempre da coluna vertebral (Grotowski, 1987, p. 162). Compreende-se como Reação toda ação de ordem psicofísica que, sendo uma consequência direta de um impulso, não é racionalmente controlada. Por isso, “[...] deve-se sempre procurar uma reação concreta”, ao invés de guiar-se por um pensamento calculado (Grotowski, 1987, p. 191).

Ao dar seguimento a esse raciocínio, pode-se dizer que estas três noções – Contato, Impulso e Reação –, por estarem correlacionadas de maneira dinâmica e difusa, poderiam ser concebidas como um ciclo espiralar através do qual os movimentos, falas e sons produzidos pelo ator se manifestam organicamente. “Algo estimula e vocês reagem: aí está todo o segredo. Estímulos, impulsos, reações. [...] falando dos problemas de impulsos e reações, frisei, durante as aulas, que não há impulsos e reações sem contato. [...] o contato é uma das coisas mais essenciais” (Grotowski, 1987, p. 187).

Já o Corpo-memória ou Corpo-vida seria uma experiência íntima passada que, ou de fato existiu, ou poderia ter existido, e que, por isso, está *encrustada no corpo*, ou seja, cuja latência pode ser ativada e se tornar um material fértil para a cena. Nesse sentido, a memória enquanto *lugar de abrigo* das lembranças deixa de ser enxergada como uma instância apenas mental e isolada do corpo, passando a ser vista como uma parte indissolúvel desse. “O corpo não tem memória, ele é memória” (Grotowski, 2007i, p. 173).

No entanto, o Corpo-memória não poderia ser equiparado a qualquer memória em si como apenas o ato de recordar, mas sim como a “encarnação de nossa vida no impulso” (Grotowski, 2007i,

p. 173), sendo, portanto, um tipo de devir psicofísico não totalmente controlável pela razão. “Não é a mente, nem acontece por acaso, isso está em relação com a nossa vida. Não sabemos nem mesmo como acontece, mas é o ‘corpo-memória’, ou mesmo ‘corpo-vida’, porque vai além da memória” (Grotowski, 2007i, p. 173).

Para explicar o Corpo-memória, Ouaknine fez uso da expressão “Ator Proust” (1970, p. 34), criando uma correspondência entre o mecanismo de composição cênica de *O Príncipe Constante* e o recurso literário criado por Proust no renomado romance *Em Busca do Tempo Perdido* – referência à famosa memória afetiva das Madeleines (pequenos bolinhos da culinária francesa), através das quais o protagonista proustiano era como que *transportado* para momentos da sua infância. Trata-se de uma analogia ao mesmo tempo ilustrativa e útil, mas também, em certa medida, perigosa. Como adverte Ouaknine, não se trata de uma introspecção narcisista autocentrada através da qual o ator se isola nas próprias recordações, mas sim de uma motivação que engendra o ator na sua totalidade psicocorporal, estimulando as reações naturais e a *visão de palco*. “A Madeleine pode desaparecer, mas a justificação da reação e o tipo de contato permanecem” (Ouaknine, 1970, p. 35)<sup>10</sup>.

Assim, seria a partir de uma imersão no ciclo espiralar Contato-Impulso-Reação que o Corpo-memória seria *revelado* nos ensaios e, posteriormente, canalizado para uma estrutura reprodutível cenicamente. Ou seja: o ciclo Contato-Impulso-Reação seria necessário tanto para que haja a liberação do Corpo-memória quanto para que esse retorne organicamente ao ator a cada apresentação.

Portanto, as noções de Corpo-memória, Contato, Impulso e Reação demonstram estar intimamente entrelaçadas tanto em termos pragmáticos como teóricos. De certa maneira, são elas que concretizam a tensão tropística entre precisão-espontaneidade dentro da práxis grotowskiana do período em questão, 1965-1970. Seria através desses princípios metodológicos que se alcançaria a espontaneidade dentro de uma estrutura precisa e vice-versa.

Nesse contexto, criar uma partitura através da articulação desses princípios pragmáticos, os quais foram citados acima, gerava a criação não de um ser ficcional, mas sim de um canal que conduzia o ator a um ato que foi denominado, naquele momento, como Ato Total; nomenclatura, inclusive, posteriormente abandonada por Grotowski. Assim, dentro da perspectiva grotowskiana, a precisão cênica somente

teria sua razão de ser a partir do ponto em que seu objetivo último, sua meta final, fosse justamente a espontaneidade do ator em cena.

Numa composição, os Detalhes, outra noção grotowskiana importante, independente de que ordem ou qualidade sejam (rítmicos, visuais, energéticos, respiratórios, imagéticos etc.), seriam o meio para se alcançar um fluxo espontâneo, intenso e não reproduzível. “O fluxo espontâneo do corpo está encarnado nos detalhes” (Grotowski, 2007i, p. 173). Sendo assim, o que se repete ou reproduz não seria a espontaneidade per se, mas o caminho a que ela conduz. “A estrutura pode ser construída, o processo nunca” (Grotowski, 2007i, p. 180).

Mas como se deu exatamente essa construção, esse caminho no caso específico de *O Príncipe Constante*? Quais etapas metodológicas foram atravessadas?

Graças ao *Étude e reconstitution du déroulement du spectacle* (Estudo e reconstituição do desenvolvimento do espetáculo), realizado por Ouaknine (1970), é possível ter algumas informações sobre o processo de elaboração das partituras. Segundo essa descrição minuciosa, quatro etapas principais podem ser discernidas: a primeira seria a exploração de materiais para composição através de improvisações livres ou semidirigidas, os *Études*, nas quais se poderia ter como mote inicial um fragmento de texto, um objeto ou outro estímulo. Ao longo dessa exploração improvisacional, os atores registrariam com o maior detalhamento possível o que desenvolveram para, então, viabilizar a segunda fase do trabalho: a reconstituição minuciosa dos processos psicofísicos selecionados. Já numa terceira etapa, após a reconstituição das ações numa partitura construída, se iniciaria a repetição exaustiva, até essa composição se tornar “uma espécie de reflexo condicionado” (Ouaknine, 1970, p. 38). Por último, chega-se ao ponto em que a espontaneidade originária das ações se mantém com constância na estrutura criada.

Todavia, após a descrição dessas etapas metodológicas aparentemente simples, Ouaknine revela outra faceta do processo de criação de *O Príncipe Constante* quando estabelece a já mencionada divisão entre Técnica I e Técnica II, à qual o autor também dá as alcunhas de “Esgarçamento psicocorporal”, “Transiluminação”, ou “Transgressão da personalidade” (1970, p. 40-42), e que está igualmente vinculada às noções grotowskianas de Ato Total e Dom de Si. Esses termos, se vistos através de um olhar contemporâneo, podem parecer conceitualmente problemáticos e até demasiadamente românticos ou

radicais. Entretanto, é importante lembrar que foram cunhados para tentar *traduzir* em palavras uma experiência prática concreta, singular e processada dentro de um contexto histórico-cultural específico, o contexto da contracultura.

Nesse sentido, é importante encarar grande parte do léxico de Grotowski como uma terminologia temporária que expressava e sintetizava momentaneamente as experiências práticas realizadas, sendo, por isso, mais importante tentar compreender essas experiências práticas através desses termos do que se ater aos conceitos em si, ou seja, encará-los como noções permanentes e válidas em outros contextos. Como pontua Flaszen nesse sentido:

Na caça ao Mistério Vivente ('corrente de vida' é um dos seus termos 'técnicos') Grotowski mudava as modalidades do trabalho e procurava as palavras que denominassem o mais fielmente possível a fluida tangibilidade da Experiência. O Grotowski prático é um homem em perene perseguição das palavras (Flaszen, 2007, p. 19).

Voltando à distinção entre Técnica I e II, foi utilizado com o protagonista, Ryszard Cieslak, um procedimento de criação diferente daquele empenhado pelo restante do grupo, tendo este, inclusive, ensaiado separadamente por seis meses. Analisando os diversos diagramas elaborados por Ouaknine (1970, p. 39, 42-45), pode-se perceber que a grande diferença entre a Técnica I e a Técnica II (observável especialmente nos Monólogos I, II e III de Cieslak) estaria no grau de verticalização na exploração das memórias pessoais como material cênico. Enquanto o grupo trabalhou prioritariamente sobre as chamadas "motivações de contato" (Ouaknine, 1970, p. 39), tendo como ponto de partida jogos musicais, espaciais e com objetos, Cieslak desenvolveu sua composição tendo como fonte principal uma recordação secreta, revelada após anos como sendo sua primeira relação amorosa.

Nesse sentido, embora ambas as técnicas tenham alguns procedimentos metodológicos parecidos – por exemplo, partirem de improvisações pré-estruturadas, que depois são selecionadas, editadas e coladas –, seus resultados se mostram efetivamente distintos, principalmente em relação ao conceito de organicidade na acepção grotowskiana, que somente teria se configurado enquanto tal no processo de elaboração da partitura de Cieslak. Comparando o desempenho cênico do elenco com o do protagonista isoladamente, é possível notar uma diferença no que diz respeito aos sintomas de organicidade

segundo a acepção de Grotowski, sintomas esses que foram reunidos e sintetizados por Motta-Lima (2008, p. 240) da seguinte maneira: o corpo funciona/responde a partir do centro e não das extremidades; o corpo funciona em fluxo e não em bits (em pequenos cortes); o corpo aparece como um fluxo de impulsos vivos; o organismo está em contato com o ambiente em encontro com outro; o corpo está totalmente envolvido em sua ação; a coluna vertebral está ativa, viva; o início da reação orgânica está na cruz ou no cóccix; as associações contribuem para, ou revelam, um fazer 'orgânico'; a natureza cíclica da vida aparece nas contrações e distensões do corpo; o corpo está em constante 'ajuste', em 'adaptação', em 'compensação vital'.

A partir da análise da gravação em vídeo do espetáculo, pode-se antever na atuação do grupo um grau relativamente alto de precisão formal, sendo a maioria de suas ações tanto visualmente como ritmicamente *marcadas*. Já em relação aos sintomas de organicidade descritos por Motta-Lima, pouco se observa. Em contraponto, na atuação de Cieslak, esses sintomas de organicidade se mostram mais evidentemente presentes de um modo geral. Embora essa *ausência* de organicidade no elenco deva ser encarada de forma cautelosa e não radical, sua observação leva a se pensar na hipótese de que a dessemelhança entre as duas técnicas, uma mais formalista e outra mais orgânica, estaria no material utilizado como ponto de partida para a criação das partituras. Ou seja: a diferença entre as técnicas estaria na utilização de uma memória pessoal do ator como matéria prima para a composição cênica, e não jogos musicais ou com objetos, o que geraria, por sua vez, uma diferença perceptível no tipo de precisão cênica delineado conseqüentemente.

Essa percepção evidentemente não implica em se concluir que na Técnica I não houvesse, por parte dos atores, nenhuma espécie de envolvimento de ordem psíquica durante a execução de suas ações, mas sim que as associações pessoais nesse tipo de técnica seriam mais uma consequência do jogo cênico estabelecido entre atores e/ou uma maneira de *nutrir* as ações formalmente partituradas e criadas, em grande parte, para serem coletivamente executadas em cena, mas não o ponto de partida para a elaboração das ações, como parece ter ocorrido no caso de Cieslak.

No entanto, compreender a Técnica II através da simples utilização de uma memória pessoal como material *secreto* de composição cênica seria empobrecer e reduzir a experiência de Cieslak a uma fór-

mula utilitarista e inocente, tanto em termos práticos como teóricos. Para se compreender a Técnica II, é preciso primeiramente esclarecer qual noção de técnica está implicada aqui.

A noção de técnica, neste caso, pode ser elucidada através da ótica heideggeriana discutida no texto *A questão da técnica*. Nesse ensaio, Heidegger contrapõe o conceito grego originário da palavra técnica – a *tékhnē* – à sua acepção na modernidade, explanando minuciosamente a profunda diferença de perspectiva entre ambas. A técnica, no seu sentido original, é colocada como aquilo que “desabriga o que não se produz sozinho e ainda não está à frente e que, por isso, pode aparecer e ser notado, ora dessa, ora daquela maneira” (Heidegger, 1997, p. 55). Já “[...] o desabrigar que domina a técnica moderna tem o caráter de pôr em desafio” (Heidegger, 1997, p. 57). E “[...] a direção e a segurança tornam-se inclusive os traços fundamentais do desabrigar desafiante moderno” (Heidegger, 1997, p. 61). Segundo Heidegger, portanto, na concepção moderna, a técnica seria um meio para alcançar um fim determinado, ou seja, uma forma de controle da natureza, na qual se visa produzir algo previsível e já conhecido de antemão. Já a noção grega de *tékhnē* se diferiria essencialmente dessa acepção moderna por sua perspectiva menos utilitária e controladora, sendo, então, a técnica encarada mais como um meio de liberação, de desabrigar algo que não é inteiramente dominável nem totalmente reconhecível a priori.

Trazendo o raciocínio do filósofo para a questão específica do trabalho do ator, pode-se dizer que a noção de técnica no modo como é costumeiramente aplicada no campo das Artes Cênicas, estando diretamente vinculada à acepção moderna utilitarista de técnica, tornou-se sinônimo de frieza, de cálculo mecânico na aplicação de recursos vocais e corporais sem qualquer envolvimento emocional do ator, como pertinentemente apontou Ferracini (2012, p. 80-81).

Todavia, a técnica utilizada por Cieslak em *O Príncipe Constante* (e nas experimentações posteriores de Grotowski) pressupõe a mobilização de instâncias no ator de ordem psíquica, e, por isso, não poderia ter como expectativa apenas a obtenção de um dado efeito estético ou a tentativa de controle objetiva e calculista de um resultado cênico. Seria, nesse sentido, mais interessante encarar esse tipo de técnica psicofísica, não somente reconhecível no trabalho de Grotowski, como um canal para o desvelamento de *algo* no ator que está além da técnica em si, como meio de desabrigar a realização do

acontecimento *real*, e, em certa medida, imprevisível e não plenamente controlável pela estruturação racional. Por isso, a Técnica II deve ser compreendida não como algo *frio, mecânico* ou *sem envolvimento emocional*, mas sim, pelo contrário, como um canal concreto para o ator “[...] experimentar-se na memória” (Motta-Lima, 2009, p. 159), como uma estrutura que permite um processo de permanente descoberta de si mesmo através do fazer artístico.

Assim, pode-se dizer que as noções de técnica e memória se cruzam na práxis cênica de Cieslak de modo não utilitário, como um caminho criado por esse ator para *desabrigar* em si mesmo um território paradoxalmente desconhecido e reconhecível, passado e presente, velho e novo, repetível e espontâneo. Ou seja: através de uma *revivência* das próprias memórias, quer dizer, através um processamento da memória corporificada e atualizada (não mentalizada), a partitura cênica possibilitava emergir no ator uma nova percepção de si, um novo *eu*, ou ainda, um novo *não-eu*. Trata-se de uma experiência complexa e não redutível a uma fórmula mecânica ou a uma simples *aplicação* da memória pessoal do ator para a construção da cena.

Devido a essa complexidade, a Técnica II aplicada por Cieslak em *O Príncipe Constante* tornou-se a referência empírica propulsora da nova abordagem orgânica observada tanto no treinamento como nas experimentações cênicas posteriores ao processo de construção desse espetáculo. A partir dela, ainda, surgiram novos conceitos basilares para a práxis grotowskiana futura: Contato, Impulso, Reação, Corpo-Memória, Detalhes e Organicidade.

Conclusivamente, pode-se levantar a hipótese de que a especificidade da precisão psicofísica no desempenho de Cieslak como Dom Fernando estaria na maior radicalização das pesquisas em torno do ator como “criador e intérprete de si mesmo” (Ouaknine, 1970, p. 39). Através dessa verticalização, operada antes e depois da estreia de *O Príncipe Constante*, configurou-se a noção de organicidade, que marcará a trajetória de Grotowski não como um novo modelo técnico a ser reproduzido, mas como uma nova *chave* de percepção do acontecimento cênico que permanecerá como um fio condutor de suas investigações no campo das Artes Cênicas/Performativas.

## Notas

- <sup>1</sup> Este texto é uma versão ampliada e revisada do resumo expandido publicado nos anais do VI Congresso da Associação de Pós-Graduação e Pesquisa em Artes Cênicas em 2012.
- <sup>2</sup> Tradução nossa para: “Ryszard Cieslak Constant Prince was a classic example of the total act, fulfilled in a creative deed, as Grotowski conceived it” (Osinski, 1979, p. 55).
- <sup>3</sup> Tradução nossa para: “The production has been seen by many as the summit of Grotowski’s acting method, the synthesis of all Grotowski had attempted to achieve in his years of research” (Kumiega, 1985, p. 74).
- <sup>4</sup> *Lizt z Opola*. Direção: Michael Elster. Lodz: Panstwowa Wyzsza Szkola Teatralna i Filmowa, 1963. Duração: 28 min.
- <sup>5</sup> *Training al Teatro Laboratório di Wroclaw*. Direção: Torgeir Wethal. Roma: RAI, 1971.
- <sup>6</sup> *The Body Speaks: Grotowski’s Lab Theatre*. Direção: John Musilli. Comentador: Margaret Cryden. Nova York: CBS – Camera 3, 1975.
- <sup>7</sup> A datação entre colchetes indica o ano em que foi produzido o texto. Essa forma de indicar a datação foi colocada por Motta-Lima em sua tese (2008), quando o ano em que o texto foi produzido não corresponde com sua publicação, que, no caso de alguns textos de Grotowski, se deu décadas depois.
- <sup>8</sup> Refere-se aqui aos textos: *Brincamos de Shiva* (Grotowski, 2007c [1960], p. 38-39), *Farsa-Misterium* (Grotowski, 2007d [1960], p. 40-47), *A Possibilidade do teatro* (Grotowski, 2007e [1962], p. 48-74), *Os Antepassados e Kordian no Teatro das 13 Filas* (Flaszen, 2007 [1964], p. 75-84), *O Teatro Condenado à Magia* (Flaszen, 2007 [1964], p. 85-86), *A Arte do Ator* (Flaszen, 2007 [1964], p. 87-90), *Hamlet no Laboratório Teatral* (Flaszen, 2007 [1964], p. 91-97), *Rumo a um Teatro Santo e Sacrílego* (Barba, 2007 [1964], p. 98-101), *O Novo Testamento do Teatro* (Grotowski, 1987 [1964], p. 23-46), *Akropolis: Tratamento do Texto* (Flaszen, 1987 [1964], p. 52-60), *Dr. Faustus: Montagem Textual* (Barba, 1987 [1964], p. 61-70) e *Em Busca de Um Teatro Pobre* (Grotowski, 2007f [1965], p. 105-112 e 1987 [1965], p.13-22).
- <sup>9</sup> Tradução nossa para: “Discipline is obtained through spontaneity, but it always remains discipline. Spontaneity is curbed discipline, and yet there is always spontaneity. These two opposites curb and stimulates each other and give radiance to the action” (Grotowski, 2006 [1969], p. 86).
- <sup>10</sup> Tradução nossa para: “La Madeleine peut avoir disparu, la justification de la reaction et le type de contact demeurent” (Ouaknine, 1970, p. 35).

## Referências

- BANU, Georges (Org.). **Ryszard Cieslak, Acteur Emblème dès Années Soixante**. Paris: Actes Sud, 1992.
- BARBA, Eugenio. **A Terra de Cinzas e Diamantes**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBA, Eugenio. **Théâtre Psycho-dynamique**. Wrocław: Instituto Cultural Jerzy Grotowski, 1963. Brochura datilografada.

FLASZEN, Ludwik; GROTOWSKI, Jerzy; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESC/Perspectiva, 2007.

FLASZEN, Ludwik. O Príncipe Constante. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. P. 89-91.

FLASZEN, Ludwik. **The Constant Prince**. Wrocław: Instituto Jerzy Grotowski, 1965. Texto escrito em 1965 para o programa do espetáculo. Não publicado.

FLASZEN, Ludwik. **The Polish Laboratory Theater**. Wrocław: Instituto Jerzy Grotowski, s/d. Texto escrito para o programa dos espetáculos Akropolis e O Príncipe Constante.

FLASZEN, Ludwik. Conversations with Ludwik Flaszen. **Education Theatre Journal**, Toledo, University of Toledo, v. 30, n. 3, p. 301-328, 1978.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. Le Prince Constant de Ryszard Cieslak. In: BANU, Georges. **Ryszard Cieslak, Acteur Emblème des Années Soixante**. Paris: Actes-Sud, 1992. P. 13-21.

GROTOWSKI, Jerzy. El Montaje en el Trabajo del Director. **Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia**, Cidade do México, Escenologia, a. 3, n. 11-12, p. 56-61, 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. Interview with Grotowski. In: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Org.). **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 2006. P. 38-55.

GROTOWSKI, Jerzy; CROYDEN, Margaret. I Said Yes to the Past – Interview with Grotowski. In: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Org.). **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 2006. P. 83-87.

GROTOWSKI, Jerzy; FUMAROLI, Marc. External Order, Internal Intimacy: interview with Grotowski. In: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Org.). **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 2006. P. 107-113.

GROTOWSKI, Jerzy. Invocação para o Espetáculo Orfeu. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007a. P. 35.

GROTOWSKI, Jerzy. Alfa-Ômega. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007b. P. 36-37.

GROTOWSKI, Jerzy. Brincamos de Shiva. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007c. P. 38-39.

GROTOWSKI, Jerzy. Farsa-Misterium. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007d. P. 40-47.

GROTOWSKI, Jerzy. A Possibilidade do Teatro. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007e. P. 48-74.

GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007f. P. 105-112.

GROTOWSKI, Jerzy. Teatro e Ritual. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007g. P. 119-136.

GROTOWSKI, Jerzy. A Voz. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007h. P. 137-162.

GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007i. P. 163-180.

GROTOWSKI, Jerzy. Sobre a Gênese da Apocalypis. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007j. P. 181-195.

GROTOWSKI, Jerzy. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007k. P. 199-211.

GROTOWSKI, Jerzy. O Diretor como espectador de Profissão. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007l. P. 212-225.

GROTOWSKI, Jerzy. Contemporary Perspectives. **The Theatre in Poland**, Varsóvia, Varsovie Author Agency, n. 2-3, p. 42-48, 1967.

GROTOWSKI, Jerzy. Institute for Study of Acting Methods. **The Theatre in Poland**, Varsóvia, Varsovie Author Agency, n. 7-8, p. 3-9, 1968.

GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislavski. **Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 2-21, 2001.

HEIDEGGER, Martin. A Questão da Técnica. **Cadernos de Tradução**, São Paulo, USP, n. 2, 1997.

KUMIEGA, Jennifer. **The Theater of Jerzy Grotowski**. London and New York: Methuen, 1985.

MARIJNEN, Franz. O Treinamento do Ator (1966). In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. P. 145-175.

MOTTA-LIMA, Tatiana. **Les Mots Pratiqúés**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski. 2008. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MOTTA-LIMA, Tatiana. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**, São Paulo, USP, n. 5, p. 47-67, 2005.

MOTTA-LIMA, Tatiana. Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**, São Paulo, USP, n. 9, p. 159-170, 2009.

OSINSKI, Zbigniew; BURZYNSKI, Tadeusz. **Grotowski’s Laboratory**. Warsaw: Interpress Publishers, 1979.

OUAKNINE, Serge. Le Prince Constant – Étude et reconstitution du déroulement du spectacle. **Les Voies de la Création Théâtrale**, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, v. 1, s/p, 1970.

SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Org.). **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 2006.

TOPORKOV, Vassilj. **Stanislavski in Rehearsal**. New York: Theatre Communicatoin Group, 1999.

Lidia Olinto possui graduação em Artes Cênicas com habilitação em Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É mestre e doutoranda no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) sob orientação do professor doutor Matteo Bonfitto e co-orientação da professora doutora Tatiana Motta-Lima. Em sua formação como atriz, estudou com Briget Pannet (RADA, Londres), Benes Markes (Living Theater), Thomas Richards e outros colaboradores de Jerzy Grotowski, entre outros mestres.  
E-mail: lidiaolinto@gmail.com

Matteo Bonfitto possui graduação no DAMS – Departamento de Arte, Música e Espetáculo – pela Università degli Studi di Bologna, na Itália (1992). É mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2001) e doutor (PhD) pela Royal Holloway University of London, Inglaterra (2006). Além do trabalho artístico no teatro profissional, é professor livre-docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas. Publicou os livros *O Ator Compositor* (Perspectiva, 2002) e *A Cinética do Invisível* (Perspectiva, 2009).  
E-mail: matteobonfitto@gmail.com

*Recebido em 21 de fevereiro de 2013  
Aprovado em 21 de abril de 2013*