



## **Kokyu Studio, um Laboratório para o *Performer-Guerreiro***

Carole Drouelle<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Université Paris 8/Vincennes-Saint-Denis – Paris 8, Paris, França

**RESUMO** – **Kokyu Studio, um Laboratório para o *Performer-Guerreiro*** – Este artigo questiona o diálogo transcultural entre os princípios das pesquisas de Jerzy Grotowski e as práticas marciais japonesas, promovido pelo trabalho de laboratório do Kokyu Studio do Instituto Grotowski [*Grotowski Institute*] em Wrocław. Com base na pesquisa de campo realizada em 2020, o objetivo deste texto é analisar como ocorre a transferência das qualidades psicofísicas e espirituais, da ética marcial e de uma cultura de si mesmo, desenvolvidas pelo *aikido* e pelo *misogi harai*. Os depoimentos recolhidos e as observações efetuadas permitem abordar de forma concreta como o trabalho do ator se transforma para construir um *performer-guerreiro*<sup>1</sup> para um teatro ritualizado.

Palavras-chave: **Jerzy Grotowski. Artes Marciais. Laboratório. Performer. Ritual.**

**ABSTRACT** – **Kokyu Studio, a Laboratory for the *Performer-Warrior*** – This article investigates the transcultural dialogue between the principles of Jerzy Grotowski's researches and Japanese martial practices, promoted by the laboratory work of the Kokyu Studio at the Grotowski Institute in Wrocław. Based on field research conducted in 2020, the aim is to analyse how the transfer of psycho-physical and spiritual qualities, martial ethics and a culture of the self developed by *aikido* and *misogi harai* takes place for the *performer*. The testimonies collected and observations made allow us to concretely examine how the actor's work is modified in order to build the *performer-warrior* of a ritualized theatre.

Keywords: **Jerzy Grotowski. Laboratory. Martial Art. Performer. Ritual.**

**RÉSUMÉ** – **Kokyu Studio, un Laboratoire pour le *Performer-Guerrier*** – Cet article questionne le dialogue transculturel entre les principes des recherches de Jerzy Grotowski et les pratiques martiales japonaises, promu par le travail de laboratoire du Kokyu Studio à l'Institut Grotowski de Wrocław. En se fondant sur une recherche de terrain réalisée en 2020, il s'agit d'analyser comment s'opère, pour le *performer*, le transfert de qualités psychophysiques et spirituelles, de l'éthique martiale et d'une culture de soi développées par l'*aikido* et le *misogi harai*. Les témoignages recueillis et observations réalisées permettent d'aborder concrètement en quoi le travail de l'acteur se modifie pour construire en lui le *performer-guerrier* d'un théâtre ritualisé.

Mots-clés: **Jerzy Grotowski. Art Martial. Laboratoire. Performer. Rituel.**

Este artigo é fruto de um trabalho de campo<sup>2</sup> que realizei durante o ano de 2020 no Instituto Grotowski<sup>3</sup> de Wrocław (Polônia). Esse trabalho teve como objetivo observar e analisar as especificidades do trabalho de laboratório proposto por Przemyslaw Blaszczak e Joanna Kurzynska, no Kokyu Studio. A metodologia empregada faz referência à *Grounded theory* (Paillé; Mucchielli, 2003), método indutivo que se apoia sobre o cruzamento de observações e testemunhos, que fazem emergir os fundamentos desse trabalho, numa dimensão qualitativa.

As atividades do *Kokyu Studio* atraem artistas de vários países, com jornadas de trabalho<sup>4</sup> que variam de uma semana a vários anos. Esse espraiamento pode ser entendido como a marca de um determinado trabalho que se desenvolve, a partir de uma abordagem particular do *performer* como artista e como pessoa. O trabalho de campo desta pesquisa diz respeito a quinze artistas, envolvidos no laboratório Kokyu Studio de diferentes maneiras<sup>5</sup>. O material de pesquisa utilizado para este artigo consiste, por um lado, nas observações das sessões de trabalho realizadas durante os workshops, no programa anual de formação e pesquisa e nos ensaios da performance *I Come to You River – Ophelia Fractured*<sup>6</sup>, por outro lado, nas entrevistas realizadas com cada participante. Além disso, a experiência pessoal prática também é uma fonte sensível e abre, do ponto de vista metodológico, uma dimensão corporificada para esta pesquisa.

Não se trata aqui de apresentar de forma exaustiva as práticas que pude frequentar ou participar, mas de evidenciar, por intermédio da análise de alguns momentos de trabalho e de depoimentos, a forma como esse laboratório cria um novo vínculo entre a herança grotowskiana e as práticas marciais japonesas, tanto do ponto de vista da ética como dos processos artísticos, explorando a figura do guerreiro, empregada por Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. Proponho, assim, questionar, em primeiro lugar, a filiação dessa abordagem laboratorial com a obra de Jerzy Grotowski, para depois analisar de acordo com quais paradigmas o envolvimento do aikido<sup>7</sup> e do *Misogi harai*<sup>8</sup> alimenta o trabalho do *performer* nesse contexto de referência, fazendo emergir assim a noção de *performer-guerreiro*.

## Um Laboratório Herdeiro de Jerzy Grotowski

O Instituto Grotowski em Wrocław (Polônia) é reconhecido internacionalmente como um dos dois lugares nos quais, por diferentes rotas, a linhagem grotowskiana continua<sup>9</sup>. O trabalho de laboratório continua a se desenvolver lá, dentro das próprias paredes nas quais Jerzy Grotowski instalou o *Teatro Laboratório* em 1962 e onde a maior parte de sua atividade se desenvolveu até sua saída da Polônia, no início dos anos 1980. Nos últimos dez anos, o diretor do Instituto, Jaroslaw Fret<sup>10</sup>, tem a ambição de encorajar o desenvolvimento de estúdios independentes:

[...] depois de seis ou sete anos [trabalhando juntos], eu não poderia pedir aos meus colegas um treinamento único. Chegamos então a um momento em que estava se tornando muito importante, e essa é uma lição aprendida com Grotowski, que cada um dos atores do grupo pudesse desenvolver e organizar suas próprias atividades. É por isso que me ofereci para trabalhar em estúdios (Fret, 2020, n.p.).

Assim, o Instituto Grotowski, desde 2010, abriu vários estúdios, espaços de exploração de práticas pré-expressivas centradas na voz e no corpo, no âmbito de programas anuais de formação, workshops e sessões de pesquisa para *performers*. O objetivo central desse trabalho de estúdio, para Jaroslaw Fret, era formar os e as *performers* em uma prática corporal profunda. O campo escolhido durante vários anos foi o das artes marciais – capoeira, kalaripayatt e aikido – uma escolha que ele explica da seguinte forma:

[...] escolhemos as artes marciais porque não pertencem a nenhuma área na qual a expressividade esteja em questão. E começamos a trabalhar em grupos, seções, que chamamos de ‘estúdios’. Przemyslaw [Błaszczak] era o líder de um deles baseado no aikido (Fret, 2020, n.p.).

Fret explica que as três artes marciais que deram origem a esses estúdios permitem desenvolver, de três maneiras diferentes, os princípios fundamentais do jogo para o cantor e para o *performer*, em particular o trabalho da coluna vertebral, da respiração e da relação com o parceiro<sup>11</sup>. Essa abordagem decorre da necessidade que Grotowski havia enfatizado em inúmeras ocasiões, notadamente no período da “arte como um veículo” (Grotowski, 1997, faixa 79), de uma prática profunda e séria por intermédio da qual o *performer* poderia buscar, e talvez alcançar, a *alta conexão*<sup>12</sup>.

Quando ele faz a pergunta “[...] como podemos chegar a essa escala de passagem do biológico, do orgânico ao sutil?” (Grotowski, 1997, faixa 96), Grotowski, que trabalhou a partir da ioga desde os tempos do Teatro Laboratório, afirma que não existe monopólio e que as artes marciais são uma das práticas possíveis, assim como a ioga (Grotowski, 1997, faixa 95). A criação desses estúdios baseados em artes marciais é, portanto, parte de uma forma de continuidade da pesquisa realizada por Grotowski sobre as práticas psicofísicas e espirituais.

Desde 2010, a história dos estúdios criados por Jaroslaw Fret evoluiu. Alguns estúdios se fundiram, outros desapareceram. Apenas o Kokyu Studio tem atividade permanente. A sua estrutura atual foi fundada, em 2016, por iniciativa de Przemyslaw Blaszczak, com quem Joanna Kurzynska se juntou como atriz e cantora para o trabalho vocal. A palavra japonesa *kokyu* designa o ciclo de inspiração/expiração, portanto respiração, fonte de toda energia e de todo movimento de acordo com o pensamento do fundador do aikido, Ueshiba Morihei (Stevens, 2003, p. 21-22). Assim, muitas técnicas de aikido possuem um nome que faz referência a essa noção fundamental<sup>13</sup>. A escolha do nome Kokyu Studio indica, portanto, que a prática do aikido está no centro da abordagem artística proposta. Atualmente, o Kokyu Studio tem sua sede nas dependências do Instituto Grotowski, do qual se tornou sócio independente.

*Przemyslaw Blaszczak: um performer na encruzilhada das artes marciais e da herança grotowskiana*

O percurso artístico único de Blaszczak forma a base do que é desenvolvido no Kokyu Studio. Originário de Wrocław, ele é, como ele mesmo diz, parte da “geração Bruce Lee” (Blaszczak, 2020, n.p.), geração essa fascinada pelas lutas espetaculares dos filmes de *kung fu*. Ele praticou caratê por muitos anos, depois *kickboxing* e boxe por um tempo, antes de descobrir o aikido<sup>14</sup>. Desde o início da carreira como ator, com a companhia de teatro *Song of the Goat*, da qual fez parte por quatro anos, a partir de 1995, conseguiu vincular suas habilidades físicas ao trabalho teatral. Em seguida, ele trabalhou por quinze anos com a companhia *Teatr Zar*. Ele encontrou um lugar especial lá como formador corporal, no qual introduziu elementos de suas práticas marciais.

Do ponto de vista de sua formação como ator, ele pode dizer que pertence à “família Grotowski”<sup>15</sup> (Blaszczak, 2020, n.p.), por intermédio do trabalho de Zygmunt Molik<sup>16</sup> – cujo encontro foi determinante para ele –, Włodzimierz Staniewski<sup>17</sup> e Jaroslaw Fret<sup>18</sup>. Blaszczak não tem formação acadêmica, mas recebeu os ensinamentos desses artistas poloneses que considera seus mestres, aos quais acrescenta o diretor e educador grego Theodoros Terzopoulos<sup>19</sup>, seu “mestre oficial”<sup>20</sup> (Blaszczak, 2020, n.p.). Ele se encontra, assim, no cruzamento de várias abordagens que ele tomou para si: por um lado, abordagens teatrais centradas na noção de performance e enfatizando a necessidade do trabalho físico e vocal do *performer* e, por outro lado, uma abordagem marcial pessoal, construída desde a infância.

### *Uma Abordagem de Laboratório*

O Kokyu Studio é parte do legado dos laboratórios de pesquisa da Grande Reforma promovida na Rússia do início do século XX por Stanislavski, Vakhtangov e Meyerhold, da qual o nome do estúdio foi tomado, e da Segunda Reforma representada pelo laboratório teatral de Jerzy Grotowski.

Grotowski forneceu uma definição de laboratório teatral no artigo intitulado *Recherche sur la méthode* [Pesquisa sobre o método]<sup>21</sup>, comparando-o com o instituto científico de Bohr: “[...] [físicos] que dão os primeiros passos na terra de ninguém de sua profissão [e se inspiram] na memória coletiva do Instituto” (Grotowski, 1971, p. 95). Um laboratório teatral é, assim, segundo Grotowski, um lugar para ir além do conhecido, do *savoir-faire*, da expertise dos profissionais de teatro envolvidos (as), para penetrar em novos campos de criação a partir de ferramentas compartilhadas, resultantes do conhecimento e experiência de grupo. Se nos referirmos a essa formulação, como o Kokyu Studio é um laboratório? A questão a considerar, antes de tudo, é que todos os (as) participantes são praticantes que experimentam juntos (as) e descobrem estruturas, isto é, composições, partituras gestuais e textuais que são *no man’s land* [uma terra de ninguém]. A memória coletiva, por outro lado, assume aqui vários significados, pois é, ao mesmo tempo, a memória do vivido em conjunto no decorrer do trabalho e do próprio Instituto Grotowski. Com efeito, os escritos de Grotowski são frequentemente lidos e discutidos durante as sessões, performances<sup>22</sup> da época do Teatro Laboratório são exibidas e analisadas em grupos, constituindo um

conjunto de referências e ferramentas comuns. Desse modo, constrói-se uma memória coletiva diacrônica que integra no presente vivido uma apropriação comum da pesquisa de Jerzy Grotowski. Ao encorajar descobertas individuais e explorações espontâneas, trata-se de entrar na *no man's land* [terra de ninguém] de cada pessoa e aí construir um percurso performativo pessoal, com base nos princípios dessa memória compartilhada.

### *Modalidades e Práticas de Laboratório*

As atividades do Kokyu Studio são divididas em várias modalidades de treinamento-pesquisa e criação: workshops sazonais intensivos (*Winterclass* et *Summerclass*) [cursos de inverno e cursos de verão]<sup>23</sup>, um programa anual de dez dias por mês durante dez meses, sessões semanais de prática de aikido abertas a todos (as) e um grupo de criação permanente.

Com essas diferentes modalidades de trabalho, o Kokyu Studio se propõe a explorar práticas de treinamento e experimentação com gestos e voz. Assim, duas vezes por semana a sala de ensaio se transforma em um *do-jo*<sup>24</sup> na qual os artistas aprendem sobre aikido e *misogi harai*. Além disso, um treinamento específico é compartilhado no início de cada jornada de trabalho: o treinamento Kokyu. Trata-se de uma sequência de cerca de uma hora criada por Blaszcak, a partir de várias fontes: elementos do treinamento de Theodoros Terzopoulos, do *misogi harai*, do aikido, do *taïso*<sup>25</sup> ou, ainda, do *shintaido*<sup>26</sup>. Ele explica os objetivos dessa sequência da seguinte forma:

Comecei a partir do que eu sentia, imaginando quais partes do corpo precisavam ser ativadas para preparar o artista. E procurei a melhor ordem para criar o caminho natural. Também procurei o trabalho de abrir a respiração. [...] tive que trabalhar principalmente sobre o centro (pelve) e as pernas. O objetivo era chegar à voz. O treinamento Kokyu pode ser feito com sons. Abrimos o caminho para a respiração e depois para a voz. Para mim, o corpo é um músculo. Eu trabalho alternadamente tensão/relaxamento como um todo. Na vida cotidiana, as pessoas estão divididas. Busco a conexão com o coração, encontro a harmonia com o centro (Blaszcak, 2020, n.p.).

A prática vocal, abordada por Joanna Kurzynska, também visa a unidade: “Não há limite entre voz e corpo. Procuo uma imagem total do *performer*” (Kurzynska, 2021, n.p.), afirma. A sua abordagem, baseada no método de Kristin Linklater (2006) bem como na partilha de canções tradicionais de várias origens, visa encontrar a sua “[...] voz real [...] voz natural e

única para cada pessoa” (Kurzynska, 2021, n.p.). Ela orienta sessões de várias horas de exploração nos vários dispositivos do Kokyu Studio que ressoam com a abordagem vibratória desenvolvida no *misogi harai* e no treinamento Kokyu quando praticados com sons.



Imagem 1 – Sessão de *aikido*.  
Foto: Rafal Skwarek (2020).



Imagem 2 – Treinamento de *bokken*, Curso de verão, 2020, Brzezinka, Polônia.  
Foto: aqq.media (2020).

Nas diferentes modalidades, a abordagem proposta visa desenvolver um diálogo entre espontaneidade e disciplina/estrutura<sup>27</sup>, diálogo fecundo que se refere às pesquisas de Jerzy Grotowski (1971, p. 176).

Enfim, a criação de performances<sup>28</sup> é, também, objeto do Kokyu Studio, numa dinâmica de pesquisa envolvendo o (a) *performer* em termos de escrita de texto e partituras físicas, trabalho baseado na linha de ações físicas herdada de Konstantin Stanislavski (Knebel, 2006) e continuada por Jerzy Grotowski em sua dimensão orgânica (Grotowski, 1997).

De acordo com os testemunhos recolhidos dos (das) participantes, as referências a essa dinâmica de laboratório e à investigação de Grotowski constituem a motivação primária dos atores e atrizes vindos (as) de vários países, de uma forma muito mais significativa que a conexão com o aikido que é, para a maioria deles (delas), uma novidade.

### A Busca do *Performer-Guerreiro*

A noção de guerreiro foi associada à de *performer* por Grotowski em seu texto intitulado *Performer*<sup>29</sup>:

O *Performer*, com maiúscula, é um homem de ação. Ele não é alguém que interpreta outro. Ele é um fazedor [a *doer*], um padre, um guerreiro; está fora dos gêneros estéticos. [...] todas as escrituras falam do guerreiro. Pode ser encontrado tanto na tradição hindu quanto na tradição africana. Ele é alguém que está ciente de sua própria mortalidade. [...] para ter conhecimento é preciso lutar porque o impulso da vida se torna mais forte e articulado em momentos de grande intensidade e perigo. O perigo e a sorte andam de mãos dadas (Schechner; Wolford, 1997, p. 376-377)<sup>30</sup>.

Grotowski se refere aqui aos textos de várias tradições sagradas, evocando, por exemplo, os *vratyas*<sup>31</sup> hindus, mas também São Paulo, na primeira versão do texto (Banu, 1987). O guerreiro é proposto como modelo para o (a) *performer* que também deve enfrentar o perigo para obter conhecimento. De acordo com a análise de Monique Borie, Grotowski se refere ao guerreiro também por sua *abertura para o espiritual*<sup>32</sup>. A relação de Grotowski com a espiritualidade, qualquer que seja sua forma, é um assunto amplo e complexo que não desenvolverei aqui. Porém, podemos lembrar que o (a) *performer-guerreiro* é aquele que deve “[...] desenvolver não um organismo-massa, um organismo de músculos, atlético, mas um organismo-canal no qual circulam as energias, elas se transformam e se atinge a sutileza” (Schechner; Wolford, 1997, p. 378)<sup>33</sup>. Para isso, ele deve liderar uma luta, desenvolver “[...] o espírito de um guerreiro em sua atitude para com a vida, com a sua profissão, consigo mesmo [...] a *virtù* do *performer*” (Flaszen, 2015, p. 385). A figura do guerreiro já havia sido convocada por Antonin Artaud<sup>34</sup>, no texto *Le Théâtre de Séraphin* (Artaud, 1964, p. 223-231), como metáfora para sua concepção do ator. A visão alucinatória proposta por Artaud é a de um guerreiro mergulhado numa situação de extrema fragilidade, o único humano capaz de emitir um grito total, ao mesmo



tempo “[...] neutro, feminino, masculino [...], um guerreiro abatido [...] um guerreiro estupefato [...] como um guerreiro que não vai mais ter suas armas [...]” (Artaud, 1964, p. 226-229). Para alcançar o “dom de si” como pensava Grotowski (Grotowski, 1971, p. 36), o (a) *performer* também deve passar por um *desarmamento*: “Nós nos armamos para nos esconder; a sinceridade começa quando estamos indefesos [...]”<sup>35</sup> escreveu Grotowski no texto *Holiday* (Schechner; Wolford, 1997, p. 223). O modelo de guerreiro que se pode tomar para compreender o (a) *performer* é, então, o guerreiro desarmado, que pode atingir o conhecimento pela aceitação do perigo.

Essas referências são reivindicadas por Przemyslaw Blaszczak que frequentemente cita o texto *Performer*, e é esse *performer*-guerreiro que o Kokyu Studio pretende trazer à tona em cada uma das pessoas que trabalha lá. Proponho-me agora apresentar, após alguns meses de observações e trabalhos conjuntos, uma análise dos paradigmas fundamentais dessa abordagem.

#### *Zanshin: uma noção chave para o performer-guerreiro*

Para definir a noção de *zanshin*, central em todas as práticas marciais japonesas – kendo, kyudo, judô, aikido etc. – o mestre zen Deshimaru Taisen propôs a seguinte formulação: “*Zanshin* é aquele que permanece inseguro, vigilante e desapegado. Basta estar ciente do que está acontecendo, aqui e agora” (Deshimaru, 1983, p. 54). O antropólogo Tarik Mesli dá algumas chaves:

Um estado permanente de percepção ativa que a tradição japonesa designa como vigilância ativa [jp. *zanshin*; 残心]. Nesse sentido, meu corpo vivo tende à apropriação da distância [jp. *ma*; 間] que me separa do adversário (o objeto da consciência) na tentativa de fazer Um [jp. *ai*; 合] e reunir as energias da minha mente e do meu corpo que estão despertas, prontas para se projetarem (Mesli, 2013, p. 145).

Esse princípio está em jogo em toda a prática do aikido, como no *rاندori* – práticas livres com vários atacantes – ou em qualquer situação de combate – mesmo que se trate de lutas arranjadas – nas quais a vigilância e a atenção relaxada para o que pode acontecer no espaço são decisivas.

Przemyslaw Blaszczak refere-se repetidamente ao princípio *zanshin* e especifica seu significado em nossas entrevistas:

É uma espécie de grande rapidez de atenção – na forma de ser no ‘ser’ e na percepção do espaço que nos rodeia [...]. Essa questão do *zanshin* está obviamente ligada também à forma como percebemos a presença de outros no espaço, bem como a presença dos espectadores (Blaszczak, 2020, n.p.).

Perceber a presença dos (das) parceiros (as), do espaço, dos (das) espectadores (as), permitiria ao *performer*, assim como ao artista marcial, desenvolver uma capacidade de ação e até de controle. “Portanto, temos que estar superconscientes de cada mudança no espaço ao nosso redor para que possamos controlá-la” (Blaszczak, 2020, n.p.).

Além das sessões de aikido, muitas outras práticas envolvem a noção de *zanshin* no Kokyu Studio. Vou me concentrar no exemplo do exercício *falling/flying* [cair/voar]. O grupo evolui no espaço da sala de ensaio, primeiro entra em acordo (*intune*) do ponto de vista da dinâmica e do ritmo da caminhada, o que desperta a vigilância de cada um (a), a seguir duas instruções ficam disponíveis e podem ser proferidas a qualquer hora: *falling!* [caindo!]: nesse caso, quem acaba de anunciar cai no chão e um (a) parceiro (a) deve dar apoio para acompanhar sua queda, oferecendo um eixo e respeitando o significado de seu corpo; e *flying* [voando!]: nesse caso, todo o grupo se reúne para apoiar a fuga da pessoa em questão por alguns passos. É sobre realizar um ato verdadeiro – cair ou roubar sinceramente, sem trapacear – para tornar a situação real. Esse exercício em grupo exige qualidades de “vigilância ativa” (Mesli, 2013, p. 145). E quando o nível de vigilância parece cair, Blaszczak pede para não anunciar mais nada, mas para iniciar o movimento diretamente. Como assumir riscos é mais importante, a vigilância é reativada.

As pessoas que praticam aikido regularmente no grupo alcançam mais esse estado de *zanshin*? É difícil avaliar com precisão, pois faltam aqui os instrumentos de medição, mas uma observação detalhada do trabalho permite-me fazer uma hipótese. Trata-se de estar vigilante e ativo, mas de forma não fixa, mantendo uma qualidade de autonomia na atenção ao outro e ao espaço ao seu redor. Para isso, é claro que as capacidades físicas estão em jogo – mobilidade, capacidade de apoiar o outro, conhecimento do corpo suficiente para manter os parceiros no lugar certo – mas o que é necessário também é uma conexão especial da mente e do corpo, alcançar a unidade necessária para uma vigilância ativa e eficaz. A transferência do princípio

*zanshin* do aikido para o trabalho do *performer* nutre, então, uma abordagem artística em que correr riscos é visto como uma necessidade.

*Assumir os Riscos: o performer diante do perigo*

Em todos os níveis desse trabalho laboratorial, não há segurança para o *performer*, assumir os riscos deve ser constante, real e não artificial: *No safety, no confort, big challenge!* [Sem segurança, sem conforto, grande desafio!], comenta Blaszcak durante uma sessão e, assim, defini o *caminho do guerreiro e do performer*<sup>36</sup>. Esse risco é possível, segundo ele, porque o aikido desempenha o papel de uma rede interna: “As artes marciais são uma rede para o *performer*, uma rede que o sustenta” (Blaszcak, 2020, n.p.). Pela confiança que essa prática lhe dá – confiança nas capacidades de seu corpo, em sua relação com o espaço e com o (a) parceiro (a) – mas também pela possibilidade de experimentar perigos físicos na estrutura controlada do *dojo*, o *performer* é capaz de permitir-se assumir riscos físicos, sensíveis e emocionais em sua arte.

Durante a sessão de dezembro de 2020, Blaszcak oferece uma experiência de andar na parede dois a dois. Esse trabalho ocorre em várias etapas e vários dias. Trata-se, antes de mais nada, de explorar a relação entre os parceiros e a parede, encontrar os equilíbrios (Imagem 3), as potencialidades dos movimentos, para depois desenvolver e criar uma composição dois a dois (Imagem 4).



Imagem 3 – Exploração da caminhada sobre a parede, por Przemyslaw Blaszcak.  
Foto: Rafal Skwarek (2020).



Imagem 4 – Julia Lewandowska e Konrad Kozior numa composição sobre a parede.  
Foto: Rafal Skwarek (2020).

A composição só se desenvolve ao longo de descobertas físicas, que envolvem correr riscos cada vez mais significativos, que variam conforme a dupla. Os parceiros mais confiantes trabalham em silêncio e descobrem, por meio da experiência física, o que seus corpos podem construir juntos; quem se depara com medos, hesita em correr riscos e usa o diálogo verbal para desenvolver mentalmente uma composição que será, no final, visivelmente mais narrativa. Aqui, assumir riscos é tanto uma condição quanto uma consequência de uma abordagem sensível e corporal à composição da performance.

Na performance ICTYR, várias sequências são baseadas nos riscos que as atrizes devem assumir a cada apresentação. Por exemplo, em uma cena em que elas caem várias vezes da mesa, a realidade do risco é essencial para que o significado da cena surja e para que os medos reais apareçam. Anita Szymanska diz que sua primeira queda é um verdadeiro desafio para ela e que ela “sempre trapaceia” (Szymanska, 2020, n.p.), então ela ganha confiança e verdade conforme a cena avança. Na sequência em que essa mesma atriz anda de óculos, com os olhos vendados, guiada por um de seus companheiros, o risco físico ainda está presente e mostra a fragilidade e a força da personagem (Imagem 5).



Imagem 5 – A. Szymanska e M. Walker em *I Come to You River – Ophelia Fractured*.  
Foto: Carole Drouelle (2020).

Em um nível emocional, Marie Walker descreve o que sente durante a sequência *Buy Me* [*Compre-me*], um momento na performance ICTYR em que ela nunca sabe como o texto será expresso em sua partitura gestual, um momento perigoso: “Tão estressada e também tão calma. É como se eu estivesse dirigindo um carro muito rápido e fora de controle e soubesse que morreria se sofresse um acidente. É perigoso, não é certo, é imprevisível. Sinto-me muito estressada, mas muito presente!” (Walker, 2020, n.p.). Aqui o perigo é emocional, sensível, em relação ao texto e cria a necessidade de estarmos totalmente presentes ao que se quer dizer.

Embora a capacidade de correr riscos pareça ser um componente essencial do trabalho do *performer-guerreiro*, ela também deve ser capaz de contar com uma ciência das relações com os outros.

#### *O Vínculo com o Parceiro: a postura do uke*

A postura do *performer* no Kokyu Studio é baseada no *uke* da prática do aikido – *uke* é literalmente *aquele que recebe* a técnica e derruba seu parceiro de uma forma fluida, uma fluidez que costuma ser comparada com a da água. “O bom *uke* segue o impulso de seu parceiro e isso cria a forma” (Blaszczak, 2020, n.p.). A forma – que é uma técnica na prática do aikido – é descoberta por sua atualização. Requer a qualidade *zanshin* e uma conexão

com o parceiro a partir de uma qualidade particular que se afina ao longo da prática.

Para o *performer*, trata-se de adotar essa postura *uke* em vários níveis: com o parceiro, com o texto, com o que acontece durante a composição, sem antecipar. Toda antecipação mental é um obstáculo que deve ser superado aos poucos.



Imagem 6 – Marie Walker na prática do *Jo*.  
Foto: aqq.media (2020).

Durante o workshop de março de 2020, uma proposta de exploração com o bastão – *jo* aikido – foi feita por dois (duas) parceiros (a) (imagem 6): cada um (a) assume as posições de líder e *uke* alternadamente, então essa delimitação de papéis desaparece e um equilíbrio se estabelece entre impulso e recepção para cada parceiro (a). Esse exercício põe em jogo as qualidades de escuta, disponibilidade e conexão do *uke* que, por intermédio do impulso dado pelo (a) parceiro (a), descobre as formas e potencialidades de movimento de seu próprio corpo. Cada um (a) também se compromete a suavizar a relação nos dois papéis para conseguir estabelecer, apesar do *jo* que cria um vínculo rígido e fixo, uma harmonia no movimento comum.

Marie Walker cita outro exercício, também proveniente da prática do aikido, que foi decisivo para ela:

O exercício que realmente transformou a maneira como me movo é aquele em que o (a) parceiro (a) nos agarra apenas por uma das articulações do corpo e a gira de modo que todo o nosso corpo só se mova a partir daí. [...]. Pra mim esse exercício funciona muito bem porque, antes de tudo, você tem

que concordar em confiar seu peso a alguém, depois se deixar mover, mas só na medida do necessário e deixar seu corpo estranhar movimentos que você mesmo não esperava. [...]. Isso me fez me mover como eu nunca havia feito antes (Walker, 2020, n.p.). (Imagem 7).



Imagem 7 – Exercícios de pegada.  
Foto: aqq.media (2020).

Assim, ela relata que aceita entrar naquilo que a tensão e o impulso do (a) parceiro (a) induzem e, a seguir, apropria-se de forma totalmente livre, sendo a segunda fase do exercício continuar o movimento sozinha, recuperando a memória corporal do percurso a dois. Além disso, ela repetidamente aponta o que o papel do *uke* em sua prática de aikido provoca para ela:

Quero dizer especificamente que estar em estado *uke* é um treinamento extremamente benéfico, é a busca pelo equilíbrio perfeito: dar o suficiente para o seu parceiro e, também, aceitar o suficiente, para encontrar o equilíbrio perfeito para isso [...]. Dar ao (a) parceiro (a) exatamente aquilo de que ele (a) precisa é muito difícil (Walker, 2020, n.p.).

Esse aprendizado da postura do *uke*, tanto na prática do aikido quanto na performance, abre o caminho para uma capacidade particular de conexão entre os *performers*. As três atrizes de ICTYR sublinham isso: o vínculo no palco é de uma qualidade muito sutil, que não passa pelo olhar, tampouco pelo contato, mas é perceptível para o (a) espectador (a). Elas dizem que obtêm grande liberdade e segurança: “Sinto que podemos fazer qualquer coisa juntas. Eu me sinto completamente segura e invencível!” (Walker, 2020, n.p.). A conexão e a confiança do *performer* em ligação com o (a) parceiro (a) no palco parecem, assim, ser enriquecidas pelas várias práticas oferecidas para desenvolver a capacidade de estar em estado *uke*.

*A Distribuição da Energia*

A questão da energia – *ki* em japonês – e seu desenvolvimento são centrais para todas as práticas marciais. A teoria da energia no aikido – cujo próprio nome faz referência – é específica e foi concebida por seu fundador Ueshiba Morihei como uma energia individual que, por meio da prática e da respiração, se conecta com energias para além dos seres humanos. “O fundador do aikido Ueshiba Morihei professou a união do corpo e da mente, bem como a harmonização da energia liberada pela respiração pessoal com a energia, a respiração universal, que ele expressou pelas palavras *‘shin-jin gôichi’* (fusão dos deuses e do homem)” (Champault, 2000, p. 65). A respiração [*kokyû*] é, portanto, considerada o vetor da energia [*ki*] e o objetivo da prática é harmonizá-la com as energias superiores.

Jerzy Grotowski e Eugenio Barba propuseram para o *performer* abordagens muito precisas para essa noção de energia. Barba diz:

Para o ator, energia é um *como* e não um *o quê* [...]. Ter energia para um ator é saber moldá-la. Para tê-la como uma ideia e vivê-la como uma experiência, ele deve modificar artificialmente seu percurso, inventando comportas, diques, canais [...] (Barba, 2004, p. 89, 91).

Barba se refere, também, ao vocabulário muito concreto dos atores Kabuki japoneses para quem a energia é o *koshi*, ou seja, o quadril (Barba, 2004, p. 42). Grotowski no texto *Performer* também destaca a importância da circulação de energias, termo que usa no plural para abarcar diferentes tipos de energia, devendo o *performer* desenvolver “[...] um organismo-canal pelo qual as energias circulam e se transformam [...]”<sup>37</sup> (Schechner; Wolford, 1997, p. 378). Em sua *Leçon inaugurale au Collège de France [Aula Inaugural no Collège de France]*, ele explica que, para o *performer*, trata-se de buscar “[...] as qualidades da energia [...]” permitindo chegar a um “[...] nível delicado, sutil, transparente” (Grotowski, 1997, faixa 16). Trata-se, portanto, de atingir um nível superior por meio de “[...] uma viagem desde uma fonte mais vital para uma fonte mais sutil e superior” (Grotowski, 1997, faixa 77). Do ponto de vista da circulação vertical da energia, o pensamento de Grotowski sobre o *performer*, elaborado fora de qualquer referência religiosa, pode ser ouvido como um eco do pensamento de Ueshiba, concebido no campo epistemológico do xintoísmo.



A abordagem sobre a energia no Kokyu Studio está localizada na encruzilhada dessas diferentes concepções do conceito de energia e está disponível em dois níveis: primeiro, a ativação do centro de energia do corpo, energia orgânica centrada no *hara* ou *koshi*, também denominada pelve por Blaszcak; portanto a distribuição harmoniosa da energia. “O aikido é uma ótima ferramenta para aprender como se conectar com essa questão da distribuição da energia” (Blaszcak, 2020, n.p.). De fato, no treinamento do aikido, os movimentos e os saltos são feitos a partir do *harai/koshi*/pelve, o *performer*, portanto, desenvolve uma consciência mais aguda do centro de energia ao ativá-lo. Vários elementos do treinamento Kokyu também visam essa ativação – saltos a partir da posição *seiza*<sup>38</sup> ou deitado no chão, estendendo as costas da pelve, levantando a parte inferior do corpo do chão. A distribuição de energia é abordada em três dimensões no trabalho do *performer*: sua interioridade corporal, sua relação com o parceiro e sua performance. Dentro do próprio corpo do ator ou da atriz, as técnicas de aikido, o treinamento Kokyu e várias propostas de experimentação teatral envolvem a circulação interna da energia. Por exemplo, uma improvisação oferecida durante um *Winterclass* [curso de inverno] depende da visualização de uma tigela cheia de bolas colocadas no *hara*. No movimento que o *performer* cria, ele ou ela visualiza as bolas circulando dentro de seu corpo. Esse exercício deu origem a poderosas improvisações corporais nas quais os *performers* realizavam uma jornada muito pessoal baseada exclusivamente na visualização da circulação interna de energia. No relacionamento entre parceiros, trata-se de dar e receber energia, como discutimos acima sobre o trabalho do *uke*. Por fim, para o trabalho em cena, a questão é a distribuição da energia ao longo de toda a duração do espetáculo. Para ICTYR, a equipe criativa do Kokyu Studio, ensaiou a performance inteira por um mês. Ao longo de julho de 2020, as atrizes trabalharam, assim, todos os dias no desenho geral da estrutura da performance que foi desenvolvida coletivamente entre abril e junho. Blaszcak explica a necessidade desse período dedicado aos ensaios gerais do espetáculo:

É preciso entender o que é o fluxo de energia para ter o suficiente até o final da performance, para chegar ao final com a quantidade certa de potência, atenção, energia. E eu realmente acredito que para trabalhar com uma composição feita de estruturas fixas, você tem que ter tempo para habitá-las, para corporificá-las (*embody*), a ponto de você poder parar de pensar nelas. A es-

trutura ficará invisível e você poderá redescobrir a liberdade que ela oferece (Błaszczak, 2020, n.p.).

Esse trabalho de ativação do centro de energia pélvico e da circulação da energia também está relacionado com a respiração e a voz. A prática do treinamento Kokyu é frequentemente acompanhada por sons vibratórios, seguindo a série de vogais de *Tenshingosō* – *kata* proveniente do *Shintaido*, que associa cinco movimentos aos cinco sons das vogais. A prática vocal proposta por Joanna Kurzynska desenvolve a ligação corpo-voz por meio da respiração por intermédio de numerosos exercícios. Finalmente, a prática do *misogi harai*, como parte das sessões de aikido, também oferece uma profunda exploração da respiração e da vibração, ativando uma nova energia – o princípio de todo *misogi* é realizar uma limpeza a fim de remover os obstáculos da voz e da energia (Stevens, 2003, p. 48). A associação do trabalho vocal com o trabalho da energia marcial, portanto, visa refinar a energia do *performer* para alcançar uma sutileza que tanto Ueshiba quanto Grotowski pesquisaram e teorizaram, cada um em sua época e em seu campo.

#### *Espontaneidade e Disciplinal/Estrutura na Arte do Performer-Guerreiro*

O diálogo entre disciplina e espontaneidade no trabalho do ator (e da atriz) ou do *performer* foi proposto por Artaud (1964) e, depois, desenvolvido e aprofundado inúmeras vezes por Grotowski:

Um dos maiores perigos que ameaçam o ator é, claro, a falta de estrutura, o caos. [...] acredito que não pode haver processo criativo do ator sem disciplina ou espontaneidade. Meyerhold baseou seu trabalho na disciplina, no treinamento ao ar livre; Stanislavski, sobre a espontaneidade da vida cotidiana. Esses são, na verdade, dois aspectos complementares do processo criativo (Grotowski, 1971, p. 176).

O Kokyu Studio aborda essa questão seguindo dois caminhos: um é o da prática do aikido que se baseia no aprendizado de estruturas muito precisas, mesmo restritivas, de uma disciplina do corpo por intermédio da qual o (a) praticante busca a liberdade de expressão de sua energia, recuperando a espontaneidade do (a) iniciante; a outra, é a da prática teatral, na qual a busca de estrutura tem sua origem em uma explosão espontânea, portanto aparentemente em uma dinâmica oposta à do aikido. Para a criação da performance ICTYR, as atrizes trabalharam fisicamente a partir de palavras-chave, de forma bastante espontânea, antes de lançar e construir, ao longo

dos ensaios, partituras estruturadas cada vez mais refinadas. Mas, então, durante a fase de ensaio, a corporificação da partitura física possibilitou encontrar uma nova espontaneidade. É, portanto, uma dupla dinâmica: do espontâneo do *performer* à estrutura e da estrutura a um novo espontâneo liberado do *performer*. O diálogo estrutura-espontaneidade, portanto, se desenvolve em ambas as direções durante o trabalho criativo do Kokyu Studio. Essa abordagem é centrada na relação de cada pessoa com sua própria espontaneidade, a disciplina e a estrutura que vem tanto anteriormente – nas técnicas do aikido – quanto posteriormente – no desenvolvimento das partituras cênicas – dessa espontaneidade. Assim, cada *performer* em si torna-se um microlaboratório na construção desse diálogo. Esse ciclo surge como uma possível re-atualização do que Grotowski foi capaz de formular: “[...] espontaneidade e disciplina, essa conjunção de opostos que dá origem ao ato total” (Grotowski, 1971, p. 94).

#### *Uma Ética Marcial para o Performer*

Jerzy Grotowski, desde seus primeiros textos da época do Teatro Laboratório, postula a ética do *performer* como condição essencial do trabalho: “O fator decisivo nesse processo é a humildade, uma predisposição espiritual” (Grotowski, 1971, p. 36). Essa humildade deve abrir caminho para a “doação de si” do *performer* (Grotowski, 1971, p. 36). E além da humildade, o trabalho do *performer* grotowskiano exige, segundo o depoimento de Ludwik Flaszen “[...] disciplina absoluta, coragem, espírito de sacrifício à própria vocação, não fugir do risco, apego a tarefas além das próprias possibilidades no limite do *Grande Impossível*” (Flaszen, 2015, p. 385), todos esses elementos compoem uma ética exigente associada a “um espírito guerreiro” (Flaszen, 2015, p. 385).

Cada prática marcial possui sua etiqueta, um conjunto de regras que governa as relações dentro da comunidade de praticantes e seus valores éticos que constituem sua base. Em particular, as virtudes de coragem, compromisso e “atos autênticos” [*makoto* em japonês] são os fundamentos da prática do aikido de acordo com seu fundador (Stevens, 2003, p. 15-19). Essas regras éticas muitas vezes estão implícitas, mas são postas em jogo na própria prática e aparecem como condições para o progresso de cada praticante. Embora os praticantes europeus geralmente tenham acesso apenas parcial ao corpo de princípios filosóficos e éticos derivados do xintoísmo,

vários participantes do Kokyu Studio enfatizam sua importância. Por exemplo, Julia Lewandowska, participante do programa anual, acredita que sua prática de aikido está, acima de tudo, centrada “[...] na ética e na disciplina, mais do que na própria arte marcial” (Lewandowska, 2020, n.p.).

Nos programas de treinamento e pesquisa, Blaszcak enfatiza a humildade do *performer* e regularmente aponta o quanto o ego é seu inimigo: “Gostaríamos de conseguir isso: simplicidade, honestidade no ato” (Blaszcak, 2020, n.p.). E sobre a direção do espetáculo ICTYR, ele diz: “Vamos fazer o que temos que fazer! Só temos que ser o mais honestos possível na ação” (Blaszcak, 2020, n.p.). Essa honestidade de fazer é sentida pelos atores e pelas atrizes do estúdio, seja no grupo do programa ou na equipe permanente, como uma necessidade exigente. Konrad Kozior, um jovem *performer* de 27 anos que participa do programa, expressa sua visão da profissão da seguinte forma:

Você trabalha e por meio desse trabalho diz algo muito importante para os outros, pode estar influenciando-os e por meio dessa influência pode mudar sua percepção do mundo. É uma grande responsabilidade como artista. Por isso procuro ter a certeza de ter a melhor formação possível, para ser uma pessoa melhor e trazer algo de valor para o palco. É isso que tento fazer da minha vida (Kozior, 2020).

Konrad Kozior diz estar muito emocionado com o paralelo entre o *performer* e o guerreiro, e busca um posicionamento artístico o mais honesto possível, em um compromisso total. Essa exigência é semelhante ao que Grotowski foi capaz de formular em inúmeras ocasiões: “A realização do ator constitui uma transcendência das meias-medidas de nossa vida diária” (Grotowski, 1971, p. 99).

Essa ética de honestidade e generosidade tem consequências nas práticas artísticas oferecidas no Kokyu Studio. Qualquer composição em cena é estruturada a partir da realidade do *performer*. Assim, a busca pela verdade interior visa desenvolver a capacidade de criar a partir de si mesmo, em uma profunda lucidez e honestidade. Nas propostas feitas aos atores e às atrizes do programa anual, a criação de um *Kintsugi*<sup>39</sup> interior ilustra essa abordagem. Trata-se de representar uma ruptura interior pessoal, para depois viver o processo *Kintsugi* intimamente para compor, por etapas, uma série de gestos emocionais. Esse trabalho sobre as fragilidades do *performer*, utilizando as ferramentas fornecidas pelo treinamento e vários experimentos, pode ser

entendido como uma encenação do guerreiro desarmado de Artaud, um guerreiro capaz de baixar os braços. Para a criação da performance ICTYR, seguiu-se o mesmo tipo de processo: as atrizes escreveram cenas de suas próprias experiências sensíveis de traumas como mulheres jovens, em referência à jornada da personagem Ofélia, de *Hamlet*, de Shakespeare. Portanto, não cabe a elas interpretar Ofélia, mas criar a partir de si mesmas, com toda a franqueza, uma Ofélia. É a busca de um ato total, como Grotowski o definiu: “Esse ato de desvelamento total de um ser torna-se uma oferenda em si mesma que faz fronteira com a transgressão das barreiras e do amor. Eu chamo isso de ato total” (Grotowski, 1971, p. 99). Além disso, essa abordagem da interpretação do texto e do personagem parece ecoar no que Grotowski havia proposto para o personagem de Hamlet, por exemplo: “Mas se Hamlet é para você um espaço de vida, você também pode se comparar com ele; não como um personagem, mas como um raio de luz incidindo sobre sua própria existência que o ilumina para que você não minta, não brinque”<sup>40</sup> (Schechner; Wolford, 1997, p. 219). Honestidade total, sem mentiras, e uma ética exigente são, portanto, essenciais ao ato total do *performer*.

#### *A Cultura de si do Performer-Guerreiro*

As artes marciais podem ser vistas como “técnicas de si” voltadas para a “conversão a si mesmo” (Foucault, 1984, p. 89), conforme propus em um artigo publicado anteriormente<sup>41</sup>. O trabalho de laboratório do Kokyu Studio oferece essa exploração de si mesmo, confrontando cada um (a) com seus próprios limites. Uma pesquisa que constitui, para alguns (as) participantes, o motor inicial do seu envolvimento, formulado em nossas entrevistas por meio de expressões como “[...] procura do desenvolvimento pessoal [...], necessidade de ouvir a minha ligação comigo, [...] busca para mudar a minha vida, para ser mais eu mesmo” (Programme annuel, 2020, n.p.).

Em inúmeros textos, Grotowski sublinhou a necessidade de o *performer* “[...] revelar-se profundamente a si mesmo” (Grotowski, 1971, p. 98), para “[...] encontrar uma expressão, uma linguagem própria, um caminho estritamente pessoal” (Grotowski, 1971, p. 169), até finalmente considerar que isso constitui o objetivo real da arte como veículo de autoelevação (Grotowski, 1995). Blaszcak acredita que esse trabalho de autoconhecimento só pode ser feito por meio de uma prática aprofundada:

[...] [como *performer*] se você tem uma prática paralela muito séria, como uma arte marcial ou ioga, isso pode lhe dar respostas sobre as coisas que você faz inconscientemente em sua arte teatral. Existem vários obstáculos ou mecanismos que você pode encontrar na prática teatral que você pode estar escondendo e que irão surgir. São dois caminhos que se cruzam e isso pode ser muito estimulante e educativo para o artista, permanecendo constantemente em confronto consigo mesmo (Blaszczak, 2020, n.p.).

A prática marcial permite revelar várias emoções e reações que ensinam sobre si mesmo. Por exemplo, Marie Walker me revelou que ela descobre no tatame seu “lado sombrio” (Walker, 2020, n.p.), sua capacidade de odiar, sua violência; Julia Lewandowska diz que sua sensibilidade pode atingir o nível das lágrimas. Muitos dizem que encontram seus medos e limites exatamente aí. Mas essa experimentação emocional se dá, como aponta Marie Walker, em um “[...] envolvimento controlado [...] como em um espaço de jogo para se testar por diferentes caminhos” (Walker, 2020, n.p.), caminhos diferentes daqueles do palco.

A necessidade de superar os limites individuais, essencial na visão de Grotowski (1971, p. 44) e do fundador do aikido (Traversi, 2014, p. 64), é um dos objetivos do Kokyu Studio. Anita Szymanska vê desta forma: “O que eu entendi do aikido até agora é que você é seu maior inimigo. A prática força você a ultrapassar seus limites, a fazer coisas que você pensava que não poderia fazer” (Szymanska, 2020, n.p.). Em vários depoimentos dos (das) participantes, esse “cruzamento de fronteiras” (Blaszczak, 2020, n.p.) é recorrente em relação aos limites físicos, sentimentos de exaustão, barreiras mentais e emocionais, potencialidades vocais<sup>42</sup>, mas também sobre as capacidades de percepção. Na verdade, o autoconhecimento por meio das práticas propostas parece abrir novas qualidades intuitivas, como as três atrizes que se sentem no palco evocando sua conexão de natureza particular em ICTYR, ou como testemunhado por Marie Walker que descobre a capacidade de “[...] ver através de si mesmo” (Walker, 2020, n.p.) durante a prática do aikido. Assim, ir além dos limites pessoais também permitiria o desenvolvimento da intuição do *performer*.

Os depoimentos recolhidos permitem identificar nos (nas) participantes um aprofundamento da autoconsciência no aqui e no agora, entre os (as) participantes e em cena, maior resistência física e vocal e confiança na criatividade pessoal. O resultado desse trabalho sobre si mesmo do *performer*-

guerreiro, portanto, é a modificação da relação com o presente da cena, porque, como Blaszcak indica, “[...] o que está em jogo [na ligação entre o aikido e a performance] é a questão da presença” (Blaszcak, 2020, n.p.).

### A Ritualização da Performance

Conhecemos a relutância de Grotowski em se deixar prender a alguma forma de espiritualidade, superstição ou crença. Ludwig Flaszen dá inúmeros depoimentos (Flaszen, 2015). No entanto, ele afirmava situar seu teatro e o trabalho do *performer* ao lado do sagrado, um “sagrado laico no teatro” (Grotowski, 1971, p. 48), fora de qualquer religião ou sistema de crenças institucionalizado. Peter Brook, após ter definido o teatro sagrado como “[...] teatro do invisível tornado visível” (Brook, 1977, p. 65), formula assim sua percepção da obra do Teatro Laboratório de Wrocław: “Os atores de Grotowski oferecem sua atuação como uma cerimônia a quem deseja assistir: o ator invoca, traz à luz o que está no fundo de cada homem e o que a vida cotidiana esconde. Esse teatro é sagrado porque seu propósito é sagrado” (Brook, 1977, p. 87).

A abordagem do teatro desenvolvida pelo Kokyu Studio se refere amplamente a essa concepção e a associa à dimensão sagrada e ritualizada do aikido e do *misogi harai*. Essas práticas estão marcadas pela religião xintoísta e mantiveram algumas de suas formas rituais até hoje – o local do *dojo* é organizado de acordo com regras rituais, é sagrado pela presença simbólica de *kamis* [espíritos], são utilizadas fórmulas particulares, comportamentos, as relações entre parceiros (as) e com o *sensei* [mestre (a)] são ritualizadas. Essa cultura do ritual dialoga com o teatro que Blaszcak se propõe a desenvolver no Kokyu Studio: “Originalmente, o teatro era ritualístico. Estou realmente tentando encontrar essa função. Há algo sagrado no teatro” (Blaszcak, 2020, n.p.). Seu interesse pelo ritual parece ter sido construído sobre suas escolhas artísticas, especialmente durante as colaborações nas criações de *Song of the Goat Theatre* e de *Teatr Zar*, e tem sido nutrido por práticas marciais.

Essa dimensão está particularmente presente na performance ICTYR que se abre, após três toques de sinos, evocando uma cerimônia Zen, com o monólogo de Gertrudes<sup>43</sup> anunciando a morte de Ofélia. As três Ofélias, então, engajam-se em um ritual recomposto, a partir da transformação de

um movimento *taïso*<sup>44</sup> repetido ao longo do texto, que apresenta uma tentativa múltipla de afogamento, sendo o texto proferido em três vozes ao ritmo da urgência da revelação e da respiração (Imagens 8, 9 e 10).



Imagens 8, 9 e 10 – Anita Szymanska, Martine Vrieling van Tuijl e Marie Walker em *I Come to You River – Ophelia Fractured*.

Fotos: Carole Drouelle (2020).



Blaszczak explica assim: “A gente sabe o que vai acontecer, está tudo preparado, é um ritual. Na performance, os três sons significam ‘estamos fazendo este ritual novamente porque é o momento certo’” (Blaszczak, 2020, n.p.), o sino *zen* de abertura torna-se assim o signo teatral que anuncia um ritual necessário. E o público faz parte desse ritual: “A presença de cada espectador é necessária, é importante estar, participar” (Blaszczak, 2020, n.p.). A dimensão catártica do teatro, encenando uma questão da realidade – o suicídio de uma adolescente, cuja personagem Ofélia é aqui proposta como arquétipo – exige, segundo ele, essa forma ritualizada, em referência à função milenar do teatro. Além disso, por sua estrutura circular, a performance remete também ao ritual: o que se anuncia como passado no início do espetáculo, a morte de Ofélia, é atualizado no palco ao final. Esse ciclo ritual é comparado por Blaszczak às cerimônias cristãs de Natal ou Páscoa, atualizando a cada ano o nascimento e morte de Jesus, ou às cerimônias pagãs que celebram o ciclo das estações. E só podemos pensar no *performer* descrito por Grotowski como “um sacerdote, um guerreiro”<sup>45</sup> (Schechner; Wolford, 1997, p. 376) e como o “guerreiro trovejante” de Artaud (1964, p. 226) ao observar o trabalho dessas três jovens atrizes que parecem tão poderosas e aceitam o risco da revelação e do desarmamento. Assim, o *performer-guerreiro* do Kokyu Studio teria o propósito artístico de se colocar a serviço de uma prática teatral ritualizada se referindo à dimensão sagrada da cena.

\*

O Kokyu Studio está, portanto, situado em um novo terreno na galáxia pós-grotowskiana: o do *performer-guerreiro* que, por meio de seu treinamento e de suas implicações psicofísicas e espirituais, transforma-se, seguindo uma abordagem envolvente emoldurada por uma disciplina e uma ética que servem de guia para sua prática artística, bem como de estrutura para seu desenvolvimento pessoal. Esse trabalho de laboratório é baseado em uma concepção holística da pessoa do *performer-guerreiro*. A abordagem iniciada há apenas cinco anos no Kokyu Studio parece, portanto, abrir um caminho para um teatro ritualizado contemporâneo, baseado em princípios resultantes da pesquisa realizada por Jerzy Grotowski. Se Grotowski havia indicado que as artes marciais eram, sob certas condições, uma forma possível para o *performer*, ele havia escolhido outros meios, como reafirmou em seus seminários no *Collège de France* (Grotowski, 1997, faixa 95). Depois

dele, alguns dos grupos de artistas que ele inspirou, como o Kokyu Studio, exploram as práticas marciais. Na Ásia, o *U-Theatre* taiwanês integra as artes marciais chinesas em seus processos criativos, após ter feito um *desvio para o Ocidente* (Gauthard, 2019), ou seja, após conhecer o trabalho de Grotowski nos EUA. No caso do Kokyu Studio, a dinâmica transcultural também está em ação e funciona na direção oposta: uma herança grotowskiana polonesa sendo nutrida aqui por práticas marciais da Ásia. No entanto, essas duas abordagens parecem responder à mesma necessidade de conceber o *performer* como um guerreiro, pois, como afirma Ludwik Flaszen: “Como o samurai, o ator é confrontado com dois imperativos: estar pronto para atacar como um raio e ser rápido para reagir a um ataque. Pode-se dizer que o trabalho do ator é uma luta, como sugere Grotowski, com as fragilidades ocultas do homem” (Flaszen, 2015, p. 384).



Imagem 11 – *I Come to You River – Ophelia Fractured*, Anita Szymanska.  
Foto: Carole Drouelle (2020).

**Notas**

- 1 NT.: a autora optou, na versão original em francês, em escrever de forma inclusiva, diferenciando masculino e feminino, entretanto, escolheu manter a palavra *performer* apenas no masculino, por considerá-la palavra estrangeira. Mantive as opções da autora na versão em português.
- 2 Pesquisa realizada com financiamento da l'École Doctorale EDESTA, Université Paris 8/Vincennes-Saint-Denis, França.
- 3 Sede histórica do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, Wrocław, Polônia.
- 4 Em 2020, os (as) participantes eram provenientes da Polônia, Inglaterra, Grécia, Turquia, Espanha, Alemanha, França, Itália, EUA, apesar das restrições sanitárias entre março e dezembro de 2020.
- 5 Agradeço calorosamente a Jaroslaw Fret, diretor do Instituto Grotowski em Wrocław e à Companhia Teatr Zar, por suas boas-vindas e pela participação nesta pesquisa; Przemyslaw Blaszczyk e Joanna Kurzynska que gerenciam conjuntamente o Kokyu Studio; Anita Szymanska, Martine Vrieling van Tuijl e Marie Walker, as três atrizes permanentes do Kokyu Studio, bem como os oito atores que realizaram o treinamento anual do Kokyu Studio e o programa de treinamento em pesquisa em 2020-21.
- 6 Indicado como ICTYR no restante deste artigo. Criado e produzido no Festival de Shakespeare em Gdansk (Polônia), novembro de 2020.
- 7 Arte marcial japonesa contemporânea criada por Ueshiba Morihei entre os anos de 1920 e 1940.
- 8 Prática ritual de purificação baseada na respiração e no grito.
- 9 Com o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Pontedera (Itália).
- 10 Jaroslaw Fret é também cantor, *performer*, diretor e administrador da companhia *Teatr Zar*.
- 11 “Por que escolhemos três artes marciais diferentes, de tradições tão diferentes? [...]. No começo minha dúvida era: como funciona a coluna nas diferentes tradições? Porque a respiração é a ação fundamental e a coluna vertebral é o instrumento fundamental. Então, por intermédio dessas diferentes artes marciais, eu queria estudar o que significa praticar esse instrumento [...]. Mas o motivo mais profundo dessa escolha foi a busca de uma definição do Outro. Quem es-

tá na minha frente? Essa é uma questão fundamental para o ator” (Fret, 2020, n.p.).

- <sup>12</sup> Expressão utilizada diversas vezes por Jerzy Grotowski (1995, p. 189) na época da “arte como veículo” para indicar a dimensão sutil da energia.
- <sup>13</sup> *Kokyu Nage* = projeção pela respiração; *Kokyu Ho* = grande respiração; *Shin Kokyu Ho* = grande respiração em conexão com o céu.
- <sup>14</sup> Ele é atualmente 3º *Dan* de aikido de Wrocław e ensina no seu próprio *dojo*.
- <sup>15</sup> Ainda que ele tenha encontrado Grotowski apenas em uma ocasião em 1997.
- <sup>16</sup> Colaborador próximo de Jerzy Grotowski no Teatro de Opole e depois em Wrocław até 1967.
- <sup>17</sup> Ator e diretor de teatro, colaborador próximo de Jerzy Grotowski durante o período do Parateatro até 1975 e, depois, fundador do *Gardzienice Centre for Theatre Practices* (Polônia).
- <sup>18</sup> Veja nota 10.
- <sup>19</sup> Diretor de teatro e administrador da companhia *Attis Theatre* (Atenas, Grécia), presidente do Comitê Internacional dos Jogos Olímpicos de Teatro.
- <sup>20</sup> Blaszcak atuou em *Mauser* de Heiner Muller, com direção de Theodoros Terzopoulos em 2012 e se formou para ensinar o *Método Terzopoulos* na Polônia.
- <sup>21</sup> Texto publicado na revista *Tygodnik Kulturalny* (Varsovie, 17/1967), reeditado em Grotowski (1971, p. 95-100).
- <sup>22</sup> Particularmente, assisti à projeção da gravação de *Príncipe Constante*, apresentada ao grupo Kokyu Studio pelo pesquisador do Instituto Grotowski que teve o cuidado de contextualizá-la e dar algumas chaves de leitura para ela.
- <sup>23</sup> Que ocorre na sede campestre do Instituto Grotowski em Brzezinka.
- <sup>24</sup> Palavra japonesa que significa literalmente *lugar do caminho*, o *dojo* é o espaço consagrado à prática marcial.
- <sup>25</sup> Prática interna japonesa que possibilita a preparação física e mental antes das sessões de aikido e que também pode ser praticada de forma independente.
- <sup>26</sup> Arte marcial japonesa contemporânea.
- <sup>27</sup> Esse diálogo é analisado na segunda parte do presente artigo.

- <sup>28</sup> Três performances do Kokyu Studio foram realizadas desde sua criação: *Welcome to My House: a Meditation on The Woman in the Dunes* (2016), *Halo* (2018) e *I Come to You River – Ophelia Fractured* (2020).
- <sup>29</sup> Uma primeira versão desse texto foi tornada pública por Georges Banu na forma de um conjunto de notas feitas durante as discussões com Jerzy Grotowski (Banu, 1987). Jerzy Grotowski então o modificou e publicou sua versão final em 1988 no *Workcenter Jerzy Grotowski*, em Pontedera, na Itália, *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale* (1988, p. 36-41); reimpresso em Schechner e Wolford (1997, p. 376-380).
- <sup>30</sup> No original em inglês: “*Performer*, with a capital letter, is a man of action. He is not somebody who plays another. He is a doer, a priest, a warrior; he is outside aesthetic genres. [...] all scriptures speak of the warrior. You can find him in the Hindu tradition as well as the African one. He is somebody who is conscious of his own mortality. [...] To conquer knowledge he fights, because the pulsation of life becomes stronger and more articulated in the moments of great intensity, of danger. Danger and chance go together” (traduzido pela autora).
- <sup>31</sup> Hordas rebeldes geralmente compostas por brâmanes que romperam com sua casta, presentes em vários textos hindus, incluindo o *Rig Veda* e o *Tandya-Mahâbrâhmana*. Segundo as fontes, eles reúnem ascetas errantes, médicos, guerreiros ou mesmo mágicos que adoram os elementos da natureza. Além disso, Grotowski os compara aos gnósticos cristãos (Grotowski, 1997, faixa 67).
- <sup>32</sup> “Assim, Grotowski talvez nos convide a ver por trás do termo *Performer* [...] ao mesmo tempo dançarino, sacerdote e guerreiro, cujo corpo-dançarino, no desafio que ele propõe, semelhante ao combate do guerreiro, está em busca de uma abertura ao espiritual” (Borie, 2011, p. 60).
- <sup>33</sup> No original em inglês: “[...] develop not an organism-mass, an organism of muscles, athletic, but an organism-channel through which the energies circulate, the energies transform, the subtle is touched”.
- <sup>34</sup> De quem, segundo Raymonde Temkine, Grotowski era o *filho natural* (Temkine, 1966).
- <sup>35</sup> No original em inglês: “We arm ourselves in order to conceal ourselves; sincerity begins where we are defenseless [...]”.

- <sup>36</sup> Notas pessoais de trabalho, sessão de 10 de dezembro de 2020, programa anual de treinamento e pesquisa do Kokyu Studio, Grotowski Institute, Wrocław, Polônia.
- <sup>37</sup> No original em inglês: “[...] an organism-channel through which the energies circulate, the energies transform [...]”.
- <sup>38</sup> Termo japonês (sentar correto) que indica a posição sentada sobre os calcanhares, joelhos no chão, costas retas.
- <sup>39</sup> *Kintsugi* (emenda de ouro) é a arte japonesa de consertar porcelana usando ouro em pó.
- <sup>40</sup> No original em inglês: “But if Hamlet is for you a living area, you can also measure yourself with him; not as which a character, but a ray of light, falling on your own existence, which illuminates you so that you will not lie, will not play”.
- <sup>41</sup> “Seu alcance automedial trabalha em uma subjetivação do sujeito como ‘corporemente’; práticas ao mesmo tempo corporais e espirituais, elas participam de uma autoconsciência holística” (Drouelle, 2020, p. 98).
- <sup>42</sup> Anita Szymanska e Marie Walker atestam o fato de que a prática do *misogi harai* permite que elas descubram novas dimensões de suas vozes e, portanto, compreendam melhor suas capacidades vocais.
- <sup>43</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, (ato IV, cena 7).
- <sup>44</sup> *Sen shin kokyu*, movimento praticado na abertura da sessão em algumas escolas de aikido para purificar a alma por meio da respiração. Trata-se de expirações profundas, balançando o tronco para a frente. Nessa primeira cena do espetáculo, as atrizes mergulham o rosto em um aquário cheio de água ao final de cada expiração.
- <sup>45</sup> No original em inglês: “[...] a priest, a warrior [...]”.

## Referências

- ARTAUD, Antonin. **Le Théâtre et son double**. Paris: Gallimard, 1964.
- BANU, Georges. Grotowski à l’académie de Pontedera. **Art Press**, Paris, n. 114, p. 40-42, mai 1987.
- BARBA, Eugenio. **Canoë de papier**. Saussan: L’Entretemps, 2004.
- BLASZCZAK, Przemyslaw. Entretiens personnels réalisés à l’Institut Grotowski, Wrocław, Pologne, 11-12 mars, 11-14 décembre 2020.

- BORIE, Monique. Grotowski et Barba sur la voie du théâtre-danse. **Études Théâtrales**, Paris, n. 47-48, p. 55-65, 2011.
- BROOK, Peter. **L'Espace vide**. Paris: Le Seuil, 1977.
- CHAMPAULT, Françoise. Apprendre par corps: problèmes relatifs aux implications psychologiques et morales de l'apprentissage dans les arts de combat au Japon. **DARUMA Revue d'études japonaises**, Toulouse, n. 8/9, p. 55-82, automne 2000.
- DESHIMARU, Taisen. **Zen et arts martiaux**. Paris: Albin Michel, 1983.
- DROUELLE, Carole. Théâtre et art martial comme médiateurs de soi et de l'indicible. **Le Sujet dans la cité – Actuels**, Paris, n. 9, p. 97-107, mars 2020.
- FLASZEN, Ludwik. **Grotowski et compagnie: Sources et variations**. Lavérune: L'Entretemps, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **Histoire de la sexualité: T. III Le souci de soi**. Paris: Tel-Gallimard, 1984.
- FRET, Jaroslaw. Entretien personnel, visioconférence du 30 avril 2020.
- GAUTHARD, Nathalie. Retour aux sources par le détour en Occident: Jerzy Grotowski et le U-Theatre de Taïwan. **L'Ethnographie**, Paris, v. 1, 2019. Disponible sur: <<https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=102>>. Consulté le: 10 janvier 2020.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Vers un théâtre pauvre**. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1971.
- GROTOWSKI, Jerzy. De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule. In: RICHARDS Thomas. **Travailler avec Grotowski**. Arles: Actes Sud-Académie expérimentale des théâtres, 1995. P. 175-201.
- GROTOWSKI, Jerzy. **La Lignée organique au théâtre et dans le rituel**. Paris: Collège de France, Le Livre qui parle, 1997.
- KNEBEL, Maria. **L'Analyse-Action**. Arles: Actes Sud-Papiers, 2006.
- KURZYNSKA, Joanna. Entretien personnel, visioconférence du 21 janvier 2021.
- MESLI, Tarik. Anthropologie de la maîtrise de soi et conscience du corps martial. **Corps**, Paris, v. 1, n. 11, p. 141-150, 2013.
- LEWANDOWSKA, Julia. Entretien personnel réalisé à l'Institut Grotowski, Wrocław, Pologne, le 9 décembre 2020.



LINKLATER, Kristin. **Freeing the Natural Voice: Imagery and Art in the Practice of Voice**. London: Drama Publishers, 2006.

PAILLÉ, Pierre; MUCCHIELLI, Alex. **L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales**. Paris: Armand Colin, 2003.

PROGRAMME ANNUEL. Témoignages recueillis auprès de huit comédien-ne-s suivant le programme annuel du Kokyu Studio, Institut Grotowski, Wrocław, Pologne, 9-13 décembre 2020.

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997.

STEVENS, John. **La Philosophie de l'aïkido**. Noisy-sur-École: Budo Éditions, 2003.

SZYMANSKA, Anita. Entretien personnel réalisé à l'Institut Grotowski, Wrocław, Pologne, le 11 décembre 2020.

TEMKINE, Raymonde. Fils naturel d'Artaud. **Les Lettres Nouvelles**, Paris, mai-juin 1966.

TRAVERSI, Bruno. **Le Corps et le sabre selon Ueshiba Morihei**. Lille: Les Éditions du Cénacle, 2014.

WALKER, Marie. Entretien personnel réalisé à l'Institut Grotowski, Wrocław, Pologne, le 14 décembre 2020.

Carole Drouelle é diretora, professora associada de História, formadora-dramaturga, professora substituta e doutoranda (Ecole Doctorale EDESTA) na Université Paris 8/Vincennes-Saint-Denis (Estudos Teatrais).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5612-5409>

E-mail: [carole.drouelle@yahoo.fr](mailto:carole.drouelle@yahoo.fr)

Traduzido do original em francês, também publicado neste número da revista, por Gilberto Icle.

*Recebido em 03 de fevereiro de 2021*

*Aceito em 13 de maio de 2021*

*Editora-responsável: Anna Mirabella*





Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.