

O passado, origem da autenticidade do presente, nas pesquisas de Stanislávski e Grotowski

Marta Isaacsson

Théâtre des Bouffes du Nord, Paris 24 de setembro de 1989, o anfitrião Peter Brook recebe Jerzy Grotowski (1933-1998) para uma palestra sobre suas recentes pesquisas. O convidado pouco revela de seu trabalho atual, concentrando-se sobre sua investigação nos anos sessenta e retornando muitas vezes ao nome de Constantin Stanislávski (1863-1938). Questionado sobre as razões de referenciar tanto Stanislávski e jamais ter citado V. Meyerhold, Grotowski responde: “provavelmente, porque foi com ele que mais aprendi”¹. Alimentava então as alusões recorrentes em estudos teatrais do parentesco entre suas pesquisas teatrais e a investigação de Stanislávski sobre o trabalho do ator, um parentesco nem sempre profundamente discutido e que merece certamente uma análise, o que aqui se pretende realizar estritamente sob a questão da memória.

Na realidade, os elos de contato entre as pesquisas do fundador do Teatro Laboratório com aquelas do fundador do Teatro de Arte de Moscou sobre a arte do ator podem ser reconhecidos em muitos aspectos. A despeito das diferenças de princípios estéticos dos dois diretores, verifica-se, sobretudo, uma busca comum pela autenticidade da ação cênica do ator. “Eu detesto o teatro no interior do teatro, o que eu queria era obter a vida, a vida autêntica e viva.”² afirmava Stanislavski enquanto Grotowski se propunha a “desafiar o próprio teatro” ao violar “estereótipos convencionais de visão, sentimento e julgamento – de forma mais dissonante, porque simbolizada pela respiração e do organismo humano, pelo corpo e pelos impulsos interiores”³. Uma autenticidade conquistada de forma similar através da evocação de resíduos mnemônicos do ator. Assim, Stanislávski fala de *memória afetiva*, Grotowski de *corpo-memória*, ambos fazendo do ato da criação um ato indissociável da memória, das lembranças. Como se o teatro, para promover no espectador um mergulho em si mesmo, necessitasse voltar-se para o passado, apelando à memória do ator, como fonte da experiência presente.

É apoiado nos estudos do psicólogo francês Théodule Ribot que Stanislávski passa a postular a existência da *memória afetiva* e investigar sua contribuição ao exercício

Professora Adjunta no Departamento de Arte Dramática / Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Doutora pela Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, Tese sobre *Le Processus Créateur de L'Acteur: étude d'une filiation, Stanislavski et Grotowski*, 1991.

do ator. Em *La Psychologie des Sentiments*, Ribot sustenta a idéia segundo a qual “nossos estados agradáveis ou dolorosos, nossas emoções e paixões deixam, ou podem deixar, lembranças, como as percepções da olhar e da escuta”⁴. Ele afirma ainda que os resíduos fixados na memória – *memória afetiva* – podem ser revividos. Por sua vez, nos escritos de *O Ator sobre si mesmo*⁵, Stanislávski defende a existência de uma *memória afetiva*, sob o argumento de que se o sujeito “ainda é capaz de corar ou empalidecer pela lembrança de uma experiência”⁶ significa que a *memória afetiva* constitui um fato e os sentimentos ali armazenados suscetíveis de serem “revividos”. A esta memória, atribui duas características: mutação e síntese. «As nossas lembranças emotivas não são cópias exatas da realidade»⁷, pois, «o tempo é um esplêndido filtro para os nossos sentimentos evocados. Ele é um maravilhoso artista. Ele não só purifica, mas também transmuda em poesia até mesmo as lembranças dolorosamente realistas.»⁸ Stanislávski contradiz assim a tese freudiana, segundo a qual os resíduos psíquicos encontram-se fora do tempo, pois para Freud, «o caráter mais importante e mais estranho da fixação psíquica consiste no fato de que as impressões subsistem não só tais quais elas foram recebidas em sua natureza, mas também mantém todas as formas que se revestiram ao longo de seu desenvolvimento ulterior»⁹. Stanislávski sustenta ainda a idéia de que a *memória afetiva* constitui um depósito mnemônico não só de vivências pessoais, mas também de afetos experimentados através da empatia, seja na vida real, assistindo a um acontecimento, por exemplo; seja através da abordagem de uma obra literária, musical ou plástica. É a razão pela qual Stanislávski exigia de forma obcecada de seus atores a leitura permanente da boa literatura russa¹⁰, pois alimentar sua memória afetiva significa para o ator ampliar seu potencial artístico.

Diversas críticas foram postas à tese da *memória afetiva*. O crítico americano T. Wiles, por exemplo, considera que a tese constitui uma grande contradição do programa de Stanislávski, já que “o objetivo primeiro de seu teatro é viver sobre a cena o papel e não a si mesmo”¹¹. Entretanto, esta possível contradição não é considerada pelo diretor russo, muito pelo contrário, que acredita que o processo do reviver afetivo constitui fator de instauração da identificação ator-personagem, uma vez que a construção cênica se fará na interface das exigências do papel e as vivências do ator.

Mais de vinte anos depois da morte de Stanislávski, em uma pequena cidade polonesa, Opole, J. Grotowski proporia a seus atores um treinamento realizado sob o princípio da analogia entre movimento e “associação pessoal”, esta entendida como “recordação exata”¹². A memória vinha mais uma vez se mostrar como caminho da busca da organicidade cênica, mas desta vez considerada função não específica do cérebro, é «a totalidade de nosso ser que é memória»¹³, «nosso corpo é nossa vida. Em nosso corpo, todo inteiro, estão inscritas todas nossas experiências»¹⁴. Se o corpo guarda a reminiscência é porque a tudo que nos afeta reagimos fisicamente. Neste sentido, Grotowski ressalta que as “rugas são os traços da reação com a qual fazemos face à vida. São os Ah! Nem me importa isto..., ou eu quero assim mesmo viver..., ou uma frase igualmente não formulada de resposta ao mundo que criam em seguida as ru-

gas.”¹⁵. Assim, na pele pode-se ler toda a vida do indivíduo, “englobando todo o ciclo de experiências cruciais, que foram perpetuamente repetidas em nossa vida”¹⁶. Desta forma, «o corpo não tem memória, ele é memória», um “corpo-vida”¹⁷.

De forma semelhante à tese freudiana, uma importância especial é dada aos vestígios do tempo da infância do sujeito, pois “alguns fumam como uma criança mamando no seio da mãe”¹⁸. Assim, deve o ator «procurar qualquer vestígio da infância em sua própria conduta»¹⁹. É preciso lembrar que, dentro do pensamento de Grotowski, a organicidade da ação pressupõe o retorno a um estado de unidade psicofísica religiosa ao tempo original do ser. Um tempo que ultrapassa mesmo a história biográfica do sujeito, talvez «antes do nascimento de nossa geração»²⁰. «Nós somos como um livro onde se inscreve a presença de outros seres humanos»²¹, sustenta o diretor polonês. Neste sentido, o *corpo-memória* aparece como portador de um fundo comum dos seres humanos, de um passado da raça humana e, assim, capaz de desvendar reações de valor coletivo. Sob este aspecto Grotowski se aproxima da tese de C. G. Jung, segundo a qual há «uma forma herdada dos mecanismos psíquicos que corresponde à maneira inata pela qual o pinto sai do ovo, o pássaro constrói seu ninho, as vespas picam o gânglio motor da lagarta e as enguias encontram o caminho das Bermudas»²².

Inicialmente, Stanislávski observa que o “reviver” possa se dar de forma acidental, pois “a memória afetiva pode ressuscitar sentimentos que pareciam esquecidos até o dia em que de súbito, uma sugestão, um pensamento, um objeto familiar, trá-los de volta em plena força”.²³ Ainda que reconhecendo as virtudes das emoções surgidas do “acaso”, admite que, para o teatro, “o que elas tem de mau é que não podemos controlá-las”.²⁴ Para vencer os caprichos da memória afetiva, Stanislávski propõe que o processo do reviver se realize através de uma memória intermediária, menos coercitiva do que a memória voluntária e menos inacessível que a memória afetiva, a memória sensorial. Esta vem então jogar o papel de caminho indireto. Ainda assim, o despertar do substrato da memória afetiva aparece sempre como uma operação difícil, como advertia o diretor russo:

“Imagine um certo número de casas, com muitos quartos em cada casa, em cada quarto inúmeros guarda-louças, prateleiras, caixas, e, nalgum lugar, numa delas, uma pequena miçanga. É bem fácil achar a casa certa, o quarto, o armário e a prateleira. Mas já é mais difícil encontrar a caixa exata. E onde estará o olhar penetrante, capaz de descobrir aquela pequenina conta que se desprendeu hoje e rolou, por um momento lampejou e, depois, perdeu-se de vista? Só a sorte a encontrará de novo”²⁵.

Assim, como “animais silvestres”, as emoções necessitam de uma “isca, capaz de atraí-las”²⁶. O processo do reviver já havia sido definido por Ribot como tendo dois momentos: “O primeiro momento (intelectual) consiste na evocação das condições e circunstâncias; o segundo momento (afetivo) no nascimento de estados de excitação

ou de abatimento e de diminuição de vida”²⁷. É dentro desta mesma perspectiva que vemos na primeira fase de sua investigação, denominada *Psicotécnica*, Stanislávski propor ao ator “não pense no sentimento, propriamente, mas ponha a cabeça a trabalhar naquilo que faz com que ele cresça, em quais foram as condições que acarretaram sua experiência”²⁸. Em um tal processo, a estratégia do *se mágico* aparece como fundamental, pois ao constituir um sistema hipotético, permite ao ator passar do mundo real ao mundo imaginário: “O que poderia me motivar, a mim ator, para que eu agisse como faz o personagem?”, na formulação aqui de E. Vakhtangov, grande discípulo de Stanislávski.²⁹ Responder à questão significa rememorar um passado vivido através da reconstituição mental e imaginária das circunstâncias que o envolveram, bem como as sensações visuais e auditivas experimentadas quando do acontecimento.

A investigação sobre a arte do ator constitui, em Stanislavski, uma caminhada evolutiva cujos últimos passos marcam a pesquisa sobre a ação física. Institucionalizado como processo de trabalho dos teatros soviéticos na coerência com a filosofia materialista³⁰, o *Método das Ações Físicas* despertou também interesse no Ocidente, particularmente, por aqueles que emitiam grandes reservas à *Psicotécnica* até então compreendida na ótica distorcida dos discípulos de Stanislávski nos EUA, entre os quais L. Strasberg³¹. A interpretação superficial de que o *Método das Ações Físicas* rompe com a tese da *memória afetiva* torna Stanislavski, entretanto, alvo de novas e ferozes críticas, pois é acusado de, ao final de sua vida, “rebaixar os atores ao status de cachorros apenas sábios”³², pois “o legado das ações físicas não pode ser compreendido sem referência a uma adesão oportunista ao pensamento obrigatório da ciência soviética oficial dos anos trinta”.³³ A investigação de Stanislávski se vê, assim, associada aos estudos de Ivan-Petrovitch Pavlov (1849-1936), fisiologista que forneceu bases biológicas à concepção russa do materialismo dialético³⁴, ao recusar o aspecto metafísico da psique e sustentar que a atividade psíquica do homem é um processo material com um início, um desenvolvimento e um fim. O conhecimento por Stanislávski das experiências de Pavlov nunca pôde ser comprovado, descobrindo-se somente em sua biblioteca pessoal um livro de I. Sétchenov, fisiologista do qual Pavlov adotou alguns pressupostos.

Ora, no primeiro texto que encontramos registros sobre o *Método das Ações Físicas*, publicado em francês sob o título *Mise en scène d'Othello*, temos a seguinte afirmação: “Quando estes atos físicos estiverem nitidamente precisos, só caberá ao ator lhes executar fisicamente (digo: realizar fisicamente e não viver porque o ato físico correto desperta espontaneamente o reviver)”.³⁵ Assim, Stanislávski não afirma que a ação gera emoção, mas insiste sobre o fato do “reviver”, pressupondo mais uma vez a existência da *memória afetiva*, onde reside um fundo de afetos passíveis de serem despertados no presente, agora através da ação física. Cumpre precisar que aqui a ação física seja entendida como expressão de uma necessidade, não como simples gesto, movimento ou atividade corporal. Em nova versão do *se mágico*, o ator se interroga “o que eu faria se estivesse nas circunstâncias do personagem?” e, tendo sua imaginação suscitada, vê-se conseqüentemente motivado a responder à questão orga-

nicamente, através da improvisação de ações físicas. Ao final da improvisação o ator é conduzido a interrogar-se: “Por que e como agi?” Ou seja, questiona-se sobre seus próprios impulsos à ação “O que me sugeriu esta entrada? (...) Onde encontrei as sensações que experimentei?”.³⁶ Como para Stanislávski não há acasos, as ações físicas improvisadas são o resultado da lógica do próprio comportamento do ator, fruto de suas experiências pessoais. Stanislávski resume então o processo: «Com a ajuda da natureza – nosso subconsciente, instinto, intuição, hábitos, etc – evocamos uma série de ações físicas religadas umas às outras. Por seu intermédio, tentamos compreender as razões interiores que lhes originaram, os momentos pessoais de emoções que experimentamos”.³⁷ Assim, pode-se pensar que através do *Método das Ações Físicas*, Stanislávski amplia a concepção da *memória* onde as experiências da vida deixam registros dos afetos associados às reações físicas que lhe acompanharam. A vocação do ator continua, entretanto, a mesma, “reviver”.

Grotowski avança dois princípios norteadores do processo através do qual o *corpo-memória* se manifesta. O primeiro, é o desbloqueio do *corpo-memória*, através do abandono do controle do pensamento no comando da realização do vocabulário de detalhes corporais, permitindo ao corpo liberdade de variações de ritmo e ordenação dos detalhes físicos.

“Se guardamos a precisão dos detalhes e deixamos o corpo ditar os diferentes ritmos, mudar sistematicamente o ritmo, mudar a ordem, tomar como o ar um outro detalhe, neste momento quem ditou isto? Não foi nosso pensamento, mas também não foi o acaso, isto tem uma relação com nossa vida. Nós não sabemos como, mas isto foi o corpo-memória quem ditou, na sua relação com experiências de nossa vida”.³⁸

Os detalhes devem ser estritamente seguidos mas ao mesmo tempo modificados, não por determinação do pensamento mas pela “linha espontânea do corpo”.³⁹ É porque Grotowski se opõe ao preconceito do bailarino sobre a “compensação” do corpo, considerando-a mesmo como vital quando esta compensação resulta, não da necessidade de facilitar a realização de uma postura, mas sua “razão se origina no corpo”.⁴⁰ Na recusa do controle voluntário do processo do reviver, Grotowski se aproxima mais uma vez de Stanislávski, reconhecendo este mesmo princípio nos estudos do *Método das Ações Físicas*: “Foi somente no último período que ele [Stanislávski] fez uma descoberta que considero como uma revelação: nossos sentimentos não dependem de nossa vontade”.⁴¹

No desbloqueio do *corpo-memória*, não só as alterações têm origem em “diferentes pontos de partida” desta “grande memória”⁴² que é o corpo, mas se religam a um passado vivido do sujeito, permitindo a emergência de *associações pessoais*: “Em um nível muito simples, por exemplo, alguns detalhes do movimento da mão e dos dedos, vão – guardando a precisão do detalhe – se transformar em retorno ao passado, a nossa experiência de tocar alguém ou acariciar, que foi para nós muito importante”.⁴³ Na continuidade do processo, serão estas associações despertadas que permitirão novas alterações na execução dos detalhes corporais, tornando o que até então eram gestos e mo-

vimentos em reações físicas orgânicas. É porque a busca das *associações pessoais* torna-se uma constante em todo treinamento e processo de criação cênica empreendido por Grotowski: "Mesmo quando estendido no chão, como parte de um exercício, deve-se estar consciente, todo tempo, de que se tem uma razão para fazer isto".⁴⁴

Enquanto os resíduos mnemônicos se manifestam sob a forma de *associações pessoais*, estas suscitam a liberação espontânea de impulsos psicofísicos que promovem a expressão de ações físicas orgânicas. Um processo subordinado ao rígido princípio do "conjunctio oppositorium"⁴⁵, onde a espontaneidade coexiste com a disciplina, mas, a disciplina e a espontaneidade, ao invés de se anularem, se reforçam. A disciplina acha-se aqui determinada pelos movimentos previamente estabelecidos, na partida do exercício corporal. O diretor literário do Teatro Laboratório, L. Flaszen⁴⁶ ilustrava esta coexistência entre estrutura e espontaneidade através da metáfora dos arreios do cavalo que, ao bloquear o animal, intensificam suas reações⁴⁷. É tão desejável que o ator se deixe conduzir pelos impulsos, quanto indispensável é a precisão técnica para emergência e canalização destes mesmos impulsos. "Uma autopenetração indisciplinada não é uma liberação, mas é percebida como uma forma de caos biológico".⁴⁸

Desta forma, Grotowski define como segundo princípio do reviver, a precisão técnica corporal absoluta na realização de detalhes do movimento, previamente estabelecidos, pois "se esta precisão não existe, nada pode ser realizado, cairemos sempre em uma espécie de plasma".⁴⁹ O corpo só desvenda as lembranças através da técnica. Grotowski partilha então com Stanislávski não só o pressuposto da implicação simultânea entre os níveis físico e psíquico do indivíduo, mas também o princípio técnico do *Método das Ações Físicas*, onde o êxito da operação reside no detalhamento corporal da realização da ação. No estudo sobre *O Inspetor Geral*, Stanislávski através do fictício diretor Tortsov, repreende um ator, dizendo: "Você não lembrou nem transmitiu o peso da porta. Você utilizou a maçaneta como um brinquedo."⁵⁰ Aliás, Grotowski denuncia o fato da exigência de precisão corporal não ser considerada por grande parte daqueles que afirmam trabalhar sobre o *Método das Ações Físicas* do diretor russo.⁵¹

Na palestra do Teatro Bouffes du Nord, Grotowski afirmava sobre o trabalho de Stanislávski: "Sua pesquisa parou no *Método das Ações Físicas*, porque ele morreu. Eu me pergunto onde Stanislávski teria chegado se não tivesse morrido. Penso que teria descoberto que existe algo que precede à ação física. É a ação ainda invisível. É o impulso".⁵² A morte talvez tenha interrompido novos avanços em sua pesquisa, todavia, a idéia da existência de um impulso prévio à ação física encontra-se já avançada, no estudo de Stanislávski sobre *O Inspetor Geral* onde se lê, "o ponto principal não é a ação propriamente dita, mas o apelo do impulso à ação"⁵³, impulso compreendido como "um élan interior, um desejo ainda insatisfeito, enquanto a ação propriamente dita é a satisfação interna ou externa do desejo. O impulso requer a ação interna e a ação interna exige, eventualmente a ação externa".⁵⁴ E mais, em sua forma romanceada de escrever, diz aos atores: "Neste momento, me limitarei a evocar os impulsos interiores dirigidos à ação e fixá-los pela repetição. Quanto às ações propriamente ditas, estas se

desenvolverão por elas mesmas. A maravilhosa natureza se encarregará".⁵⁶ O resultado deste processo é "o aumento de movimentos involuntários"⁵⁶, mostrando que, assim como em Grotowski, os impulsos não só imprimem organicidade aos movimentos corporais, mas colaboram para regenerar as partituras físicas, pois no transcorrer do processo pode-se perceber que "as diversas ações individuais vão se tornando unidades mais claras, e que estas unidades formam toda uma linha de ações consecutivas e lógicas, que emergem. Elas levam para frente, criando um movimento e este movimento colore-se de uma vida interior autêntica"⁵⁷.

O "reviver", nas pesquisas dos dois diretores, exige ainda disposição especial, fruto de um contexto de produção privilegiado, onde não haja pressão com data de estréia. A evocação da memória pressupõe tempo e tranqüilidade. É porque, muito longo era o período de ensaio das produções dirigidas por Stanislávski e, muitas destas se desenvolviam no âmbito dos chamados Estúdios, local especialmente comprometido com a experimentação. Em situação semelhante, Grotowski esclarece ter dedicado seis meses em trabalho individual com o ator Ryszard Cieslak por ocasião da montagem de *O Príncipe Constante* (1966), antes de colocá-lo no conjunto dos demais atores. E mais, segundo o diretor polonês, o tempo era administrado pela necessidade própria de seu ator: "Ele tinha necessidade de mais cinco meses? De acordo. Dez meses mais? De acordo. Nós trabalhamos lentamente, e após esta simbiose, ele tinha uma segurança total no trabalho, ele não tinha medo nenhum. Vimos que tudo era possível porque não havia medo".

O retorno a si só pode então se realizar em uma experiência onde o sujeito sente-se protegido. A capacidade da doação implica em segurança. Em Stanislávski, a segurança depende do sentimento de estar sozinho, por isto, ele insiste sobre a idéia de "solidão em público", conquistada através da fé na existência de uma quarta parede no palco. Grotowski ressalta a importância do "silêncio": "Quando se deseja revelar seu tesouro, suas fontes, deve-se trabalhar em silêncio"⁵⁸. Este silêncio que começa no ambiente externo e invade o nível interno. É preciso encontrar um isolamento interno, uma "disponibilidade passiva", onde o corpo não está armado mas liberado, para que o eco das reminiscências expanda sua energia pelo próprio corpo.

Finalmente percebe-se que as pesquisas de C. Stanislávski e J. Grotowski encontram-se no interior do mesmo esquema no qual a organicidade do presente pressupõem um retorno no tempo. Que se trate da *memória afetiva* ou *memória do corpo*, em ambas trajetórias o ponto de chegada é o mesmo: promover sob o olhar do público a sensação de ação atual, de acontecimento presente, ou seja, de "primeira vez". É o passado que nutre o ato presente. O passado se impõe, então, como terra nutritiva à criação do ator.

Se o itinerário da memória constitui sempre um retorno ao homem, ele mostra

dimensões diferenciadas. Enquanto em Stanislávski, ele propicia ao ator o resgate da sua história biográfica, em Grotowski, ele propicia ao ator experimentar nele mesmo a recordação das primeiras origens. Na realidade, Grotowski faz do ato criador um ato indissociável das lembranças que remontam a um tempo muito longe, um ato que, diferente de Stanislavski, não aparece limitado à subjetividade do ator.

Interessante observar que T. Willes, na sua crítica a Stanislávski, sustenta a idéia de que a técnica da *memória afetiva* constitui também um processo catártico, pois, segundo ele, o resultado é "muito mais uma purificação de nossa atitude em relação a acontecimentos traumáticos do que uma liberação das emoções concomitantes a eles"⁵⁹. A semelhança do paciente de Freud que se confronta com o material "sublimado", "o resultado para o ator é uma aceitação de seu próprio passado"⁶⁰. T. Willes parece aqui, entretanto, desconsiderar o fato de que, em Stanislávski, a realização do reviver do ator se efetiva exclusivamente como resposta às necessidades da obra ficcional a ser encenada. Os resíduos mnemônicos devem ser avaliados e depurados em consonância com a lógica do comportamento do personagem. Ou seja, as lembranças passam necessariamente pelo crivo da arte, diferentemente do processo realizado por Lee Strasberg, que entendia a *Psicotécnica* como meio de superação das dificuldades técnico-profissionais dos atores. O trabalho sobre a *memória afetiva* em Strasberg deixou de ser um procedimento de abordagem do papel, promotor do fortalecimento da identificação ator-personagem, para constituir exercício realizado fora do contexto de uma produção artística.

Na investigação de Grotowski pode-se falar de "purificação", já que no decorrer do processo de criação do ator, o diretor dissocia a atuação da recepção, a ação vivida pelo ator da ação percebida pelo espectador. Na experiência do espetáculo *O Príncipe Constante*, por exemplo, foi "trabalhando a montagem do texto com os figurinos que fazem referência a Cristo ou com composições iconográficas que aludem também a Cristo que apareceu a história do mártir, mas nós nunca trabalhamos com ele [o ator R. Cieslak], a partir de um mártir, muito pelo contrário"⁶¹, esclarece Grotowski. O espectador experimenta a intensidade da autenticidade da ação do ator, reconhecendo-a em contexto específico criado pela encenação, portanto, diverso da "associação pessoal" que motiva o ator à realização da ação. A produção cênica se completa no imaginário do espectador, alimentado na sua base pelo depósito mnemônico do ator.

Descomprometido com a representação cênica, pode assim o ator fazer da ação de rememorar um ato de libertação e receber o status de *Ator Santo*. Ele supera a realidade cuja coerção conduz a dissociação entre impulso interior e reação exterior, encontrando sua verdade orgânica, manifesta em um *Ato Total*, um instante de "autenticidade máxima"⁶², onde conquista o poder de *transluminação*. Em última análise, o *Ato Total* constitui o sintoma mesmo do sucesso da cura da opressão da ordem diária, de todos os fatores que desviam os impulsos interiores do indivíduo. Ele marca a transposição da "divisão a qual estamos condenados na vida quotidiana"⁶³. Assim, o trabalho do ator "não é mais representação. (...) é um Ato (a representação se pratica justamente sem parar na vida quotidiana)".⁶⁴

A função do retorno ao passado, do desvendamento dos resíduos mnemônicos do ator no processo de criação, se vê então agora ampliada. A caminhada em direção ao passado, iniciada por Stanislávski, encontra seu prosseguimento nos passos de Grotowski para além do próprio teatro.

NOTAS

- (1) "Grotowski Aujourd'hui". Apud. registros realizados pela autora do presente artigo no ato da palestra.
- (2) STANISLÁVSKI, 1980, p. 179.
- (3) GROTOWSKI, 1976, p. 8.
- (4) RIBOT, 1939, p. 141.
- (5) O texto *O Ator Sobre Si Mesmo* encontra-se publicado em português em dois volumes, *A Preparação do Ator e A Construção do Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- (6) STANISLÁVSKI, 1976. p. 188.
- (7) *Ibid.*, p. 206.
- (8) *Ibid.*, p. 192.
- (9) FREUD, 1969, p. 65.
- (10) Vitali VILENKINE relatava ao longo do Simpósio "Siècle Stanislávski" (Paris, 2/10/88, Centre Georges Pompidou) que, enquanto secretário da "seção literária" do Teatro de Arte de Moscou, foi encarregado por Stanislávski de uma "tarefa incompreensível e inverossímil", investigar se efetivamente os atores, fora dos ensaios, estavam realizando as leituras das obras que registravam nas fichas elaboradas por Stanislávski para controle.
- (11) WILES, 1980, p. 36.
- (12) GROTOWSKI, 1976, p. 172.
- (13) *Idem*, 1970, p. 9.
- (14) *Idem*, «Ce qui fut», 1973-74, p. 58.
- (15) *Idem*, 1970, p. 11.
- (16) *Ibid.*
- (17) *Ibid.*, p. 8.
- (18) *Idem*, 1976. p. 96.
- (19) *Ibid.*
- (20) *Idem*, «Ce qui fut», 1973-74, p. 58.
- (21) *Idem*, «Tel qu'on est, tout entier», 1973-74, p. 27.
- (22) C. G. JUNG apud JACOBI, 1964, p. 74.
- (23) STANISLÁVSKI, 1976. pp.187-188.
- (24) *Ibid.*, p. 195.
- (25) *Ibid.*, p. 193.
- (26) *Ibid.*, p. 209.
- (27) T. RIBOT, op. cit., pp. 156-157.

- (28) STANISLÁVSKI, 1976. p. 204.
- (29) Evguéni VAKHTANGOV (1883-1922) cuja competência Stanislávski reconhecia: "Meu Sistema, ele ensina melhor do que eu", apud N. GORTCHAKOV. *Vakhtangov, Metteur en Scène*. Moscou: Editions en Langues Etrangères, s/d, p. 9.
- (30) Depoimento de Leonid KHEIFETZ. *Symposium «Siècle Stanislávski»*. Paris, Centre Georges Pompidou, 5/11/88. Registros da autora do presente artigo dos atos do Simpósio.
- (31) Lee STRASBERG (1901-1982), fundador do Group Theatre (1931) e Diretor Artístico, a partir de 1951, do Actors Studio.
- (32) PIDOUX, 1986, p. 115.
- (33) *Ibid.*, p. 109.
- (34) V. LAFITTE, 1957: «Ele confirma, no nível fisiológico, a lei dialética da ação recíproca, que considera a natureza como um todo unido, coerente, onde os objetos, os fenômenos estão ligados organicamente entre eles, dependentes uns dos outros e se condicionando reciprocamente.» pp.,129-130.
- (35) STANISLÁVSKI, 1948, p. 45.
- (36) *Idem*, 1983, p. 224.
- (37) *Ibid.*, p. 209.
- (38) J. GROTOWSKI, 1970, p.8
- (39) *Ibid.*, p. 7.
- (40) *Ibid.*
- (41) *Idem*, 1983, p. 5.
- (42) *Idem*, 1970, p. 8
- (43) *Ibid.*
- (44) *Idem*, 1976, p.150.
- (45) Princípio emprestado por Grotowski do Teatro Clássico Oriental.
- (46) Co-Fundador do *Teatro das Treze Filas*, posteriormente denominado *Teatro Laboratório*, onde assumia a direção literária.
- (47) Apud. KUMIEGA, 1985 , p. 138.
- (48) GROTOWSKI, 1976, p.150.
- (49) *Idem*, 1970, p. 8.
- (50) STANISLÁVSKI, 1983, 217.
- (51) GROTOWSKI, 1970, p. 8.
- (52) Conforme registros realizados pela autora do presente artigo no ato do evento.
- (53) STANISLÁVSKI, 1983, p. 225.
- (54) *Ibid.*, p. 222.
- (55) *Ibid.*, p. 229.
- (56) *Ibid.*
- (57) *Ibid.*, p. 227
- (58) GROTOWSKI, 1976, p.183
- (59) WILES, op. cit., pp. 27-28.

(60) Ibid., p. 28.

(61) Declaração de Grotowski no encontro *Hommage à Ryszard Cieslak*, realizada em Paris, Théâtre de l'Odéon, 9/10/1990. Notas da autora do presente artigo por ocasião do evento.

(62) OUKNINE, 1970, p. 41.

(63) OSINSKI, 1977, p. 56.

(64) Ibid.

BIBLIOGRAFIA

- FREUD, Sigmund. *Psychoanalyse, Textes Choisis*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.
- GORTCHAKOV, Nikolai. *Vakhtangov, Metteur en Scène*. Moscou: Editions en Langues Etrangères, s/d.
- GROTOWSKI, Jerzy. «Exercices». *Action Culturelle du Sud-Est*, nº 6. Marseille 1970, pp. 1-13.
- _____. «Ce qui fut», *Jour Saint et Autres Textes*, Paris: Ed. Gallimard, Festival d'Automne 1973-1974, pp. 43-72.
- _____. «Tel qu'on est, tout entier», *Jour Saint et Autres Textes*, Paris: Ed. Gallimard, Festival d'Automne 1973-1974, pp. 25-42.
- _____. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. «Réponse à Stanislávski», *Chaillot*, nº 11, Paris, 1983, pp. 4-7.
- JACOBI, John. *La Psychologie de C. G. JUNG*. Genève: Ed. Mont-Blanc S. A., 1964.
- KUMIEGA, Jennifer. *The Theatre of Grotowski*. London and New York: Methuen, 1985.
- LAFITTE, V. *Pavlov et Pavlovismes*. Paris: Les Editions Sociales, 1957.
- OSINSKI, Zigmund. *Le Laboratoire de Grotowski*. Varsovie: Ed. Interpress, 1977.
- OUKININE, Serge. « Theatre Laboratoire de Wroclaw : Le Prince Constant » in *Voies de La Création Théâtrale*, v. I. Paris : Ed. CNRS, 1970, pp. 33-129.
- PIDOUX Jean-Yves, *Acteurs et Personnages, l'Interprétation dans les Esthétiques Théâtrales du XX^{ème} Siècle*, Lausanne : Editions de L'Aire, 1986.
- RIBOT, Théodule. *La Psychologie des Sentiments*. Paris: Presses Universitaires de France, 1939.
- STANISLAVSKI Constantin. *Mise en Scène d'Othello*. Paris: Ed. Seuil, 1948.
- _____. *Creating a Role*. New York: Theatre Arts Books, 1983.
- _____. *A Preparação do Ator*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *Ma vie Dans l'Art*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1980.
- TIMOTHY WILES, John. *The Theater Event*. Chicago: The University of Chicago, 1980.