

robbson ROSSETO

Universidade do Estado do Paraná> UNESPAR

{ GROTOWSKI: ESPETÁCULO, ATOR E PÚBLICO }

RESUMO> Este trabalho objetiva apresentar uma reflexão sobre os processos estéticos do encenador Jerzy Grotowski a partir de sua concepção de arquitetura cênica no espetáculo *O príncipe constante* e dos procedimentos utilizados por ele na direção da interpretação do ator Ryzard Cieślak. O projeto da encenação foi analisado levando em consideração a intrínseca relação entre atores e espectadores e o pressuposto grotowskiano de que o diretor é, por excelência, um espectador por profissão.

PALAVRAS-CHAVE> espetáculo; ator; espectador

{ GROTOWSKI:
ESPETÁCULO, ATOR
E PÚBLICO }

Robson ROSSETO¹
Universidade de Artes do Paraná > UNESPAR

Este trabalho buscar apontar alguns elementos que caracterizam o olhar de Jerzy Grotowski em relação ao vínculo com o público. O objetivo é assinalar evidências das preocupações do encenador no que diz respeito às relações do ator com o espectador. Priorizo neste texto a primeira fase do percurso histórico de Grotowski (1958 a 1969), denominada *Arte como representação*. Período este que se define justamente como a fase dos espetáculos. Dessa fase, o artigo toma como referência o espetáculo *O príncipe constante*, peça original de Calderón de la Barca, com adaptação de Julius Slowacki, poeta polonês da primeira metade do século XIX.

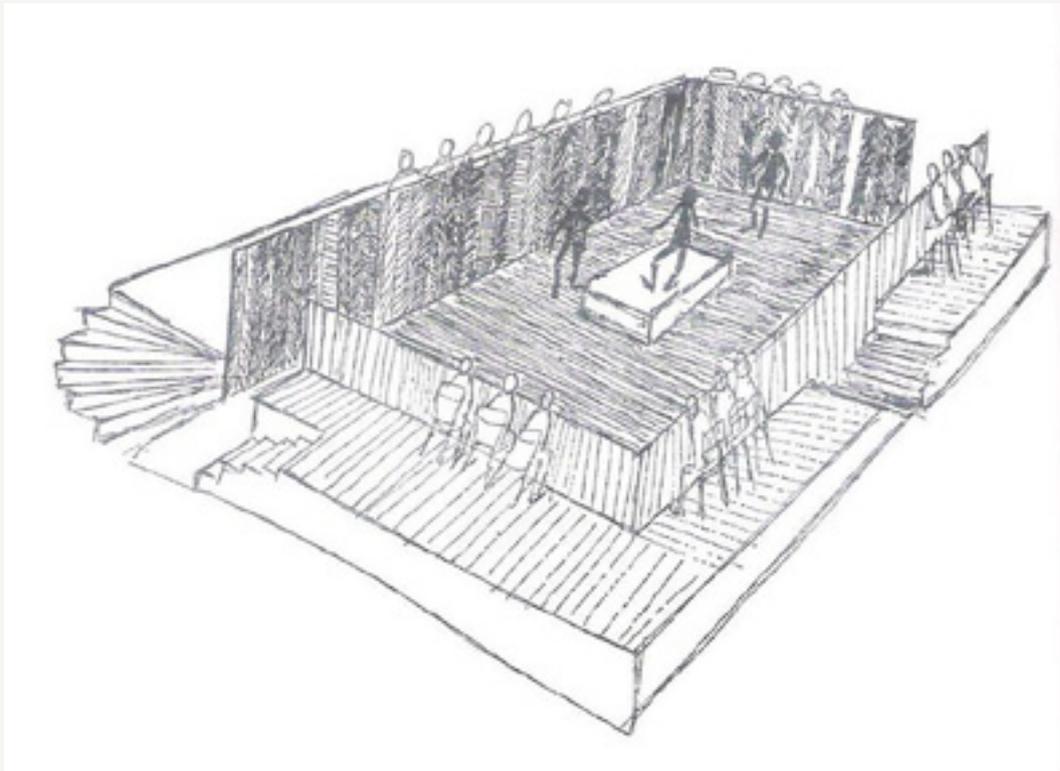
A produção da peça *O príncipe constante* teve uma importância notável na evolução do Teatro Laboratório, pois Grotowski não aderiu ao texto original, apresentando uma versão pessoal ao trabalho, embora, segundo ele, tenha conservado profundamente o significado da obra. O espetáculo começou a ser ensaiado dois anos antes da estreia oficial em 1965, e continuou seu processo de preparação ainda por muito tempo depois da primeira apresentação.

O argumento da peça estava composto pela história de um mártir; um príncipe espanhol católico que, no tempo dos conflitos entre católicos e mouros, foi feito prisioneiro e submetido a uma série de torturas e pressões para que abandonasse o cristianismo, permanecendo, no entanto, fiel à sua fé até o fim. A estrutura narrativa era um elemento importante para Grotowski, e que deveria ser claro. Ele pretendia efetivamente que essa história aparecesse para o público que fosse assistir à peça. Ele queria inclusive fazer referências, no desenrolar da encenação, à própria situação da Polônia (LIMA, 1999). Portanto, havia no projeto do diretor uma preocupação com a comunicação de um conteúdo específico.

1 *Doutorando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas/Unicamp, Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina/UDESC, docente da Universidade Estadual do Paraná/UNESPAR, campus Faculdade de Artes do Paraná/FAP.*

E-mail: rossetorobson@gmail.com.

O projeto cênico do espetáculo obrigava os espectadores a ficarem em incômodos e altos assentos, situados na parte superior do reduzido espaço cênico. Isso condicionava uma forma de uma visão “quase aérea” do que sucedia no solo por meio do trabalho dos seis atores. O espaço comportava somente trinta pessoas como espectadores (JAVIER, 2005). Logo, é possível afirmar que o espetáculo era visto desde a posição de um *voyeur*, uma vez que palco e plateia eram dispostos como se fosse uma arena ou uma sala de operações. Assim, confirma Flaszen: “Alguém poderia pensar no que vê como algum tipo de esporte cruel em uma arena romana antiga ou uma operação cirúrgica como a retratada no quadro ‘A lição de anatomia do Dr. Tulp’, de Rembrandt.” (2011, p. 73). A seguir, a imagem esclarece a concepção espacial proposta para o espetáculo, uma estrutura que expõe somente as cabeças dos espectadores, estabelecendo um contato específico do público com a cena.



Fonte: (GROTOWSKI, 2011, p. 130)

Desde o início, Grotowski rejeitou as estruturas arquitetônicas e os dispositivos usualmente postos a serviço do teatro. É possível notar na proposta do espetáculo que a estrutura cenográfica enseja um observar diferenciado, quase que uma visualização privada e, portanto, destinada a espionar, redefinindo de fato a postura usual do público. Nesta concepção, o espectador seria também como aquele que espreita da janela de sua casa, talvez desejando se fazer presente na cena, talvez somente curioso. Ao estabelecer um espaço do público tão controlador, por sua forma física, o encenador pretendeu exercer domínio sobre as condições da observação da cena.

Segundo Grotowski (2011), o espetáculo foi concebido de maneira quase matemática, o trabalho foi realizado de forma premeditada para que a maioria dos espectadores captasse a mesma montagem das sequências. O papel-título foi representado pelo ator Ryszard Cieślak, e é interessante notar que durante meses e meses este ator trabalhou exclusivamente com Grotowski, para somente depois se incorporar ao trabalho com os outros atores do elenco. De fato, o que se observa é que Grotowski não levou Cieślak a representar o drama do mártir de Calderón; o trabalho, ao invés disso, foi focado sobre um período de memória da adolescência do ator, período no qual ele havia vivido uma grande experiência amorosa. Sobre essa lembrança, Grotowski expôs:

Isto se referia àquele tipo de amor que, como só pode acontecer na adolescência, carrega toda sua sensualidade, tudo que é carnal, mas ao mesmo tempo, carrega, por detrás disso, alguma coisa de totalmente diferente, que não é carnal ou que é carnal de uma outra maneira e que é muito mais como uma prece. É como se, entre esses dois aspectos, se criasse uma ponte que é uma prece carnal (*apud* LIMA, 2008, p. 163).

O trabalho do diretor estava concentrado sobre o processo interior do ator que executa a ação dramática principal. Nada, segundo Grotowski, foi pedido a Cieślak em relação ao personagem que ele

ia representar. Para Cieślak, não havia um personagem a interpretar, mas sim uma partitura de ações de suas memórias. Segundo Lima (2008, p. 164), “A memória psicofísica daquele momento localizado na adolescência do ator era atualizada exatamente através de um trabalho minucioso sobre as ações e os impulsos”.

A consequência prática desses procedimentos foi que o público assistia à história de um mártir, embora Cieślak não fizesse em nenhum momento ações que implicassem na busca mimética do personagem, segundo os moldes canônicos da cena do século XX. Sendo assim, como Grotowski mesmo afirmou, o espetáculo se constituía, como história, através da percepção e criatividade do espectador. Aquilo que o espectador viu e aquilo que efetivamente o ator fez eram coisas diferentes. O espectador sentia uma sinceridade, uma realidade da vida do ator, mas associava tudo isto com palavras do texto dramático e com os elementos visuais. Assim, a montagem do espetáculo se definia, de maneira cabal, pela percepção do espectador.

Portanto, a dinâmica do processo vivencial do ator articulado com as sequências textuais, os elementos visuais, as ações, os movimentos, os cantos dos outros personagens, produziam um sistema de signos que era percebido pelos espectadores como o mecanismo da encenação (CEBALLOS, 1992)². Este mecanismo estava estruturado para colocar em evidência a tarefa desenvolvida por Cieślak. Dessa forma, Grotowski criou uma estrutura que, aparentemente, iludia o público, quando, de fato, estava buscando um espaço de experimentação teatral que aproximasse radicalmente atores e espectadores.

É certo que o espectador opera frente aos espetáculos interpretando e construindo os sentidos daquilo que poderíamos chamar “máquina espetacular”, mas neste caso particular a direção propôs uma orientação claramente divergente: enquanto o público buscava a matriz da narrativa, instalada pelo texto, o ator principal se orientava para outros territórios significantes bastante distintos.

2 Edgar Ceballos é responsável pela transcrição de conferências realizada por Grotowski em outubro de 1989 em Módena – Itália e em maio de 1990 na Universidade de Califórnia em Irvine – USA.

A função de entender o espectador, segundo Grotowski, seria um dos problemas essenciais do ofício do encenador. Isto é, o diretor deve ter a capacidade de guiar o olhar, de despertar, e de concentrar a atenção do espectador. O trabalho do encenador é um trabalho de um “espectador profissional”, como definia o mestre polonês. Para Grotowski é preciso discernir, por exemplo, entre um ator que se posiciona em primeiro plano, e começa uma espécie de introdução, e um outro ator que, no segundo plano, começa uma ação. O diretor deveria entender que além da beleza de uma cena é preciso observar como funciona o foco de atenção do espectador, de onde vem a informação-chave para a produção de sentidos do espetáculo. Compreendendo isso, o encenador pode organizar as atenções do público sobre o “ator informante”, e o ator que ocupa o espaço secundário na ação.

Grotowski afirma que se para atingir tal objetivo diminui-se a luz, este recurso será um fracasso total, porque todos irão querer ver o que sucede na escuridão. Essa ação secundária deve ser percebida, existir, mas não deve chamar mais atenção do que o “ator informante”. Então, a ação deve ser extremamente simples e repetitiva, sem surpresas. Ela pode ter uma composição formal e rítmica bastante desenvolvida, mas monótona e simples. Assim, o espectador mantém sua atenção no ator informante e, por breves períodos, dirige o olhar para a ação a fim de controlar se há a mesma ação repetitiva em segundo plano (CEBALLOS, 1992). Há muitas soluções para a cena citada acima, mas o que Grotowski (2010) enfatizava era que compreender e pensar o olhar direcionado do espectador é ofício fundamental do diretor. Nesse sentido, sua função seria dirigir o olhar da audiência para algo: em certos casos desviar a atenção, e em outros concentrá-la. Assim, os experimentos com a iluminação desvendaram nova relação do espectador com a cena:

Abrimos mão dos efeitos de luz, e isso revelou muitas possibilidades para o ator trabalhar com recursos como focos estáticos e o uso deliberado de sombras e pontos iluminados etc. É particularmente significativo que, uma vez que o espectador esteja colocado em uma área

iluminada ou que, em outras palavras, se torne visível, ele comece também a desempenhar um papel na representação (GROTOWSKI, 2011, p. 16).

O fenômeno da percepção não é simplesmente externo, senão que se relaciona com o registro que uma pessoa tem do mundo que a rodeia. Entre o espetáculo e o espectador existe uma experiência, uma aprendizagem. O olhar propicia o criar sentidos, na medida em que a percepção se abre para o mundo particular do objeto, instala-o no circuito interior de cada sujeito. O olhar responde às provocações produzindo imagens, cujos contornos não são reflexos de verdades prévias, mas a realização do espetáculo como um ato de reaprendizagem.

Um espetáculo não representa nada, ele é aquilo que se percebe. O seu sentido é uma construção que emerge da relação da representação com um lugar singular da sensibilidade do observador. Só se tem acesso ao espetáculo a partir do próprio espetáculo, através de um contato direto com ele, por isso é sempre um processo ligado à experiência e ao pensamento. Nessa concepção, o espaço cênico era prioridade para Grotowski, colocando o espectador como testemunha da experiência ao pensar na relação palco-plateia:

A vocação do espectador é ser observador, mas ainda mais, é ser testemunha. A testemunha não é quem enfia por toda parte o nariz, quem se esforça por ficar o mais próximo possível, ou por intrometer-se nas ações dos outros. A testemunha mantém-se levemente à parte, não quer se misturar, deseja estar consciente, ver o que acontece, do início ao fim, e guardar na memória; a imagem dos eventos deveria permanecer dentro dela. [...]. *Respicio* é a palavra latina que significa respeito pela coisa, eis a função da verdadeira testemunha; não se intrometer com o próprio mísero papel, com aquela inoportuna demonstração: “eu também”, mas ser testemunha – ou seja, não esquecer, não esquecer custe o que custar. [...] No caso de *O Príncipe Constante*, tínhamos que lidar com a coparticipação direta, emotiva, em que os espectadores foram colocados na situação da testemunha (GROTOWSKI, 2010, pp. 122-3).³

3 Conferência realizada em 18 de outubro de 1968 na sede parisiense da Academia Polonesa das Ciências, intitulada de Teatro e Ritual.

Nesse sentido, o espectador é concebido como coautor da obra, num processo relacional entre a emoção e a reflexão. No entanto, tal experiência estética parece estar mais ligada à reflexão do que propriamente ao prazer estético. Ao reconfigurar a posição do espectador para ver a cena, a peça traz assim uma inovação, um tipo de novidade que impõe o público a rever o que já conhecia. Desse modo, por mais que o espectador seja arrebatado pela obra, ele fará uma reflexão frente ao novo, dando-lhe uma nova organização.

O ator Ryszard Cieślak interpretou o personagem do Príncipe por meio de materiais de sua vivência pessoal, ou seja, utilizou-se de experiências sensoriais vividas, e as transportou para seu exercício cênico, através da direção e do treinamento propostos por Grotowski. O procedimento que orientou o trabalho de Cieślak consistiu em memorizar os monólogos de *O príncipe constante*, a ponto de dominá-los inteiramente. A partir disso, Cieślak começou a rememorar fisicamente um encontro amoroso, e a processá-lo cenicamente através das “ações físicas” ou “psicofísicas” sugeridas por Staniskavski e retomadas por Grotowski. O princípio que organizou esse trabalho considera que o corpo tem um estatuto não puramente físico, pois se trata do “corpo-memória” ou do “corpo-vida” do qual fala Grotowski.

Focalizando o domínio psicofísico do ator, Grotowski ordenou que Cieślak enfrentasse todas as barreiras, com o fim de se entregar ao máximo ao experimento, desarmando-se e desnudando-se, para atingir o estado de compreensão de si próprio na cena, que já não seria apenas uma cena teatral, mas uma vivência integradora. Nesse espetáculo, segundo o crítico Jòsef Kelera, Ryszard Cieślak alcançou o ápice do trabalho do ator:

Até agora, aceitei com reservas termos como ‘santidade laica’, ato de humildade e purificação que Grotowski usa. Hoje admito que eles podem ser aplicados perfeitamente ao personagem Príncipe Constante. Uma espécie de iluminação psíquica emana do ator [...]. Nos momentos culminantes do papel, tudo o que é técnica torna-se algo iluminado; de dentro acende-se uma luz, literalmente imponderável. A qualquer momento o ator irá levitar... Ele está em estado de graça. E ao seu redor esse ‘teatro cruel’, com suas blasfêmias e excessos, é transformado em um teatro em estado de graça (KELERA, 2011, p. 82).

Por estas palavras, Kelera constata que a qualidade da interpretação do ator ultrapassou as propriedades técnicas e, nesse sentido, é possível

compreender o processo de Grotowski como um profundo enfrentamento para o autoconhecimento. Assim, trabalhar as experiências e a memória do ator para a construção do personagem significa trabalhar sobre ‘si mesmo’, um aprendizado para toda a vida. Essa experiência aponta diretamente para um dos princípios fundamentais da ideia do Teatro Pobre: a relação entre o ator e o espectador parte da rejeição do “publicotropismo”, isto é, daquele espetáculo em que o ator se dirige ao público para conquistá-lo ou seduzi-lo. Para Grotowski, o ator

não deve representar para a platéia, e sim se confrontar com ela, em sua presença. Deve cumprir um ato autêntico, tomando o lugar dos espectadores, experimentando participar de um ato de extrema sinceridade e autenticidade, ainda que disciplinado. Ele deve doar-se, e não se controlar; abrir-se, e não se fechar, pois isto terminaria no narcisismo. (GROTOWSKI, 1971, p. 169)

Sinceridade e autenticidade são palavras-chave para entender o que pretendia Grotowski na relação do seu ator com o público. Essa relação se apoiaria na força de uma verdade cênica. Uma verdade resultante de uma presença significativa, de um estar aqui e agora para o público como vivência real do sujeito. Um ato de pureza total em relação à interpretação do ator, sustentado pela intensidade da disciplina e precisão da partitura. Essa combinação de elementos era o que sustentava o projeto de Grotowski na primeira fase de sua trajetória: o período dos espetáculos.

O público percebe o ator primeiramente como presença física, real, uma pessoa pertencente a uma sociedade. Num segundo momento, o público o percebe no universo ficcional, do enredo do espetáculo – o personagem. O ator transita nesse duplo sentido, ele é uma pessoa real, e ao mesmo tempo, num espetáculo, ele é um personagem daquele contexto fictício. O trabalho de Grotowski pretendia romper com esse duplo sentido. Para tanto, Cieślak precisava permanecer no personagem por meio do texto de *O príncipe constante* e de sua partitura atrelado com a sua experiência pessoal.

Nessa configuração, o espectador tece uma recepção/relação particular entre autor, encenador e obra. Em todo o caso, o espaço teatral desempenha um papel de mediação entre o texto e a representação, entre os diversos códigos da encenação, enfim, entre espectadores e atores. Nesse sentido, a recepção do público se transforma, na elaboração do olhar da leitura, em um universo tramado de significados. Na dinâmica estabelecida entre o real e a ilusão, Grotowski convocou

e revitalizou na proposta de *O príncipe constante* uma realidade pré-existente, pela revisitação da memória do ator, na criação de uma relação intertextual entre texto literário e textos fictícios, trazendo para o espectador a fruição de uma encenação que transita entre realidade, ficção e imaginários.

A potência do espectador da encenação *O príncipe constante* está diretamente relacionada ao universo instaurado pela cena, sobretudo na comunicação instituída pelo ator que utilizou simultaneamente na vida e na construção de uma representação o mesmo material, capaz de gerar uma arte parecida com a existência. Atores e espectadores parecem compartilhar durante algum tempo um especial estado de presença, uma relação de sedução, talvez o mesmo êxtase que sente uma pessoa ao descobrir a capacidade de realizar algo novo.

Grotowski começou a trabalhar nas fases seguintes – O Parateatro, O teatro das fontes e A arte como veículo – novas maneiras de relacionamento com aquilo que seria o espectador. Assim, este não seria apenas um espectador tradicional que, de algum modo, seria um sujeito que teria a possibilidade de envolver-se no espetáculo de forma total. Esse novo espectador se confundiria com o próprio performer, de tal forma que já não haveria mais um espetáculo. Surgiria, então, algo mais parecido com as antigas cerimônias rituais, onde todos fariam parte do acontecimento.

Como consequência dessas experiências, que romperam a barreira que separava performance do ator e experiência do público, Grotowski passou a não produzir mais espetáculos, e começou a trabalhar sobre questões relacionadas com o universo de interação possível entre seres que performatizam. É possível afirmar que, nesse momento, Grotowski avançou para além da fronteira do teatro já que para existir teatro é necessário ter uma audiência, um assistente que presencia o ator performático desde um território distinto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS>

CEBALLOS, Edgar. *Principios de dirección escénica* (Coleção Escenología). México, Gaceta, 1992.

FLASZEN, Ludwik. O príncipe constante. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*: Jerzy Grotowski. 2. ed. Brasília, Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

KELERA, Josef. Crítica sobre a criação de Ryszard Cieślak no espetáculo *O príncipe constante*. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*: Jerzy Grotowski. 2. ed. Brasília, Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

LIMA, Tatiana Motta. *Les mots pratiqués*: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. Tese (Doutorado em Teatro), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*: Jerzy Grotowski. 2. ed. Brasília, Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

_____. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, Edições SESC SP; Pontedera, IT, Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

_____. A arte como veículo. *Revista do LUME*, n. 2, Campinas, fev. 1999, pp. 77-88.

_____. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

JAVIER, Francisco. Mi experiencia Grotowski. In: *Cuadernos de Picadero*: presencia de Jerzy Grotowski. Buenos Aires, ano II, n. 5, marzo, 2005, pp. 4-6.

ABSTRACT> This work presents an analysis about the aesthetic processes of the director Jerzy Grotowski in the conception of scenic architecture in the play *The Constant Prince* and about the procedures used by him towards directing the work of interpretation carried out by the actor Ryszard Cieślak. The design of the scenario was analyzed taking into account the intrinsic relationship between actors and spectators and the grotowskian assumption that the director is, par excellence, a bystander by profession.

KEYWORDS> spectacle; actor; spectator.