



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**MEMÓRIA CRIADORA:  
DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE GROTOWSKI E BERGSON**

**JULIA MEDINA VELLOSO DE OLIVEIRA**

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**MEMÓRIA CRIADORA:  
DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE GROTOWSKI E  
BERGSON**

Monografia submetida à Banca de Graduação como  
requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social/ Jornalismo.

**JULIA MEDINA VELLOSO DE OLIVEIRA**

**Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz**

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia Memória criadora: diálogos possíveis entre Grotowski e Bergson, elaborada por Julia Medina Velloso de Oliveira.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profª. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz  
Doutora em Filosofia – Université de Paris I  
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto  
Doutor em Filosofia - Université de Nice  
Departamento de Comunicação - UFRJ

Profª. Dra. Adriana Schneider Alcure  
Doutora em Antropologia Social pelo PPGSA/ IFCS/ UFRJ  
Departamento de Métodos e Áreas Conexas – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2016

## FICHA CATALOGRÁFICA

OLIVEIRA, Julia Medina Velloso de.

Memória criadora: diálogos possíveis entre Grotowski e Bergson.  
Rio de Janeiro, 2016.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação  
– ECO.

Orientadora: Maria Cristina Franco Ferraz

OLIVEIRA, Ju60lia Medina Velloso de. **Memória criadora: diálogos possíveis entre Grotowski e Bergson.** Orientadora: Maria Cristina Franco Ferraz. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

## RESUMO

Este trabalho pretende discutir e investigar as possíveis relações e aproximações entre a visão bergsoniana da memória e a ideia de corpo-memória de Grotowski. Ao mesmo tempo em que para o filósofo, a memória não consiste em regresso ao passado, mas algo que acontece no presente e se dá a partir de uma ação do corpo, de forma reatualizada, para o diretor polonês, o corpo todo é memória. Entende-se aqui a memória como instrumento de criação, como força capaz de agir sobre o corpo. Como referência, foram escolhidos, além dos nomes-chave para essa pesquisa, autores que trabalharam ao lado do diretor teatral e vivenciaram na prática o trabalho desenvolvido, assim como pensadores atuais das problemáticas do corpo, da memória e do trabalho do ator. A metodologia inclui a análise dos livros citados, assim como a própria experiência da autora no teatro.

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer à minha família pelo afeto, incentivo, carinho e por tudo que eles representam para mim. E também às minhas amigas da ECO-UFRJ, pela amizade e companheirismo. E ainda ao meu parceiro de teatro e afeto Gustavo Antunes.

Um agradecimento especial ao meu professor de teatro Alain Alberganti, responsável por muitos ensinamentos e também à minha orientadora Maria Cristina Franco Ferraz, que aceitou o meu convite, acreditou no meu projeto e me passou importantes orientações.

Um muito obrigada também aos professores Paulo Oneto e Adriana Schneider por terem se interessado pela minha pesquisa e aceitado participar da minha banca.

A todos vocês meu sincero agradecimento.

*Interesso-me pelo ator porque ele é um ser humano*  
Jerzy Grotowski

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2. CORPO E MEMÓRIA</b> .....	13
2.1. Memória criadora: de Bergson ao corpo-memória.....	18
2.2. Corpo-memória em ação: a experiência em O Príncipe Constante.....	23
<b>3. MEMÓRIA E QUEBRA DE AUTOMATISMOS</b> .....	27
3.1. Estado de atenção.....	29
3.2. Memória e organicidade.....	34
<b>4. O TEMPO DA MEMÓRIA E DA CRIAÇÃO</b> .....	39
4.1. Duração criadora.....	40
4.2. Aqui e Agora.....	42
<b>5. MATÉRIA E MEMÓRIA, CORPO E ALMA</b> .....	44
5.1 Ato total.....	46
5.2 Do corpo-memória ao corpo-vida .....	48
<b>6. EXPERIMENTANDO A MEMÓRIA CRIADORA</b> .....	50
<b>7. CONCLUSÃO</b> .....	55
<b>8. BIBLIOGRAFIA</b> .....	57



## 1. Introdução

O presente trabalho investiga as possíveis aproximações entre a visão bergsoniana da memória, a partir da obra *Matéria e Memória* (1896), e a ideia de corpo-memória do diretor teatral Jerzy Grotowski, a partir do trabalho com o ator Ryszard Cieslak no espetáculo “O Príncipe Constante” a fim de afirmar a memória em sua potência criadora. No âmbito desta proposição é importante, antes de tudo, chamar atenção para a natureza distinta da produção de ambos os nomes-chave para essa pesquisa. Pois enquanto Bergson era um homem da filosofia e da análise teórica, Grotowski era um homem do conhecimento a partir da prática e do fazer. Isso posto, quando se pretende, neste trabalho, identificar possíveis aproximações entre Grotowski e Bergson é com o objetivo de enriquecer a concepção de uma memória criadora para o ofício do ator, mas sem esquecer que as respectivas investigações de cada um desses estudiosos se encontram em universos diferenciados de estudo, que, ocasionalmente, podem dialogar.

Sobre a importância concedida por Grotowski ao caráter prático de seu trabalho, é ainda necessário destacar que, ao longo de seu percurso, o diretor polonês negou a busca por conceitos estanques, fórmulas e receitas para o exercício de criação do ator e do performer, além de inúmeras vezes renunciar, transformar e reformular suas próprias propostas, práticas, conclusões e conceitos, em uma atividade de constante autocrítica. Mais do que atentar para a abertura de Grotowski para reformulações, cabe ressaltar também que, quando se fala aqui sobre conceitos de seu vocabulário e de sua terminologia, estes estão vinculados à experiência prática.

Portanto, tendo consciência da natureza fluida da investigação de Grotowski, busca-se nesta pesquisa um cuidado sobre a “volatização dos termos” e a “canonização da terminologia”, na esteira da atriz, professora e pesquisadora Tatiana Motta Lima, em seu trabalho *Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowsky entre os anos 1959 e 1974*. Segundo ela, a pesquisa de Grotowski esteve em permanente transformação, com experiências, práticas e exercícios que se transformaram ao longo do tempo e que consistem não em uma realidade de normas a serem seguidas, mas em uma realidade experimentada pela prática, de natureza dinâmica e não fixa. Sobre o trabalho de Grotowski, a pesquisadora defende:

Minha forma de fugir tanto daquela volatização dos termos quanto da canonização da terminologia – duas faces da mesma moeda - foi tratar termos importantes do léxico de Grotowski como conceitos, ao mesmo

tempo mergulhados na - e submergidos da - prática de ensaios e exercícios. Nesse sentido, não se trata nem de apresentar um dito *pensamento do autor*, nem de exaltar a empiria, ambas as operações propícias à produção de estereotípias. Deduzir as práticas de Grotowski de uma filosofia geral que as explique totalmente e que permita que não se contradigam entre si, ou, por outro lado, relatar exercícios ou procedimentos como se neles se encontrasse a chave do seu legado, não é a melhor maneira de abordar a sua obra (LIMA, 2008, p.13 – grifo da autora).

Não é à toa que Lima intitulou sua pesquisa utilizando-se do termo *Les mots pratiques*, destacado por Georges Banu na introdução da edição francesa do livro *Trabalhar sobre as ações físicas com Grotowski*, de Thomas Richards. Como explica a autora, Banu usa a expressão para realçar o valor, no trabalho de tradução, de “preservar as palavras praticadas [...], não separando o vocabulário do campo de energias que lhe era próprio, não esvaziando a terminologia de sua fonte corpórea e concreta” (LIMA, 2008, p.14), reiterando, mais uma vez, o *estatuto experiencial*<sup>1</sup> do trabalho de Grotowski.

Endossando o tipo de abordagem destacada por Lima, reitera-se nesta pesquisa que os termos utilizados por Grotowski ao longo de sua trajetória sempre estiveram ligados ao exercício prático, fluido como sua terminologia. Entretanto, também se entende que, para investigar procedimentos específicos de suas formulações, termina por ser necessário tratá-los como conceitos a fim de poder refletir sobre eles. Sobre sua preocupação com a canonização de termos e práticas, o própria Grotowski destaca:

[...] quando eu conto para vocês certas experiências, eu evito dizer que eu acho que se deve fazer isso ou aquilo. Porque isso não será operativo, mesmo se algum de vocês quiser segui-las. Eu conto a vocês uma experiência que pode, talvez, levar alguns de vocês, a uma reflexão [...] As respostas, nos domínios artísticos e culturais, não são únicas. Elas não podem ser canônicas: deve-se fazer isso. Sim, um pouco podemos dizer o que não se deve fazer, mas o que se deve fazer, isso depende de muitas circunstâncias (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p.10).

Por conta deste temor de Grotowski e do privilégio atribuído à prática, a produção textual usada como referência neste trabalho leva em conta não apenas textos do próprio teatrólogo, mas também relatos e produções de pessoas que trabalharam ao lado dele e que puderam observar sua trajetória ou mesmo vivenciar o contexto prático de sua pesquisa, como Thomas Richards<sup>2</sup>, Eugenio Barba<sup>3</sup> e Mario Biagini<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> LIMA, 2008, p.14

<sup>2</sup> Atualmente, Thomas Richards é diretor do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Em 1996, Grotowski acrescentou o nome de Richards junto ao seu, evidenciando a posição de Richards como o de herdeiro e seguidor de suas investigações.

Ainda em função da fluidez da investigação de Grotowski, outro ponto importante é destacar em que período de seu percurso estão inseridos os conceitos e ideias abordados nesta pesquisa. Entre as tantas reformulações pelas quais o trabalho de Grotowski passou, uma delas é substancial para tratar do conceito de corpo-memória e será abordada com mais detalhes no decorrer do texto. Ao longo de seu caminho como diretor, Grotowski passou de uma concepção de um corpo que deveria ser anulado, já que é visto como bloqueador dos impulsos orgânicos, para outro tipo de corpo, que possui uma consciência orgânica. A experiência do Príncipe Constante foi um dos marcos para tal mudança e é a partir daquele momento que esta pesquisa se situa.

A metodologia utilizada para a elaboração desta monografia não se fundou apenas na pesquisa bibliográfica relacionada a Jerzy Grotowski e Henri Bergson, mas se consolidou ainda pelas práticas teatrais da autora inspiradas no trabalho do diretor polonês, realizados na companhia do professor Alain Alberganti, que, por sua vez, estudou com atores do Teatro Laboratório<sup>5</sup> de Grotowski, além de Etienne Decroux, pioneiro da mímica corporal e Kazuo Ohno, um dos fundadores da dança butoh no Japão.

No primeiro capítulo, falarei sobre as noções de matéria, corpo, percepção, virtualidade e memória na obra de Bergson e seus entrelaçamentos, passando por questões tais como o papel do corpo, a função da percepção na operação da memória, a diferença entre hábito e memória e as características singulares daquilo que o filósofo entende por memória propriamente dita. Em seguida, traço a relação defendida por mim entre a ideia de memória em Bergson e o conceito de corpo-memória em Grotowski, abordando as possíveis aproximações e distanciamentos entre os tratamentos dados à memória no trabalho do ator em Stanislavski e em Grotowski, além de tratar do deslocamento operado por Grotowski acerca do estatuto do corpo do ator e de abordar e de que modo o corpo-memória pode se materializar no processo de criação do ator a partir do exemplo do espetáculo *O Príncipe Constante*.

Nos dois capítulos seguintes, com o objetivo de aprofundar não apenas as noções de memória em Bergson e corpo-memória em Grotowski como também o entendimento da

---

<sup>3</sup> Teórico e encenador italiano, fundador do Odin Teatret (Dinamarca). Trabalhou durante três anos com Grotowski na Polônia, além de assinar a autoria de diversos escritos sobre o diretor polonês.

<sup>4</sup> Diretor associado do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

<sup>5</sup> Nome pelo qual o grupo de atores de Grotowski ficou mundialmente famoso.

potência criadora da memória, buscarei outras possíveis conexões entre as ideias de ambos os pensadores, refletindo sobre que tipo de corpo é o corpo-memória de Grotowski, a quebra de automatismos, o estado de atenção e a organicidade no ofício do ator, além de indagar sobre qual seria o tempo da criação e da memória.

Já no quarto capítulo, falarei sobre a relação de solidariedade entre o corpo (matéria) e espírito (memória) e como tal liame pode ser proveitoso para trabalho do ator. Para isso, trago para a discussão a ideia de Ato Total em Grotowski e o prolongamento do conceito de corpo-memória no de corpo-vida operada pelo diretor, invocando o cruzamento entre arte e vida destacado por Lima.

Por fim, no capítulo final, transportarei as temáticas abordadas anteriormente para a minha vivência pessoal no teatro, através de relato acerca de meu processo de criação na performance teatral que trabalho atualmente.

## 2. Corpo e memória

Corpo e memória são termos centrais deste trabalho e, por isso, é preciso entender sobre que corpo e qual memória fala Bergson e como estes podem relacionar-se ao corpo-memória de Grotowski. Em *Matéria e Memória* (MM), obra analisada para esta pesquisa, Bergson aborda a questão da memória para dar conta da problemática da relação entre corpo (matéria) e espírito (memória), refletindo a partir da leitura do mundo por imagens e a percepção deste mundo a partir do corpo e do espírito.

Para o filósofo, o universo é um conjunto de imagens e, entre essas imagens, está o corpo, que detém papel privilegiado, já que é um centro de ação capaz de exercer uma ação real sobre outras imagens que o cercam. No primeiro capítulo de MM, nomeado “Da seleção das imagens”, Bergson destaca: “Chamo de matéria o conjunto de imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo” (BERGSON, 1999, p.17).

Assim, o corpo configura-se como uma imagem especial e privilegiada, pois é capaz de receber ações do exterior, ou seja, de outras imagens, e agir sobre esse mesmo exterior. Afinal, é através do corpo que podemos perceber o mundo material e, para Bergson, a percepção está estreitamente relacionada à ação, consistindo em selecionar, dentre o conjunto de imagens, aquelas que interessam à imagem central, o corpo. Bergson explica:

Isto porque perceber consiste em separar, do conjunto dos objetos, a ação possível de meu corpo sobre eles. A percepção então não é mais que uma seleção. Ela não cria nada; seu papel, ao contrário, é eliminar do conjunto das imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria nenhuma influência, e depois, de cada uma das imagens retidas, tudo aquilo que não interessa as necessidades da imagem que chamo meu corpo. Tal é, pelo menos, a explicação muito simplificada, a descrição esquemática do que chamamos percepção pura (BERGSON, 1999, p.267-268).

Mas como é feita essa seleção de imagens, base da percepção? E ainda, qual o papel da memória neste procedimento? Para compreender tais questões, Bergson chama atenção para a importância do cérebro, estreitamente vinculado ao conceito de memória. Acompanhando o momento de forte desenvolvimento tecnológico nas comunicações, na virada do século XIX para o XX, o filósofo compara o cérebro com uma “central telefônica”, que teria a função de “efetuar a comunicação”. Ou seja, seu papel seria o de transmissão e seleção, como explica o filósofo Jean-Louis Vieillard-Baron: “Ele é o órgão pelo qual se materializa a memória, no sentido em que as lembranças não podem se atualizar sem a ajuda do cérebro” (VIEILLARD-BARON, 2007, p.24).

Bergson garante ao cérebro um papel de transmissão, refutando uma concepção espacializada da memória, que entende o órgão como local de armazenamento de lembranças. Crítico das perspectivas científicas da época, o conceito bergsoniano de memória caminha em direção oposta à redução do entendimento do fenômeno da memória aos processos bioquímicos do corpo e a uma ideia computacional do cérebro (FERRAZ, 2010, p.65). Para ele, o cérebro não é, de modo algum, local de arquivamento do passado.

Para questionar tal concepção de um cérebro que conteria “caixas de lembranças”, o filósofo parte da problemática das doenças da memória, como, por exemplo, as afasias – lesões locais no cérebro-, chegando à conclusão de que elas não corresponderiam ao desaparecimento das lembranças, supostamente guardadas em um recipiente, mas sim a uma impotência para evocar ou atualizar as recordações, como comenta Ferraz:

Prova disso é que um certo esforço ou certas emoções podem trazer bruscamente de volta à consciência palavras que se acreditavam perdidas de uma vez por todas. Ou seja: as lembranças não estão situadas nem arquivadas em células do cérebro. O esquecimento tampouco equivale a uma operação meramente negativa, de aniquilação das lembranças (FERRAZ, 2010, p.72).

Ademais, assim como o corpo, o cérebro é também uma imagem como as outras: é ele que faz parte do mundo material e não o mundo material que faz parte dele. Portanto, ele também não seria um instrumento de representação, mas de ação, pois se utiliza da memória, mas não a conserva. Funcionando como um obstáculo entre a evocação do passado e sua manifestação no presente, é ele quem permite e passagem daquilo que é útil ao presente e à ação – esta manifesta no corpo.

Portanto, para falar sobre memória, em Bergson, é preciso garantir ao corpo um papel central, pois é na corporeidade que se dá não apenas a atualização da memória, solidária ao corpo, mas também a percepção. Como evidencia o pensador, o corpo é o entrelaçador entre a percepção atual e a memória:

Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança, conforme mostraremos adiante, não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere (BERGSON, 1999, p.70).

Esboçada a relação de solidariedade entre a memória e corpo e entendido o papel da memória na percepção, cabe indagar quais são as características dessa memória e identificar como o passado pode sobreviver e manifestar-se em nós.

Para isso, Bergson distingue dois tipos de memória: a memória-hábito e a memória das próprias lembranças. Para diferenciá-las, o filósofo recorre ao exemplo do

estudo de uma lição e sua inscrição na memória: estudamos uma lição e, para decorá-la, lemos cada frase e a repetimos, por certo número de vezes. A cada nova leitura, avançamos na organização do todo, vamos unindo cada frase, até finalmente termos a lição de cor, tornada então lembrança. Porém, neste processo, existe ainda um outro tipo de lembrança, de caráter individual, relacionada a cada uma das leituras realizadas, como elucida Bergson:

Estudo uma lição, e para aprendê-la de cor leio-a primeiramente escandindo cada verso; repito-a em seguida um certo número de vezes. A cada nova leitura efetua-se um progresso; as palavras ligam-se cada vez melhor; acabam por se organizar juntas. Nesse momento preciso sei minha lição de cor; dizemos que ela tornou-se lembrança, que ela se imprimiu em minha memória. Examino agora de que modo a lição foi aprendida, e me represento as fases pelas quais passei sucessivamente. Cada uma das leituras sucessivas volta-me então ao espírito com sua individualidade própria; revejo-a com as circunstâncias que a acompanhavam e que a enquadram ainda; ela se distingue das precedentes e das subseqüentes pela própria posição que ocupou no tempo; em suma, cada uma dessas leituras torna a passar diante de mim como um acontecimento determinado de minha história (BERGSON, 1999, p.85-86).

Para ele, enquanto aprendida de cor, pela repetição, a lembrança da lição possui as características do hábito. Já a lembrança de uma leitura particular difere do hábito porque não pode repetir-se, cada leitura corresponde a uma lembrança individual, situada em um determinado tempo que não se repete, como explica o filósofo:

A lembrança da lição, enquanto aprendida de cor, tem todas as características de um hábito. Como o hábito, ela exigiu inicialmente a decomposição, e depois a recomposição da ação total. Como todo exercício habitual do corpo, enfim, ela armazenou-se num mecanismo que estimula por inteiro um impulso inicial, num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo.

Ao contrário, a lembrança de tal leitura particular, a segunda ou a terceira por exemplo, não tem nenhuma das características do hábito. Sua imagem imprimiu-se necessariamente de imediato na memória, já que as outras leituras constituem, por definição, lembranças diferentes. É como um acontecimento de minha vida; contém, por essência, uma data, e não pode conseqüentemente repetir-se (BERGSON, 1999, pág.86).

À memória-hábito, portanto, vincula-se a ação, que uma vez aprendida não revela marcas do passado e possui um tempo determinado (relacionado ao tempo de cada movimento daquela ação), como o ato de caminhar, dirigir, abrir uma porta ou andar de bicicleta. A repetição dos movimentos e as tentativas de acerto e erro para aprender tais atividades aos poucos vão se consolidando, através das percepções, em movimentos

apreendidos pelo corpo, de forma que tais mecanismos sensório-motores se solidificam e passam a acontecer de forma natural. Basta lembrar que nunca esquecemos como andar de bicicleta. Podemos perder a maestria, mas o mecanismo corporal permanece presente, através da memória-hábito.

Enquanto isso, a memória de uma leitura específica consiste numa representação, de duração arbitrária - que pode ser alongada ou abreviada pelo trabalho do espírito -, caracterizando-se então como uma imagem-lembrança. A primeira memória, ativa e motora, diz respeito à utilidade e à aplicação prática, baseada no reconhecimento inteligente de uma percepção já experimentada e voltada para a ação; já a segunda registra, na forma de imagens-lembranças, todos os detalhes e acontecimentos da nossa vida, com lugar e data específicos. Conforme esclarece o filósofo: “Das duas memórias que acabamos de distinguir, a primeira parece portanto ser efetivamente a memória por excelência. A segunda [...] é antes o hábito esclarecido pela memória do que a memória propriamente” (BERGSON, 1999, p.91). Assim, Bergson conceitua o que acredita ser verdadeiramente a memória, distinguindo-a do hábito.

A operação da memória ora se dá na própria ação, a partir das circunstâncias do presente, ora implica o trabalho do espírito, que se dirige ao passado e atualiza a lembrança no presente, em função das demandas da ação. Para compreender tal procedimento de atualização das lembranças, é preciso recorrer, enfim, às noções de lembrança-pura e virtualidade - tão caras à teoria bergsoniana da memória -, assimilar a distinção entre a lembrança-pura e sua atualização em lembrança-imagem e retomar o papel da percepção.

Para Bergson, a memória está sempre presente sob o modo da virtualidade, em forma de lembranças-puras, que apesar de penetradas pela impotência e ineficácia do passado, não seriam, entretanto, inertes, pois podem atualizar-se através das percepções. Retorna-se, então, ao processo de interpenetração das lembranças e das percepções defendido por Bergson:

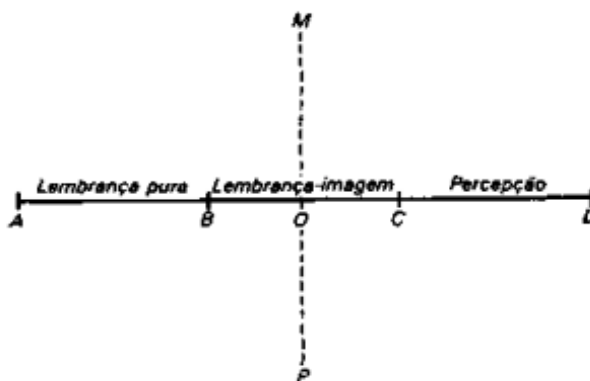
Minhas sensações atuais são aquilo que ocupa porções determinadas da superfície de meu corpo; a lembrança pura, ao contrário, não diz respeito a nenhuma parte de meu corpo. Certamente ela engendrará sensações ao se materializar, mas nesse momento preciso deixará de ser lembrança para passar ao estado de coisa presente, atualmente vivida; e só lhe restituirei seu caráter de lembrança reportando-me à operação pela qual a evoquei, virtual, do fundo de meu passado. É justamente porque a terei tornado ativa que ela irá se tornar atual, isto é, sensação capaz de provocar movimentos (BERGSON, 1999, p.163).



Ou seja, impotentes e suspendidas na virtualidade, as lembranças-puras podem se materializar na percepção presente, na medida em que se atualizam e se manifestam no corpo e na ação, pois enquanto o passado é ideia, o presente é ídeo-motor (BERGSON, 1999, p.72). Da virtualidade à atualidade, as lembranças-puras se desenvolvem em lembranças-imagem quanto mais podem se inserir no sistema sensório- motor e na atividade.

Desse modo, chega-se à tríade: lembrança-pura, lembrança-imagem e percepção, na qual a percepção está impregnada das lembranças-imagens; as lembranças-imagens participam da lembrança pura ao se atualizarem; e a lembrança pura parte da percepção para se materializar, em um constante emaranhado desses três termos, incapazes de se produzir isoladamente. É o que Bergson ilustra através da figura apresentada abaixo, na qual cada termo da tríade corresponde aos segmentos AB, BC e CD, afirmando um movimento contínuo entre A e D, sendo impossível declarar onde um começa e outro acaba, numa constante passagem do virtual ao atual.

Figura 1 - Percepção e memória



Fonte: Bergson, 1999, p. 155

Apresentadas as concepções de memória destacadas por Bergson, é importante salientar que, destina-se, neste trabalho, à memória das imagens-lembranças, a denominação de memória, a fim de diferenciá-la do hábito e da lembrança-pura, não apenas por seu caráter singular – já que nunca se repete - e pela exigência do trabalho do espírito em solidariedade ao corpo, mas especialmente pela sua capacidade imaginativa destacada pelo filósofo. Ou seja, por ser uma memória dotada de energia criadora:

Tomamos consciência desses mecanismos no momento em que eles entram em jogo, e essa consciência de todo um passado de esforços

armazenado no presente é ainda uma memória, mas uma memória profundamente diferente da primeira, sempre voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro. Esta só reteve do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados, não em imagens-lembranças que os recordam, mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam. A bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente. Dessas duas memórias, das quais uma imagina e a outra repete [...] (BERGSON, 1999, p.89).

## 2.1 Memória criadora: de Bergson ao corpo-memória

Conforme salientamos, segundo Bergson, percepção e memória se entrelaçam a todo momento, pois a memória não está no passado, mas misturada ao presente, sob o modo de virtualidade, participando de nossas ações a partir da nossa percepção: “Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada” (BERGSON, 1999, p.30).

Desse modo, se a memória participa ativamente de nosso presente, pode então transformar meu corpo e minha ação, evidenciando sua capacidade criadora através da atualização. Mais uma vez, admitindo a solidariedade entre a memória e o corpo, volta-se ao papel central do corpo na operação da memória, como explica Bergson:

Mas já agora podemos falar do corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo momento em nosso futuro. Enquanto meu corpo, considerado num instante único, é apenas um condutor interposto entre os objetos que o influenciam e os objetos sobre os quais age, por outro lado, recolocado no tempo que flui, ele está sempre situado no ponto preciso onde meu passado vem expirar numa *ação* (BERGSON, 1999, p.84-85 – itálico do autor).

Portanto, é o corpo, em sua ação, que possibilita que as lembranças se tornem presentes. É por ele que perpassa a ação, permeada de passado, mas localizada sempre no presente como no futuro iminente. No sentido de uma memória presentificada pelas ações do corpo, o agir configura-se como determinante no processo de atualização da memória, de modo que Bergson parece ir ao encontro daquilo que Grotowski afirma sobre o Performer: *é um homem de ação*<sup>6</sup>. Apostando no conhecimento pelo *fazer*, o encenador também confere ao corpo um papel de singular importância, pois é ele, instrumento do

<sup>6</sup> GROTOWSKI, Jerzy. **Performer**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015. Disponível em: <http://performatus.net/performer/> Acesso em: 05 jun 2016.

ator, que age. E agindo, instaura sempre o processo da memória, permitindo que esta atue sobre ele. Corpo (matéria) e memória: do mesmo modo que Bergson aponta para a relação de solidariedade entre essas esferas, no teatro, esses também se configuram como primordiais dispositivos de criação para o ator e é exatamente neste corpo solidário à memória, e situado no presente (sempre misturado ao passado e inclinado para o futuro), que podemos encontrar também o corpo-memória de Grotowski.

Usado pela primeira vez por Grotowski no texto “Resposta a Stanislavski” (1969), o termo surge nos comentários do diretor acerca do método das ações físicas<sup>7</sup> e sobre a superação da ideia de “memória emotiva”, própria do diretor russo. Na ocasião de sua morte, em 1938 (quando Grotowski tinha apenas 5 anos de idade), Stanislavski já havia se tornado uma importante referência no ambiente teatral, deixando uma forte herança e conquistando discípulos por todo o mundo, incluindo o polonês Grotowski, que durante sua formação se tornaria grande estudioso do encenador russo e que inúmeras vezes declarou sua admiração ao teatrólogo. Em seus estudos, Grotowski concentrou-se especialmente na última fase da trajetória do mestre, que hoje conhecemos como o “método das ações físicas”, considerado por Grotowski a “pérola mais preciosa de Stanislavski”, como relatou Thomas Richards, um dos principais colaboradores de Grotowski, em seu livro *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*.

É na fase final de sua trajetória que Stanislavski supera a ideia de uma “memória emotiva” que recorreria às recordações de diferentes sentimentos para alcançar o próprio sentimento, e compreende o que Grotowski acredita ser uma espécie de revelação: que os sentimentos não dependem da nossa vontade (GROTOWSKI, 2001, p.9), como explica o diretor polonês sobre o trabalho de Stanislavski:

Por exemplo, na primeira fase, ele perguntava quais as emoções às quais o ator tendia nas diversas cenas. E enfatizava os assim chamados “eu quero”. Mas, por mais que possamos querer “querer”, isto não é a mesma coisa que o fato de “querer”. Na segunda fase, deslocou a ênfase para o que é possível fazer. Porque o que se faz depende da vontade (GROTOWSKI, 2001, p.9).

---

<sup>7</sup> Para Grotowski, as ações físicas não consistem em simplesmente executar uma ação, mas que essa ação se dê em ligação com processos internos e em relação ao contato com o outro e com o entorno, como realça Biagini: “No modo pelo qual nós normalmente trabalhamos em um fragmento, portanto, não há um *recipiente* distinguível de um *conteúdo*, como um tipo de *estrutura externa* fantasmagórica animada por uma *substância interna* ainda mais fantasmagórica. Trata-se de estruturar linhas de ações (de intenções, reações, relações e contatos), as quais muitas vezes estão intimamente *entrelaçadas com uma linha de intenção conectada àquilo que Thomas chama de ação interior*” (BIAGINI, 2013, p.289 – grifo nosso).

Ao realçar o fazer e a ação, Grotowski desloca o foco dos sentimentos e da emoção para as possibilidades corporais do ator, como destaca o ator, diretor e professor Ricardo Gomes em *De Stanislavski a Grotowski*:

Stanislávski ocupou-se por muitos anos da psicotécnica, acreditando que poderia induzir o “corpo a viver” se induzisse “a alma a crer”. Nessa última fase de trabalho parece ter descoberto que é possível, e até mesmo mais eficaz, inverter a ordem do processo, chegando à alma através do corpo (GOMES, 2001, p.66).

É nessa virada de perspectiva sobre a importância do corpo e das ações que Grotowski irá concentrar boa parte de sua pesquisa e de onde podem se desenvolver possíveis pontos de encontro e divergência entre o mestre russo e o polonês. Entre eles, o papel da memória como base sobre a qual o ator poderia apoiar-se para a criação de suas ações físicas. Apesar de ambos terem entendido a memória como fonte de criação, distintas abordagens referentes a memória foram adotadas pelos diretores, como assinala Gomes:

Para Stanislávski, o ator deve confrontar sua memória emotiva pessoal com as circunstâncias em que se encontra a personagem para criar uma linha de ações eficaz. Para Grotowski, o ator, ao perseguir suas recordações, não vai “dirigir-se à memória do corpo, mas ao corpo-memória” [...], e para encarná-las deixará que elas sejam “descobertas por aquilo que é tangível na natureza do corpo e de todo o resto, ou seja, o corpo-vida (GOMES, 2001, p. 71).

Stanislavski partia de uma perspectiva centrada na personagem e no que o ator poderia buscar em sua memória para relacionar suas emoções e vivências com o papel que vive, enquanto Grotowski não se preocupava com a construção de uma personagem, mas com a aparição de uma verdade pessoal do ator, “interpretando a si mesmo”. Sobre o tratamento dado à memória, Grotowski explica:

O ator apela para a própria vida, não procura no campo da “memória emotiva”, nem do “se”<sup>8</sup>. Dirige-se ao corpo-memória, não à memória do corpo, mas justamente ao corpo-memória. E ao corpo-vida. Então se dirige para as experiências que foram para ele verdadeiramente importantes ou para aquelas que ainda esperamos, que não vieram ainda (GROTOWSKI, 2001, p.16).

Para ele, a memória e as recordações seriam, portanto, reconhecidas pelo corpo, dotado da capacidade de visitar fisicamente uma lembrança, mas sem buscar a recordação de um sentimento por via psicológica ou reconstruir uma lembrança realizando “a imagem da recordação evocada anteriormente nos pensamentos” (GROTOWSKI, 2010, p.205-

---

<sup>8</sup> “Memória emotiva” e “se” são termos utilizados por Stanislavski que se referem a operações vinculadas ao trabalho do ator.

206). Isso porque, assim como não podemos reproduzir sentimentos, também não podemos reproduzir uma experiência passada, mas apenas tomar emprestado da memória, manifesta no corpo, o *calor do vivido*<sup>9</sup>. Na verdade, para compreender o corpo-memória de Grotowski é necessário acreditar na própria positividade e inteligência deste corpo.

Pensa-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não *tem* memória, ele *é* memória. O que devem fazer é desbloquear o ‘corpo-memória’. Se começam a usar detalhes precisos nos exercícios ‘plásticos’ e dão os comandos a vocês: agora devo mudar meu ritmo, agora devo mudar a sequência dos detalhes, etc., não liberarão o corpo-memória. Justamente porque é um comando. Portanto é a mente que age. Mas se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando continuamente o ritmo, a ordem, quase como pegando os detalhes do ar, então quem dá os comandos? Não é a mente nem acontece por acaso, isso está em relação com a nossa vida. Não sabemos nem mesmo como acontece, mas é o ‘corpo-memória’, ou mesmo o ‘corpo-vida’, porque vai além da memória (GROTOWSKI, 2010, p.173).

Declarando que todo o corpo *é* memória, Grotowski dialoga com Bergson, na medida em que também acredita na sobrevivência do passado no presente, através da memória. Como explica Deleuze em *Bergsonismo*, temos a dificuldade de admitir tal conservação do passado porque confundimos o Ser com o ser-presente. Em Bergson, o presente não é, mas age; enquanto o passado deixou de agir e de ser útil, mas sem deixar jamais de ser. Afinal, está o tempo todo presente, suspenso em virtualidade. Como sintetiza Deleuze: “do presente é preciso dizer, a cada instante, que ele “era” e, do passado, é preciso dizer que “é”, que ele é eternamente, o tempo todo” (DELEUZE, 2008, p.42). Assim, se todo o corpo é memória (passado) e o passado não cessa de ser, Bergson parece confluir com a ideia de corpo-memória.

Ainda em sua afirmação de corpo um corpo que não apenas *tem* memória, Grotowski também dialoga com a ideia de uma memória não espacializada de Bergson, refutando a concepção de lembranças como arquivos a serem acessados e utilizados pelo ator. Na verdade, ele entende a memória como uma – mas não a única - via de acesso a um corpo orgânico e liberado – noções que abordaremos ao longo do trabalho -, conferindo também a este corpo um papel de extremo valor como crê o filósofo. Afinal, é preciso que o *corpo procure* (GROTOWSKI, 2010), é com o corpo-memória que o ator indaga.

---

<sup>9</sup> Expressão referente ao trecho: “Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o *calor que lhe confere vida*” (BERGSON, 2001, p.179).

Entendida sob o modo da virtualidade em Bergson, a memória e nossas lembranças configuram uma incomensurável fonte de referências, seja quando recorremos a nossa memória-hábito por vias práticas da necessidade ou quando alargamos nossa atenção e fugimos dos hábitos e da pressão da necessidade para o campo da liberdade e da criação, como salienta Ferraz:

A memória [...] corresponde a uma fonte inesgotável para que o homem [...] invente novos horizontes [...] o cérebro está portanto intimamente ligado à rica possibilidade de *hesitar*, de adiar, diferir, suspender ou ainda variar respostas às promessas e ameaças que convocam a ação do vivente. A essa liberação de automatismos vem se acrescentar a ideia da manutenção integral da memória, mesmo na condição de virtualidade. Pois já que um sem-número de lembranças pode vir a se atualizar, essa noção de memória funciona como um manancial inesgotável que permite ao homem libertar-se da mera repetição, dos hábitos e do reino da necessidade, inaugurar imprevisibilidades (FERRAZ, 2010, p.77-78 – grifo da autora).

Também dessa fonte da memória bebe o ator, que, com seu corpo-memória, pode fugir de um corpo domesticado pelos automatismos, evidenciando a capacidade criadora da memória através de sua atualização pelas ações físicas. Como Stanislavski, o diretor polonês aspirava a meios de liberação do ator com relação às automações e clichês da vida, entendendo a memória como elemento auxiliador desta busca e do processo de criação. Porém, enquanto para o mestre russo tal estímulo tinha como foco a personagem, o diretor polonês concentrava seu interesse no próprio ser do ator, conforme resume Gomes:

Enquanto para Stanislávski o ator está a serviço da personagem e todos os seus esforços visam a “viver o papel”, para Grotowski a personagem é apenas o véu atrás do qual o ator é livre para revelar o seu “eu” mais íntimo, tão íntimo que já é pessoal (GOMES, 2001, p.72).

Para o diretor polonês, o trabalho do ator consistia em desnudar-se, revelar o seu ‘eu’ íntimo, retirar as “máscaras cotidianas” em um processo de desvelamento através do seu corpo. O âmago de sua pesquisa estava, portanto, no ato de vivenciar algo verdadeiramente, sem imitações ou tentativas de reproduzir o passado. Ou seja, na memória, entendida não como simples lembranças que podem auxiliar na composição do ator, mas como elemento intrínseco ao próprio corpo, materializado nas ações físicas.

Em seu já citado livro, o ator Thomas Richards narra de forma profundamente pessoal sua trajetória nos primeiros contatos com as práticas do Teatro Laboratório de Grotowski até o momento de tornar-se um dos principais colaboradores do diretor, tratando de diversos princípios e práticas relacionadas ao trabalho do mestre polonês. Entre os

episódios de sua vivência, Richards relata um caso ocorrido durante um workshop ministrado pelo ator Ryszard Cieslak na Universidade de Yale. Em seus ensinamentos, Cieslak afirma para os ouvintes que “um ator deve ser capaz de chorar como uma criança” e indaga se algum dos alunos conseguiria executar a tarefa. Após a tentativa fracassada de uma aluna, Cieslak cumpre com maestria sua própria proposta. O acontecimento, como narra Richards, mostra, na prática, o papel do corpo e das ações físicas na busca e no encontro do corpo-memória:

Ele encontrou a fisicalidade exata da criança, o processo físico vivo que dava suporte ao seu grito de criança. Ele não procurou o estado emocional da criança, em vez disso, *com seu corpo ele lembrou as ações físicas da criança* (RICHARDS, 2014, p.14 – grifo nosso).

No trecho destacado, remetendo o lembrar ao corpo, Richards confirma não apenas a ideia bergsoniana de uma atitude corporal que convoca a atualização da lembrança, como também a capacidade que Grotowski garantia ao corpo de adentrar a si próprio e a suas memórias no trabalho de criação, a fim de produzir uma corporalidade viva, e não baseada em estereótipos emocionais.

## **2.2 Corpo-memória em ação: a experiência em O Príncipe Constante**

Ao se falar de corpo-memória, a construção da fisicalidade do ator Ryszard Cieslak no espetáculo “O Príncipe Constante” (PC), cuja estreia se deu em 1965, é o exemplo mais rememorado. A montagem é um marco na história do Teatro Laboratório de Grotowski, chamando a atenção de críticos do meio teatral e antigos colaboradores do diretor, que destacavam a singularidade desta apresentação dentre as demais da companhia, como revela Eugenio Barba:

Desde o primeiro momento do espetáculo, foi como se todas as minhas lembranças e as categorias sobre as quais me apoiava desaparecessem debaixo dos meus pés e vi um outro ser, vi o homem que encontrara sua plenitude, seu destino, sua vulnerabilidade. Aquele cérebro, que antes era uma gelatina embaçando suas ações, agora *impregnava todo o seu corpo com células fluorescentes* (BARBA apud BITTENCOURT, 2010, p.1 – grifo nosso).

Segundo Lima (2008), a particularidade do PC resultou em importantes mudanças que refletiram em novas ideias e descobertas na investigação de Grotowski, especialmente no que dizia respeito ao entendimento do corpo, passando de uma perspectiva na qual este se configuraria como um bloqueio aos processos interiores do ator e deveria ser anulado para o entendimento de um corpo integrante de todo o processo psicofísico do ator:

As principais diferenças entre o trabalho de Cieślak em PC e os espetáculos anteriores foram: 1) uma nova maneira de enxergar o corpo parece ter surgido a partir do trabalho de Cieślak em PC. O corpo passou a ser visto através da *lente da organicidade* ou da *consciência orgânica*, ele não era mais *inimigo*, não era o único a bloquear um dito processo psíquico; não era apenas armadura, aquilo que deveria ser *anulado*, mas ganhava em positividade; 2) uma positividade que permitiu a Grotowski falar em um *ato total*; não mais da atuação do intérprete, mas da reação psicofísica do homem Cieślak 3) a noção de *contato* que colocou em cheque vários procedimentos anteriores; 4) a *luminosidade* que esteve presente na experiência de Cieślak (LIMA, 2008, p.157 – grifo da autora).

Em 1990, em discurso em homenagem ao ator Ryszard Cieslak, Grotowski comenta a construção da corporeidade do ator em o PC, revelando que o primeiro passo foi decorar o texto de forma precisa, de modo que Cieslak pudesse começá-lo de qualquer parte, e apenas em seguida este foi relacionado à sua partitura de ações físicas, baseadas nas memórias pessoais de Cieslak acerca de sua primeira experiência amorosa. Sobre o processo, Grotowski revela:

E neste ponto, a primeira coisa que fizemos foi criar as condições para que ele, da maneira mais literal possível, inserisse esse fluxo de palavras *no rio da memória*, da memória dos impulsos do seu corpo, da memória das pequenas ações, e com ambos decolar, decolar, como na sua primeira experiência: digo primeira no sentido de sua experiência de base (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014, p.17-18 – grifo nosso).

Adaptação poética do dramaturgo polonês Julius Slowacki da obra homônima de Calderón de La Barca, o espetáculo O Príncipe Constante contava a história de Dom Fernando, príncipe católico forçado a renegar o cristianismo, em um contexto de guerra religiosa, tortura, sofrimento e injustiça. Entretanto, a experiência base de Cieslak - suas lembranças da juventude -, nada possuíam de angústia e tormenta nem estavam relacionadas à dramaturgia cruel e obscura da peça, de modo que a história, aos olhos dos espectadores, não era a mesma da que o ator em seu imaginário. Sobre as naturezas distintas da recordação de Cieslak e do contexto do espetáculo, Grotowski conta:

O texto fala de torturas, de dores, de uma agonia. O texto fala de um mártir que se recusa a se submeter às leis que não aceita. Então o texto – e com o texto a encenação – é consagrado a algo tenebroso, algo supostamente triste. Mas enquanto eu trabalhava como diretor com Ryszard Cieslak, nunca tocamos em nada que fosse triste. O papel se baseava totalmente num momento muito específico de sua memória pessoal, relacionado ao período de adolescência, quando ele viveu sua primeira grande e extraordinária experiência amorosa (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014, p17).



Era através da montagem de Grotowski e outros elementos cênicos que a experiência primeira de Cieslak, de natureza prazerosa, podia ser vista como um acontecimento doloroso aos olhos dos espectadores. A ligação entre o que a história contava e aquilo que vivia o ator acontecia, portanto, na imaginação do espectador, através da montagem. Em seu livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, Grotowski já comentava sobre a diferença entre a experiência do ator e do público: “Se todos os elementos do espetáculo são elaborados e perfeitamente montados (montagem), na percepção do espectador aparece um efeito, uma visão, uma história, de certa maneira, o espetáculo aparece não sobre o palco mas na percepção do espectador” (GROTOWSKI, 2010, p. 230).

O que se evidencia é que o trabalho de Grotowski com Cieslak não visou à construção de uma personagem que buscasse representar sentimentos de angústia e drama que pudessem se encaixar na narrativa do texto. Para construir sua partitura física<sup>10</sup> para a montagem, o ator apoiou-se na fisicalidade de sua memória amorosa da adolescência relacionada à sua primeira experiência sexual e que de maneira alguma estava ligada a circunstâncias dolorosas. Entretanto, a relação se formava aos olhos do espectador a partir da corporalidade obtida em concordância com demais elementos cênicos. O trabalho do diretor consistia, portanto, em transportar a memória atualizada do ator para o contexto do espetáculo, como explica Grotowski:

Essa experiência de base foi luminosa de um modo indescritível. E foi a partir dessa coisa luminosa – fazendo a montagem com o texto, com o figurino que tinha o Cristo como referência, ou com as composições iconográficas que o rodeiam e que também fazem alusão a ele – que surgiu a história do mártir, mas nunca trabalhamos com Ryszard partindo do mártir, muito pelo contrário (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014, p.18).

Isso posto, é importante destacar que, portanto, na partitura de Cieslak não interessava, conforme enfatizado sobre o corpo-memória, reviver um momento do passado ou trabalhar sentimentos de sua lembrança, mas sim atualizar aquela memória de maneira a encaixar o “fluxo das palavras” na “memória dos impulsos do corpo”:

A lembrança do ato amoroso [...] estava escrita no corpo de Cieslak e quando realizada em seus impulsos – não trucada, não manipulada trazia, nela mesma, um espaço de liberdade, de não dissociação; trazia um corpo esquecido, escondido, mas, talvez, já experimentado naquele encontro amoroso/sensual/sexual da adolescência do ator (LIMA, 2010, p.164).

---

<sup>10</sup> Segundo SLOWIAK e CUESTA (2010), a partitura física se refere a possuir as ações físicas bem definidas, sendo o fundamento do ator, necessária para que qualquer coisa aconteça no palco.

Ou seja, Cieslak não buscava a imitação de certo estado físico consonante com a narrativa do espetáculo nem visava atingir determinado estado emocional ou mesmo procurava colocar-se no lugar de um outro e imaginar como este outro poderia agir. Seguiu um caminho oposto a qualquer tipo de representação baseada em experiências que não as suas próprias. Tudo o que acontecia se dava em seu próprio corpo, que cumpria um ato real a cada apresentação, ato este confiado ao corpo-memória: “[...] as recordações são sempre reações físicas. Foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós. É realizar um ato concreto” (GROTOWSKI, 1976, p.172). O que Cieslak revela é que é na fisicalidade da memória, presente e liberada no corpo-memória, que estão baseados o corpo e as ações do ator.

Por fim, o exemplo da experiência de PC serve ainda para afirmar, na prática, a solidariedade entre a memória e o corpo (matéria) defendida por Bergson, além de também combater a concepção uma concepção de memória como arquivo, ideia tão refutada por Bergson, que insistia em uma abordagem não espacializada da memória, como confirma Lima em *Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski*:

[...] o trabalho sobre a memória realizado por Cieslak no espetáculo “O Príncipe Constante” não foi baseado em um método ‘utilitário’ de construção de cenas. A memória não era vista como um arquivo acessável a ser utilizado pelo ator e pelo diretor para a construção de uma cena ‘intensa’. Ela foi, ao contrário, a possibilidade de fugir – ou alargar, ou relaxar – dos arquivos da biblioteca habitual atrás de arquivos [...] esquecidos, renegados; de arquivos ‘selvagens’, não adestrados (LIMA, 2010, p.161).

Desse modo, Lima não apenas se contrapõe ao equívoco de se reduzir a experiência do PC a uma metodologia de trabalho, como também resgata a discussão sobre um corpo não domesticado do ator em Grotowski, indo ao encontro da visão bergsoniana de uma memória que permitiria libertar o homem dos automatismos da vida cotidiana, como evidencia Ferraz:

A construção filosófica de Bergson sem dúvida alguma respondia às angústias de seu tempo, com relação à automação dos corpos e à rotinização da vida, por conta da inserção crescente dos homens ocidentais em uma lógica de estímulo-resposta demandada pelos meios de produção fabril, pela indústria cultural nascente, pela intensa estimulação sensório-motora dos corpos nas cidades em expansão (FERRAZ, 2008, p.5).

### 3. Memória e quebra de automatismos: o corpo desbloqueado

*Representamos tão completamente na vida que, para fazer teatro,  
bastaria cessar a representação*  
Jerzy Grotowski

No primeiro capítulo de sua já citada obra, Thomas Richards chama atenção para o mesmo problema do automatismo dos corpos e a rotinização da vida no mundo moderno mecanizado, tematizado por Bergson:

Vivemos numa época em que a nossa vida interior é dominada pela mente discursiva. Essa parte da mente divide, reparte, etiqueta – empacota o mundo como se ele fosse “entendido”. É essa máquina dentro de nós que reduz o misterioso objeto que oscila e ondeia a uma simples “árvore”. Como essa parte da mente comanda nossa formação interior, à medida que crescemos a vida *perde seu sabor*. Nossas experiências vão se tornando cada vez mais rasas, e deixamos de perceber as “coisas” diretamente, como fazem as crianças, para percebê-las como se fossem signos de um catálogo que já nos é familiar. [...] A mente discursiva, assim como ela é, tem dificuldade de tolerar um processo vivo de desenvolvimento (RICHARDS, 2014, p.4 – grifo nosso).

Richards discorre sobre um corpo governado pela lógica da automatização cotidiana e que teria perdido a capacidade de imaginar, um corpo perdido na categorização das experiências, fechado na familiaridade da rotina e do hábito, impedindo o fluir da memória sobre ele mesmo. Em contraponto a este corpo e à perda do sabor da vida diagnosticada por Richards, estaria o que Grotowski entende por um corpo desbloqueado e povoado por impulsos vivos. Em oposição a uma ação advinda de um processo vivo, estaria uma ação mecânica, na qual o automatismo do corpo abafa o que de orgânico ele possui.

Nos capítulos “O Novo Testamento do Teatro” e “Investigação Metódica”, do livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, assim como em “Exercícios”, texto de 1919, Grotowski observa a importância de práticas que auxiliem na liberação dos impulsos do corpo e na fuga de padrões impostos pela lógica cotidiana e por comportamentos sócio-culturais, como escreve: “A realização do ator constitui uma superação das meias medidas da vida cotidiana, do conflito interno entre corpo e alma, intelecto e sentimentos, prazeres fisiológicos e aspirações espirituais” (GROTOWSKI, 1976, p.83).

Para Grotowski, o desbloqueio do que existe de orgânico no corpo seria a chave para um fluxo livre da memória do corpo, como defende:

Nosso inteiro corpo é uma grande memória e em nosso ‘corpo-memória’ criam-se vários pontos de partida. Mas uma vez que essa base orgânica da

reação do corpo é, em um certo sentido, objetiva, se estiver bloqueada durante os exercícios, estará bloqueada durante o espetáculo e bloqueará também todos os outros pontos de partida do ‘corpo-memória’ (GROTOWSKI, 2010, p.172).

A educação do ator em Grotowski, partia, portanto, da tentativa de eliminação de resistências do corpo, através de uma aprendizagem dirigida a liberar os impulsos orgânicos do corpo-memória, visando à “liberação do intervalo de tempo entre impulso interior e reação exterior” (GROTOWSKI apud SLOWIAK & CUESTA, 2013, p.185). É o que Grotowski entende por “via negativa”:

No nosso teatro, o método de formação do ator, para dizer a verdade, não tende a lhe inculcar alguma coisa, mas principalmente a lhe ensinar a eliminar os obstáculos colocados durante o trabalho psíquico por seu próprio organismo. [...] nesse sentido é, então, uma *via negativa*: eliminação das resistências, dos obstáculos e não a adição de meios ou de receitas (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p. 110 – grifo da autora).

Nesse sentido, tal corpo parece vincular-se à ideia de uma consciência *gruyère*, - esburacada, como o típico queijo suíço (GIL apud FERRAZ, 2015, p.103) -, como destaca Ferraz ao abordar as ideias do filósofo português José Gil sobre o estatuto do corpo na dança contemporânea, no capítulo “Graciosidade e corpos em movimento”, da obra *Ruminações*. Segundo a autora, Gil formula também a ideia de uma espécie de corpo carapaça, fechado sensivelmente e incapaz de se expandir e dilatar, vendo na dança a possibilidade de abertura da porosidade da pele. De modo aproximável a Gil, Grotowski parece confiar ao teatro a capacidade de superação de tais armaduras do corpo, em sua procura por um corpo desbloqueado e permeável à sua própria memória e à vida. Ao mesmo tempo que o desbloqueio do corpo permite o encontro com a memória, a memória é também uma das chaves para o desbloqueio. Isso porque com toda a memória suspensa em virtualidade, como acredita Bergson, as lembranças se configurariam como uma vigorosa fonte que permitiria ao homem e, no âmbito deste trabalho, também ao ator se libertar de uma percepção mecânica, estéril e sem vida. Afinal, um corpo domesticado e fechado para as possibilidades de um processo criativo era entendido por Grotowski como uma morte para o ator:

Se o ator não for vivo, se não trabalhar com toda a sua natureza, se estiver sempre dividido, então – podemos dizer – envelhece. No fundo de todas as divisões que nos são impostas pela educação e pela luta na vida cotidiana, no fundo de tudo isso existe – até a uma certa idade – a semente da vida, da natureza. Mas depois, começamos a descer ao cemitério das coisas. O problema não é a morte clínica, mas a morte que nos reclama pouco a pouco. Se o trabalho sobre o espetáculo, a criação,

os ensaios, podem envolver a totalidade de ser do ator, se na criação o ator pode relevar a sua inteireza, não descera ainda ao cemitério das coisas (GROTOWSKI, 2010, p.179).

Afirmando ainda a ideia de uma memória que trabalha em oposição aos automatismos e em favor da liberdade, a teoria bergsoniana garante uma grande vivacidade às lembranças, que, em sua capacidade de atualização, poderiam, enfim, reencontrar o *calor do vivido*. É nesse calor que parece estar inserida a singular experiência do PC e a recordação do ato amoroso de Cieslak. Inscrita no corpo-memória do ator, e atualizada de forma não mecânica, sua lembrança operava em um espaço de liberdade, no fluxo orgânico da vida.

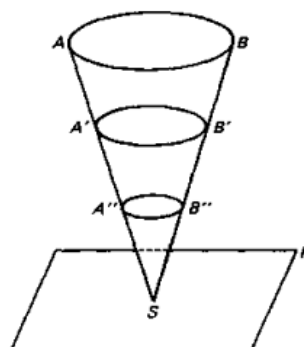
### **3.1 Atenção à vida**

No terceiro capítulo de MM, Bergson esclarece a relação entre o trabalho da memória no presente com relação à atenção à vida. Para o filósofo, o nível de nossa percepção, e por consequência do trabalho da nossa memória, pode variar de acordo com nosso nível de atenção à vida. Para compreender melhor o conceito e a relação entre percepção, memória e atenção, vale retomar o exemplo do filósofo acerca da experiência de se caminhar por uma cidade desconhecida. Quando não conhecemos o lugar, andamos mais atentos, ávidos pelas novidades; na incerteza do caminho, hesitamos com mais frequência. Após certa permanência no lugar, vamos nos familiarizando com o local e nossa percepção se empobrece; começamos a mecanizar nossos passos e caminhos em vista da utilidade e da necessidade, queremos cortar caminhos, chegar mais rápido ao nosso destino. Para Bergson, nossa atenção à vida é aquilo que move nossa percepção, afastando-se da ideia de que percebemos para conhecer. Na verdade, percebemos para agir e viver. Como no exemplo de caminhar por um lugar desconhecido, nossa atitude de atenção se adapta a diferentes níveis de utilização do passado em função do presente, de forma que nossa atenção pode estreitar-se para agir, correspondendo a uma percepção mais básica e voltada para uma ação vitalmente interessada, ou pode dilatar-se, suspendendo reconhecimentos imediatos e se abrindo para níveis mais alargados de expansão da memória. Percebemos, portanto, para agir e viver, mas podemos economizar nossa atenção para a execução de tarefas, isto é, daquilo de “memória-hábito” que atravessa nosso corpo ou mesmo destaca-la do mero interesse prático.

Assim, quanto maior nossa atenção, maior seria o trabalho de nosso espírito e mais nossa percepção poderia desenvolver-se em lembranças-imagens; em uma relação

mútua em que, a partir do nível de atenção, a percepção se reveste das lembranças que escoam por ela. A fim de compreender melhor tal relação, cabe recuperar a esquematização utilizada por Bergson para clarificar as noções de percepção, memória e os distintos níveis ampliação da memória.

Figura 2 – Cone: Contração e distensão da memória



Fonte: BERGSON, 1999, p.190

Na figura, o cone representa a memória e o plano P representa a percepção. No ponto S, onde se tocam o cone (memória) e o plano (percepção), estão os mecanismos motores do corpo. É importante observar que a totalidade da memória não pode ser apenas representada pelo cone por inteiro, mas também por todas as seções transversais em que podemos dividi-lo (AB, A'B', A''B''), de modo que cada uma delas corresponderia a graus diferentes de distensão e contração da memória, em um infinito divisões. Bergson elucidada:

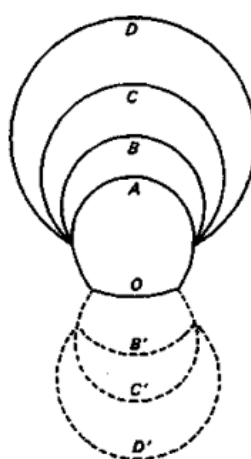
Tudo se passa portanto como se nossas lembranças fossem repetidas um número indefinido de vezes nesses milhares e milhares de reduções possíveis de nossa vida passada. Elas adquirem uma forma mais banal quando a memória se contrai, mais pessoal quando se dilata [...] (BERGSON, 1999, p.198).

Quanto mais próximas da base do cone AB, mais as lembranças encontram-se distendidas, alargadas, adquirindo cada vez mais características singulares às imagens-lembranças, enquanto mais próxima da ponta, recobrem-se da generalidade, das necessidades do hábito. Bergson acredita que quanto mais a memória-hábito age em nós, mais próximos estaríamos de um corpo “autômato consciente” (BERGSON, 1999, p.182), enquanto, mais inseridos na verdadeira memória, mais adentraríamos na “vida do sonho” (BERGSON, 1999, p.180). A metáfora do sonho, em Bergson, abarca tudo aquilo que o sonho oferece em riqueza de detalhes e faculdade imaginativa, que diz respeito também à

memória que o filósofo acredita ser a verdadeira memória. Assim, os diferentes graus de tensão e distensão da memória trabalham em consonância com os níveis de atenção. Afinal, ao alcançar uma maior atenção, nossa percepção se expande, expandindo também os níveis de utilização da memória, já que toda percepção está impregnada de lembranças.

Outra figura também nos ajuda a entender o trabalho de uma percepção atenta e sua relação com a memória. Ei-la:

Figura 3 – Circuito: percepção e expansão da memória



Fonte: BERGSON, 1999, p.118

Bergson (1999, p.118) refuta a ideia de uma percepção atenta vista como uma série de processos que avançam numa linha reta pela qual o espírito se distanciaria do objeto gerador da percepção. Em oposição a tal visão, o filósofo propõe a imagem de um circuito. Enquanto, na primeira proposição, elementos novos advindos de uma região mais profunda do espírito podem juntar-se a elementos antigos sem transformar o sistema durante o ato de atenção, na segunda, pela solidariedade entre o espírito e o objeto, cada novo estado do trabalho crescente do espírito cria novos e completos circuitos por onde passa a memória (a partir de um mesmo objeto percebido). Bergson pensa uma percepção que atua como um circuito, em constante diálogo entre o presente e o passado, percepção e memória. O círculo A, mais estreito, é aquele que está mais perto da percepção imediata, enquanto os círculos B, C e D, cada vez mais amplos, correspondem aos esforços crescentes de expansão da memória. Bergson esclarece:

É a totalidade da memória, conforme veremos, que entra em cada um desses circuitos, já que a memória está sempre presente; mas essa memória, que sua elasticidade permite dilatar indefinidamente, reflete

sobre o objeto um número crescente de coisas sugeridas - ora os detalhes do próprio objeto, ora detalhes concomitantes capazes de ajudar a esclarecê-lo (BERGSON, 1999, p.119).

Assim, observamos que o progresso da atenção cria de novo não apenas o objeto percebido, mas também suas associações, de modo que, quanto mais dilatada a expansão da memória (B, C e D), seus reflexos (B', C' e D') avançam em camadas mais profundas da realidade, conforme explica Bergson: “A mesma vida psicológica seria portanto repetida um número indefinido de vezes, nos estágios sucessivos da memória, e o mesmo ato do espírito poderia ser desempenhado em muitas alturas diferentes” (BERGSON, 1999, p. 120).

Buscando possíveis conexões com o trabalho de Grotowski e com o papel memória para o ator, resgato aqui mais um episódio narrado por Richards em seu livro. Novamente no workshop ministrado por Cielak, foi pedido a um dos estudantes que se lembrasse do rosto da namorada diante de si e, sem a ajuda de um parceiro, recriasse o modo como tocava seu rosto quando estavam sozinhos. Entretanto, a cada tentativa do jovem, ele buscava cada vez mais mostrar o quanto estava preocupado com sua companheira, de modo que suas ações eram forçadas e pouco verossímeis. Observando a dificuldade do rapaz, Cieslak o incentivava a não interpretar e não se concentrar em seus sentimentos, mas em lembrar-se do que *fez*. “Como era a qualidade da pele da sua namorada?”, “Em que momento preciso você costuma tocar a pele da sua namorada?”, “O rosto dela é quente ou frio?”, “Como ela reage ao seu toque?”, “Como você reage à reação dela?”, perguntava Cieslak ao ator, instigando-o a tentar se lembrar com seu corpo, e não sua mente.

O relato de Richards parece relacionar-se com a ideia de atenção de Bergson, por conta da relação entre a atenção e o trabalho do espírito (memória). Na medida em que as perguntas de Cieslak procuravam estimular uma preocupação em recordar as ações referentes a uma lembrança passada, mais essa recordação poderia se tornar viva e rica, despertando seus sentidos para estimular a atualização da memória pelo corpo. Quanto maior atenção em relembrar reviver a antiga corporalidade, mais detalhes (que conferem singularidade, característica tão cara às imagens-lembranças) se poderão ter para que a memória possa se manifestar no corpo. Grotowski exemplifica:

[...] no nível mais simples, certos detalhes dos movimentos das mãos e dos dedos irão se transformar, mantendo a precisão dos detalhes em uma volta ao passado, a uma experiência na qual tocamos alguém, talvez um amante, a uma experiência importante que *existiu* ou que *poderia ter*



*existido*. Eis como o corpo-memória; corpo-vida se revela (GROTOWSKI, 2010, p.173 – grifo do autor).

Enquanto o corpo se esforça para lembrar detalhes de sua memória, Grotowski remete novamente à noção de uma atitude corporal que convoca e atualiza a lembrança defendida por Bergson em MM. Assim, cada vez que procura encontrar corporalmente uma experiência vivida, o corpo pode buscar mais e mais detalhes, a fim de aprofundar e renovar a sua experiência, de forma que uma atenção alargada contribuiria para a qualidade do trabalho do ator, a partir da potência criadora de sua memória. Sobre o esforço da atenção e o entrelaçamento entre percepção e o trabalho do espírito, Bergson esclarece:

No esforço de atenção, o espírito se dá sempre por inteiro, mas se simplifica ou se complica conforme o nível que escolhe para realizar suas evoluções. Em geral é a percepção presente que determina a orientação de nosso espírito; mas, conforme o grau de tensão que o nosso espírito adota, conforme a altura onde se coloca, essa percepção desenvolve em nós um número maior ou menor de lembranças-imagens (BERGSON, 1999, p.120).

Estando tão intimamente ligada à percepção e também ao trabalho da memória, a atenção, no trabalho do ator, se configura como *pré-condição da ação cênico*<sup>11</sup>, sendo ela responsável por permitir conexões perceptivas mais alargadas por conta do trabalho da memória, ampliando também as possibilidades de criação do ator. Sobre o estado de atenção do ator, Eleonora Fabião, em *Corpo Cênico, Estado Cênico*, defende:

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos [...] A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento (FABIÃO, 2010, p.322).

Ademais, do mesmo modo que a memória pode dilatar-se ou contrair-se para adentrar a vida do sonho, o corpo-memória pode retrair-se ou expandir-se para adentrar a organicidade de um corpo vivo e desbloqueado. Tanto no trabalho da memória em Bergson quanto no trabalho do corpo-memória em Grotowski, através da ação podemos atualizar nossas lembranças, suspensas na virtualidade, conforme nos distanciamos de um corpo mecânico, desatento, e nos aproximamos de um corpo desbloqueado.

---

<sup>11</sup> FABIÃO, 2010, p.322.

### 3.2 Memória e Organicidade

Para falar sobre o vínculo entre memória e organicidade em Grotowski, é preciso retornar à experiência do PC, sendo ela o ponto de partida para a descoberta do que Grotowski viria a entender sobre a organicidade, e motivadora de novas investigações acerca do trabalho do ator no Teatro Laboratório, como revela o diretor em carta para Eugênio Barba:

Minha tendência à individualização aumenta, quase todas as semanas me traz uma nova iluminação sobre o ofício. Estranhas experiências: mudei os exercícios e, se devo ser sincero, fiz uma revisão de todo o método. Não tem nada de diferente nele, nem existem novas letras para este alfabeto, mas agora defino como orgânico tanto o que antes era 'orgânico' (para mim) como aquilo que eu considerava dependente do intelecto. E tudo me aparece sob uma nova luz. Como isso pode acontecer? Parece-me uma tal mudança que provavelmente terei que reaprender todo o ofício, quer dizer estudar tendo como base esta nova 'consciência orgânica' de todos os elementos (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p. 219).

Para Lima (2009), o ponto mais importante nesta virada de percepção acerca do corpo está em sua aceitação, na possibilidade de experimentá-lo como algo não desvinculado da psiquê, da mente e do espírito, de percebê-lo através do *contato* e da experiência do que Grotowski chamaria de *prece carnal*, termo abordado mais adiante nesta pesquisa.

Compreendendo, portanto, que a noção de organicidade faz surgir um processo de autocrítica de Grotowski acerca de antigas crenças, é necessário buscar não apenas o que significa falar em um corpo orgânico, mas também entender a que essa noção se opõe, especialmente em sua relação com a memória, como aborda Lima. Assim, em desarmonia com uma consciência orgânica do corpo estaria a tentativa de controle sobre o corpo e a voz, a auto-observação e a introspecção. Especialmente no que concerne aos dois últimos termos – auto-observação e introspecção -, facilmente associáveis quando se trabalha com memórias pessoais, seria necessário ao ator tomar cuidado para não cair em um processo interno artificial, numa busca exacerbada das emoções ou numa imersão narcísica. Opostamente à introspecção, o trabalho com o corpo-memória visava ao *contato*, com seu próprio corpo, com o outro, com o desconhecido, com as percepções e com aquilo que acontece no momento presente.

Em contraste ao fluxo orgânico, estaria também o corpo, guiado pela mecanicidade e pelo automatismo dos gestos. Portanto, quando Grotowski falava em recordar com o corpo, não se tratava de reconstruir uma recordação a partir de uma

interioridade mental, mas de experimentar organicamente com ele mesmo. Buscava-se, então, a liberação dos processos orgânicos: “Evidentemente, é possível prolongar a vida da organicidade lutando contra os hábitos adquiridos, contra o treinamento da vida cotidiana, rompendo, eliminando os clichês de comportamento [...]” (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014, p.74).

Sobre a procura de uma consciência orgânica, Richards toma como exemplo a observação dos movimentos dos gatos, sempre fluidos e naturais:

Se eu observo um gato, noto que todos os seus movimentos estão no devido lugar, seu corpo pensa sozinho. O gato não possui uma mente *discursiva* que bloqueia a reação orgânica imediata, que atua como obstáculo. [...] Para que um homem alcance essa organicidade, sua mente também deve aprender o modo correto de ser passiva, ou aprender a se ocupar apenas de sua própria tarefa, deixando o corpo livre para que ele possa pensar por si mesmo (RICHARDS, 2015, p.73-74 – grifo do autor).

Parecemos encontrar essa mesma temática de oposição da consciência reflexiva aos processos orgânicos do corpo no texto “Sobre o Teatro de Marionetes” (1810), de Heinrich von Kleist, que aborda a natureza da graça ligada ao corpo, em sua capacidade de restituir a totalidade da expressão do espírito no corpo, a partir da intrigante atenção dedicada ao teatro de marionetes por um renomado bailarino. Na novela de Kleist, o narrador revela sua grande surpresa ao descobrir a regularidade com que o primeiro bailarino da ópera da cidade assistia ao teatro de marionetes armado na praça do mercado, surpreendendo-se ainda mais quando este lhe diz que qualquer dançarino que desejasse aperfeiçoar-se em sua arte, poderia aprender muito com os bonecos. Segundo o bailarino, não devemos pensar em uma regência das marionetes em que cada membro é ativado isoladamente, mas admitir que cada movimento possui um centro de gravidade que, ao ser regido, faz com que os membros respondam por si só, de forma que:

[...] toda vez que o centro de gravidade era movido em linha reta os membros começavam a descrever curvas e que, amiúde, quando sacudido de uma forma meramente acidental, o todo era arrastado numa espécie de movimento rítmico que se assemelhava à dança (KLEIST, 1993 p.198).

Por estarem apoiados no centro de gravidade e no jogo de articulações, os movimentos podiam se aproximar da dança e adentrar o “caminho tomado pela alma do dançarino” (KLEIST, 1993, p.198). Seguindo sua argumentação, o bailarino aponta uma vantagem – primeiramente, *negativa* – que a marionete possuiria sobre o bailarino: a vantagem de jamais parecer afetada. Segundo ele, a afetação surge quando a alma se

encontra em um ponto diverso do centro de gravidade do movimento, impedindo a graça, qualidade tão cara aos dançarinos, como explica Kleist:

Uma vez que o titeiro, na realidade, não tem outro ponto exceto esse, todos os demais membros [...] obedecem à mera lei da gravitação; uma excelente qualidade, que buscamos debalde na maioria de nossos bailarinos (KLEIST, 1993, p.199).

Para que a afetação não iniba a graça, seria preciso que o bailarino se concentrasse inteiramente nos movimentos a serem executados, *coincidindo exatamente com o movimento*<sup>12</sup>, como o gato, que tem seus movimentos em seu devido lugar, como explica Ferraz:

[...] o desejo e a meta do bailarino seriam concentrar toda a sua alma-força motriz apenas nos movimentos executados, sem se perder nos desvãos da interioridade ou em vaidades e espelhos, no fascínio narcísico da consciência, que turva e elimina qualquer graciosidade (FERRAZ, 2015, p.97).

Do mesmo modo que o bailarino precisa deixar-se contaminar pelo jogo de articulações, o ator deve confiar ao corpo seus movimentos, distanciando-se da consciência reflexiva, que bloqueia suas reações orgânicas e que impede um fluir da memória sobre o corpo e aproximando-se de uma consciência comandada pela organicidade. Parece-nos, portanto, que a graciosidade de Kleist está para o corpo do bailarino assim como a organicidade de Grotowski está para o corpo do ator.

É também a consciência reflexiva do bailarino que o impede de alcançar a graciosidade e o fluir de seu movimento, pois, como explica Ferraz (2015, p.100), ela é muito mais lenta que os movimentos executados pelo corpo e se deixa capturar por vaidades, quebrando o encanto de um corpo verdadeiramente gracioso ao perder o contato com o centro de gravidade do movimento e com o próprio ser. Como escreve Kleist, “à medida que a reflexão se torna mais obscura e fraca no mundo orgânico, a graça emerge aí tanto mais brilhante e dominante” (KLEIST, 1993, p. 201).

Ainda a partir do texto de Kleist, podemos discutir a abertura do corpo do ator aos processos orgânicos, introduzindo aqui mais um dos relatos do bailarino, no qual ele revela ter sido desafiado a derrotar um curioso e surpreendente urso esgrimista. O bailarino impressiona-se com a seriedade do urso, atento aos seus movimentos, bloqueando todos os

---

<sup>12</sup>FERRAZ, 2015, p.97

seus golpes, *olhos nos olhos, como se pudesse ler neles a alma do adversário*<sup>13</sup>. Sobre o episódio narrado, Ferraz explica:

É como se o urso pudesse perceber os movimentos em seu estatuto infinitesimal, nascente, tal como Bergson postula em *Matéria e Memória* (1896) [...] Só se pode ser trapaceado pela finta quando já se perdeu (ou se turvou) a capacidade de apreender o movimento em seu plano virtual, efetivo. Cai-se na armadilha da finta porque a percepção (consciente) é descompassada, “atrasada” com relação aos movimentos reais (mesmo que ainda não visíveis) do corpo (FERRAZ, 2015, p.101).

Tal descompasso entre a percepção e o movimento também diz respeito ao trabalho do ator, à busca de um corpo que não resiste aos seus processos orgânicos, e que teria como resultado a “liberação do intervalo de tempo entre o impulso interior e a reação exterior”. Estar conectado à organicidade do corpo significaria destruir a disjunção entre um impulso interno e o movimento nascente no corpo.

Após identificar de que modo as histórias contadas por Kleist nos ajudam a compreender a consciência orgânica, entendemos também que o que a experiência do PC revela em sua relação entre memória e organicidade é a possibilidade de encontrar na memória um caminho para um corpo livre para *pensar por si mesmo*, através de sua consciência orgânica, pois esta é baseada na própria vida, na rememoração de uma antiga organicidade capaz de inventar uma nova corporeidade (também orgânica). Ou seja, uma memória que é *criação*. Tratava-se, assim, de sair da escuridão de um corpo adestrado e morto pelos automatismos, como explicita Grotowski:

É necessário dar-se conta de que o nosso corpo é a nossa vida. No nosso corpo, inteiro, estão inscritas todas as experiências. São inscritas sobre a pele e sob a pele, da infância até a idade presente [...]. O corpo-vida é algo tangível [...]. Quando no teatro se diz: procurem recordar um momento importante da sua vida, e o ator se esforça para reconstruir uma recordação, o corpo-vida está em letargia, morto, ainda que se mova e fale... É puramente conceitual. Volta-se às recordações, mas o corpo-vida permanece nas trevas (GROTOWSKI, 2010, p.205).

Conforme argumenta Grotowski no trecho acima, não se trata de entender a memória como algo a ser acessado e restaurado no reconstruir de uma recordação, o que apenas pode gerar um corpo sem vida, mas de compreender a memória em sua capacidade de atualização *com e no tempo*, como explicita Lima:

Em primeiro lugar, tratava-se de perceber a memória não como lugar estático a ser acessado ou como uma coisa ‘fixa’ e já possuída que devesse ser lembrada, mas como uma ‘relação’ que se transforma com

---

<sup>13</sup> KLEIST, 1993, p.201.

e no tempo. A experiência (memória) dialoga com o experienciador numa via de mão dupla. E, nesse diálogo, a memória não se apresenta igual a si mesma, mas em um dinamismo que é característico do estar *hic et nunc*. Podemos inclusive nos perguntar onde começa a memória e acaba a imaginação (LIMA, 2010, p.168 – grifo da autora).

Ao indagar sobre o limiar entre a memória e a imaginação, Lima chama atenção, ainda, para a ponte entre o processo orgânico e o processo criativo, retomando a noção bergsoniana de uma memória que imagina em nós e na qual reinam as imagens-lembranças, da ordem do vivo. Memória em qual também pode reinar o corpo-memória em sua atividade criadora. Memória, então, que cria e se transforma na dinâmica do tempo vivido, tema do capítulo que segue.

#### 4. O tempo da memória e da criação

Imaginemos que todos os dias você toma o metrô de volta do trabalho para casa em um percurso de vinte minutos. Entretanto, certo dia você esquece de levar seu livro para “passar o tempo” da viagem e esta parece não fluir, as estações parecem mais distantes, e sua experiência adquire novos contornos, quando comparadas com o trajeto acompanhado do livro. O que mudou? O tempo do percurso foi o mesmo, mas a percepção de sua passagem, enquanto não estava imerso na leitura, foi bem diferente daquela de outros dias.

O simples relato ilustra o que já sabemos a partir de nossa experiência prática sobre a relatividade do tempo: quando estamos envolvidos em uma atividade prazerosa, o tempo parece passar mais depressa, enquanto, quando estamos imersos em uma tarefa desagradável, ele parece caminhar a passos bem lentos. Ou seja, a passagem do tempo, como sentimos em nossa percepção, não corresponde aos minutos contados no relógio. Como bem resume o filósofo Eduardo Socha em *A invenção da duração*<sup>14</sup>: “vivemos o tempo de um jeito, mas geralmente o pensamos de outro”. Por questões práticas, imergimos na dimensão quantitativa do tempo, na linearidade do tempo cronológico, mas o sentimos de modo diverso.

A síntese de Socha serve como pontapé inicial para se abordar a ideia de tempo em Bergson, e questionar qual o tempo da memória e como ele pode se relacionar com o trabalho do ator em Grotowski. Tanto o filósofo quanto o diretor teatral, em suas respectivas concepções de memória e corpo-memória, alertam para uma concepção da memória fora dos moldes usuais de se pensar o tempo como meramente quantificável. Para o filósofo, a grande dificuldade de ultrapassar a ideia de um tempo linear reside na crença de um passado abolido, como esclarece Ferraz:

Em função das exigências pragmáticas, não duvidamos, por exemplo, que o espaço que não vemos – o que está atrás de nós, partes (momentaneamente fora de nossa visão) do local onde estamos, a rua, a cidade, etc. onde nos encontramos – exista independente da nossa percepção atual. No entanto, não costumamos aplicar o mesmo tipo de crença ao tempo passado (FERRAZ, 2010, p.73).

Conforme já salientado, para Bergson, o passado vivido não está abolido, mas permanece sempre presente sob o modo da virtualidade. Assim, através do seu movimento

---

<sup>14</sup> SOCHA, Eduardo. *A invenção da duração*. Revista Cult, 14 dezembro 2010, n.153, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/12/a-invencao-da-duracao/>> Acesso em: 21 junho 2016

de atualização, a memória bergsoniana inaugura uma temporalidade de simultaneidade do passado e do presente. Pois, como argumenta Deleuze (2008, p.46), o mais profundo paradoxo da memória é a contemporaneidade do passado ao presente que ele *foi*<sup>15</sup>. Temos a coexistência de um “presente que não para de passar” e de um “passado que não para de ser”. O passado não apenas coexiste com o presente que foi, mas se conserva totalmente sob modo de virtualidade com cada presente. Voltando à imagem do cone do capítulo 3.1, compreende-se que o passado AB coexiste com o presente S, assim como todos os infinitos pares A'B' que estão sob o regime virtual. Longe de ser simples progressão, o tempo, em Bergson, é fluxo, mudança e criação. Vivemos, assim, uma temporalidade que dura.

#### 4.1 Duração criadora

*A duração é o jorrar da imprevisível novidade; ela não é estritamente linear, no sentido que o presente colore o passado de sua nuance e assim o modifica*

Jean-Louis Vieillard-Baron

Para afirmar a fusão do passado memória com o presente vivido, Bergson remete à conhecida sensação de *déjà vu*, na qual, por alguns segundos, temos a impressão de já termos vivido algo, experimentando um breve encontro da produção de memória e percepção presente, instalando-se uma simultaneidade de tempos e ocupando uma duração – a de um presente que dura.

Nesse presente que é duração, não existe uma noção instantânea do presente, ele é aquilo que se inclina sobre o passado e sobre o futuro, nele está a multiplicidade de tempos, não apenas porque não podemos separar o presente do passado, mas também porque a percepção implica a contração do tempo da matéria para que se possa perceber.

Na operação da memória, a tentativa de separar presente e passado jamais poderá ser de todo realizada, pois a duração é continuidade, a própria impossibilidade de distinção dos momentos que se interpelam. Uma lembrança só pode se conservar na temporalidade da duração, no prolongamento do passado no presente, e não em uma regressão do presente ao passado. Partimos do passado, em estado virtual, até o momento em que ele se materializa em uma percepção atual, ou seja, torna-se presente (atuando sobre o corpo). Atualizadas pela ação, as lembranças se confundem com o presente, e agem em nós,

---

<sup>15</sup> DELEUZE, 2008, p.45



tornando-se novamente percepção. Assim, no processo da memória, presente e passado extrapolam suas fronteiras artificiais e coexistem, sem saber onde um termina e o outro se inicia, como explica Sandro Kobol Fornazari:

Portanto, o passado coexiste ao presente que ele foi, não se trata de momentos sucessivos. O presente não cessa de passar, o passado não cessa de ser e é através do passado que todos os presentes passam, não fosse assim o passado jamais se constituiria (FORNAZARI, 2004, p.39).

Nosso presente só tem sentido quando pode também tornar-se passado, ele é duplicado por seu próprio passado e, por isso, o passado existe virtualmente. O presente não se trata de um instante que substitui outro; na verdade, a cada instante o presente não é mais, mas não perde sua capacidade de agir; enquanto o passado não deixa de ser, apenas não é mais útil. Ambos coexistem, virtualmente, na duração. Sobre a duração, Bergson indaga:

Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo "meu presente" estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro. Sobre meu passado em primeiro lugar, pois "o momento em que falo já está distante de mim"; sobre meu futuro a seguir, pois é sobre o futuro que esse momento está inclinado, é para o futuro que eu tendo, e se eu pudesse fixar esse indivisível presente, esse elemento infinitesimal da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria. É preciso portanto que o estado psicológico que chamo "meu presente" seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato (BERGSON, 1999, p.161).

Ao apontar para o futuro, o filósofo chama atenção para o “jorrar da imprevisível novidade” de que fala Vieillard-Baron, enfatizando a potência criadora inerente à duração.

Retomando a ideia do “passar o tempo” abordada no início deste capítulo, é impossível negar que a concepção de duração em Bergson esteja muito mais próxima desse tempo contínuo que escoia sem parar do que da ideia de uma suposta duração quantificável, como explica Eduardo Socha:

Bergson aponta para a confusão histórica que se estabelece entre a *duração* (tempo qualitativo), que não pode ser traduzida por símbolos, representações ou conceitos, e a *medida da duração* (tempo quantitativo, espacializado). No torvelinho dessa confusão, observa que a metafísica ocidental colocou para si uma série de dificuldades intransponíveis, que invadem o raciocínio de maneira não enunciada e sub-reptícia. Já na Antiguidade, os eleatas proscreviam ao tempo, à mudança, ao movimento, à mobilidade o direito de cidadania ontológica. Seriam, afinal, ilusões da nossa percepção e degradação de essências, pois “o verdadeiro é o que não muda”. Mas, para Bergson, os famosos “paradoxos de Zenão” já apontavam para a equivocidade caracterizada

pela ausência de distinção entre tempo quantitativo e tempo qualitativo, ou seja, pela identificação exclusiva do tempo com uma projeção espacializada de instantes – equivocidade que se perpetuaria, por exemplo, na cisão platônica entre mundo inteligível e mundo sensível, no cogito cartesiano, ou nas antinomias descritas na *Crítica da Razão Pura*, de Kant (SOCHA, 2010).

Como abordamos no início deste capítulo, de fato, para viver, terminamos por especializar o tempo. Entretanto, a duração bergsoniana define-se pela coexistência entre passado/presente/futuro, e não pela sucessão, pois o caráter da duração é vivencial, indivisível: movimento absoluto. O tempo da memória só pode ser aquele entendido no interior da experiência vivida, ou seja, na duração, elástica, que pode dilatar-se ou contrair-se.

#### 4.2 Aqui e agora

Esboçado o conceito de duração em Bergson e entendendo-o como continuidade temporal, podemos enfim indagar de que modo tal concepção de tempo pode dialogar com o trabalho do ator em Grotowski.

Em “Corpo Cênico, Espaço Cênico”, Eleonora Fabião reflete sobre a abertura de uma nova dimensão temporal inaugurada no palco: *o presente do presente*. Para ela, o tempo e o espaço se potencializam na cena e a qualidade do ator estaria na capacidade de habitar esse tempo dobrado, conforme explica:

O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, *ocupa dimensões simultâneas* do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo- morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena (FABIÃO, 2010, p. 321 – grifo nosso).

Para ela, o presente do presente seria ainda o *tempo da atenção*<sup>16</sup>, em que o passado pode ser evocado ou o futuro vislumbrado em formas de presente. Nesse sentido, a ideia desta temporalidade proposta por Fabião, em sua capacidade de “inventar minutagens”, parece corresponder ao tempo elástico e de natureza qualitativa da duração em Bergson, como também pode dialogar com a noção de “aqui e agora” de Grotowski.

Para o encenador, as memórias não são registros do passado, mas acontecem no *aqui e agora*; podem se recriar na corporeidade do ator, no tempo presente recriado pela memória, como destaca o próprio diretor: “Por um lado, então: *aqui e agora*, por outro: a

---

<sup>16</sup> FABIÃO, 2010, p.322

matéria que pode ser retirada de outros dias e lugares, passados e possíveis” (GROTOWSKI, 2001, p.17 – grifo do autor).

Da mesma forma que Bergson estabelece o entrelaçamento entre passado e presente na duração, Grotowski relaciona o trabalho do ator a esta dupla operação do aqui e agora com os possíveis materiais retirados da memória, ou seja, da duração. Por um lado, o presente do presente; por outro, a duração.

Cabe notar que Grotowski, com a utilização das palavras “passados e possíveis”, parece também abrir espaço para um futuro também criador. Ou seja, apesar de acreditar que o ato só pode se realizar no aqui e agora, o tempo a que se refere Grotowski também parece inclinar-se ao passado e ao futuro, como o diretor parece sugerir, mais um vez, no trecho:

Estas recordações (do passado e do futuro) são reconhecidas ou descobertas por aquilo que é tangível na natureza do corpo e de todo o resto, ou seja, o corpo-vida. Ali está escrito tudo. Mas quando se faz, existe aquilo que se faz, o que é direto – hoje, *hic et nunc* (GROTOWSKI, 2001 [1969]p. 16 – grifo do autor).

Ou seja, as memórias não são matérias estanques, mas fluxo entre distintas temporalidades, que se manifestam no corpo do ator em um tipo de tempo especial, que teria a capacidade de condensar outros tempos.

## 5. Matéria e memória, corpo e alma

*A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania*  
Antonin Artaud

Em *Matéria e Memória*, Bergson não cessa de tentar evitar possíveis equívocos característicos das teorias filosóficas que ou se limitam a constatar a união da alma e do corpo como um fato inexplicável, ou aquelas que entendiam o corpo como um mero instrumento da alma. Como vimos, é no estudo da memória que Bergson se coloca para repensar o problema da relação entre corpo e alma, como o filósofo já anuncia no prefácio de sua obra:

Ora, desde que pedimos aos fatos indicações precisas para resolver o problema, é para o terreno da memória que nos vemos transportados. Isso era de esperar, pois a lembrança - conforme procuraremos mostrar na presente obra - representa precisamente o ponto de interseção entre o espírito e a matéria (BERGSON, 1999, p.5).

Assim, é a partir da memória e entendendo o passado como dimensão do espírito que Bergson aborda a relação de solidariedade entre o corpo e a alma, refletindo sobre a natureza de cada termo e associando a memória à ordem do vivo e do não-mecânico. Na operação da memória, como vimos, nossas lembranças podem se atualizar e transbordar por nosso corpo. Essa nossa realidade material, que, segundo Bergson, pode ser afetada não apenas por causa exteriores mas também por outras advindas do interior, como Bergson destaca na conferência “A alma e o corpo”<sup>17</sup>. Nesse interior existiria aquilo que teria a capacidade de ultrapassar, tanto no espaço, quanto no tempo, o corpo:

É aquilo que cada um de nós designa pela palavra “eu”. E o que é o “eu”? Algo que parece, com ou sem razão, ultrapassar todas as partes do corpo a que está ligado, ultrapassar tanto no espaço quanto no tempo. Primeiramente no espaço, pois nosso corpo se detém precisamente nos contornos que o limitam, enquanto pela nossa faculdade de perceber, e mais particularmente, de ver, alcançamos o que está bem distante de nosso corpo: *vamos até as estrelas*. Em seguida, no tempo, pois o corpo e matéria, a matéria está no presente e, se é verdade que o passado aí deixa seus traços, são traços de passado apenas para uma consciência que os percebe e interpreta o que percebe à luz do que ela recorda: a consciência, ela sim, retém o passado, enrola-o sobre si própria na medida em que o tempo passa e prepara com ele um futuro que ela contribuirá para criar

<sup>17</sup> Conferência proferida em Foi et Vie em 28 de abril de 1912 e publicada com outros estudos de diversos autores no volume intitulado *O Materialismo Atual* da Biblioteca de Filosofia Científica, sob direção de Dr. Gustave Le Bon (Editora Flammarion). Disponível em: <http://www.flch.usp.br/df/opessoa/Bergson%20-%20A%20Alma%20e%20o%20Corpo.pdf> Acesso em: 21 jun 2016.

(BERGSON, 1912, p.203).

Enquanto nosso corpo está confinado por seu limite físico, seu lugar no espaço e pelo tempo presente, nosso espírito seria aquilo que dura e que pode ultrapassar as barreiras do material, do tempo e *pode alcançar as estrelas*. Por nosso corpo, dimensão espacial do espírito, a alma pode manifestar. Entretanto, cabe realçar novamente que isso não significa dizer que o corpo é mero instrumento do espírito, ou que o corpo, orientado para a ação, limitaria sempre a vida da alma. Na verdade, vivemos em uma realidade dupla, em uma mistura de corpo (presente) e alma (passado), mistura essa que pode abarcar uma infinidade de graus entre matéria e espírito. Quanto mais o espírito (passado) se manifesta, mais estamos na ordem do vivo. Quanto mais calcados na matéria, no presente, mais estamos na ordem do mecânico, do hábito. A relação se dá em um corpo e alma que existem em seu cruzamento, na própria relação, e não como termos independentes. Vieillard-Braron explica:

A solução bergsoniana é conceber “uma infinidade de graus entre matéria e espírito”, cada grau correspondendo a uma intensidade de vida crescente, e a uma tensão mais forte que a duração, correspondendo no corpo a um desenvolvimento maior do sistema sensorio-motor. Toda a complexidade cerebral, toda a riqueza das possibilidades motoras do corpo, simbolizam a maior independência da alma. Lá a alma ainda é pensada em sua conversão progressiva com a sua própria profundidade. O ato reflexo ou instinto tem a ver, essencialmente, com o nível animal do corpo; mas a ação refletida é a expressão corporal da profundidade espiritual; ela revela mais ainda a alma. Toda a nossa vida é feita dessas misturas da alma e do corpo, infinitamente variáveis, segundo o investimento da liberdade e seu engajamento no campo da ação. O dualismo de Bergson identifica a alma com a liberdade e compreende a união da alma com o corpo como uma passagem imperceptível de um a outro (VIEILLARD-BARON, 2007, p.37).

É no espírito, distinto, mas solidário à corporalidade, que Bergson identifica, portanto, a liberdade, de modo que, assim como é possível atentar para diferentes graus de memória - já que podemos utilizar mais ou menos nosso passado em nosso presente -, tendemos também a distintos graus de liberdade em nossa vida. Para o filósofo, o ato surge mais livremente da “profundeza das almas” (VIEILLARD-BARON, 2007, p.19), pois é o passado em sua dimensão espiritual que permite ao homem ser livre. Como já observado, diferentes graus de nossa memória nos permitem variar de respostas e superar hábitos e automatismos. Nesse sentido, quanto mais livre o ato, mais ele poderia exprimir o nosso ser, como Vieillard-Baron exemplifica:

[...] no odor de uma rosa, sinto todo o meu passado; a lembrança pessoal se integra à sensação presente, sem associação externa de elementos separados. A linguagem, que é por natureza analítica e generalizadora, reforça a ilusão associacionista. Entretanto, a observação interior nos ensina que todo sentimento profundo invade a alma inteira e a reflete. Assim é o ato livre: é aquele que melhor expressa a nossa personalidade, sem deixar nada de essencial de lado (VIEILLARD-BARON, 2007, P.17).

É nessa concepção do ato livre em Bergson, como aquele em que melhor nos revelamos, junto com a possibilidade de existência de distintos graus entre matéria e espírito e no cruzamento imperceptível entre alma e corpo que poderemos encontrar possíveis correspondências para abordar o que Grotowski entende por “ato total” e acompanhar de que modo a composição do espírito (alma) com a matéria (corpo) é capaz de oferecer novas possibilidades ao ator e à criação artística.

### 5.1 Ato total

*Você subirá no teatro não para mostrar mas para (re)fazer publicamente o espírito sair do corpo. Como no amor, como na morte*  
Valère Novarina

Para falar sobre Ato Total é preciso retornar, mais uma vez, à experiência do PC. Conforme já observado, foi a partir do comentado espetáculo que o corpo ganhou uma nova compreensão para Grotowski. Na base do termo está a superação da antiga dualidade corpo/mente, mudando de uma perspectiva na qual o corpo deveria ser anulado para que o ator pudesse mergulhar em seu psiquismo para outro, em que seu corpo podia ser aceito e liberado.

É somente a partir desse novo estatuto do corpo que se pode compreender o significado do Ato Total em Grotowski. Isso porque é apenas no corpo desbloqueado e não resistente aos seus processos orgânicos que pode não apenas se materializar o corpo-memória, como também se cumprir, transportando a discussão para o terreno bergsoniano, com eficácia, a solidariedade entre corpo e alma. Pois “na organicidade, o corpo não era mais visto como aquilo que bloqueava o processo psíquico. Pelo contrário, ele pôde ser percebido como uma espécie de pista de decolagem para o ato total” (LIMA, 2008, p.174).

Mas a que se refere Grotowski quando fala de ato total? Compreender o ato total, antes de tudo, implica entender a que ele se opõe:

Este ato não pode existir se o ator estiver mais preocupado com charme, sucesso pessoal, aplausos e salários do que com a criação, compreendida

em sua forma mais elevada. Não pode existir se o ator o condicionado ao tamanho do seu papel, ao seu lugar na apresentação, ao dia ou tipo de plateia. Não pode haver um ato total se o ator, mesmo longe do teatro, dissipar seu impulso criativo e, como dissemos anteriormente, bloqueá-lo e depreciá-lo, particularmente através de engajamentos incidentais de natureza duvidosa ou do uso premeditado do ato criativo para alavancar a carreira (GROTOWSKI apud SLOWIAK & CUESTA, p. 109).

Portanto, no ato total não existe espaço para narcisismos, artificialidades ou fingimentos; é preciso ser sincero, revelar seu “eu” íntimo, desnudar-se, como se confirma no trecho:

É algo muito mais difícil de definir, embora seja bastante tangível do ponto de vista do trabalho. É o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu. É um ato de revelação sério e solene. O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero. É como um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual a consciência e o instinto estejam unidos (GROTOWSKI, 1976, p.165).

É exatamente na medida em que se constitui como um ato de revelação do ser que o ato total se revela, portanto, como uma experiência não dicotômica, na qual o físico e o espiritual podem trabalhar em reciprocidade e apoio mútuo, não um corpo virtuoso apenas ou um espírito criativo, mas um organismo inteiro trabalhando em todas as suas potencialidades. Sobre o ato total, Grotowski explica:

Refiro-me ao ponto mais importante da arte do ator: que o ator deve atingir (não tenhamos medo do nome) um ato total, que faça qualquer coisa com todo o seu ser, e não apenas um gesto mecânico de braço ou de perna, nem uma expressão facial ajudada por uma inflexão e um pensamento lógico [...] Como resultado final, estamos falando da impossibilidade de separar o físico do espiritual. O ator não deve usar seu organismo para ilustrar “um movimento da alma”; deve realizar este movimento com o seu organismo (GROTOWSKI, 1976, p.74).

Não é à toa que Grotowski refere-se ao trabalho de Cieslak e sua lembrança em PC, apontando para a revelação de uma *prece carnal*, confirmando assim a totalidade do ato do ator na conciliação da prece (espírito) e da carne (corpo):

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 (GROTOWSKI apud LIMA, 2010, p.162).

Assim, o que a análise do trabalho de Cieslak nos oferece é a possibilidade de se considerar a memória (e conseqüentemente o corpo-memória) como arranque para o ato

total, ou seja, como impulso para revelar-se e superar obstáculos estabelecidos pelo hábito, realizando um ato que é esculpido pelo que o corpo-memória pode oferecer de vivo e orgânico para o ator, pois é no ato total que “a realização do ator constitui uma superação das meias medidas da vida cotidiana, do conflito interno entre corpo e alma, intelecto e sentimentos, prazeres fisiológicos e aspirações espirituais” (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p.172), reiterando, enfim, a solidariedade entre matéria (corpo) e memória, como dizia Grotowski:

Se cumprimos o ato com todo o nosso ser, como nos instantes do verdadeiro amor, chegará o momento em que será impossível decidir se agimos conscientemente, ou inconscientemente. Em que é difícil dizer se somos nós a fazer algo ou se isso nos acontece. Em que somos ativos e totalmente passivos ao mesmo tempo. Em que a presença carnal do outro se manifesta por si só, sem que se procure. Quando é eliminada toda a diferença entre o corpo e a alma (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p.236).

## **5.2 Do corpo-memória ao corpo-vida**

Como atenta Lima (2009), a noção de memória na trajetória de Grotowski nunca foi fixa, afirmando a constante autorreforma característica do percurso do diretor comentada no início desta pesquisa. Grotowski utiliza o termo para tratar de um novo estatuto do corpo que irrompe a partir do PC, para em seguida substituí-lo por corpo-vida, mas sem abandonar o primeiro, acreditando, porém, na maior abrangência do segundo, “porque vai além da memória” (GROTOWSKI, 2010, p.173); de forma que ambas as palavras do vocabulário de Grotowski podem ser entendidas, conforme a abordagem dos termos, como equivalentes.

Em que sentido o termo corpo-vida, porém, pode completar ou ultrapassar a ideia de corpo-memória e se relacionar ainda com a filosofia bergsoniana? Foi observado no capítulo anterior o que Grotowski entende por ato total e sua estreita ligação com a revelação do “eu”. É exatamente nesse ponto que o corpo-vida parece se destacar por sua maior abrangência, no sentido de compreender a totalidade do nosso ser. O corpo-vida seria, portanto, a própria vida do ator, em toda a potencialidade que seu corpo, sua memória e seus desejos podem trabalhar para que ele cumpra seu ato.

Dessa forma, não é por acaso, que Lima destaca que “parece impossível pensar produtivamente a obra e o legado de Grotowski se não encararmos que suas investigações apontavam para um entrecruzamento entre arte e vida” (LIMA, 2008, p.349), como defende a pesquisadora:



Não existe ideia de um corpo de ator, um corpo da arte, separado ou diferente do corpo do homem/ artista, separado de um corpo vivo. Não existe um corpo para servir à cena. Ao contrário, é a cena que pode servir como espaço potencializador para a vida a vida do corpo. Para a descoberta de um corpo-vida (LIMA, 2008, p.349).

O homem/artista/ator, como ser-humano, trabalha sobre si mesmo. Seu corpo-vida se projeta em sua arte. Afinal, como poderia o ator trabalhar sua consciência orgânica fora de si, de sua experiência? Assim como o corpo-memória, o corpo-vida pode servir de guia para a criação, tateando não apenas as lembranças, mas toda a nossa vivência. No trabalho do ator em Grotowski, o fazer artístico vai além do palco e das representações, manifesta-se na vida, pois se trata da busca de um processo vivo em si mesmo, como salienta Lima:

Grotowski dizia ainda que, quando o corpo-vida guiava os exercícios, quando estava no comando, não havia um *eu ajo* ou um *eu guio*, mas um *isso age*, ou um *isso me age*. Tratava-se de uma outra maneira de enxergar e vivenciar a própria ação, o próprio fazer, não como uma decisão voluntária, guiada e direcionada pelo *mental*, mas como um fazer que reagia; que, em última instância, estava vinculado, àquela *consciência orgânica* (LIMA, 2008, P.235 – grifo da autora).

Partindo da consciência orgânica que também permeia o corpo-vida, o exemplo do PC surge mais uma vez como afirmação prática desse corpo-vida. No ato de Cielak não há o personagem, mas a própria vida do ator, ativada pela atualização de sua lembrança de adolescência.

O que se percebe, portanto, é que o corpo-vida pode continuar abarcando a noção de corpo-memória, já que, como afirma Grotowski, nosso corpo é todo memória. Afinal, para o ator, trabalhar sobre nossas recordações é trabalhar sobre si, sobre sua vida. Ao mesmo tempo, pode-se também separar as noções a partir do entendimento de que para o corpo-memória, o nosso passado é terreno de trabalho, enquanto para o corpo-vida, o solo fértil seria todo seu “eu”. Entretanto, após traçar, a partir da ótica bergsoniana, o trajeto que solidariza matéria (corpo) e memória, parece coerente também solidarizar as noções de corpo-memória e corpo-vida no percurso de Grotowski, pois independentemente de que termo se escolha, ambos se entrelaçam como alicerces do trabalho de criação do ator.

## 6. Experimentando a memória criadora

[...] queria a quebra de sua carne em espírito e do espírito se quebrando em carne  
Clarice Lispector

Após explorar as possíveis relações entre MM e o trabalho do ator em Grotowski - em especial no que diz respeito à noção de corpo-memória -, neste capítulo, relato o processo de minha própria experiência de criação no trabalho que venho desenvolvendo ao lado de outros três estudantes de teatro, guiado pelo mestre Alain Alberganti e inspirado nos ensinamentos de Grotowski. Foi com Alain que entrei em contato pela primeira vez com algumas ideias e práticas de Grotowski e comecei a pesquisar leituras dentro da temática do corpo e do teatro.

Tenho aqui o intuito de estabelecer possíveis pontos de conexão do campo teórico desta pesquisa com a experiência prática vivida por mim, visando a expandir a investigação da memória como criadora. Para isso, resgato algumas noções já trabalhadas ao longo deste trabalho, como a do corpo do ator, seu estado de atenção e, claro, a da memória. Além disso retomo também algumas ideias expostas por Eleonora Fabião em *Corpo Cênico, Estado Cênico*, texto no qual a autora reflete sobre que corpo é o da cena e suas potencialidades.

Iniciamos nossos encontros em agosto de 2014 e, após um ano de treinamentos de voz e corpo, sem fins de montagem de espetáculo, decidimos buscar textos com os quais nos identificássemos e com os quais pudéssemos trabalhar. Nossos encontros somavam 24 horas mensais, divididos em dois módulos de trabalho: as oficinas, onde dávamos ênfase ao trabalho técnico de corpo e voz; e os ensaios, onde nos preocupávamos mais com o trabalho criativo. Primeiramente, surgiu a ideia de trabalharmos o texto “Esperando Godot”, de Samuel Beckett; entretanto um dos integrantes à época, por motivos pessoais, abandonou o grupo, impossibilitando-nos de seguir com esse texto. Alguns encontros depois, nosso professor nos indagou sobre o livro *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector. Quase todos do grupo já haviam entrado em contato com a obra e decidimos permanecer com essa escolha, ainda que não se tratasse de um texto teatral. Desde então, cada um de nós selecionou trechos do livro com os quais se aproximasse ou tivesse desejo de entender melhor. Fomos entusiasmados por nosso professor a buscar memórias, sonhos, desejos e outras fontes de materiais que pudéssemos trabalhar - um objeto ou uma canção, por exemplo. A partir deste material de trabalho escolhido, cada um dos atores/performers construiu, ao longo dos ensaios, partituras de

ações físicas, buscando conexões entre os imaginários despertados pelas ações e pelas palavras da Clarice.

Neste ponto, é importante destacar que a escolha do livro de Clarice foi de extrema importância para o meu processo de criação, pois me possibilitou questionamentos e reflexões que foram além do trabalho teatral, parecendo se encaixar profundamente no que Grotowski assinala sobre as possibilidades de abertura que o texto pode proporcionar ao trabalho do ator:

Para o ator e o diretor, o texto de um autor é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma autotranscendência, ou seja, encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros: em outras palavras, transcender nossa solidão (GROTOWSKI, 1976, p.41).

Também sobre a capacidade de abertura do ator, não apenas a partir do texto, mas de todo o processo de criação, Matteo Bonfitto assinala a atividade teatral ou performática em Grotowski como um canal de investigação para descobertas geradoras de transformações perceptivas, sensoriais e intelectuais: "Dessa forma, o trabalho é permeado por uma atitude de abertura existencial, de suspensão de juízo que tem como objetivo perceber o não percebido, descobrir o que está escondido, tornar visível o invisível" (BONFITTO, 2016, p.124).

É exatamente nesta possibilidade de abertura que voltamos ao já abordado corpo desbloqueado de Grotowski, pois é apenas nele que podemos encontrar o espaço necessário para o que estava oculto revelar-se e para alargar nossa percepção. É também neste corpo que pode se manifestar o corpo-memória. Ao longo do nossos encontros na oficina, passávamos por vários exercícios que trabalhavam no âmbito da proposição de estímulo e busca de um corpo passivo ao que de orgânico poderia surgir no trabalho, mas também ativo para perceber a agir, no que Grotowski entendia como *disponibilidade passiva*<sup>18</sup>.

Seguindo com o processo de elaboração do espetáculo, após ter os trechos de Clarice bem decorados, decidi trabalhar algumas memórias da infância e da vida adulta, para a construção de minha partitura corporal. De início, a ideia de um corpo que é todo memória me parecia distante e pouco palpável; ainda me encontrava procurando

---

<sup>18</sup> Sobre a expressão, Lima explica que "O corpo/psiquê do ator devia reagir a partir dessa passividade que, para Grotowski, confundia-se com um estado de humildade, não um estado no qual o ator quer, voluntariamente, fazer algo, mas que apenas renuncia a não fazê-lo. Grotowski falava, então, nesse período, em via negativa: a ênfase não estava no aprendizado de técnicas, mas no desbloqueio daquilo que estava impedindo o organismo de agir" (LIMA, 2008, p.137).

reconstruir na mente alguma antiga recordação ou imitar corporalmente algo do passado. Lembro de meu professor e diretor sempre afirmando que devíamos confiar no corpo, deixar que ele agisse. Com o tempo, passei a me concentrar em apenas executar a partitura de minhas ações físicas, baseada em minhas lembranças, procurando alcançar, cada vez mais, os detalhes de *como* meu corpo se comportava nas recordações trabalhadas. Preocupada simplesmente em deixar o corpo agir e reagir aos seus impulsos orgânicos, pude começar a compreender (e apreender) na experiência prática, o que significava trabalhar com o corpo-memória. Por vezes, em certo exercício, realizava algum movimento com meu corpo que parecia reclamar alguma antiga recordação, que, por sua vez, se misturava a uma percepção do presente, como a temperatura do chão, que podia também me remeter a alguma outra memória, em uma constante passagem entre memória e percepção, passado e presente.

Faz-se importante salientar que o termo corpo-memória de Grotowski designa um determinado corpo atingido por seus atores sob condições de trabalho cotidiano e rigoroso, em uma colaboração que durou anos. Não podemos, portanto, esquecer aqui das diferentes circunstâncias em que o corpo-memória está sendo abordado neste capítulo, sendo evidente as distintas proporções de compreensão, na prática, da noção de corpo-memória.

Retomando meu processo, falei acima sobre a procura por detalhes de minhas recordações que pudessem auxiliar em minhas ações físicas, o que relembra a importância da atenção no trabalho do ator. Sobre o estado de atenção, estreitamente ligado às percepções, praticamos, inúmeras vezes, exercícios de atenção, caminhando pela sala tentando não produzir ruídos, sem colidir com os parceiros, prestando atenção nos passos, nos outros e no espaço, como também o exercício do “Caçador”, a fim de ativar uma atenção aberta e “horizontal”. Segundo Slowiak e Cuesta, assim como o caçador, o ator em Grotowski seria um “homem em estado de alerta”, como explicitam as palavras do filósofo José Ortega y Gasset:

O caçador [...] precisa [...] preparar uma atenção de estilo diferente e superior – atenção que não consiste em concentrar-se no presumido, e sim em não presumir nada e em evitar a desatenção. Essa é uma atenção “universal”, que não se inscreve em nenhum ponto e tenta estar em todos os pontos. Há um termo magnífico para isso, que conserva todo o sumo da vivacidade e da iminência: o estado de alerta. O caçador é um homem em estado de alerta (ORTEGA y GASSET in SLOWIAK & CUESTA, 2013, p.193).

É esse estado que permite ao ator ver, escutar, estar pronto para agir e, portanto, criar. Fabião destaca o mesmo estado de alerta necessário ao ator, salientando que o corpo cênico precisa estar atento a si, ao outro e ao meio, colocando ainda a atenção como condição *sine qua non* para a ação cênica:

Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de *estado de alerta* distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír (FABIÃO, 2010, p.322 – grifo nosso).

Essa atenção é também primordial para o referido corpo desbloqueado e para o corpo-memória. Afinal, apenas um corpo atento a si próprio, ao espaço e aos parceiros de cena pode trabalhar organicamente e conectar-se com as percepções e a memória. Temos, portanto, no trabalho do ator, um fazer artístico e criativo que estabelece uma constante relação entre a ação e a percepção.

Acerca dessa conexão, lembro também de nosso diretor sempre destacar que, como atores/ performers, durante nosso trabalho, precisamos estar sempre no “aqui e agora” já mencionado. Ainda que possamos retirar nosso material de trabalho de uma antiga corporalidade, seria preciso sempre estar aberto à atualidade de nossa ação e de nossas percepções, destacando a possibilidade de improvisarmos dentro de nossa partitura de ações físicas como forma de atualizar a vida desta partitura e dar espaço à imaginação. Para Eleonora Fabião, o corpo cênico também explora a indissociabilidade entre essas três forças: memória, imaginação e atualidade, conforme explica:

Como o corpo cênico experimenta, imaginar implica memória, rememorar implica imaginação e ambos os movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico. Além disso, ator é criatura capaz de realizar insólitas operações psicofísicas como, por exemplo, transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade em imaginação, atualidade em memória (FABIÃO, 2010, p.323).

No trabalho do grupo do qual participo, posso afirmar que tais atravessamentos permeiam o trabalho de cada um dos atores/performers presentes, em uma persistente busca de conexão entre nosso imaginário, aqui e agora, e o imaginário do livro de Clarice, nossas percepções e nossas memórias. Nesse sentido, outro importante ponto reside no fato

de que o texto escolhido não se trata de um escrito teatral, o que termina por reforçar, sem intenção, que não buscamos desempenhar papéis e representar personagens, mas na verdade, tentamos vivenciar, no palco, essas possíveis fusões entre forças.

Portanto, abraçando as proposições de Grotowski e suas leituras, o ator vivenciaria, em seu processo de criação e também no palco, contínuas passagens entre espírito e corpo, passado e presente, memória e imaginação, percepção e imaginação e quantos mais entrelaçamentos possíveis que possam expandir e enriquecer o fazer artístico.

## 7. Conclusão

O presente trabalho apontou aspectos da prática teatral de Grotowski buscando possíveis diálogos com ideias exploradas por Bergson em sua obra *Matéria e Memória*, permitindo refletir acerca do corpo, da memória, da ação, da percepção e do cruzamento entre espírito e matéria, sempre na procura de realçar a potência criadora da memória.

Para isso, partiu-se da visão bergsoniana de uma memória que não é entendida como arquivo do passado, mas como participante do presente em sua capacidade de atualização e atuação sobre o corpo. Ou seja, sua capacidade de agir sobre a realidade e ser disparadora de criação no trabalho do ator.

O corpo foi colocado como figura central no processo de atualização da memória, ou seja, na capacidade de criar, considerando que é nele em que se entrelaçam percepção e memória, presente e passado. Por sua natureza movente entre passado, presente e futuro, o corpo é a materialidade na qual a potência criadora da memória pode se manifestar. Um corpo, que, solidário ao espírito, pode ser todo memória.

A partir de um corpo não resistente a si próprio (e à sua memória), o ator que trabalha com sua memória em seu processo de criação, permitindo que ela perpassasse por seu corpo, abre espaço para atingir um trabalho criativo orgânico, usando as lembranças como ponte para a organicidade e para aquilo que Grotowski chama de ato total. Isso nos levou a investigar ainda os entrelaçamentos entre espírito (memória) e matéria (corpo).

Grotowski entende, portanto, o produto artístico como indissociável da própria vida do ator – toda ela também memória, a partir da visão bergsoniana de virtualidade -, estendendo sua ideia de corpo-memória à noção de corpo-vida. Grotowski garantiu ao ator a possibilidade de trabalhar sobre si mesmo, suas recordações e sua própria vida, como defende Biagini: “um material como a madeira para o carpinteiro ou as sementes e as plantas para o jardineiro” (BIAGINI, 2013, p.178).

Dentro dessa perspectiva, fez-se ainda necessário abordar o corpo-memória vinculado à experimentação criativa prática, afirmá-lo como substância tangível e reiterar, mais uma vez, seu *estatuto experiencial*.

Enfim, após conduzir os cruzamentos entre corpo, percepção e memória em Bergson, pudemos observar como tais termos também parecem confluir no trabalho do ator. Os vínculos entre as ideias defendidas pelos pensadores permitiram expandir a esfera

de discussão sobre o teatro de Grotowski, partindo de importantes conceitos e reflexões oferecidos por Bergson, que serviram para enriquecer os debates acerca do processo de criação do ator e de seu trabalho sobre o corpo-memória. Um corpo que percebe, que age e que cria, um corpo solidário aos seus processos orgânicos, situado em lugar de experimentação, de entrada em territórios desconhecidos de si mesmo, de rememoração e de criação de novas formas de pensar, de ser e de estar, dentro e fora do espaço cênico.



## 8. Bibliografia

BARBA, Eugênio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999, 291p.

\_\_\_\_\_. *A alma e o corpo*. 1912. Conferência Société Foi et Vie, 1912, p.203-128. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/df/opessoa/Bergson%20-%20A%20Alma%20e%20o%20Corpo.pdf>> Acesso em: 21 jun 2016.

BIAGINI, Mario. *Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas*. In: Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v.3, n.1, p. 287-332, jan./abr, 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/33504>>. Acesso em: 14 jul 2016.

BIAGINI, Mario. *Desejo sem objeto*. In: Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v.3, n.1, p. 176-197, jan./abr, 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/33504>. Acesso em: 14 jul 2016.

BICALHO, Anna Paola Biadi. *Avante! - A Ação da memória em Grotowski e Bergson*. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Anna%20Paola%20Biadi%20Bicalho%20-%20Avante!%20A%20A%20E7%E3o%20da%20Mem%20ria%20em%20Grotowski%20e%20Bergson.pdf>> Acesso em: 12 abr 2016.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2016, 149p.

DELEUZE, Gilles. A memória como coexistência virtual. In: \_\_\_\_\_. *Bergsonismo*. São Paulo, Editora 34, 2008, p. 39-56.

FABIÃO, Eleonora. *Corpo Cênico, Estado Cênico*. Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010. Disponível em:

<<http://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>> Acesso em: 20 jun 2016.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Lembrar e esquecer em Bergson e Nietzsche*. Morpheus – Revista Eletrônica em Ciências Humanas, Ano 8, n.12, 2008. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/4817/4307>> Acesso em: 20 maio 2016

\_\_\_\_\_. *Homo deletabilis: Corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, 195p.

\_\_\_\_\_. Neutralização do estranhamento e da cultura somática: Bartleby revisitado. In: \_\_\_\_\_. *Ruminações*. Rio de Janeiro: Garamond, 2015, p.47-59.

\_\_\_\_\_. Graciosidade e corpos em movimento. In: \_\_\_\_\_. *Ruminações*. Rio de Janeiro: Garamond, 2015, p.93-103.

\_\_\_\_\_. Paradoxos da pele: da porosidade à pele-teflon. In: \_\_\_\_\_. *Ruminações*. Rio de Janeiro: Garamond, 2015, p.93-103.

FORNAZARI, Sandro Kobol. *O Bergsonismo de Gilles Deleuze*. Trans/Form/Ação. São Paulo, 27(2), p.31-50, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v27n2/v27n2a03.pdf>> Acesso em: 2 jun 2016.

GOMES, Ricardo. *De Stanislavski a Grotowski*. Folhetim 30, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2001, p.63-73. Disponível em: <[http://www.pequenogesto.com.br/wp-content/uploads/2013/10/04\\_folhetim30\\_web\\_impressao.pdf](http://www.pequenogesto.com.br/wp-content/uploads/2013/10/04_folhetim30_web_impressao.pdf)> Acesso em: 12 maio 2016.

GROTOWSKI, Jerzty. *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1976, 208p.

\_\_\_\_\_. Resposta a Stanislavski. Revista Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto, n.9, p. 2 -21 /jan-abril, 2001. Disponível

em: <<https://livrethos.files.wordpress.com/2013/05/folhetim9.pdf>> Acesso em: 10 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo, Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESC-SP/ Perspectiva, 2010, p.163-180.

\_\_\_\_\_. Em busca de um teatro pobre. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo, Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/ Perspectiva, 2010, p.105-112.

\_\_\_\_\_. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo, Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/ Perspectiva, 2010, p.199-211.

\_\_\_\_\_. Da companhia teatral à arte como veículo. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo, Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/ Perspectiva, 2010, p.226-243.

\_\_\_\_\_. *Performer*. eRevista Performatus, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015. Disponível em: <<http://performatus.net/performer/>> Acesso em: 5 jun 2016.

KLEIST, Heinrich Von. *Sobre o teatro de marionetes*. Revista USP, n.17, 1993, p. 196-201. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25982/27713>> Acesso em: 6 jun 2016.

LIMA, Tatiana Motta. *Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. 2008. 377f. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: PPGT/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://pct.capes.gov.br/teses/2008/31021018003P0/TES.pdf>> Acesso em: 30 maio 2016

\_\_\_\_\_. *Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de e a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski*. Revista Sala

Preta - USP , v.9, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57399/60381>> Acesso em: 8 maio 2016.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2014, 151p.

SLOWIAK, James & CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. São Paulo, Editora Realizações, 2013, 263p.

SOCHA, Eduardo. *A invenção da duração*. Revista Cult, 14 dezembro 2010, n.153, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/12/a-invencao-da-duracao/>> Acesso em: 21 jun 2016.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. *Compreender Bergson*. Petrópolis, RJ, Ed.Vozes, 2007, 177p.