



Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de *memória* no percurso artístico de Jerzy Grotowski

Tatiana Motta Lima

“Como será que isso era esse som que hoje sim gera sóis dói em dós. Aquele que considera a saudade uma mera contraluz que vem do que deixou para trás não esse só desfaz o signo e a rosa também”. Trecho da música “Genipapo Absoluto” de Caetano Veloso.

“O cantor que ‘se esquece de si mesmo’ no canto (...) e o canto que ‘recorda’ (...) O canto se revela através do atuante, enquanto o ser humano o faz através do canto”. Trecho de artigo de Kris Salata no qual fala sobre o trabalho realizado sobre os cantos na “arte como veículo” (Salata, 2007, p. 241).

A *memória* talvez seja uma das ‘palavras praticadas’¹ de Grotowski mais difíceis de ser analisadas porque ela envolve uma série de investigações que, ultrapassando largamente uma noção mais estrita de teatro, diz respeito a uma certa *percepção de si* experienciada pelo *atuante*. A noção esteve eminente-

mente relacionada a um *trabalho sobre si* realizado pelo *atuante*, ou, dizendo mais claramente, sobre aquilo que é ou pode vir a ser experienciado como *si*. Podemos ainda inverter a sentença e dizer que a *memória* é, no percurso de Grotowski, uma experiência que permitiu que o *atuante* ‘relaxasse’ uma certa percepção mais habitual – e pretensamente estável – da sua própria subjetividade.

A noção de memória no percurso de Grotowski jamais foi fixa, tendo assumido diferentes formas ao longo de suas investigações. Esta é uma das razões por que ela permite (e exige) um trabalho de fôlego do pesquisador que a ela se dedique. No âmbito desse artigo, trabalharei apenas sobre alguns pontos que considero mais relevantes para uma aproximação com essa noção/prática. Para levantar esses pontos, vou me debruçar – ainda que de maneira impressionista – sobre duas experiências: o trabalho de Ryszard Cieslak em “O Príncipe constante”, espetáculo de Grotowski de 1965, e “The Letter”, *Action*² dirigida por Thomas

Tatiana Motta Lima é atriz e professora do Departamento de Interpretação e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

¹ No sentido de colaboração entre conceito e experiência na obra de Grotowski.

² *Action* é o nome que se dá as obras da ‘arte como veículo’, principal vertente de trabalho do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

Richards³, e que foi desenvolvida no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* nos últimos anos⁴. São obras extremamente diferentes e que dizem respeito a momentos, além de distantes entre si no tempo, também distantes nas intenções e investigações dos artistas envolvidos. Por outro lado, são obras que permitem uma aproximação com certas maneiras de considerar e experimentar a *memória* presentes no percurso de Grotowski e de seus colaboradores.

Dividi, portanto, essa ‘aproximação’ em duas sessões que chamei de: 1) “O Príncipe constante” ou a *memória* da *organicidade* e 2) “The Letter” ou a *memória* do “*eu-ninguém*”. Essa divisão não significa necessariamente que cada uma das obras tratava a memória de maneira totalmente diferente, mas, apenas, que cada uma delas me permitiu enxergar certas facetas que considero importantes para estudar essa questão na obra de Grotowski.

1. “O Príncipe constante” ou a *memória* da *organicidade*

A história é conhecida: em 1990, em um encontro dedicado a Ryszard Cieslak que havia falecido no mesmo ano⁵, Grotowski revelou o

que chamou de alguns *segredos* sobre o trabalho deste ator no espetáculo “O Príncipe constante”. Contou que Cieslak não havia, de modo algum, trabalhado sobre a construção do príncipe Ferdinand, personagem central da peça, mas que havia feito o seu trabalho a partir de uma memória precisa de um período da sua adolescência no qual o ator tinha vivido sua primeira grande experiência amorosa (sensual/sexual).

Grotowski afirmou que a memória psicofísica dessa experiência – que durou em média 40 minutos – era atualizada (através de *ações físicas*), principalmente durante os três monólogos realizados pelo ator ao longo do espetáculo. O personagem do príncipe – e seu drama – aconteciam, segundo Grotowski, apenas na ‘mente do espectador’. Grotowski, como *espectador de profissão*⁶, preparava essa possibilidade de ‘leitura’ para o espectador tanto através do próprio texto do espetáculo, quanto através da composição entre a ação de Cieslak e os outros elementos da peça, como o cenário, os figurinos e o trabalho dos outros atores. A cena preparada por Grotowski dava a ver ao espectador não a memória de juventude de Cieslak, mas a história de um príncipe cristão que se recusava, até o fim, a renegar sua fé diante dos mouros que o haviam aprisionado⁷.

³ Thomas Richards é diretor do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, localizado em Pontedera, Itália.

⁴ *The Letter* foi o nome dado pelo *Workcenter*, em abril 2008, a essa *Action*. Em 2005, ela começou a ser estruturada e chamava-se, naquele momento, *Action en Création*.

⁵ Esse relato foi feito em 9 dezembro de 1990 na sala do *Théâtre de l’Odéon*, Paris. A palestra foi publicada sob o título ‘Le Prince constant de Ryszard Cieslak’ no livro *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, de 1992.

⁶ É assim que Grotowski chamava o encenador – aquele que preparava a história que ia ser percebida pelo espectador – no artigo “O diretor como espectador de profissão”. Esse artigo, baseado em uma intervenção de Grotowski feita em Volterra em 1984, foi publicado tanto na revista *Máscara* de janeiro de 1993, quanto no livro *Il Teatr Laboratorium de Jerzy Grotowski 1959-1969*, p. 241-57.

⁷ Seria faltar com a verdade deixar de dizer que Grotowski percebia este trabalho em torno da narrativa como uma forma de aquietar a mente do espectador (para que ele não ficasse se perguntando o que o espetáculo queria dizer) permitindo que outros canais de recepção/percepção fossem abertos para receber e se confrontar com a investigação que estava ocorrendo no ator.



Creio que essa história deu origem a alguns mal entendidos que obscureceram a potência – e a descoberta – do trabalho sobre a memória realizado com (e por) Cieslak em “O Príncipe constante”. Há, em geral, uma pressa – tanto por parte de artistas como de pesquisadores – por retirar de cada experiência relatada por Grotowski uma ‘metodologia’ de trabalho, um ‘como fazer’. Falta um ‘demorar-se’ frente aos relatos de Grotowski que é, de certa forma, um ‘demorar-se’ frente aquilo que pode ser ainda desconhecido, um ‘demorar-se’ frente ao *outro* e a especificidade de sua investigação.

Na tentativa de retirar uma ‘metodologia’ dessa experiência realizada por Cieslak, estabeleceu-se uma fórmula que pode ser descrita mais ou menos assim: trabalha-se sobre uma memória importante para o ator, recupera-se essa memória em um trabalho com *ações físicas* (e também essa noção não é de todo investigada) e, depois, coloca-se essa memória dentro de uma cena ‘outra’ que não se refere e nem revela a própria lembrança, mas que a utiliza como uma espécie de combustível invisível para uma certa intensidade teatral.

Mas será que essa fórmula nos aproxima daquilo que foi experimentado em “O Príncipe constante”? Será que não construímos com essa ‘metodologia’ rápida uma noção/prática de memória mais fraca do que aquela relatada por Grotowski em 1990? E gostaria de ressaltar o adjetivo ‘fraca’ que utilizei na frase anterior, pois não se trata aqui de criticar como ‘errados’ certos *approaches* ou ‘relembrar’ uma qualquer ‘verdade’ grotowskiana que estaria sendo esquecida ou pervertida. Não trago nenhuma ‘boa nova’ (ou ‘velha’, já que Grotowski trabalhou no século passado!). Minha intenção (e interesse) é que, a partir de um exame crítico, possamos discutir a maneira como, através de nossas ações

teatrais (ou de outro tipo), estamos conceituando/praticando as noções de *corpo*, *memória* e *subjetividade* no trabalho do *atuante*.

A idéia não é, portanto, a de trazer procedimentos ‘corretos’, e criticar aqueles que estejam sendo utilizados, mas de colocar em questão certas categorias – que são, ao mesmo tempo, certas práticas – com que pensamos sobre a atuação. E, nesse sentido, o ‘diálogo’ com Grotowski (esse jurássico, como dizia em tom de pilhéria Flaszen, referindo-se a Grotowski e a ele próprio) pode ser extremamente proveitoso.

O que considero importante, em primeiro lugar, é que 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 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 (e mesmo esse termo deixa a desejar, já que desconhece a relação de transformação realizada em mão dupla entre a memória e o *atuante*) esquecidos, renegados; de arquivos ‘selvagens’, não adestrados.

O trabalho sobre aquela memória de adolescência foi para Cieslak a descoberta do que Grotowski veio a chamar de *organicidade*. Foi a descoberta, dentro do Teatro Laboratório (T. L.), de uma nova abordagem, de uma nova relação – diferente daquela que operava até então – com o corpo, com o outro e com o mundo.

Flaszen em entrevista concedida em 1977,⁸ chegou mesmo a afirmar que “a primeira aceitação da natureza-corpo-fisiologia apareceu [no Teatro Laboratório] em ‘O Príncipe constante’ com Cieslak. Até então, tudo que tinha a ver com natureza e corpo era deformado (...) Da

⁸ Importante ressaltar que essa era a época do “parateatro”, época de crítica veemente à própria noção de teatro que era considerado como mais um dos meios de evitar o encontro verdadeiro entre os homens. Segundo Flaszen, o parateatro era também um tempo de aceitação do corpo-natureza-fisiologia, “because it is – as it is – ugly or lovely. It is” (Flaszen, 1978 [1977], p. 321).

mesma maneira, os motivos do mundo eram deformados” (Flaschen, 1978 [1977], p. 321).

Cumpra, agora, ver o que essa noção de *organicidade* ou de *consciência orgânica* – fortemente ligada à *memória* – trouxe ao trabalho do T. L. E talvez o ponto mais importante tenha sido exatamente aquela ‘aceitação do corpo’, a possibilidade de experimentar o corpo como não dissociado da psiquê, da mente, do espírito; tenha sido também a possibilidade de fugir da introspecção (e da conseqüente separação entre interno e externo) e de perceber o corpo através do *contato* e da experiência da *prece carnal*.⁹

Vejamos a citação onde essa segunda noção aparece:

Isto se referia àquele tipo de amor [Grotowski falava da memória trabalhada por Cieslak em “O Príncipe constante”] 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*¹⁰ (Grotowski, 1992 [1990], p. 17; itálicos meus).

O que estava em jogo naquela lembrança tão bem localizada no tempo – 40 minutos na juventude – e no espaço, era a lembrança de uma experiência de não dissociação entre o que, segundo Grotowski, geralmente, percebemos como dissociado, ou seja, o eu e o outro, o corpo e o mental, o interior e o exterior, a prece e a carne.

A memória era a de um primeiro encontro amoroso/sexual vivido pelo ator. Mas, o que

se buscava não era exatamente restaurar o momento vivido, recuperá-lo a fim de apresentá-lo posteriormente de forma mais ou menos realista (ainda que não revelada). O que se buscava era, através desse momento/memória, através do que ali tinha se passado a nível psicofísico – ou, se quisermos, a nível energético –, “decolar na direção dessa prece impossível” (Grotowski, 1992 [1990], p. 17). A partitura final do ator servia de base concreta – de pista de decolagem – para aquela *prece carnal*.

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 sexual da adolescência do ator. Percebemos aqui que não se tratava de debrucar-se sobre uma qualquer memória que fosse importante para o ator, mas de tocar uma certa *qualidade* de memória capaz de relembrar/criar uma outra percepção de/do *si mesmo*.

Não cabe nesse texto discutir o percurso de investigação realizado no T.L, mas devo lembrar que o termo *ato total* foi criado por Grotowski exatamente para ‘nomear’ a experiência de Cieslak em “O Príncipe constante”. E podemos dizer que uma das características da noção de *ato total* era justamente a indissociação entre o *corpo* e o *mental*. O trabalho realizado por Cieslak, a partir e através de sua lembrança de adolescência, permitiu a ele (e também a Grotowski) descobrir um corpo que, totalmente aceito na sua corporeidade, sexualidade, carnalidade, fosse ao mesmo tempo, e justamente por conseqüência dessa aceitação, um corpo luminoso, de prece.

⁹ A noção de *contato* é contemporânea da de *organicidade*, e a noção de *prece carnal*, embora tenha aparecido em conferência de 1990, faz eco com a influência que os escritos de San Juan de la Cruz tiveram no processo de construção do espetáculo “O Príncipe constante”.

¹⁰ Todas as citações de Grotowski, Richards e Biagini foram traduzidas por mim. Para as traduções em italiano, contei com a revisão de Ricardo Gomes, ator, diretor e professor da UFOP.



Assim, parece-me que não ficamos com o mais forte da experiência de Cieslak se tentamos transformá-la em um método que acaba, de certa maneira, por coisificar a memória e que trabalha, assim, exatamente sobre uma dissociação.

O fragmento de Mario Biagini¹¹ que cito logo abaixo refere-se exatamente aos perigos dessa operação que busca transformar certos processos criativos em procedimentos produtivos:

Quando você se aproxima daquilo que faz com uma plataforma programática, corre o risco de esquecer aquilo que você estava fazendo junto com a motivação real pela qual o estava fazendo – a raiz escondida, ligada às suas necessidades – e confunde a motivação com o projeto. O projeto se torna prioritário: deve defendê-lo a todo custo (...) o trabalho se transforma em uma máquina para produzir princípios técnicos ou éticos (Biagini, 2007a, p. 26).

Gostaria, ainda, antes de passar para a próxima sessão, de levantar certos pontos que explicitam um pouco mais uma noção de memória que esteve relacionada tanto ao espetáculo “O Príncipe constante”, quanto aos textos de Grotowski da segunda metade da década de 1960.

O ponto número um diz respeito à noção de *contato*. Levando em consideração essa noção importante para Grotowski, livramo-nos de entender o seu trabalho sobre a memória como um trabalho que envolvesse qualquer tipo de manipulação psíquica. Podemos dizer que aquele trabalho fugia de apoiar-se na introspecção, na auto-observação, na autocomiseração ou na autovalorização, abordagens que podem aparecer quando se trabalha com certas memórias pessoais. Para Grotowski, o ator não deveria ficar concentrado “no elemento pessoal como um tipo de tesouro” (...), “procurando a riqueza de

suas emoções”. Esse seria “uma ator que apenas estimularia artificialmente o processo interno, um ator imerso em uma espécie de narcisismo” (Grotowski, 1987 [1966], p. 191). O trabalho com/sobre a memória em Grotowski não visava à introspecção ou à restauração do passado. Ao contrário: o *contato*, para realizar-se, requeria o tempo presente, requeria o *ato*. De certa maneira, o trabalho baseado na memória ao mesmo tempo relembra e presentificava aquele corpo do – e para o – *contato*.

Estar em *contato* significava, concomitantemente, perceber o ‘outro’ e reagir intimamente de acordo com essa percepção. Grotowski contrapunha o *contato*, que forçaria o ator a modificar o seu jeito de agir, ao padrão que “está sempre fixo” (Grotowski, 1987 [1966], p. 187). Também importante na ideia de *contato* é que a reação não era nem premeditada, nem resolvida *a posteriori*: o *contato* pressupunha uma escuta que era imediatamente reação.

Pode-se também dizer – ponto número dois – que, nos textos de Grotowski, lembrar é, para o ator, um avizinhar-se de recursos inexplorados. O trabalho realizado com as lembranças íntimas dos atores só tinha importância se as lembranças trabalhadas se apresentassem como desafios: se guardassem, para o ator, segredos importantes nos quais ele pudesse penetrar e conhecer (sempre através do *contato*).

No trabalho com as lembranças estava implícita a ideia de *autopesquisa* e de *risco*, ideias nucleares para pensarmos o trabalho do ator no T. L. Grotowski acreditava que o trabalho de ator só se realizava quando estava voltado para a busca do “desconhecido dentro de nós”. O trabalho sobre a memória não era, portanto, aquele de reprodução no corpo do já conhecido, mas um trabalho ativo de descoberta do ‘desconhecido no corpo’, ou de um ‘corpo desconhecido’.

Le Goff disse em um de seus textos que a “memorização pelo inventário, pela lista hierarquizada” não era “unicamente uma atividade

¹¹ Mario Biagini é diretor associado do *Workcenter*.

nova de organização de saber, mas o aspecto da organização de um poder novo” (Le Goff, 2003, p. 426). Podemos fazer uma analogia e dizer que Grotowski não se interessava, no trabalho com a memória, pelo inventário, pela recuperação de uma qualquer lista de fatos passados; enfim, não se interessava por essa ‘narrativa’ de um si mesmo privado e estável, ‘narrativa’ que podia se apoderar do corpo do ator – exercer sobre ele um saber/poder – quando este estivesse buscando trabalhar sobre a memória. O trabalho sobre a memória, ao contrário, era um afrontar das crenças, dos automatismos e dos condicionamentos impetrados por essas ‘narrativas’, por esses ‘padrões fixos’.

Grotowski opunha a noção de um corpo *domesticado* àquela de um corpo *liberado*. No corpo *domesticado* era o *mental* que estava no comando. As reações corporais no corpo *domesticado* eram vistas por Grotowski como *cortadas* (Grotowski, 2007b [1969], p. 169), não compactuando com o *fluxo orgânico*, mas, ao contrário, por sua premeditação, pela conscientização do movimento, pelo vontade de controle do corpo, pela mecanicidade, e pelo automatismo dos gestos, se opondo, resistindo àquele *fluxo*. A memória em Grotowski era trabalhada dentro do dinamismo, do *fluxo da vida* e não a partir de um controle exercido a partir de uma narrativa mental¹².

Nas noções de *corpo-memória* e *corpo-vida*, noções de Grotowski do final da década de 1960, a noção de memória não era anterior à noção de corpo; não se tratava, portanto, de “realizar a imagem da recordação evocada *anteriormente* nos pensamentos” (Grotowski, 2007a [1970], p. 205-6; *italico meu*).

Grotowski dizia, por exemplo:

Quando no teatro se diz: procurem recordar um momento importante da sua vida e o ator se esforça por reconstruir uma recordação, então o corpo-vida está como em letargia, morto, ainda que se mova e fale... É puramente conceitual. Volta-se às recordações, mas o corpo-vida permanece nas trevas. Se permitirem que seu corpo procure o que é íntimo (...), nisso há sempre o encontro (...) e então aparece o que nós chamamos de impulsos (Grotowski, 2007a [1970], p. 205-6).

Da mesma forma, quando falava em *associações*, Grotowski precava os ouvintes contra a idéia de uma interioridade mais enunciada mentalmente do que *organicamente* experimentada:

As associações são ações que se ligam a nossa vida, a nossas experiências, a nosso potencial. Mas não se trata de jogos de subtextos ou de pensamentos. Em geral, não é algo que se possa enunciar com palavras (...) Esse subtexto, esse pensar é uma tolice. Estéril. Uma espécie de adestramento do pensamento, é isso, e só isso. Não é necessário ‘pensar’ nisso. É necessário indagar com o corpo-memória, com o corpo-vida. Não chamar pelo nome (Grotowski, 1993 [1969], p. 25).

É nesse mesmo sentido que Grotowski dizia que o corpo não tinha memória, como se se tratasse de um bem a ser acessado ou possuído, mas que ele era, ele mesmo, memória:

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.

¹² Creio que estas palavras de Beckett, em seu livro sobre Proust, referem-se à mesma coisa: “O mais bem sucedido experimento de evocação é incapaz de projetar mais do que o eco de uma sensação passada, porque, como um ato intelectual, está condicionado pelos preconceitos da inteligência, que abstrai de cada sensação, como sendo ilógico e insignificante, como um intruso discrepante e frívolo, qualquer gesto, palavra, perfume ou som que não se possa enquadrar no quebra-cabeça de um conceito” (Beckett, 1986, p. 57-8).



O que devem fazer é desbloquear o corpo-memória (Grotowski, 2007b [1969], p. 173).

Assim, as associações, as lembranças, no trabalho, eram “evocadas sem premeditação”, eram “sensuais se podemos dizer assim” (Grotowski, 1973 [1972], p. 74).

Enfim, ao nos demorarmos um pouco mais frente ao relato de Grotowski sobre o trabalho de Cieslak em “O Príncipe constante”, vemos a crítica a uma relação mecânica e utilitária com a memória em favor de uma concepção dinâmica, na qual uma certa memória individual é ponte para uma *consciência orgânica*, para um outro modo de estar, para uma outra corporeidade.

2. *The Letter* ou a memória do eu-ninguém

Sem ter pretendido dar conta de forma exaustiva da noção/experiência da *memória* em “O Príncipe constante”, mas esperando ter levantado alguns pontos importantes, passo, agora, à segunda sessão do texto. No confronto entre a complexidade do trabalho desenvolvido no *Workcenter* e as necessidades e limites desse texto, optei por enfatizar apenas certas idéias vinculadas à noção de memória. Idéias que pude depreender das práticas e dos textos relacionados à *arte como veículo*. Não me detive, portanto, nem em apresentar e nem em analisar as investigações e os processos realizados ali¹³.

The Letter é o título mais recente de uma *Action* que vem sendo trabalhada no *Workcenter* pelo menos desde o ano de 2005. A obra utiliza como “texto-memento¹⁴ para o atuante” (Salata, 2007, p. 233), o “Hino da Pérola” dos *Atos do apóstolo Tomé*.

Richards disse que esse era um texto sobre “o esquecer e o recordar” e resumiu, assim, a história que aparece ali:

O personagem principal da história é um menino. (...) Os seus pais preparam-no para uma viagem e lhe dão uma tarefa. É necessário que vá a um lugar distante, abandonando a sua casa. Não é certo que voltará: os pais mandam-no para longe e dizem-lhe que poderá voltar somente se encontrar algo chamado a pérola. Uma pérola. Eles dizem-lhe que deve achar essa pérola, que está guardada por uma serpente devoradora. A serpente é perigosa, gosta de comer; então, o protagonista deverá encontrar a maneira de roubar a pérola da serpente. Se realizar sua tarefa, voltará para casa, caso contrário, não. Na primeira parte da viagem, o menino está consciente daquilo que deve fazer. Chega muito perto da serpente, vive nas proximidades. Depois, encontra os habitantes desse novo país e sente-se atraído por eles. Começa a se vestir como eles, a comer a comida deles, e gradualmente esquece a tarefa recebida. Os pais se dão conta de longe do que está ocorrendo e procuram um modo de lhe fazer chegar uma mensagem, algo que faça com que ele *recorde que*

¹³ Remeto o leitor que quiser suprir essa lacuna ao livro “Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”, organizado por Antonio Attisani e Mario Biagini e editado pela Bulzoni Editora em 2007. Desse livro, retirei quase todas as citações que utilizei nessa sessão do texto. Em português, pode-se ler o texto de Grotowski “Da cia Teatral à arte como veículo” publicado no livro “O Teatro laboratório de Jerzy Grotowski, 1959-1969”, organizado por Carla Pollastrelli e Ludwik Flaszen e publicado em parceria pelas Editoras SESC e Perspectiva. Também eu, em artigo publicado na Revista do Lume número 1, fiz uma pequena introdução à *arte como veículo*.

¹⁴ Salata explica esse termo dizendo que a direção do trabalho tende mais a reatualizar (to re-enact) a história do que a representá-la (to re-present it).

está em viagem e que há algo que deve descobrir (Richards, 2007, p. 114; itálicos meus).

Richards, logo à frente, faz uma analogia entre essa história contada nos atos do apóstolo e todo o trabalho realizado na *arte como veículo*:

Esqueci alguma coisa? Esta pergunta é fundamental no nosso trabalho (...) Todos nós tivemos momentos nos quais a vida se torna como uma pérola, torna-se de repente resplandecente, transparente, alguma coisa especial que não se pode descrever com palavras. O nosso modo de perceber a vida, o modo como ela nos atravessa torna-se luminoso. Mas são momentos efêmeros, passageiros, aparecem por alguns segundos e depois se esvanecem. Como podemos voltar de novo e de novo a tocar esta *qualidade*? O nosso trabalho está ligado a esta tentativa. O trabalho sobre os cantos, sobre as ações, sobre o texto, é uma maneira de tentar recordar. E a história contada no texto, como eu a entendo, *fala dessa mesma luta – não esqueça* (Richards, 2007, p. 114; itálicos meus).

“The Letter”, como vimos, fala, portanto, de um esquecer e de um relembrar. O texto sob o qual se debruça essa *Action* já havia sido trabalhado inúmeras vezes por Grotowski em diferentes momentos do seu percurso e com diferentes grupos. O que seria para Grotowski essa amnésia e o que seria essa rememoração, ou essa ‘volta para casa’? Haveria, talvez, certas maneiras de pensar a memória que participariam mais da ‘amnésia’, do ‘esquecimento’, e outras que permitiriam a experiência implicada na *arte como veículo*?

No intuito de aproximarmos-nos dessas questões, trabalhe um pouco sobre o fragmento de texto citado logo acima. Em primeiro lugar, a memória que parece interessar a Richards está ligada a uma espécie de *acontecimento*. Ele fala de uma *qualidade* que pode ser tocada através da experiência ou, ainda melhor,

de uma *qualidade* que marca um certo tipo de experiência. Tocar essa *qualidade/experiência* seria, então, ‘rememorar’.

Em segundo lugar, a memória que o tenta está permanentemente sujeita ao esquecimento; por essa memória é preciso empreender uma *luta* – realizar um trabalho, experienciar um processo. Ela não é, portanto, uma memória já domesticada pela história, pelo inventário (social ou individual) pela lista ou pelo arquivamento; não é aquela memória da qual já tomamos ‘posse’ e que permite (é) uma narração mais ou menos estruturada e estruturante das identidades que também ‘possuímos’. Beckett, em seu livro dedicado a Proust, parece se referir a essa mesma memória domesticada quando fala na “memória voluntária” de Proust: “A memória voluntária insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio – o plágio de si mesmo” (Beckett, 1986, p. 25-6). Ou ainda: “A memória que não é memória, mas simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento, ele [Proust] chama de ‘memória voluntária’” (idem). Para Beckett, por outro lado, a ‘memória involuntária’, que irrompe em várias passagens do “Em Busca do Tempo Perdido”, permite retirar a memória de sua função de “instrumento de referência”, retirá-la da “vulgaridade autoritária da memória eficaz do dia-a-dia” (idem, p. 56), e percebê-la como “instrumento de descoberta” (idem, p. 23).

Quero ainda falar sobre a imagem de ‘volta para casa’ que aparece no texto apócrifo utilizado na *Action*. E para isso recorro a um outro fragmento – agora de Mario Biagini – onde esta mesma idéia aparece. A citação abaixo permite que vejamos que essa ‘volta para casa’ está longe de uma qualquer visão nostálgica de volta a um paraíso perdido localizado em algum lugar ‘original’ – *origem* sendo entendida aí de maneira estática.

O fragmento começa com uma memória de infância de Biagini e refere-se, analogamente, aquele ‘relembrar-se’ do qual fala o texto não canônico:



Lembro-me de quando era menino – morava em uma fazenda: você sai de casa e tudo é novo, percebe que a primavera chegou, o mundo é leve, o mundo é um milagre e você sente que pertence a ele, que é parte dele. *E ao mesmo tempo você é ninguém*, e desse ser ninguém, como uma gaiola que se rompe, uma alegria é percebida. Aquele senhor polonês nos lançou um desafio: Cantem, pode acontecer alguma coisa? Através dele e destes cantos, descobrimos uma possibilidade? Talvez, pequena: alguma coisa, através do trabalho com esses cantos, pode acontecer. É como se, de repente, revisse aquelas luzes, aquelas cores daquela manhã – *eu, ninguém*: uma gaiola que se abre por um momento. Naquele momento, alguma coisa funciona de novo e de novo: “Olha, é um milagre. *Esse mundo é leve e eu sou parte de tudo isso*”. *E depois, talvez ainda um pouco mais acima*: “*Esse mundo é um milagre. Eu quem?*” Depois acaba e às vezes permanece em você e contigo como uma ressonância. Você não está melhor do que antes, só tentou voltar para casa (Biagini, 2007, p. 50-1; itálicos meus).

Como vimos, aparece novamente o ‘tema’ do regresso à casa que se confunde intimamente com a idéia do lembrar-se, do rememorar-se. Mas é interessante perceber que esse rememorar, que esse ‘regresso’, aponta para uma participação no mundo, participação na qual as fronteiras entre ‘eu’ e o ‘mundo’ quase se desfazem, ou onde corpo e mundo são vistos como em profunda integração: ‘eu, quem?’, se pergunta Biagini. Não há um *lugar* ao qual retornar, nem um eu ‘mais profundo’ ou ‘mais verdadeiro’ a ser descoberto, mas, talvez, a percepção – ou experiência – de participar, de ser passageiro, de ser ‘ninguém’. Ser participante, e não uma subjetividade separada e, em certo sentido, mo-

nopolizadora de um ‘centro’ no qual as coisas – a memória entre elas – transitariam. É na relação, no entre, nas passagens, naquilo que, como as estações, se transforma, naquilo que está em movimento, em dinamismo, é enfim nesse ‘nãolugar’ que se ‘volta para casa’, que ‘se lembra’.

Mas, ainda ‘quem’ lembra? A memória não aparece relacionada a um lugar/experiência idealizado/a ou traumático/a, nem é para a subjetividade um objeto de contemplação, de posse, ou uma esperança de totalidade narrativa. Ela se revela em um ‘estar com’ ou um ‘ser com’. Não se trata também de uma experiência de introspecção, já que ‘casa’ e ‘habitante’ se confundem. A noção de memória que aparece aqui confunde-se com o que Grotowski chamou, em certa palestra, de *relaxamento do ego*, ou de uma percepção mais *alargada* de si mesmo ou, enfim, de uma *consciência transparente*.

Para finalizar, apresentemos o fragmento de uma entrevista de Biagini da qual retirei o título dessa segunda sessão¹⁵:

Quem é a pessoa que carrega o meu nome? Posso descobrir que sou ninguém e sentir-me um merda, ou sentir-me de repente como se me tirassem um fardo das costas – uma alegria quieta. Conhece Edward Stachura? Li o seu diário (...): em algumas passagens, fala do homem-ninguém, “not living for himself, being almost absent, he could be like air, like a soothing balm, man-laid-on-the-wound (Biagini, 2007c, p. 259-60).

Enfim...

A noção de *memória*, quando aparece na obra escrita de Grotowski (ou de Richards, ou de Biagini), nunca está referida a uma regressão ou a uma recuperação ou restauração do passado,

¹⁵ Embora Biagini não participe dessa *Action* acredito que o que fala aqui possa, talvez, ressoar nas experiências de Cécile Berthe, Thomas Richards, Pei Hwee Tan e Francesc Torrent Gironella, os *doers* que participaram de *The Letter*.

seja ele um passado que diga respeito à própria história do *atuante*, seja ele um passado mais alargado, dito *ancestral* ou *original*.

Na entrevista de Salata com Biagini essa questão vem à tona. Respondendo a Biagini, Salata diz: “Você se sente assim quando é criança. Mas depois essa coisa te é retirada e, quando se sente novamente pronto, trabalha para restaurá-la”. Biagini, então, reage: “Receio que eu não possa restaurá-la”. Salata: “Não se pode?” Biagini: “Seria de fato uma restauração. Ou uma regressão. *Não se pode voltar atrás. Se pode redescobrir novamente, em um outro nível de experiência.* Desculpe-me, estava somente sendo pedante com relação à escolha das palavras” (Biagini, 2007b, p. 282; itálicos meus). O ‘pedantismo’ de Biagini reforça a percepção de que não se trata de uma restauração, mas de um acontecimento.

Grotowski utilizou frequentemente as palavras *origem*, *princípio*, *fonte*, palavras que inúmeras vezes se confundem com (ou estavam relacionadas) a noção de *memória*. Mas essa *origem* também foi para Grotowski sempre um *processo* e uma *experiência*. Ele dizia que “‘estar no começo’ é uma experiência” (Grotowski, 1978, p. 3). E mesmo a memória individual – como aquela que jogou um papel importante no trabalho do ator Ryszard Cieslak no espetáculo “O Príncipe constante” – não era requerida para que se reproduzisse, nos mínimos detalhes, um passado já vivido. Ela era, ao contrário, utilizada por ter a potencialidade de atualizar uma certa relação do ator com seu próprio *processo psicofísico*, com o outro (Outro) e com o mundo, essas instâncias não estando mais descoladas, mas, ao contrário, atravessando-se mutuamente, sendo participantes de uma *consciência orgânica*, participantes da *anima mundi*. A memória de 40 minutos de Cieslak era a memória desse *corpo-vida*, liberto das domesticações sofridas pelo corpo e pela percepção, era memória da *organicidade*.

Tratava-se de uma memória individual, mas que, ao mesmo tempo, era capaz de descobrir/inventar um corpo apto a receber um

“Deus namorado”, assim como o descreveu Juan de la Cruz e Santa Teresa D’Avila. Não devemos entender essa referência de um ponto de vista *religioso*, no sentido de vinculado a certos dogmas ou crenças, mas *místico*, assim como o descreveu Bergson em seu livro “*Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*”. A ‘prece’ era ‘provada’, ‘degustada’ no corpo do experienciador. Era, portanto, uma *prece carnal*. Era uma experiência que punha em jogo certas *energias psicofísicas* do ator.

E a memória daquele fato da vida de Cieslak era, portanto, a pista de decolagem para aquela experiência, para aquele *acontecimento*. Rememorava-se ali uma *organicidade* que fora vivida (realmente? virtualmente?) na adolescência do ator. E quando coloco entre parênteses a possibilidade de aquela ser uma memória *virtual* não estou querendo duvidar de Grotowski quando este afirmou tratar-se de um fato concreto ocorrido com Cieslak. Quando falo de *virtualidade* da memória quero apenas apontar para algumas das características dessa noção em Grotowski.

Em primeiro lugar, tratava-se de perceber a memória não como um lugar estático a ser acessado, como uma ‘coisa’ fixa e já possuída que devesse ser lembrada, mas como uma ‘relação’ que se transforma com 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 característica do estar *hic et nunc*. Podemos inclusive nos perguntar onde começa a memória e acaba a imaginação. Ou vice-versa.

Além disso, Grotowski, muitas vezes, chamou a atenção para a possibilidade do que poderíamos chamar de uma memória-desejo, ou de uma memória-tentação: não a memória do que foi, mas do que poderia ter sido, deveria ter sido, gostaria de ter sido. Uma memória que abre as portas, portanto, para dimensões virtuais de nossa subjetividade. Ela é, simultaneamente, *quasememória* e *maisquememória*¹⁶, no sentido que não é restauração de um passado já



vivido, e nem mesmo apenas uma atualização daquele passado.

Talvez ainda valha a pena continuar, mesmo que rapidamente e à guisa de finalização, falando um pouco sobre a noção de *origem* (e *essência*) na sua relação com a memória, já que essas noções são parceiras nos textos de Grotowski, principalmente a partir da época do *Teatro das Fontes*, e geram malentendidos. Nesses textos, a *memória* era, como já disse, a memória de uma *consciência transparente*, capaz de transformar em experiência a idéia de se ser, ao mesmo tempo, *passante* e *participante* no/do fluxo da vida. Nesse mesmo sentido, Attisani comparou Grotowski com Artaud dizendo que, assim como a artista francês, Grotowski colocava “novamente e corretamente o tema do retorno às origens (...) sem nenhuma nostalgia romântica ou afetação metafísica. Neste sentido o trabalho sobre o que é esquecido pelo corpo e no corpo...” (Attisani, 2006, p. 53).

E a fala de Biagini parece reforçar essa percepção de Attisani:

(...) recentemente vejo muitos grupos de teatro procurarem cantos antigos, textos antigos, danças antigas para utilizarem no trabalho; procuram nesses elementos uma fonte. Procuram algo de autêntico, e nessa investi-

gação se voltam para formas arcaicas como se contivessem uma resposta. Mas onde estão as fontes antigas? Estamos de acordo, do que temos necessidade não é de arqueologia mas de uma água viva (...) As fontes antigas somos nós (Biagini, 2007c, p. 409).

A *origem*, a *fonte*, o *princípio* ou a *essência* do qual fala Grotowski são/estão – muitas vezes – nesse lembrar (ou nesse lembrar-se), ou nesse ‘algo’ (eu?) que relembra. Nesse cantador que ‘esquece de si mesmo’ no canto (...) e [no] canto que ‘recorda’ (...) Na pergunta na qual passado, presente e futuro se interligam: “Como será que isso era esse som que hoje sim gera sóis dói em dós”?

O ano de 2009 – “ano Grotowski” segundo a UNESCO – marca a comemoração dos 50 anos de fundação do Teatro das 13 Fileiras, em Opole. Marca, ainda, os 10 anos de morte de Grotowski em Pontedera, cidade que sediava e sedia o seu *Workcenter*. Mas, frente ao que estivemos refletindo sobre a noção de memória, talvez esse inventário de datas não faça tanto sentido quanto a possibilidade que temos de, em diálogo com o percurso de Grotowski e seus companheiros, lembrar, descobrir, inventar e fazer aquilo que sintamos como nossas tentações e desejos mais fortes.

Referências bibliográficas

- ATTISANI, Antonio. *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Milão: Edizioni Medusa, 2006.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. Porto Alegre e São Paulo: L&PM Editores, 1986.
- BIAGINI, Mario. “Seminario a ‘La Sapienza’, ovvero della coltivazione delle cipolle”. In: ATTISANI, Antonio & BIAGINI, Mario. *Opere e Sentieri – Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Roma: Bulzoni Editore, 2007a, p. 21-62.

- _____. “Conversazioni informali”. In: ATTISANI, Antonio & BIAGINI, Mario. *Opere e Sentieri – Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Roma: Bulzoni Editore, 2007b, p. 255-300.
- _____. “Desiderio senza oggetto”. In: ATTISANI, Antonio & BIAGINI, Mario. *Opere e Sentieri – Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Roma: Bulzoni Editore, 2007c, p. 401-20.
- FLASZEN, Ludwik. “Conversations with Ludwik Flaszen”. In: *Education Theatre Journal*, Toledo: University of Toledo, vol. 30, n. 3, 1978 [1977], p. 301-28.
- GROTOWSKI, Jerzy. “Et le ‘Jour Saint’ Deviendra possible”. In: *Jour saint et autres textes*. Paris: Gallimard, 1973 [1972] p. 73-80.
- _____. “L’art du débutant (The art of the beginner)”. In: *International Theatre Information*, Paris: ITI, 1978, p. 2-11.
- _____. “O Discurso de Skara”. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987 [1966], p. 186-98.
- _____. “Le Prince constant de Ryszard Cieslak”. In: BANU, Georges. *Ryszard Cieslak, l’acteur-emblème des années soixante*. Paris: Actes-Sud Papiers, 1992 [1990], p. 13-21.
- _____. “Respuesta a Stanislavski”. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenología*, ano 3, n. 11-12, 1993 [1969], p. 18-26.
- _____. “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, 2007a [1970], p. 199-211.
- _____. “Exercícios”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2007b [1969], p. 163-80.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- RICHARDS, Thomas. “Maestro di nessuna scusa”. In: ATTISANI, Antonio & BIAGINI, Mario. *Opere e Sentieri – Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Roma: Bulzoni Editore, 2007.
- SALATA, Kris. “Prossimità con The Twin: appunti critici su An Action in creation”. In: ATTISANI, Antonio & BIAGINI, Mario. *Opere e Sentieri – Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Roma: Bulzoni Editore, 2007, p. 223-54.

RESUMO: o artigo sugere problematizar a compreensão da palavra memória nos textos e nas práticas de Jerzy Grotowski. Partindo-se de duas referências centrais nos estudos de sua obra conceitual e artística – a encenação de “O Príncipe Constante”, em 1965, e as experiências mais recentes no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* – discute-se a percepção superficial do sentido de memória, traduzida na transformação daquelas experiências em fonte para um método fechado e pragmático de utilização. Como se tenta demonstrar, mais do que identificar um acervo do passado acionado pelo pensamento, a ideia de memória em Grotowski remete a uma atualização corporal que aponta para o que ainda não é conhecido e que se revela como um elemento descondicionador da consciência de si do ator.

PALAVRAS-CHAVE: memória, Grotowski, Cieslak, Richards, percepção de si, atuante.