

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
COORDENAÇÃO ESPECIAL DE ARTES
CURSO DE CINEMA

Lucian Felipe Goulart Chaussard

**Do moderno ao trágico:
lições de Bresson e Grotowski**

Florianópolis, 16 de junho de 2009

Lucian Felipe Goulart Chaussard

**Do moderno ao trágico:
lições de Bresson e Grotowski**

Ensaio apresentado à Coordenação Especial de Artes, sob orientação do Professor Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares, para a obtenção do título de Bacharel em Cinema.

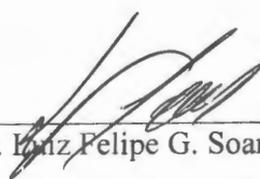
Florianópolis, 16 de junho de 2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
COORDENAÇÃO ESPECIAL DE ARTES
CURSO DE CINEMA

BANCA EXAMINADORA

Este trabalho foi aprovado pela comissão julgadora abaixo com a nota 10 e serve como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema.

Florianópolis, junho de 2009



Prof. Dr. Luiz Felipe G. Soares, UFSC (orientador)

Profª. Drª. Cláudia Mesquita, UFSC

Prof. Dr. Sérgio Medeiros, UFSC

AGRADECIMENTOS

Agradeço a estas pessoas não por mera convenção, mas pela dívida que tenho com elas: ao professor Luiz Felipe Soares, por me dar suporte e orientação durante este processo; a Ana Luiza Fortes Carvalho, pelo incentivo e pela apresentação de Jerzy Grotowski; a Nair Silva Goulart, Regina Goulart e Giovanni Secco, pelo apoio incondicional durante minha formação. O texto foi revisado pelo professor Luiz Felipe Soares e por Giovanni Secco.

RESUMO

Este ensaio pretende aproximar a poética do cineasta Robert Bresson com a do diretor de teatro Jerzy Grotowski. Discutem-se noções de intuição, em Bresson, e impulso, em Grotowski, a partir dos conceitos de cinematógrafo, automatismo, modelo, encontro, teatro pobre, ato total, *sunyata*. Busca-se a superação da ideia de modernidade para, a partir de Nietzsche, sugerir uma dinâmica entre abertura para o irracional e formalização racional comuns aos dois diretores.

Palavras-chave: Robert Bresson. Jerzy Grotowski. Modernidade. Cinema. Teatro.

SUMÁRIO

Introdução	8
Bresson: a intuição da máquina	12
Em espaços quaisquer, o encontro	16
Grotowski: o impulso do corpo disciplinado	23
Revelação por figuras	30
Do moderno ao trágico: a tentativa de um novo percurso	36
Lição para o cinema	42
Referências bibliográficas	45
Filmografia	47

*“Eles querem encontrar a solução lá
onde tudo é somente enigma.”*

Blaise Pascal

Introdução

Este ensaio pretende aproximar dois artistas: Robert Bresson, diretor de cinema, e Jerzy Grotowski, diretor de teatro. À primeira vista, além do fato de terem produzido suas principais obras na mesma época, entre as décadas de 50 e 80, e morrido no mesmo ano, 1999, pouco há em comum entre eles. Bresson era francês, Grotowski, polonês, e nada indica que tenham se conhecido. Ao comparar suas obras, é possível dizer que nada compartilhavam em termos estéticos. Bresson queria se distanciar da teatralidade no cinema; Grotowski queria se distanciar do cinema e da televisão em busca de uma potencialização da experiência teatral. Enfim, Bresson e Grotowski trilhavam caminhos opostos.

Basta, porém, folhear algumas páginas de suas reflexões para ver algumas semelhanças, que, se não se convertem em resultado estético, indicam alguns fundamentos comuns sobre a arte que realizaram. Isso me fez intuir que poderia haver uma aproximação mais profunda entre eles. Para citar algumas semelhanças de que tratarei ao longo deste texto, ambos trabalham com a noção de encontro como objetivo, com a valorização da irracionalidade no processo criativo, com uma formalização racional sobre essa abertura irracional e com matrizes religiosas que contribuem para suas propostas estéticas.

Antes de prosseguir, contudo, vale passear brevemente pela biografia de cada um, a fim de situar suas trajetórias artísticas e o recorte que será realizado no trabalho.

Robert Bresson nasceu em 1901, em Bromont-Lamothe, região central da França.¹ Depois de se graduar em Artes, atua sem sucesso como pintor e fotógrafo. Decide fazer cinema, começa como roteirista e trabalha com Jean Cocteau. Em 1933 dirige seu primeiro filme, o curta-metragem *Les affaires publiques*, uma comédia que pouco tem a ver com o restante de sua filmografia. A seguir dirige seu primeiro longa-metragem, *Les anges du péché* (1943), que também não apresenta seu estilo característico. Depois da Segunda Guerra Mundial, quando passou pela experiência de ter sido preso como resistente, dirige seu primeiro trabalho reconhecido: *Les dames du Bois de Boulogne* (1945). Neste filme,

¹ Informações biográficas extraídas de PAVELIN, Alan. Robert Bresson. *Senses of Cinema*, 2002. Disponível em: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/bresson.html>>. Acesso em: 5 dez. 2008.

apesar de ainda trabalhar com atores renomados (Maria Casares, Paul Bernard), Bresson já traz algumas características de imagem e som que constituíram seu estilo.

A partir da década de 50 o estilo de Bresson, que ele mesmo denomina como *cinematógrafo* (*cinématographe*), começa a ganhar forma em filmes como *Journal d'un curé de campagne* (1951, baseado no livro de Georges Bernanos), *Un condamné à mort s'est échappé* (1956, feito a partir de sua experiência na guerra) e *Pickpocket* (1959, inspirado em *Crime e castigo*, de Dostoiévski). Seu estilo é rotulado por críticos como André Bazin de minimalista, austero, antidramático, com atores recitando as falas de maneira monocórdia e com temas como a redenção.

Na década de 60 Bresson dirige seus filmes mais conhecidos e que melhor representam as ideias do cinematógrafo: *Procès de Jeanne d'Arc* (1962), *Au hasard Balthazar* (1966) e *Mouchette* (1967, baseado no livro de Bernanos). Posteriormente, dirige duas adaptações de Dostoiévski: *Une femme douce* (1969, baseado em *A dócil*) e *Quatre nuits d'un rêveur* (1971, baseado em *Noites brancas*). Em 1974 dirige, inspirado na lenda do Rei Arthur, *Lancelot du Lac* (1974). Em 1975 lança o livro *Notas sobre o cinematógrafo*, composto de aforismos que vinha escrevendo desde a década de 50 a respeito de seu método de trabalho e de sua visão artística. Por fim, dirige seus últimos dois filmes, considerados os mais pessimistas por críticos como Serge Daney e Jacques Aumont: *Le diable probablement* (1977) e *L'argent* (1984, baseado no conto de Tolstói "O bilhete falso"). Passa os últimos anos de sua vida fora da atividade cinematográfica. Recebe em 1995 o prêmio René Clair pelo conjunto da obra. Morre a 18 de dezembro de 1999 em Paris.

Por sua vez, Jerzy Grotowski nasceu em 11 de agosto de 1933, em Rzeszów, na Polônia, onde teve os primeiros anos de sua educação.² Na Cracóvia estudou e trabalhou com teatro, especialmente a partir de 1951, quando trabalhou na Escola Avançada de Artes Dramáticas como diretor. Sua trajetória é marcada por uma relação difícil com a ditadura socialista da Polônia, que tanto financiava seus projetos quanto limitava suas possibilidades.

² Informações biográficas extraídas de SCHEFFLER, Ismail. Elos de uma mesma cadeia: diferentes períodos no transcurso de Jerzy Grotowski. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 43, dez. 2004. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/043/43cscheffler.htm>>. Acesso em: 24 maio 2009.

De Marinis é um dos principais pesquisadores sobre e criou uma periodização de sua carreira. Rotula a primeira etapa como *Teatro de representação*, que vai de 1957 a 1959 e que marca o início de Grotowski como estudante e encenador, quando ainda fazia um teatro convencional pautado em textos vanguardistas. A seguir vêm os anos do *Teatr 13 rzedów*, em Opole, de 1959 a 1962, que começam a marcar seus trabalhos a partir da ideia de *teatro pobre*. De 1962 a 1969 é a fase do *Teatr laboratorium*, em Wrocław, onde foram encenadas suas principais peças (*Kordian*, *Akropolis*, *Príncipe Constante*, *A trágica história do Dr. Faustus* e *Apocalypsis cum figuris*, entre outras) e forjadas as ideias sobre treinamento do ator e teatro de grupo.

A partir da década de 70 Grotowski passa para a fase denominada de *Parateatro*, quando ele se centra em pesquisas de vivências ritualísticas, abandonando a noção de teatro como espetáculo e representação. Depois disso, Grotowski nunca mais encenou uma peça. Ainda no final dessa década ele parte para a prática do *Teatro das origens*, retornando ao trabalho do ator apenas como pesquisa, desenvolvendo um leque de práticas corporais que envolvem a antropologia, a psicologia, a ioga e o transe. No final da década de 80, por fim, entra na fase da *Arte como veículo*, quando se instala na cidade de Pontedera, na Itália, e se concentra no efeito que determinadas práticas causam não sobre um público, mas sobre o artista, mediante a execução de longos e desafiadores trabalhos de controle do corpo, a partir de práticas antigas, como canções vibratórias de rituais afro-caribenhos. Grotowski morreu em janeiro de 1999, em Pontedera.

Essa apresentação biográfica introdutória não será determinante na aproximação dos diretores. Vou-me ater aos textos de suas poéticas e às análises de algumas de suas obras. Para isso, optei por um recorte que valoriza as obras mais exemplares de suas reflexões: *L'argent*, de Bresson, e *Apocalypsis cum figuris*, de Grotowski. No caso de Grotowski, o recorte é mais restrito, pois sua trajetória foi bastante diversa, distanciando-se de um trabalho estritamente artístico, ao contrário de Bresson, que teve uma carreira bastante homogênea, em que é possível perceber uma depuração de sua poética até sua última obra, *L'argent*. Por esse motivo, na trajetória de Grotowski, escolhi tratar de seu período mais artístico, a década de 60, do *Teatr 13 rzedów* ao *Teatr laboratorium*, momento no qual é construída sua reflexão sobre o *teatro pobre* e quando suas peças são

elaboradas, culminando em *Apocalypsis cum figuris*, sua última peça, encenada pela primeira vez em 1969.

Assim, pretendo criar uma ponte entre dois diretores de estéticas bastante diversas, mas com algumas demandas em comum. O objetivo, obviamente, não será o de mera confirmação de semelhanças, mas o de fazer notar uma comunhão mais profunda das concepções forjadas pelos dois diretores, a fim de se extrair algumas lições. Para isso, lançarei mão de Rancière e Nietzsche para investigar o que opera por trás das duas poéticas a ponto de fazer com que Grotowski e Bresson, apesar de muito diferentes, busquem fins semelhantes.

Bresson: a intuição da máquina

Em 1980, ao refletir sobre as mudanças dos modos de ver e fazer cinema no passado, Serge Daney, então recém-saído dos *Cahiers du cinéma*, afirma que a modernidade no cinema começa quando a foto de *Monika*, de Bergman, passa de mão em mão pelos cinéfilos sem que Harriet Andersson se torne uma estrela, ou quando os “olhares-câmera furtivos” de Michel em *Pickpocket* influenciam toda a *Nouvelle Vague* sem que ninguém lembre o nome do “ator” do filme.³

Bresson não poderia ficar mais satisfeito com tal constatação, bastante de acordo com suas ideias. Um dos pilares do dito cinema moderno, ele é lembrado até hoje não apenas por seus filmes, mas por seu rigoroso sistema de pensamento sobre o processo criativo. *Notas sobre o cinematógrafo*⁴ nos traz esse pensamento na forma de aforismos elaborados entre as décadas de 50 e 70. Entre as principais ideias expostas no livro, temos um conjunto de conceitos que orbitam o cinematógrafo, um novo olhar que substitui o conceito de cinema e que modela sua filmografia.

Encontro, verdade, automatismo, modelo e real são alguns dos conceitos que formam a ideia de cinematógrafo. Bresson retoma a antiga conotação de máquina de captação primitiva e cheia de frescor do final do século XIX para conceber um modo de fazer cinema oposto ao que, segundo ele, vigorava na época: um teatro filmado, uma reprodução mecânica de um evento artificial, sem vida. Contrariamente, Bresson queria por meio da arte (e de um artifício mecânico privilegiado) chegar à verdade do real, à “maneira de falar visível” das coisas: “Não filmar para ilustrar uma tese, nem para mostrar homens e mulheres limitados a seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria da qual eles são feitos. Atingir esse ‘coração do coração’ que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia”.⁵

Para isso, mesmo que continue trabalhando a partir da ficção, ele abdica da noção usual de ator, de cena como unidade narrativa e da visão tradicional que se tem do encenador. É, portanto, em uma tensão entre artifício (mecânico, narrativo) e vontade de verdade no real que se desenvolve seu trabalho. Para tornar mais clara essa tensão no

³ DANEY, Serge. A rampa bis. In: _____. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 232.

⁴ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

⁵ *Ibidem*, p. 41.

pensamento de Bresson, vale analisar seu conceito de verdade, a partir da síntese de Jacques Aumont:

convém entender não uma verdade social que decorre de um “programa de verdade” historicamente variável, porém mais cruamente a verdade, atribuível ao real e apenas a ele. É evidente que Bresson sabe que o mundo não é dotado de um sentido e até que sua verdade talvez seja que ele não tem sentido (isso é patente em *Le diable probablement*, 1977); também sabe que não é possível conhecer a verdade do real diretamente, porque ela não tem nem garantia nem significante. Mas acha que é possível percebê-la, mesmo que com dificuldade e fugidamente, por clarões e intermitências. São essas intermitências da apercepção da verdade do real que Bresson chama de *encontro*, cujo conceito ele propõe.⁶

Ao mesmo tempo em que utiliza o conceito de verdade como sustentação, Bresson faz questão de não defini-lo: “Dir-se-ia que há dois verdadeiros: um insípido, raso, entediante, pelo menos aos olhos de quem o colore de falso, o outro...”.⁷ Isso porque a noção de sugestão e a relação com o desconhecido são essenciais para aquilo que o cineasta entende por verdade e por real. Por outro lado, Bresson não considera o real e a verdade de maneira idealista, ele leva em conta que só há acesso ao real já codificado pelo homem, vendo o cinematógrafo como um meio para que essa verdade passe a se manifestar: “O real em estado bruto não produzirá sozinho o verdadeiro”.⁸ Ou ainda, o

verdadeiro não está incrustado nas pessoas vivas e nos objetos reais que você utiliza. É um ar de verdade que suas imagens adquirem quando você as reúne numa certa ordem. Por outro lado, o ar de verdade que suas imagens adquirem quando você as reúne numa certa ordem confere a essas pessoas e a esses objetos uma realidade.⁹

Tal relação atesta o paradoxo que há em seu pensamento, na tensão entre real e artifício. O encontro é o momento central desse paradoxo: “Filmar é ir a um encontro. Nada no inesperado que não seja secretamente esperado por você”.¹⁰ O encontro é o momento privilegiado do cinematógrafo, que se dá por clarões e intermitências, como descreve Aumont. Mas, apesar de ser uma manifestação da verdade no real, o encontro só

⁶ AUMONT, Jacques. *As teorias do cineastas*. Campinas: Papirus, 2006, p. 17.

⁷ BRESSON, op. cit., p. 99.

⁸ *Ibidem*, p. 83.

⁹ *Ibidem*, p. 65.

¹⁰ *Ibidem*, p. 82.

consegue surgir a partir de uma atividade do artista. E essa atividade é a ocupação do encenador no cinematógrafo. Nesse sentido, a forma de encenar, a relação com os atores e o método de montagem são cuidadosamente pensados para tornar possível o encontro.

Entretanto, o projeto do cinematógrafo está longe de se configurar como um método. Pelo contrário, todo seu rigor se sustenta na ideia de sugestão e no desconhecido. Considerando que realizar os preceitos do cinematógrafo é permitir o florescer do encontro no filme e que este, por sua vez, é uma intermitência da verdade no real, o encenador trabalha essencialmente a partir da intuição, que o guiará por todo o processo criativo: “Nada de mecânica intelectual ou cerebral. Simplesmente uma mecânica”.¹¹

O par mais importante do encenador no processo criativo é sem dúvida o modelo, que consiste basicamente em uma nova postura diante da ideia de “ator”. Para fugir do artificialismo do teatro e do cinema vigentes, Bresson fazia questão de utilizar não-atores ou atores pouco experientes. Ao contrário do modo tradicional de se fazer cinema, ele não via como matéria do trabalho do ator a representação de sentimentos pela fala e pelo corpo. Ele impunha a repetição e um registro vocal monocórdio para gerar o automatismo e realizar ações que “serão *precisas*, pois não foram *pensadas*”:¹²

Os gestos que ensaiaram vinte vezes mecanicamente, seus modelos vão domá-los, soltos na ação do seu filme. As palavras que eles apenas decoraram vão encontrar, *sem que o espírito deles se envolva*, as inflexões e a música próprias à sua verdadeira natureza. Maneira de resgatar o automatismo da vida real. (Não é mais relevante o talento de um ou mais atores ou estrelas. O importante é como você se aproxima dos seus modelos e o desconhecido e o inexplorado que consegue extrair deles.)¹³

Essa orientação opera uma profunda mudança na relação entre “diretor” e “ator” e é uma das características centrais do cinematógrafo. A ideia de modelo é o que justamente faz o espectador “esquecer” o nome do ator, como relata Daney, não apenas pelo fato de os modelos serem desconhecidos, mas especialmente por seu registro de “atuação” desdramatizado estar em total sintonia com a encenação, transformando em “Um único mistério pessoas e objetos”.¹⁴

¹¹ BRESSON, op. cit., p. 38.

¹² Ibidem, p. 31.

¹³ Ibidem, p. 58.

¹⁴ Ibidem, p. 26.

Jacques Aumont apresenta uma reflexão preciosa sobre a utilização do conceito de modelo por Bresson, lembrando que esse conceito

toça em uma questão central das artes visuais, a figuração. Sabe-se que a palavra figura e seus derivados provêm do latim *figura*, que, por sua vez, procede do verbo *figo*, que significa, entre outras coisas, modelar; portanto, na idéia de figura existe secretamente a idéia de uma mão que modela, mesmo nas artes sem mãos como o cinema. Bresson não aborda a etimologia latina em seu livro, mas, quando define como modelo – mais do que como ator – esse corpo que se encontrou diante da câmera e que, ao ser filmado, permitiu produzir certas figuras, transpõe uma equação clássica das artes “figurativas” que seria possível formular da seguinte maneira: modelar é dar forma à cópia do modelo que sua *figura* é.¹⁵

Para Bresson, a relação entre o encenador do cinematógrafo e seus modelos é de alguma forma mística: “Seu filme começa quando suas vontades secretas passam diretamente a seus modelos”,¹⁶ e é nesse mistério que a intuição do encenador deve ser depositada: “O importante não é o que eles me mostram, mas o que eles escondem de mim, e sobretudo o que eles não suspeitam que está dentro deles”.¹⁷ Ou ainda: “Modelo. Você dita gestos e palavras. Ele lhe dá em troca (sua câmera registra) uma substância”.¹⁸

O que podemos ver é que, entre verdade do real, encontro e modelo, o que guia as premissas de Bresson, seu “coração do coração”, é a intuição. A intuição, de alguma forma, é o grande trunfo da postura de Bresson para se opor ao cinema. Se na tradição tudo é minuciosamente planejado (via roteiro, esquemas de produção, ensaios) e executado dentro de um método para que um resultado idealizado seja alcançado, no cinematógrafo é justo o inesperado (que inconscientemente era esperado) que promove o que há de mais importante para essa arte, o encontro revelador. Apesar de reconhecer a antropomorfia de seu real, é essencial para ele o espaço do desconhecido, do automático e do intuitivo tanto no encenador e no montador quanto nos modelos. O que reforça essa visão é justamente o reconhecimento do cineasta da vocação da máquina cinematográfica como um meio mecânico em que a inconsciência permite as intermitências de uma verdade. Um aforismo seguido de uma pequena nota é especialmente sintético e luminoso nesse sentido:

¹⁵ AUMONT, op. cit., p. 16.

¹⁶ BRESSON, op. cit., p. 71.

¹⁷ Ibidem, p. 18.

¹⁸ Ibidem, p. 36.

Os gestos e as palavras não podem formar a substância de um filme como eles formam a substância de uma peça de teatro. Mas a substância de um filme pode ser esta... coisa ou estas coisas que *provocam* os gestos e as palavras e que se produzem de uma maneira obscura em seus modelos. Sua câmera os vê e os registra. Escapamos assim da reprodução fotográfica de atores representando e o cinematógrafo, escritura nova, se torna conjuntamente método de descoberta.

* Isso porque uma mecânica faz surgir o desconhecimento, e não porque encontramos antecipadamente esse desconhecido.¹⁹

A intuição é tanto o fio da meada do cinematógrafo quanto o que testa sua eficácia diante do real. O reconhecimento do encontro depende da subjetividade não só do encenador como também do espectador. É uma profissão de fé mística pautada no descontrolo. Bresson, a partir de seu pensamento pautado quase sempre por tensões entre ordem e fluxo, não deixa de confirmar essa imagem-síntese: uma máquina com intuição. Um aforismo aponta para isso: “adivinhação, esse nome, como não associá-lo às duas máquinas sublimes que eu utilizo para trabalhar? Câmera e gravador, levem-me para longe da inteligência que complica tudo”.²⁰

Em espaços quaisquer, o encontro

Na versão brasileira de *Notas sobre o cinematógrafo* há um texto de José Carlos Avellar que analisa os quatro primeiros planos da narrativa de *Une femme douce* (1969):²¹ a mão da governanta que gira a maçaneta da porta; em uma varanda uma cadeira de balanço em movimento e uma mesa caindo com um vaso de flores; um xale caindo da varanda de um apartamento; um carro que freia bruscamente e um homem que vai em direção ao corpo de uma mulher caído no chão. Avellar se detém nesses planos para refletir sobre as escolhas de Bresson quando cria suas imagens e reconhece um padrão: a procura pelo vazio da imagem. O ensaísta aproxima vários aforismos sobre o cinematógrafo desse possível padrão e reflete sobre a dificuldade de se descrever uma imagem, sobre como a redução às palavras elimina praticamente tudo o que há de imagem na imagem. Tal situação se agrava ainda mais no caso de Bresson, por ele contar ainda com uma relação

¹⁹ BRESSON, op. cit., p. 36.

²⁰ Ibidem, p. 108.

²¹ AVELLAR, José Carlos. O vazio da imagem. In: BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005. Digo planos da narrativa, porque estou desconsiderando o plano dos créditos, que registra um trânsito noturno de carros.

com o som que foge do mimetismo, e também por defender mesmo em seus aforismos a subtração de tudo o que não é imagem na imagem, de realizar o achatamento das imagens para que elas revelem alguma força apenas quando postas em relação.

Por isso é árida a tarefa de escrever sobre as imagens de Bresson. Ainda mais sobre este momento, o encontro, completamente inefável. A impressão que surge é que, para escrever sobre as imagens de Bresson, faz-se necessário se aproximar um pouco de seu método indireto e intuitivo de relação com a matéria de sua arte. Contudo, algum chão faz-se também necessário. Apesar dessa inefabilidade, o estilo cinematográfico de Bresson já foi amplamente descrito e refletido. Por exemplo, na descrição da *mise-en-scène* do cineasta, Gilles Deleuze afirma:

em *Pickpocket* são vastos espaços de fragmentação transformados segundo *raccords* rítmicos que correspondem aos afetos do ladrão. A perdição e a salvação estão em jogo num tabuleiro amorfo cujas partes sucessivas esperam de nossos gestos, ou antes, do espírito, a conexão que lhes falta. Até o espaço escapou de suas próprias coordenadas assim como de suas relações métricas. É um espaço tátil. Desse modo, Bresson pode alcançar o resultado que em Dreyer era apenas indireto. O afeto espiritual não é mais expressado por um rosto, e o espaço não precisa mais sujeitar-se ou ser assimilado a um primeiro plano, ser tratado como um primeiro plano. O afeto agora é diretamente apresentado em plano médio, num espaço capaz de lhe corresponder.²²

A relação entre espaço e *mise-en-scène* em Bresson é bastante peculiar. Sua preferência por planos médios ou mais fechados e descontextualizados é evidente. Tal escolha permite que o *raccord* possa ser feito com uma liberdade muito maior, o que possibilita a Bresson aproximar as coisas mais distantes e criar a lógica de sua ligação a partir da intuição, quando vê uma fosforescência nos objetos e pessoas filmados. Deleuze afirma que essa maneira permite a Bresson carregar seu fluxo de imagens com uma espiritualidade: o afeto está nos planos, não nos personagens. O que move esses planos é um jogo tátil, é a própria mão, metáfora evidente em sua carreira, explícita em *Pickpocket*, de 1959.

Deleuze recorre ao termo *espacos quaisquer* para definir este espaço criado pela *mise-en-scène*, e um de seus principais exemplos é Bresson:

²² DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 140.

Um espaço qualquer não é um universal abstrato, em qualquer tempo, em qualquer lugar. É um espaço perfeitamente singular que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, tanto que as junções podem se dar em uma infinidade de modos. É um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível. O que a instabilidade, a heterogeneidade, a ausência de ligação de um tal espaço manifestam, na verdade, é uma riqueza em potenciais ou singularidades que são como que as condições prévias a qualquer atualização, a qualquer determinação.²³

É justamente essa dimensão de *espaço qualquer* que dá à imagem de Bresson tanto a presença de vazio quanto as inúmeras direções que aparecem em *Notas sobre o cinematógrafo*. O vazio aparece, por exemplo, nos diversos hiatos que fazem parte da dramaturgia bressoniana, entradas e saídas de apartamentos, bares, esperas em carros, momentos presentes em todos os seus filmes. Um exemplo de algo proposto em seu livro de notas que se torna visível no *espaço qualquer* é a idéia de imagem desdramatizada, que adquire força apenas em contato com outras imagens. Outro é o berço para esta presença chamada encontro, que só pode surgir de um espaço que resguarda uma potencialidade para se tornar outra coisa.

Nota-se também um padrão na atuação (que aqui é justamente a não-atuação) dos modelos, incluindo gestos de mão, cabeça, modos de falar etc, que atravessam toda a filmografia de Bresson. Em muitos momentos essa gestualidade nos dá uma impressão de coreografia, de um movimento artificial na vida. Isso fica evidente nas cenas de assalto coletivo na estação de trem em *Pickpocket*, ou no procedimento ascético de Tenente Fontaine em criar os instrumentos para fugir da prisão em *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), ou ainda no modo como Luc registra os dados da penhora e faz seu negócio em *Une femme douce*. O resíduo do processo aí é bastante evidente: restringir as ações para liberar o espírito. A gestualidade vem da partitura (sequência de ações predeterminadas), a partir da qual Bresson faz os modelos repetirem as ações exaustivamente até alcançar o efeito do automatismo, base para o encontro. Mas essa artificialidade não é só resíduo, é também produto. Ela dá uma dimensão de predestinação a algumas das ações dos personagens. Isso é evidente em *Un condamné à mort s'est échappé*, com a impressão de que, desde o início, Fontaine sabe de seu destino, bastando apenas executar da maneira mais precisa possível suas tarefas, como a elaboração de

²³ DELEUZE, op. cit., p. 141.

instrumentos (cordas, facas) e a superação dos obstáculos de sua fuga (a abertura de uma fenda na porta da cela, as escaladas).

Há ainda um modo bastante peculiar de se compor a banda sonora. Seguindo os preceitos que escreveu em seu livro, Bresson evita ao máximo o uso de música extradiegética e realiza um trabalho de composição com ruídos que criam uma dinâmica com a imagem, ora se apoiando nela, ora expandindo suas direções. Como não lembrar o assassinato do último guarda da prisão em *Un condamné à mort s'est échappé?* Um ruído ensurdecedor de trem enquanto Fontaine, no extracampo, mata com as próprias mãos um dos últimos obstáculos para sua liberdade. Há também algum grau de artificialismo na banda sonora de Bresson. Os sons são reconstruídos, mixados de uma forma não realista. O barulho de um caminhar, de um bater de portas, de objetos quaisquer no cotidiano ganha uma dimensão mais destacada com esse procedimento. Daney, em uma crítica sobre *Le diable probablement* (1977), reflete sobre esse uso:

Bresson é desses (há também Tati) que exigem desde sempre um certo realismo do som. É por isso que ele exerceu profunda influência sobre os cineastas mais inovadores da Nouvelle Vague. Ao mesmo tempo, nessa citação, ele não fala apenas da boca e dos lábios, mas também dos pulmões e do coração. Porque sua exigência não o alinhou do lado do fetichismo do som direto, mas, ao contrário, em direção de uma prática obstinada e meticulosa da pós-sincronização, concebida como dosagem e partilha. Por quê? Porque justamente ele *distingue a voz da boca*. A boca é o lugar onde se lê mais facilmente (e mais preguiçosamente também) que alguma coisa é dita. Mas aqui está, a voz remete ao conjunto do corpo: o coração, os pulmões que, estes, não são vistos.²⁴

Daney defende que Bresson tem uma visão materialista do som. Nesse sentido, *Le diable probablement*, um filme sobre jovens ecologistas, revela a completa falência dos discursos, fazendo da voz apenas um ruído entre tantos outros, ou talvez ainda um ruído menor, pois mais fraco. A imagem-síntese dessa composição Daney resgata de um momento do filme em que os jovens entram em uma igreja e se deparam com uma lúgubre discussão sobre a igreja pós-concílio. A cena é composta de três sons: “o alto (órgão), o baixo (a discussão) e o que arruína a oposição entre o alto e o baixo: o trivial (o aspirador)”.²⁵ Nesse sentido, Bresson investe em uma autonomia do som em relação à

²⁴ DANNEY, Serge. O órgão e o aspirador. In: _____. *A Rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 194.

²⁵ *Ibidem*, p. 190.

imagem, jogando com ambos e ao mesmo tempo fortalecendo o aspecto fragmentário (de uma parte sem um todo) que caracteriza sua *mise-en-scène*.

Outro ponto a se destacar é que boa parte dos filmes de Bresson apresenta um momento de clímax dramático, geralmente envolvendo uma redenção, ou uma aceitação niilista de uma impossibilidade. Podemos citar como exemplo do primeiro a morte do padre d'Ambricourt análoga à de Jesus em *Journal d'un curé de campagne* (1951); e do segundo, os assassinatos em série de Yvon em *L'argent* (1983). Esses momentos dramáticos de forma alguma vão de encontro a seus preceitos. Bresson acreditava no efeito dramático, mas este deveria vir de um acúmulo de eventos não-dramáticos, como se as imagens gerassem sua própria carga dramática quando em contato com outras imagens: "Produção de emoção obtida por uma resistência à emoção".²⁶

A partir desses pontos destacados, uma pergunta surge: onde aparece o encontro? Acredito que não esteja nesses momentos de clímax, como em *Pickpocket*, quando Michel, atrás das grades, beija Jeanne e diz: "Oh, Jeanne, para alcançá-la, que estranho caminho eu tive que tomar", ou no suicídio resignado da garota, confundido com uma brincadeira de criança em *Mouchette* (1967), ou ainda na submissão de Marie a Gerard, que a encurrala e abusa dela em um carro no meio da estrada em *Au hasard Balthazar* (1966). O encontro surge em momentos banais. Surge em intervalos, corredores, subidas de escadas. Na verdade, potencialmente, ele está em cada plano dos filmes de Bresson, pois sua operação é justamente esta, a de permitir a aparição do encontro a partir de uma centelha na percepção do espectador. Por isso, vejo o encontro como esse momento, com algo de sagrado e ao mesmo tempo de banal, algo que passa sem qualquer alarde, de que só nos damos conta depois que aconteceu, um desvelamento momentâneo.

Em *L'argent*, após ser acusado de passar cédulas de dinheiro falsas, Yvon decide participar de um roubo de banco, como se a moral não lhe fizesse mais sentido depois de ter sido injustamente acusado. Naquele momento, ele espera no carro a saída de seu comparsa. Na rua, vemos policiais de cócoras, apontando armas contra a entrada do banco, onde está o colega de Yvon, que segura uma refém. Apesar de ser um momento de tensão, quase nada acontece. Vemos apenas as mãos de Yvon no volante e os policiais à espera, atrás de carros. É apenas quando a câmera aponta para outra direção da rua que alguns tiros são disparados, tiros esses que provavelmente não atingiram ninguém. Depois disso, Yvon

²⁶ BRESSON, op. cit., p. 99.

liga o carro e desiste do assalto. Quando percebemos esses pequenos momentos, a mão de Yvon, a posição dos policiais, é como se a realidade do filme adquirisse uma textura diferente, uma concretude. De alguma forma é como se os objetos tivessem uma vitalidade comum a nós, e os homens fossem mais corpóreos. É como se ganhássemos mais sensibilidade sobre a imagem e os sons. Ao mesmo tempo não é como se algo se revelasse, ao menos algo de significativo. É apenas como se as imagens e os sons da diegese chegassem a nós sem mediações.

Há um momento semelhante no mesmo *L'argent*. Yvon está na prisão e vai conversar pela primeira vez depois de preso com sua mulher, Yvette. Vai até uma cabine separada por espelho. Fala para ela que tentará ganhar o dobro quando sair de lá, que irão se reerguer. Ela não responde nada. Desde o começo o plano é tomado pelo som do extracampo, um barulho surdo de diversas conversas em um lugar amplo. Ela levanta e sai. Dias depois Yvon recebe uma carta de Yvette informando que sua filhinha havia morrido e que naquele dia ela simplesmente não conseguira falar nada. Dias depois, Yvette envia outra carta avisando que não ficará mais com Yvon. Apesar de essa cena conter depois um conteúdo dramático, ela provoca a mesma sensação de concretude que na cena do assalto ao banco, um vazio que é matéria da *mise-en-scène* de Bresson e que, quando acumulado, provoca o efeito dramático, como se pode ver no momento em que Yvon mata toda a família que o acolhera.

Se é no vazio que surge a sensação de concretude, parece-me mais fácil sentir a presença do encontro nos momentos de hiato. Não é à toa que Bresson investe em muitas cenas que em um roteiro tradicional seriam cortadas, como cenas de subidas e descidas de escadas, de abertura de portas, chegadas a e saídas de lugares. A cena bressoniana mais típica talvez seja a do protagonista chegando da rua e abrindo a porta de vidro de um recinto, fazendo com o que a massa de barulho de carros da rua transborde no plano. Michel em *Pickpocket* entrando no café, Mouchette entrando no bar da vila, “ela” em *Une femme douce* entrando na loja de penhores de seu marido, Luc, Yvon em *L'argent* entrando na loja de equipamentos fotográficos em que lhe passam a nota falsa, todos esses protagonistas executam essa cena banal e cotidiana, essa imersão da concretude dos objetos e pessoas num momento de desatenção – nada mais do que justamente uma centelha do encontro.

No documentário *Où git votre sourire enfoui?* (2001), Pedro Costa acompanha o processo de montagem de *Sicilia!* (1999), de Jean-Marie Straub e Danielle Huilette. De alguma forma, uma sensação semelhante de concretude das imagens e dos sons aparece na obra da dupla, mas mediante procedimentos distintos aos de Bresson. Há preferência pelo som direto, por exemplo, enquanto Bresson investe em um trabalho de reconstrução do som em estúdio, bem como há um investimento da dupla em uma tonalidade incomum da fala, enquanto Bresson aposta em um tom quase apagado.

Entretanto, Straub não nega a filiação e, ao comentar sobre a performance de um de seus atores, afirma que este é “como alguém que faz um daqueles gestos com que Bresson sonhava: uma pessoa entra em casa, acende a luz sem se dar conta, sem se esforçar, como um mau ator que parece procurar o interruptor, fazendo gestos inconscientes e automáticos”.²⁷ Esse simples comentário sobre um plano de *Sicilia!* pode ser visto de maneira mais ampla e sintética: é de uma atenção velada do protagonista (e do espectador) que a vida se abre, passa e deixa como vestígio uma textura estranha, porém familiar. Eis o encontro.

²⁷ *Où git votre sourire enfouie?* Direção de Pedro Costa. Contracosta Produções, 2001.

Grotowski: o impulso do corpo disciplinado

Refletindo sobre a trajetória de seu parceiro, o diretor italiano Eugenio Barba pondera que, depois de acompanhar por quarenta anos a trajetória de Jerzy Grotowski, chega à conclusão de que este levou adiante suas mais diversas pesquisas sempre em profunda relação com alguma outra pessoa.²⁸ Barba cita, por exemplo, Ryszard Cieslak, na época da encenação de *O Príncipe Constante*, quando as práticas do treinamento do ator foram desenvolvidas. Menciona também Jacek Zmyslowski, que durante a década de 70 foi o principal parceiro de Grotowski nas pesquisas sobre o *Parateatro*. Outros companheiros de trajetória do diretor polonês Jerzy Grotowski foram o arquiteto Gurawski, que desenhou o espaço de boa parte de seus espetáculos, Flaszen, diretor literário²⁹ e fundador, junto com Grotowski, do *Teatr 13 rzedów*, e o próprio Eugenio Barba, que passou alguns anos na Polônia o acompanhando, tornando-se posteriormente o principal divulgador de seu pensamento. Parte dessa experiência com Grotowski resultou no livro de memórias chamado *A terra de cinzas e diamantes*.

As reflexões de Grotowski estão alicerçadas, antes de qualquer conceito, no princípio da relação e do jogo, explorando o confronto ou a simbiose entre partes para produzir uma explosão que se pretendeu inédita na história das artes cênicas. Diretor e ator, ator e público, diretor e texto, diretor e cenógrafo são algumas das combinações dessa trajetória que teve um epicentro bem definido: o *Teatr 13 rzedów*, na pequena Opole, cidade do interior da Polônia, “um teatrinho aberto em 1958, cujo nome foi escolhido devido às treze filas de poltronas que estavam na frente de um minúsculo palco”.³⁰ Lá, junto com Flaszen, Grotowski começa a moldar um novo tipo de teatro, uma trajetória que ganhou destaque pela primeira vez na década de 60 (período no qual pretendo me concentrar), desembocando na publicação de *Em busca de um teatro pobre*³¹ pela editora do grupo *Odin Teatret*, de Barba. Esse livro, que hoje é a principal fonte de referência do pensamento de Grotowski, foi lançado inicialmente como uma revista do *Odin Teatret* e

²⁸ BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 16.

²⁹ Cargo comum nos teatros poloneses da época, que tinha como responsabilidades elaborar libretos e artigos e desempenhar uma crítica interna dos processos dirigidos pelo diretor teatral.

³⁰ BARBA, op. cit., p. 20.

³¹ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

contém uma coletânea de textos sobre o teatro pobre, transcrição de entrevistas e relatos de discípulos e integrantes do grupo.

Grotowski e Barba costumavam fazer uma “brincadeira séria”, a de que o conteúdo de *Em busca de um teatro pobre* era o Novo Testamento do teatro. Não é à toa que os parceiros utilizaram como metáfora uma matriz religiosa, visto que as ideias de Grotowski estão fortemente relacionadas à teologia do budismo, e também a noções da metafísica ocidental, tais como a figura da santidade e o próprio teatro como ritual de origens religiosas. É dessa mescla de conceitos religiosos e da pesquisa sobre o trabalho do ator que nasce o conceito de teatro pobre.

O teatro pobre constitui uma subtração de tudo aquilo que não era essencial ao teatro. Grotowski tinha como principal objetivo a busca pela *teatralidade* em seu trabalho, que tem por prerrogativa a presença de dois grupos formando a representação: o público e os atores. Ele argumentava que,

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. Trata-se, sem dúvida, de uma verdade teórica antiga, mas quando rigorosamente testada na prática destrói a maioria de nossas idéias vulgares sobre teatro.³²

Entretanto, não é como se o *Teatr 13 rzedów* trabalhasse com um despojamento de elementos. Barba explicita que,

no entanto, os figurinos, os acessórios e sobretudo a organização do espaço eram bem refinados e relativamente custosos ao *Teatr 13 Rzedów*. Basta pensar na estrutura cênica de *Dr Faustous* ou de *O Príncipe Constante*, verdadeiro teatro construído dentro de um teatro, no qual os figurinos de Waldemar Krygier despertavam associações discordantes; ou então à eficácia emotiva dos figurinos de Josef Szajna e aos seus tubos metálicos que invadem o espaço de *Akropolis* e materializam o trabalho esgotante e insensato num campo de extermínio.³³

³² GROTOWSKI, op. cit., p. 5.

³³ BARBA, op. cit., p. 21.

Isso significa que o teatro pobre trabalhava com o princípio de privilegiar a teatralidade, no caso o trabalho do ator sobre a cena e a espacialidade em constante relação com espectador em detrimento ao uso de outros elementos não essenciais à experiência teatral, tais como figurinos e adereços. Mas que nem por isso deixavam de ser utilizados de maneira inteligente, reforçando o jogo entre ator e espectador, princípio para a elaboração do espaço, do texto e do trabalho dos atores:

a especificidade do teatro consiste no contato vivo e imediato entre ator e espectador; é necessário encontrar para cada novo espetáculo uma estrutura do espaço que amalgame atores e espectadores, criando uma osmose física que favoreça o contato entre eles; o espetáculo brota do contato entre dois *ensembles*, o dos atores e dos espectadores; o diretor deve pôr em cena todos os dois, modelar o contato entre eles e atingir um arquétipo, e, em seguida, atingir o “inconsciente coletivo” dos dois *ensembles*; estes tomam consciência do arquétipo através de uma dialética de apoteose e derrisão em relação ao texto.³⁴

Por isso, Grotowski colocava a si próprio um problema prático: como permitir esse momento intenso de queda de máscaras numa realidade social em que a experiência do homem moderno é cada vez mais individualizada e distante da verdade do mito? Ele mesmo responde:

O que é possível? Primeiro a *confrontação*, antes que a identificação com o mito. Em outras palavras, enquanto retemos nossas experiências particulares, podemos tentar encarnar o mito, vestindo-lhe a pele mal ajustada para perceber a relatividade de nossas “raízes” à luz da experiência de hoje. Se a situação é brutal, se nos desnudamos e atingimos uma camada extraordinariamente recôndita, expondo-a, a máscara da vida se rompe e cai.³⁵

Dessa forma, a relação que Grotowski tinha com os textos se dava pela busca de matrizes míticas que poderiam servir de confrontação com a realidade do espectador de hoje. Assim, ele privilegiava textos clássicos em detrimento aos de vanguarda. Texto, para ele, era entendido de maneira ampla, indo da literatura aos grandes mitos da cultura ocidental. Às vezes, diversos textos eram mesclados em uma mesma peça, sendo essa outra inovação trazida por seu trabalho, a dessacralização do texto original. Sua dramaturgia era composta principalmente de uma tensão entre ironia e respeito ao texto, a fim de que o

³⁴ BARBA, op. cit., p. 19.

³⁵ GROTOWSKI, op. cit., p. 19.

mito ganhasse vida diante do espectador moderno. Grotowski chamava esse procedimento de dialética entre apoteose e derrisão.

Contudo, é o ator a peça central do sistema de pensamento de Grotowski. Para ele, é o ator que gera o acontecimento transformador para o público e para o grupo teatral. Não é à toa que ele muitas vezes compara o ator à figura do xamã. É a partir da imagem do *ator santo* que Grotowski centraliza suas reflexões na postura e no trabalho do ator como principal meio para constituir o teatro pobre. Entretanto, a questão religiosa é tratada dialeticamente:

Falo de “santidade” como um descrente. Quero dizer: uma “santidade secular”. Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. Repete a redenção; está próximo da santidade.³⁶

Há, portanto, uma conotação de sacrifício e entrega na figura do ator santo, que realiza um trabalho de autopenetração para alcançar o fundo de sua psique. Porém, segundo Grotowski, esse movimento parte justamente de um despojamento, de uma ausência de racionalização: “O estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual *queremos fazer aquilo*, mas *desistimos de não fazê-lo*”.³⁷ Em outras palavras, o caminho do ator passa pelo que Grotowski chamava de *via negativa*, uma anulação dos trabalhos intelectuais para que o instinto profundo possa emergir e encarnar o mito.

Grotowski busca o conceito de *via negativa* a partir de outro conceito da teologia do budismo, o *sunyata*. A partir da síntese de Barba vemos que este conceito

é a conjunção do sim e do não, do existir e do não existir, é o momento em que reconhecimento e rejeição, afirmação e negação, se fundem. Na tradição budista, o *Sunyata* é a negação absoluta deste mundo mediante uma técnica de Sabedoria que não se baseia no pensamento racional, mas na experiência. Uma prática que está exatamente entre o afirmar e o contestar, entre o agir e a renúncia à ação. Não é possível alcançar a Iluminação se você quer alcançá-la, porque, até o momento em que se

³⁶ GROTOWSKI, op. cit., p. 19.

³⁷ *Ibidem*, p. 3.

deseja alguma coisa, existe dualidade: um Eu que aspira o fim desejado e um Não-Eu ao que se aspira. Só se alcança realmente a Iluminação quando não se quer alcançar mais nada.³⁸

É interessante notar nesse trecho de Barba o uso de duas noções distintas para tratar de uma mesma questão. Ele usa tanto o substantivo *conjunção* quanto a preposição *entre* para explicitar a relação entre afirmação e negação no *sunyata*. Há nessas escolhas um deslize por parte de Barba, pois, enquanto o substantivo denota a soma dos polos (sim e não), a preposição subentende um corte, uma região sem identidade, ou seja, uma subtração (nem sim, nem não). Entretanto, essa ambiguidade só reforça o caráter destabilizador do conceito budista, que supera o regime de oposição binária da construção do pensamento e que acaba por pautar para além das racionalizações as práticas de Grotowski.

Mas ao mesmo tempo em que a filosofia de trabalho de Grotowski se sustenta nesse (não-)trabalho interno de despojamento, há um grande investimento técnico nas competências corpóreas e vocais de seus atores. Grotowski criou diversos exercícios para a voz e para o corpo e constituiu um caráter de pesquisa em torno dessa atividade, a ponto de esses exercícios não existirem mais em função de uma peça, mas serem uma atividade *per se*, justamente uma via não racionalizada de processo criativo. É a partir dessas experiências de Grotowski no *Teatr 13 rzedów* que a noção de treinamento começa a ser discutida nas artes cênicas. Tais experiências terão continuidade no *Odin Teatr*, de Barba, e transformarão o grupo de Grotowski em *Teatr Laboratorium*, o que ocorre quando ele se muda para a cidade de Wrocław, em 1965. Para Grotowski, “os exercícios corporais devem ser vistos como ‘exercícios-obstáculo’ e para superá-los é necessário descobrir o próprio bloqueio. São exercícios que têm um caráter de negação daquilo que não se deve fazer. Nunca o contrário: não interessa o quê e como fazer. E isso sempre em relação ao próprio caminho de cada executante”.³⁹ Uma frase de Barba é iluminadora para mostrar essa síntese que compõe a filosofia de trabalho de Grotowski: “a atitude mental necessária é uma disponibilidade passiva que atua [como] uma partitura ativa, não uma atitude com a

³⁸ BARBA, op. cit., p. 43.

³⁹ COELHO, Paula Alves Barbosa. O corpo do ator no trabalho de Grotowski. *Territórios e Fronteiras da Cena*, nov. 2005, p. 6. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/tfc/reuniao%20gt%202005/anais%20cd/00/paula%20coelho.pdf>>. Acesso em: 6 maio 2009.

qual uma pessoa *quer fazer uma determinada coisa*, mas com a qual *não pode passar sem fazê-la*".⁴⁰

Além da metafísica budista (e de algum teatro oriental, como o *Kathakali*), Grotowski deve muito a Stanislavski. De certa forma, parte de seu trabalho (a outra está ligada a uma busca pelo ritual, alimentada pela filosofia e pelo teatro orientais) consistiu em continuar e levar para outra direção a pesquisa em torno do método de ações físicas desenvolvido pelo diretor russo. Stanislavski queria a verdade no palco através da sinceridade do ator em seu papel. Seu programa, por isso, se aproximava da estética do naturalismo, mas tinha como objetivo principal a pesquisa do trabalho do ator.

Inicialmente Stanislavski constrói seu método em torno da noção de memória emotiva, em que o ator deve "utilizar a sua experiência mais íntima para encontrar dentro de si mesmo uma emoção verdadeira".⁴¹ Posteriormente, por achar a noção de emoção um tanto vaga para o trabalho do ator, constrói a ideia de memória do corpo, em que a emoção não é mais matéria, mas surge a partir do modo como o corpo do ator reage a experiências emotivas do passado. Por fim, chega ao método das ações físicas, que sistematiza os meios de construção de papel no trabalho do ator. A ação física é a unidade mínima desse trabalho, é a encarnação, por um ator, de cada ação dramática dedutível de um texto teatral. Ela deve ser psicofísica e ter algum objetivo para o personagem.

Grotowski toma para si essas concepções de Stanislavski, mas rejeita acepções psicológicas, privilegiando o trabalho do corpo. Ele distingue a ação física de um gesto. A ação ocorre quando há transformação, modificação da realidade. É o que a diferencia de um gesto, que é gratuito. Grotowski, assim como Decroux (1898-1991, ator, mímico e teórico francês, discípulo de Copeau), formula que uma ação física surge do tronco (ou da coluna) por ter esse efeito transformador oriundo de uma energia interna do corpo, enquanto o gesto surge das partes periféricas do corpo, como mãos e pés.

Para Grotowski toda ação tem uma intenção, num sentido bastante particular desse conceito: "Normalmente quando o ator pensa nas intenções pensa que se trata simplesmente de bombear (*pomper*) em si um estado emocional. Não é isso [...]. Não é um estado psicológico; é algo que se passa a um nível muscular no corpo, e que está conectado

⁴⁰ BARBA, op. cit., p. 43.

⁴¹ ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 177.

a algum objetivo fora de si".⁴² Assim, toda intenção é oriunda de uma oposição (uma tensão) que se manifesta muscularmente no corpo em direção a algum estímulo externo. Esse estímulo é captado pelo corpo e, ao senti-lo, é ligado a sua tensão. Por isso a intenção parte do tronco para fora. Quando existe intenção, esta deve se tornar energia para ser jogada para fora visando à distensão. A esse movimento energético do tronco ao exterior Grotowski dá o nome de *impulso*.

Apesar da utilização do termo *intenção*, Grotowski se distancia de sua noção fenomenológica (*noesis*), base da consciência no fenômeno, já que ter consciência é ter consciência de algo para chegar a sua essência (*noema*). Tanto o projeto estético quanto os modos de realização de Grotowski vão de encontro a qualquer noção que tenha como base alguma racionalização, seja da fundação cartesiana do sujeito a partir do *cogito*, seja de suas derivações mais recentes, como a fenomenologia, que problematizam sua relação com o objeto. O eixo de sustentação do pensamento de Grotowski (pensamento esse meramente expositivo) é o corpo e suas potencialidades.

A etimologia de *impulso* define-o como "empurrar, arremessar, dirigir, com força para algum lugar".⁴³ Para Stanislavski o impulso pode existir sem movimento, pode ser percebido nos olhos do ator. Seria o objetivo do personagem, o subtexto de uma ação. Já para Grotowski o impulso é a ação física em sua iminência. Não se trata de uma intenção mental, fenomenológica, mas de um momento primordial do corpo, uma energia potencial. Isso cria para Grotowski a noção de organicidade, que é a capacidade de dinamizar um fluxo de vida, "uma corrente quase biológica de impulsos... [a partir de uma] reação primária e primitiva, não filtrada pela razão".⁴⁴ Em outras palavras, a organicidade é a dimensão do trabalho do ator que não se dá por uma reconstrução (o trabalho do ator como mimese da realidade), mas por algo que deve ser reencontrado através da passividade, pelo corpo-memória. Esse conceito Grotowski constrói em oposição à memória do corpo de Stanislavski. Temos então como diferenças fundamentais entre o pensamento dos dois diretores:

⁴² RICHARDS apud BURNIER, Otávio Luis. *A arte do ator da técnica à representação*. Campinas: Unicamp, 2001, p. 39.

⁴³ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 427.

⁴⁴ BURNIER, op. cit., p. 54.

Para Stanislavski, as ações físicas são trabalhadas no contexto da criação de um personagem em situação “realista”, numa determinada convenção social. Já para Grotowski, as mesmas ações são uma “corrente de vida básica, e não uma situação social” (Richards, 1993, p. 109). Como *corrente de vida básica*, elas são trabalhadas no contexto *do ator* e não do personagem. Num primeiro momento, essas ações resultam de um processo de busca individual e pessoal, de uma dinamização de energias potenciais do ator, ou seja, desta *corrente de vida básica*, e, num segundo momento, um instrumento técnico, um *comportamento recuperado*, que servirá de *veículo* tanto de *ida* – comunicação com os espectadores – como de *volta* – a religação consigo mesmo. O personagem, como convenção social, servirá para o ator como uma *camada protetora* desta *corrente de vida básica*. O seu “desnudamento”, a sua “entrega”, a sua generosa postura de realmente desencadear um processo dinamizador de suas energias potenciais, capaz de transformar o seu *ato* num *ato total* (Grotowski, 1971, p. 99), será um desnudamento *humano* e não social. O *ato humano* será generoso e pleno; o *ato social* será composto e construído.⁴⁵

O ato total é o momento maior da confrontação de dois *ensembles*, do encontro no teatro pobre. Tendo como suporte uma partitura de ações predefinida e uma situação mítica, o ator se vê livre da mente para realizar um trabalho de autopenetração, que tem origem numa intuição do próprio corpo (a partir do *impulso*), criando um momento artístico e humano único. Tal entrega, tal exercício de provação e de provocação do espectador só pôde se dar a partir de um projeto artístico que destruiu a dimensão racional do trabalho do ator, predominante em boa parte das concepções de teatro no começo do século XX. O *impulso*, em sua surda ignorância, é o coração desse projeto.

Revelação por figuras

O material em audiovisual disponível sobre Grotowski é escasso. Uma das poucas peças a que se tem acesso integral é uma gravação da televisão estatal italiana RAI de *Apocalypsis cum figuris*.⁴⁶ Obviamente é um contrassenso analisar uma obra de Grotowski por vídeo, levando em conta que uma de suas noções básicas é a ideia de teatralidade como presença, como confronto entre atores e público. Para piorar, a apresentação foi realizada apenas para o registro televisivo, sem espectadores presentes. Contudo, não pretendo analisar a peça enfrentando as limitações e particularidades do vídeo, mas o vídeo mesmo,

⁴⁵ BURNIER, op. cit., p. 177-178.

⁴⁶ *Apocalypsis cum figuris*. Direção de Ermanno Olmi, RAI, 1981.

como um vestígio possível de ser relacionado com algumas das ideias de Grotowski em meio a suas circunstâncias específicas.

Algumas escolhas realizadas pelo cineasta Ermanno Olmi, responsável pelo programa de TV da RAI, sugerem a quebra de transparência da linguagem do teatro filmado. Ele parece adotar em sua *mise-en-scène* princípios que valorizam a visão teatral de Grotowski. O programa, em sua cenografia e disposição de estúdio, se dá em um espaço composto de um tablado branco (o espaço cênico) que se contamina por uma região que normalmente estaria fora de campo em uma gravação audiovisual. Ao redor do palco vemos refletores, filmadoras, *video assist*, microfones e seus respectivos operadores. Além disso, há alguns caixotes e biombos de um aspecto tão neutro que não há como saber se fazem parte da cenografia da peça ou se são do próprio estúdio da TV.

Tal contaminação é feliz por dar um ar de bastidores ao vídeo, o que colabora para a composição de um registro audiovisual aparentemente vazado, que poderia se deparar com o imprevisível e sugerir as presenças que se manifestam no ambiente de gravação. É certo que a produção se faz presente com suas técnicas de controle, como enquadramentos programados, aproximação, planos para fins de efeito dramático e construção de *raccords*. Mas a própria imprecisão dessa *mise-en-scène*, que organiza sem muito rigor a passagem dos planos e os cortes, contribui para a sensação de que o acontecimento escapa parcialmente do controle do registro.

Sobre *Apocalypsis cum figuris* enquanto espetáculo teatral, foi apresentada pela primeira vez em 1969 e encenada durante 12 anos em paralelo às atividades do chamado *parateatro*, quando Grotowski deixa de lado a elaboração de espetáculos para se dedicar a experiências com pesquisa do corpo e rituais em lugares isolados. O texto final é formado por camadas de citações que têm como fontes eventos da Bíblia (última ceia, calvário, crucificação), poemas de T. S. Eliot, hinos litúrgicos – assim como uma canção popular, a cubana *Guantanamera* –, textos de Simone Weil e trechos de Irmãos Karamazov (em especial a parábola do Grande Inquisidor). A peça foi elaborada durante três anos, sendo inicialmente uma versão de *Samuel Zborowski*, do poeta romântico polonês Juliusz Słowacki, passando pela encenação de trechos dos Evangelhos, ganhando estrutura a partir de improvisações dos atores e chegando a sua forma final com a apropriação dos diversos

textos já citados.⁴⁷ Além disso, o espetáculo foi contaminado pelas pesquisas que Grotowski estava desenvolvendo e que se distanciavam paulatinamente da ideia de representação, pois ela

se caracterizava já pelo tema da auto-revelação e por estimular apresentações próximas aos “happenings” em que os espectadores participavam da experiência da encenação como em uma espécie de “meeting”, encontros de interação direta entre os atores do espetáculo e alguns espectadores selecionados pelo próprio encenador.⁴⁸

A noção de *happening* aparece de certa forma no vídeo, mesmo que sem espectadores, ou com espectadores virtuais: os operadores e nós, os tele-espectadores. Todas as ações da peça são baseadas em jogos e contrastes que explicitam a representação e por isso se distanciam dela. É como se a primeira instância do espetáculo fosse justamente a presença dos atores, sua apresentação para nós. A consequência disso é a radicalização do teatro pobre e do encontro. As noções de cena e personagens existem, mas não formam a base da peça; elas são mais um elemento de jogo no tablado. Em vez de uma diegese, temos um jogo irônico (apoteose e derrisão) de colagens de cenas apresentadas a nós por esses corpos, como num ritual que tira toda a força mais do momento em que se dá sua performance do que de uma dramaturgia pré-estabelecida.

Nesse quesito se mostra a falência da *mise-en-scène* do programa de TV. Uma sequência montada de enquadramentos nada mais é do que a escolha que encarna a dramaturgia e a diegese de uma cena de ficção. No contexto dessa peça é praticamente impossível definir critérios de organização dos planos, pois a diegese está sempre em jogo. Muitas vezes a montagem parece desencontrada, sempre correndo atrás do que está acontecendo. Ao arriscar um plano mais fechado em um dos atores, por exemplo, ela perde completamente a tensão, que se modifica rapidamente, entre os outros corpos e o espaço. Sempre quando tenta lançar mão de procedimentos de *mise-en-scène* mais típicos do registro ficcional (e por isso mais controlados), o programa de TV deixa escapar o acontecimento. Mas, no fim, essa falência acaba funcionando positivamente, pois sugere justamente o que ela não pode controlar: a presença dos atores.

⁴⁷ Pode-se assistir a um processo de improvisação semelhante no documentário *Jerzy Grotowski – próba portretu*. Direção de Maria Zmarz-Koczanowicz. TVP AS, 1999. Informações sobre fontes textuais e gênese do processo foram extraídas de GROTOWSKI, Jerzy. *Génesis de Apocalypsis*. In: CEBALLOS, E. (Org.). *Principios de dirección escénica*. México: Escenologia, 1999, p. 567-575.

⁴⁸ COELHO, op. cit., p. 3.

O uso de figurinos simples que transitam entre o cotidiano e o mítico (batas, camisetas, bonés, cajados), assim como a ausência da máscara na feição dos atores, reforça o jogo com a representação já mencionado. Mas como pode funcionar a atuação nesse jogo desestabilizador? Só fugindo de um registro naturalista como o de Stanislavski (centrado na construção do personagem), o que se torna um exemplo eloquente de como um mesmo método pode levar a resultados bastante distintos. Nesse sentido, as ações físicas da peça são em geral bastante intensas e marcadas, além de ser, algumas vezes, simbólicas.

A característica simbólica dessas mesmas ações físicas é um aspecto central, pois é a forma de ação que substitui a ação de um personagem em uma representação tradicional. Isso se dá porque o símbolo é a forma de signo que mais torna evidente seu caráter convencional, dada sua característica de síntese. Contudo, no caso da peça, geralmente não há qualquer significado definido que acompanhe o significante simbólico. Trata-se, portanto, de um símbolo vazio (ou vago). Essa forma de símbolo é o exemplo mais pontual da fronteira entre representação e *happening* que a peça de Grotowski opera (e que lembra muito alguns teatros orientais pelos quais ele se interessava). A ação simbólica é como uma ação pura, uma explosão *impulsiva* de performance (mesmo que já totalmente prevista na partitura), tentativa física de entrega ao espectador realizada pelo ator antes de estar em qualquer personagem e, ao mesmo tempo, unidade mínima de tensão e confronto no jogo da peça.

Exemplo de uma ação simbólica ocorre quando um casal da peça realiza um ato sexual. Ele é pontuado por momentos de congelamento dos corpos dos dois atores em determinadas poses: beijando-se, escondendo-se no colo um do outro, ele segurando a cabeça dela. Há entre essas imagens, diversas vezes, uma pose em que tanto um quanto outro abruptamente tensionam seu corpo e estendem um de seus braços com a mão aberta em direção ao céu (ação que claramente, assim como muitas outras, tem origem no tronco). De caráter completamente antinaturalista, essa ação ao mesmo tempo carrega uma intensidade que preenche o ato sexual (e que por isso mesmo nos sugere um orgasmo) e, de maneira vaga, nos traz uma série de imagens, com conotações tanto de iluminação quanto de perdição. A *mise-en-scène* do programa de TV, nesse momento, realiza um campo-contracampo entre o ato sexual e um terceiro ator em atividade intensa, que faz um movimento corpóreo de corrida sem sair do lugar, levando a crer que há uma ligação entre esses dois atos. Esse movimento, também muito marcante e físico, nos sugere menos

imagens ainda; contudo, sentimos a tensão entre os dois homens, bem como a entrega física dos atores, que reagem a impulsos, ao invés de seguir intenções de personagens.

Mesmo sendo tratados com apoteose e derrisão pelo jogo, não há como desprezar o papel central dos elementos dramaturgicos e textuais da peça. A partir desse ritual de entrega entre performance e representação, os atores de Grotowski nos apresentam nada menos do que a segunda volta de Cristo a partir de um contexto em que Cristo volta à Terra e revive variações de alguns eventos de sua vida, sendo colocado em questão por seus parceiros. Os personagens que envolvem essa dinâmica são João Evangelista, Simão Pedro (São Pedro), Maria Madalena, Judas, Lázaro e Simplão, o qual tem ao mesmo tempo o papel de um bobo da corte e de Cristo. Alguns dos momentos vivenciados em *Apocalypsis cum figuris* são o casamento de João e Maria Madalena, a ressurreição de Lázaro, a revelação de Maria Madalena do mistério do amor para Cristo, danças dionisiacas, o caminho da cruz, uma paródia da procissão das duas Marias ao túmulo de Cristo, um embate intelectual entre Simão Pedro e Simplão à luz de velas e, finalmente, o fencimento de Cristo,⁴⁹ que, “desesperado por el amor del grupo y por haberlo aceptado, gradualmente fue consumido por la fuerza de su propio papel y luchó inutilmente contra su extinción final. Su agonía producía placer, ira piedad y aceptación en sus torturadores”.⁵⁰ Coroando o final, uma fala irada de Simão Pedro: “Ve y no vuelvas nunca más”,⁵¹ em meio à penumbra, quando a peça termina no vídeo.

Esse exercício de colocar à prova o mito de Cristo, para Puzina, traz à tona o ponto alto do projeto de teatro do primeiro Grotowski, que explora ao máximo todas as suas noções: teatro pobre, encontro, ator santo, ato total. O que Grotowski nos coloca com o teatro como presença é a irresoluta relação do homem com os mitos que o suportam e dão sentido a sua existência:

El mito de Cristo está sometido al test de la blasfemia, al del cinismo, a la de la argumentación verbal más aguda hecha jamás, desde el momento mismo en que deriva de *Los Hermanos Karamazov*. La finalidad fue despojar al mito de toda riqueza de adornos con que la religión, la

⁴⁹ Informações de personagens e cenas extraídas de KALLAUS, Agnieszka. Ritual transformation of man in *Apocalypsis cum Figuris* by J. Grotowski. *Seria Filologiczna, Studia Anglica Resoviensia* 2, 2003.

⁵⁰ KUMIEGA, J. El teatro laboratorio de Grotowski. In: BRAUN, Edward. *El director y la escena: del naturalismo a Grotowski*. 2. ed. Buenos Aires: Galerna, 1986, p. 246.

⁵¹ PUZINA, K. Vivisección de un mito. In: CEBALLOS, E. (Org.). *Principios de dirección escénica*. México: Escenología, 1999, p. 567.

tradición y la costumbre habían pretendido revestirlo: para que al ser presentado desnudo a nosotros, busque defenderse.⁵²

O filósofo Kolakowski investigou a relação entre mito e ciência em nossa cultura, expandindo o espectro do primeiro a não apenas manifestações relacionadas ao mundo religioso, mas a todo conhecimento que não é tecnológico e efetivo (a linguagem pode ser considerada tecnológica e efetiva, por exemplo).⁵³ Com isso, concluiu que inúmeras justificativas dentro do campo da ciência têm suporte na matriz mítica, pois qualquer projeto que queira afirmar a cultura humana depende dessa matriz para sanar três necessidades primeiras: viver o mundo da experiência como dotado de sentido; crer na perduração dos valores humanos; e sanar o desejo de ver o mundo como contínuo. Seja de ordem abstrata, como a ideia de que a história da humanidade caminha para um fim a partir de uma consequência lógica dos fatos históricos, seja de ordem concreta, como aglomerados simbólicos como as mitologias e cosmogonias, a dimensão mítica do conhecimento é a âncora para toda noção que se pode ter de humanidade. Logo, as preocupações e provocações de Grotowski diante de seus atores, espectadores e da figura de Cristo parecem caminhar para estas indagações: se na modernidade alguns de nossos mitos andam perdendo seu poder, o que fazemos sem eles? O que nos sobra?

Segundo relatos bíblicos,⁵⁴ ao escrever o *Apocalipse*, João Evangelista foi arrebatado na ilha de Patmos pelo Espírito Santo, tendo visões dos acontecimentos que precederiam o retorno de Cristo. Foi também orientado por uma voz superior a registrar essas visões em palavras escritas, e o fez de forma simbólica, gerando até hoje interpretações de estudiosos. Seria Grotowski nosso João Evangelista ao revelar nossa condição moderna pelas figuras dos corpos de seus atores?

⁵² PUZINA, op. cit., p. 562.

⁵³ KOLAKOWSKI, Leszek. *A presença do mito*. Brasília: Ed. da UnB, 1981.

⁵⁴ *Apocalipse*. In: *Bíblia sagrada*. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopædia Britânica, 1980.

Do moderno ao trágico: a tentativa de um novo percurso

Algumas aproximações entre Robert Bresson e Jerzy Grotowski se tornam prementes após as reflexões apresentadas nos capítulos anteriores. A principal semelhança está no uso de procedimentos irracionais (a intuição e o impulso) junto de práticas racionais e bem disciplinadas, como a partitura das ações e a elaboração de uma dramaturgia predeterminada. Há também o uso da noção de encontro como um fim estético correspondente às premissas poéticas. Outra é o fato de os dois diretores trabalharem a partir de uma procura pelo específico de seu meio a partir da subtração das formas e das matérias de que dispõem. Por último, os dois se aproximam de uma matriz religiosa (ou mística) na elaboração de suas obras e reflexões.

Das diferenças, as duas principais são: a busca pela teatralidade em Grotowski, oposta à desdramatização em Bresson;⁵⁵ e a noção de presença como base do encontro e de outros aspectos da prática em Grotowski, enquanto em Bresson há um interesse justamente pela ausência ou pela sugestão de algo inefável, perceptível na imagem, nos modelos e no real de maneira indireta. Essas diferenças se justificam pela busca da especificidade do meio, presença teatral *versus* imagens indiretas cheias de potencialidade.

Vale ressaltar o caráter de manifesto nas duas poéticas. Há uma dimensão utópica nas reflexões, no que diz respeito a sua eficácia na prática artística, assim como em uma vontade de resposta perante a realidade contemporânea. No caso da eficácia, é nítido tanto em Bresson quanto em Grotowski o uso de algumas das premissas na prática (que foram radicalizadas nas últimas obras), mas tais exigências muitas vezes são conflitantes com os meios nos quais eles trabalham. Em Bresson isso é mais evidente, pois sua maneira livre de encenar e montar vai de encontro a diversos recursos ficcionais que demandam um planejamento prévio em um longa-metragem (vide os *flashbacks* em *Une femme douce*). Sobre a resposta perante a realidade, o melhor exemplo é o projeto em Grotowski de confrontação das tradições culturais milenares com a experiência do mundo moderno, em uma tentativa de reflexão sobre nossa condição contemporânea.

A partir das semelhanças e diferenças, creio que há uma comunhão mais profunda entre os dois diretores. Há que se levar em consideração que algumas de suas proximidades

⁵⁵ Ressalta-se que essa desdramatização faz parte apenas de um primeiro momento, pois, como já foi mencionado, Bresson busca o drama a partir de uma acumulação de eventos não-dramáticos.

têm razão de ser, por ambos se situarem no mesmo momento da história das artes, o modernismo europeu da segunda metade do século XX. O ímpeto vanguardista de querer ao mesmo tempo proporcionar uma revolução formal em seu meio específico e de fazer da trajetória artística uma inserção política para a mudança da vida contemporânea faz desses dois diretores casos exemplares do modernismo. Entretanto, creio também que essa noção histórica precisa ser superada para que as semelhanças mais profundas se revelem. A tensão entre procedimentos racionais e irracionais, nesse sentido, parece nos levar a caminhos mais particulares.

As noções de *intuição* e *impulso* são pontos nevrálgicos e correspondentes nos dois pensamentos. São posicionamentos de confronto perante uma tradição que os dois realizadores pretendem superar: o cinematógrafo contra o cinema, para Bresson; o teatro pobre contra o teatro de representação, para Grotowski. A marca desse posicionamento é a abertura para uma criação para além do controle da razão. Isso fica claro, por exemplo, na definição de Cunha para a palavra *intuição*: “ato de ver, percepção de verdades sem raciocínio, visão beatificada”.⁵⁶ A definição da palavra *impulso*, já mencionada, é mais genérica e diz respeito a “projetar, arremessar algo para fora”. Mesmo assim, tal definição já pressupõe uma atividade que privilegia a ação física em detrimento da razão, ou seja, as duas noções – uma a partir da mente, outra a partir do corpo – investem numa ação irracional que escapa à própria tentativa de descrição racional que em alguma medida os diretores realizam em seus textos.

Para superar a ideia de modernismo nas artes, Jacques Rancière propõe uma nova sistematização da história e do regime das práticas artísticas a partir do conceito de partilha do sensível. A partilha do sensível é “um recorte dos tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”.⁵⁷ Trata-se de um “recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/política”.⁵⁸ É a partir dessa partilha que Rancière faz sua categorização dos regimes artísticos: o regime ético, o poético (ou representativo) e o estético.

⁵⁶ CUNHA, op. cit., p. 443.

⁵⁷ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: 34, 2001, p. 16.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 26.

No regime ético não há distinção entre arte e outras técnicas. Os fazeres artísticos se submetem, então, a dilemas éticos, da função, do teor de verdade e da origem das imagens. Como coloca Rancière,

Pertence a esse regime a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são produzidas. Como a ele pertence também toda a polêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena. Platão não submete, como é dito com frequência, a arte à política. Essa distinção em si não faz sentido para ele. Para Platão, a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer. E é entre elas que ele traça a linha divisória: existem artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências.⁵⁹

Superando o regime ético, há o regime *poético*, inaugurado pela sistematização que Aristóteles faz em sua *Poética*. A característica desse regime é justamente a de uma economia que define os modos de fazer e apreciar, instaurando normas que autonomizam o objeto artístico. Rancière o chama também de *representativo* porque

é a noção de representação ou de *mimesis* que o organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. Mas repito, a *mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações.⁶⁰

Por fim, há o regime *estético*, que se caracteriza não pela definição de critérios para as maneiras de fazer, mas pela definição de um modo de ser sensível próprio da arte, o que torna esse regime compatível com as propostas de Bresson e Grotowski. Como propõe Rancière,

A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si

⁵⁹ RANCIÈRE, op. cit., p. 28.

⁶⁰ Ibidem, p. 31-32.

mesmo: produto idêntico a não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional, etc. Essa idéia de um sensível tornado estranho a si mesmo, sede de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo, é o núcleo invariável das identificações da arte que configuram originalmente o pensamento estético.⁶¹

A novidade que traz o pensamento de Rancière é a de encarar a formação do campo artístico como relacionado com as práticas da pólis (com uma relação mais elaborada entre arte e política), ao mesmo tempo em que permite desvencilhar confusões que uma oposição como tradição versus modernidade pode trazer. Rancière defende que o termo modernidade não dá conta da contradição central do regime estético, a de que ele faz da arte “uma forma autônoma da vida e, com isso, afirma, ao mesmo tempo, a autonomia da arte e sua identificação a um momento no processo de auto-formação da vida”.⁶² Tal contradição caracteriza bem a configuração das poéticas de Bresson e Grotowski, que recorrem à vida mediante a valorização do irracional ao mesmo tempo em que lançam mão de formalizações racionais em busca da especificidade de seu meio através de uma lógica particular da obra de arte.

É na composição do oxímoro extremo “intenção do inintencional” que se dão as formas de trabalho e as obras de Bresson e Grotowski. A intuição e o impulso são os germes de uma arte do regime estético. No caso de Bresson, não há “Nada no inesperado que não seja secretamente esperado por você”,⁶³ o que instala uma relação mediúnica e inconsciente entre encenador e modelo. Para Grotowski, “a atitude mental necessária é uma disponibilidade passiva que atua [como] uma partitura ativa”,⁶⁴ o que resulta numa radicalização da técnica do corpo, um controle quase total de suas funções vocais e musculares para alcançar, em forma de entrega, uma dimensão inconsciente e desnudada a partir do próprio corpo.

Há alguma diferença na noção de encontro dos dois diretores. Para Grotowski é uma revelação, uma queda de máscaras que parte do momento de confronto entre espectadores e atores. Para Bresson, é uma intermitência do real que surge na imagem depois dos diversos procedimentos executados intuitivamente pelo encenador, da relação

⁶¹ RANCIÈRE, op. cit., p. 32-33.

⁶² Ibidem, p. 37-38.

⁶³ BRESSON, op. cit., p. 82.

⁶⁴ BARBA, op. cit., p. 43.

com seus modelos, da aproximação das imagens na montagem. Contudo, ambos proporcionam um momento em que, de alguma forma, a noção de indivíduo se dissolve para haver uma comunhão com o todo. Tal noção de individualidade é um princípio que o primeiro Nietzsche, a partir de Schopenhauer, chama na sua reflexão sobre a tragédia⁶⁵ de *principium individuationis*. Esse princípio tem o “poder de singularizar e multiplicar, através do espaço e do tempo, o Uno essencial e indiviso”.⁶⁶ Ou seja, ainda antes da ruptura com Wagner (e ainda investido de uma metafísica que depois ele próprio rejeitaria), Nietzsche usa como um de seus valores primeiros a noção de que devemos entrar em contato com o todo do mundo, ou pelo menos com uma situação anterior à fria organização do mundo por uma cultura centrada na razão, na análise socrática. A arte é um desses meios.

A reflexão de Nietzsche centra-se na relação entre dois polos artísticos primordiais, encarnados pelas figuras de Apolo e Dionísio. A partir dessa dialética, Nietzsche produz uma genealogia da tragédia grega, indo do coro satírico do ditirambo à tragédia socrática de Eurípedes.

O princípio apolíneo reforça a condição individual da existência, a partir da imposição de regras, dosagens, equilíbrios, da racionalidade da civilização. Define a arte pela aparência, pela metáfora do sonho, tendo as artes plásticas como a grande representante. Em Apolo, a experiência artística é como uma viagem segura pela moderação dos sentidos:

Apolo, porém, mais uma vez nos apresenta como o endeusamento do *principium individuationis*, no qual se realiza, e somente nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua libertação através da aparência: ele nos mostra, com gestos sublimes, quão necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso em sua contemplação, remanesça tranqüilamente sentado em sua canoa balouçante, em meio ao mar.⁶⁷

O princípio dionisíaco, pelo contrário, encarna a desmedida, o exagero. É a quebra do *principium individuationis* para entrar em confluência com o “Uno-primordial”, sendo a

⁶⁵ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 146.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 40.

embriaguez sua metáfora, e a música, a manifestação artística que encarna a possibilidade dessa confluência, de inconsciência no eterno devir:

Quando vemos porém como, sob a pressão deste pacto de paz, a potência dionisiaca se manifestou, reconhecemos agora nas orgias dionisiacas dos gregos, em comparação às Sáceas babilônicas e sua retrogradação do homem ao tigre e ao macaco, o significado das festas de redenção universal e dos dias de transfiguração. Só com elas alcança a natureza o júbilo artístico, só com elas torna-se o rompimento do *principium individuationis* um fenômeno artístico. Aquela repugnante beberagem mágica de volúpia e crueldade viu-se aqui impotente: somente a maravilhosa mistura e duplicidade dos afetos do entusiasta dionisiaco lembra – como um remédio lembra remédios letais – aquele fenômeno, segundo o qual os sofrimentos despertam o prazer e o júbilo arranca do coração sonsidos dolorosos. Da mais elevada alegria soa o grito de horror ou lamento anelante por uma perda irreparável. Naqueles festivais gregos prorrompia como que um traço sentimental da natureza, como se ela soluçasse por seu despedaçamento em indivíduos.⁶⁸

Nietzsche ressalta a necessidade da quebra do cotidiano em qualquer cultura, uma “alegria pelo aniquilamento do indivíduo”⁶⁹ ou o consolo “de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria”,⁷⁰ e coloca o mito trágico como a maior manifestação disso na cultura helênica. A partir do trânsito entre o sono e a embriaguez, o desenvolvimento do mito trágico só pode se dar pela mescla do princípio *dionisiaco*, que vai fundo nesse rompimento do cotidiano, do indivíduo e da razão, junto com o princípio *apolíneo* como maneira de representar essa experiência inconsciente e por si só irrepresentável:

daquele fundamento de toda existência, do substrato dionisiaco do mundo, só é dado penetrar na consciência do indivíduo humano exatamente aquele tanto que pode ser de novo subjugado pela força transfiguradora apolínea, de tal modo que esses dois impulsos artísticos são obrigados a desdobrar suas forças em rigorosa proporção recíproca, segundo a lei da eterna justiça.⁷¹

Dessa forma, podemos ver a partir de Nietzsche uma polarização extrema entre elementos racionais e irracionais na constituição de uma experiência artística que se propõe uma aproximação do mundo de maneira a realizar um desvelamento dos códigos culturais,

⁶⁸ NIETZSCHE, op. cit., p. 34.

⁶⁹ Ibidem, p. 101.

⁷⁰ Ibidem, p. 55.

⁷¹ Ibidem, p. 143-144.

tal como podemos ver em Bresson e Grotowski. A postura aberta para o inconsciente traria a dimensão dionisiaca; as disciplinas por meio de partituras, exercícios e dramaturgia, o apolíneo; os dois procedimentos juntos poderiam promover o encontro, a afirmação dessa quebra do *principium individuationis*. A aproximação com a experiência religiosa é também uma tentativa de superar esse mesmo princípio de individuação. A própria ideia de busca pela especificidade pode ser vista como uma espécie de ascese artística.

Assim, a partir de Rancière e Nietzsche, vemos em Bresson e Grotowski bases comuns de uma configuração particular da experiência artística (oriunda do regime estético), lançando mão, de maneira extrema, de uma conjunção que caracteriza as artes dramáticas (trânsito entre sonho e embriaguez). Os diretores não são exemplos de um modernismo que ainda não entrara em crise com seus próprios pressupostos de especificidade e inovação, mas herdeiros da arte trágica na acepção de Nietzsche, trabalhando de maneira extrema seus polos *dionisiaco* e *apolíneo*, a fim de promover o grande objetivo da arte, o encontro.

Lição para o cinema

Quando tratamos da história do cinema, o modernismo assume contornos ainda mais problemáticos. Trata-se de um meio que surgiu no seio da própria modernidade e que, quando elevado ao status de arte, proporcionou uma série de contradições nas historiografias que pretendiam alinhá-lo à trajetória de outras artes. Nesse sentido, os caminhos de Bresson e Grotowski como arte trágica podem ser tomados como lição.

Uma das escolas que mais tiveram influência na crítica e na história do cinema, especialmente por ter forjado a ideia de modernismo, foi a dos *Cahiers du cinéma* nas décadas de 50 e 60, por intermédio de Andre Bazin, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Michel Mourlet e Serge Daney, entre outros. Esses críticos, em suas variações, formularam a noção de classicismo na Hollywood das décadas de 30, 40 e 50, e de modernismo no cinema europeu pós-guerra. Jacques Aumont, em seu ensaio *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*,⁷² ataca de frente essa cristalização da história do cinema capitaneada pelos críticos da *Cahiers*, apontando que a origem dessa classificação

⁷² AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.

é “uma confiança cega demais no modelo hegeliano, popularizado por Malraux em suas grandes sagas aproximativas dos anos 1940 e 1950, e segundo o qual *cada arte* deveria conhecer a mesma história, com primitivismo, apogeu clássico e, depois, declínio, maneirismo, barroco, moderno e a continuação”.⁷³

Tal modelo impôs na cultura do cinema moderno (e a reboque, da cinefilia) características que elevaram o status artístico do filme a obra de arte – “o cinema é, enfim, o igual da literatura”⁷⁴ – e do diretor a um artista inovador (“um autor”), que quer ir além da normalização imposta pelo classicismo hollywoodiano. Aumont aponta Orson Welles e Roberto Rossellini como os cineastas estandardizados para essa formulação. Entretanto, grande parte do cinema dito moderno (Rossellini, Antonioni, Cassavetes, os primeiros anos da Nouvelle Vague), sua falência (Wenders, Fassbinder) e seus diversos herdeiros no cinema contemporâneo (irmãos Dardenne, Jim Jarmusch, Tsai Ming Liang, Hou Hsiao Hsien) são a trajetória de um desgaste que surge justamente da negação do que Rancière aponta como contradição essencial do regime estético, uma arte que busca ao mesmo tempo a aproximação e sua autonomia diante da vida.

Podemos ver isso em todo o programa do neorealismo, de um cinema que se quer menos codificado, mais próximo da experiência fragmentada e sem um sentido *a priori* a ser atribuído à vida; nos cinemas novos que se utilizam de procedimentos documentais para que a realidade penetre na ficção; na derrocada geral da dramaturgia aristotélica, ou seja, na valorização da potência da cena e do fragmento em detrimento da narrativa; em documentários que abandonam seu grau discursivo para apenas “mostrar” o mundo; ou na retroalimentação do cinema, que não consegue tratar de experiências para além de sua própria, recorrendo a uma metalinguagem que leva ao abismo, à famigerada morte do cinema do final da década de 70.

Mesmo tendo consciência de que as reflexões de Nietzsche, apesar de tratarem do mundo helênico, estão relacionadas com anseios do mundo moderno e de que tanto Bresson quanto Grotowski continuam alçados a grandes exemplos modernistas, acredito que esse gesto de deslocá-los de sua posição consolidada para além da ideologia da modernidade traz possibilidades de encarar de outra forma questões atuais da arte. Se procurarmos caminhos diferentes do projeto modernista no cinema, se encararmos a

⁷³ AUMONT, Jacques. *Moderno?...*, p. 34.

⁷⁴ BAZIN apud AUMONT, Jacques. *Moderno?...*, p. 32.

possibilidade de produção artística como a arte trágica, podemos, a partir do trânsito entre sono e embriaguez e da quebra do *principium individuationis*, escapar da armadilha moderna de busca por especificidade e inovação, podendo, ainda assim, realizar uma busca pela vida. É uma possibilidade de se ir além do cinema pós-moderno que festeja o simulacro. É o que Bresson e Grotowski, com uma arte trágica hábil em mesclar o extremo da razão e da não-razão, nos mostram. É uma tentativa.

Referências bibliográficas

APOCALIPSE. Português. In: **Bíblia sagrada**. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopedia Britânica, 1980.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2006.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papirus, 2008.

AVELLAR, José Carlos. O vazio da imagem. In: BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BURNIER, Otávio Luis. **A arte do ator da técnica à representação**. Campinas: Unicamp, 2001.

COELHO, Paula Alves Barbosa. O corpo do ator no trabalho de Grotowski. **Territórios e Fronteiras da Cena**, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/tfc/reuniao%20gt%202005/anais%20cd/00/paula%20coelho.pdf>>. Acesso em: 6 maio 2009.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DANEY, Serge. A rampa bis. In: _____. **A rampa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DANEY, Serge. O órgão e o aspirador. In: _____. **A rampa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. Génesis de Apocalypsis. In: CEBALLOS, E. (Org.). **Principios de dirección escénica**. México: Escenologia, 1999.

KALLAUS, Agnieszka. Ritual transformation of man in **Apocalypsis cum Figuris** by J. Grotowski. *Revista Seria Filologiczna, Studia Anglica Resoviensia* 2, 2003.

KOLAKOWSKI, Leszek. **A presença do mito**. Brasília: Ed. da UnB, 1981.

KUMIEGA, J. El teatro laboratorio de Grotowski. In: BRAUN, Edward. **El director y la escena: del naturalismo a Grotowski**. 2. ed. Buenos Aires: Galerna, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PAVELIN, Alan. Robert Bresson. **Senses of Cinema**, 2002. Disponível em: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/bresson.html>>. Acesso em: 5 dez. 2008.

PUZINA, K. Vivisección de un mito. In: CEBALLOS, E. (Org.). **Principios de dirección escénica**. México: Escenología, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: 34, 2001.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SCHEFFLER, Ismail. Elos de uma mesma cadeia: diferentes períodos no transcurso de Jerzy Grotowski. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 43, dez. 2004.

Filmografia

Au hasard Balthazar. Direção de Robert Bresson. Argos Films, 1966.

Journal d'un curé de campagne. Direção de Robert Bresson. UGC, 1951.

L'argent. Direção de Robert Bresson. France 3 Cinéma, 1983.

Le diable probablement. Direção de Robert Bresson. Sunchild Productions, 1977.

Les affaires publiques. Direção de Robert Bresson. Arc Films, 1934.

Les anges du péché. Direção de Robert Bresson. Synops, 1943.

Les dames du Bois de Boulogne. Direção de Robert Bresson. Les Films Raoul Ploquin, 1945.

Mouchette. Direção de Robert Bresson. Argos Films, 1967.

Pickpocket. Direção de Robert Bresson. Compagnie Cinématographique de France, 1959.

Procès de Joana D'Arc. Direção de Robert Bresson. Agnes Delahaie Productions, 1962.

Un condamné à mort s'est échappé. Direção de Robert Bresson. Gaumont, 1956.

Apocalypsis cum figuris. Direção de Ermanno Olmi, RAI, 1981.

Jerzy Grotowski – próba portretu. Direção de Maria Zmarz-Koczanowicz. TVP AS, 1999.

Où git votre sourire enfouie? Direção de Pedro Costa. Contracosta Produções, 2001.