

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Mestrado em Artes Cênicas

**“O *Performer*” de Grotowski: Ritual, Tradição e
Subjetividade**

Luciano Matricardi de Freitas Pinto

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Dra. Tatiana Motta Lima
Orientadora

Rio de Janeiro
Fevereiro / 2015

P659o Pinto, Luciano Matricardi de Freitas
“O Performer” de Grotowski: Ritual, Tradição e Subjetividade /
Luciano Matricardi de Freitas Pinto, 2015.
172 f. ; 30cm

Orientador: Tatiana Motta Lima.
Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Trabalho do Ator Sobre Si. 2. Teatro e Ritual. 3. Arte como
Veículo. 4. Cuidado de Si. 5. Michel Foucault. I. Motta Lima, Tatiana.
II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e
Artes. Curso de Mestrado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD – 792.02



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

**“O PERFORMER’ DE GROTOWSKI:
RITUAL, TRADIÇÃO E SUBJETIVIDADE”**

por

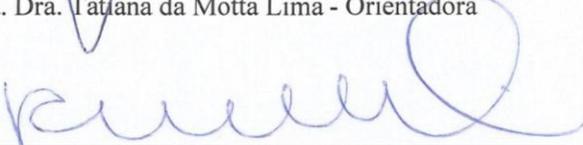
LUCIANO MATRICARDI DE FREITAS PINTO

Dissertação de Mestrado

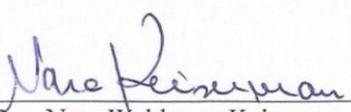
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Tatiana da Motta Lima - Orientadora



Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli (UFMG)



Prof. Dra. Nara Waldemar Keiserman (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: APROVADA.

Rio de Janeiro, RJ, em 27 de fevereiro de 2015

*Para Marcia Silveira Matricardi e Mario Junior Alves Polo,
meus grandes amores e principais apoiadores. E, especialmente, à Elena Maria Andrei,
uma mestra, mentora e amiga, que partiu recentemente deixando uma linda história:
Viver sempre atrás de novas ferramentas para executar um novo projeto de mundo,
mais justo, mais respeitoso, de coexistência e valorização da pluralidade da vida.*

Agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço a minha orientadora, Prof^a Dra. Tatiana Motta Lima, a quem tenho o maior respeito e admiração. Ela teve um papel importante não apenas na orientação sobre os aspectos técnicos e conceituais desta dissertação, mas também foi uma importante provocadora. Sempre me instigando a ultrapassar meus limites, minhas dificuldades e, porque não, minhas preguiças. Ela que soube ser dura e terna nos momentos necessários.

Agradeço a minha mãe, Marcia Silveira Matricardi, que foi e têm sido minha principal apoiadora em todos os aspectos, afetivos, espirituais, financeiros (principalmente financeiros) e profissionais. E a quem eu devo tudo.

Agradeço a Mario Junior, meu parceiro de todas as batalhas e meu principal interlocutor. Agradeço pelas tantas horas que dedicou em discutir comigo os aspectos desta pesquisa. Agradeço, principalmente, pelas discordâncias, pois a partir delas pude complexificar algumas reflexões.

Agradeço a minha amiga Prof^a. Dra. Elena Maria Andrei, da Universidade Estadual de Londrina, que me introduziu no estudo das manifestações tradicionais afro-brasileiras.

Agradeço às professoras Nara Keiserman e Tania Alice, que participaram da banca de qualificação deste trabalho e foram extremamente generosas nesta etapa da pesquisa.

Agradeço também aos professores José Da Costa, Enamar Bento, Rosyane Trotta, Zeca Ligiero e Angela Reis, que ministraram as disciplinas que cursei no PPGAC da Unirio.

Agradeço especialmente à amiga Prof^a. Dra. Tatiana de Freitas, que me auxiliou na tradução dos textos em italiano citados ao longo desta dissertação.

Agradeço aos parceiros que passaram pelo projeto Grotowski. Sexta: Rejane Flores, Felipe Pedrini, Nicolas Alexandria, Augusto Marcos Fagundes Oliveira, Tomaz

de Aquino, Marcia Fixel, Michele Campos de Miranda, Ramón Rivera, Ana Luiza Firmeza e Tatiane Santoro, que embarcaram comigo no estudo sobre diversos textos de (e sobre) Jerzy Grotowski.

Agradeço ao ator François Kahn pelas generosas palavras concedidas em entrevista pessoal.

Agradeço a todos os membros do *Workcenter* pela atenciosa recepção e trabalho durante o *Master Course*, em Pontedera. Especialmente a Guilherme Kirchheim pelas traduções simultâneas que realizou para mim durante o curso, bem como pelas boas conversas sobre vida e arte. À Suellen Serrat, Mario Biagini, Tabby Johnson e Jenna Kirk, pela acolhida em Pontedera. E também especialmente a Thomas Richards, pelo delicado trabalho conduzido no *Master Course* e por se dispor prontamente a conversar sobre minha pesquisa enquanto estive em Pontedera.

Agradeço aos colegas de turma do mestrado. Especialmente a Leticia Carvalho, Joana Lavallé, Débora Oelsner e Luise Azevedo, pelo compartilhamento de angústias e alegrias durante esta jornada do mestrado.

Aos amigos que desempenharam importante papel motivacional, ou foram simplesmente bons ouvintes das minhas aflições no processo de escrita deste trabalho: Márcia Vieira Serrano, Juliana Ferreira dos Santos e Pablo Rodrigues. E agradeço à Polyana Esteves e Bruno Rezende pelas calorosas discussões sobre Foucault. Às amigas de todas as horas, Samara Azevedo e Débora Thomas, por todas as brigas e trabalhos artísticos que vivemos.

Agradeço ao professor Fernando Mencarelli, por aceitar o convite de participar da banca examinadora deste trabalho. E à professora Martha Ribeiro, suplente da mesma banca examinadora.

Agradeço ao Cnpq pela bolsa de mestrado. E também ao Ministério da Cultura, pela bolsa/premiação concedida pelo edital “Conexão Cultura Brasil – Intercâmbios”, que me possibilitou a estadia de um mês em Pontedera, na Itália, para participar do *Master Course* do *Workcenter*, no período final desta pesquisa.

Resumo

O encenador teatral polonês Jerzy Grotowski apresentou o termo *Performer* em 1987, durante conferências na Itália que marcavam o início das pesquisas do recém-inaugurado *Workcenter of Jerzy Grotowski*. O termo, no entanto, não foi muito utilizado pelo encenador em outras falas e, até mesmo, em textos posteriores. O que leva a crer que, em 1987, Grotowski falava menos dos atores com os quais trabalhava do que de uma imagem que lhe parecia potente o suficiente para guiar o trabalho que se iniciava no *Workcenter*: a imagem de um atuante voltado à potência de um trabalho sobre si, a partir de técnicas rituais. Caberá aqui uma investigação bibliográfica para analisar não apenas a conceituação desse termo, como também os ecos que ele promoveu no próprio trabalho de Grotowski, observando, além de alguns registros do próprio encenador, as abordagens que os pesquisadores de sua obra já levantaram sobre o termo. Em Grotowski as questões artísticas e espirituais estão em constante diálogo, ele encontra no sagrado estruturas de ação, técnicas que envolvem a transformação do indivíduo, elementos pragmáticos, que podem propiciar ao atuante um contato diferente consigo mesmo e com os outros.

Palavras-chave: Trabalho do Ator Sobre Si; Teatro e Ritual; Arte como Veículo; Cuidado de Si; Michel Foucault.

Abstract

The Polish theater director Jerzy Grotowski introduced the term Performer in 1987, during a conference in Italy that was the keypoint for the beginning of the research that took place at the newly opened Workcenter of Jerzy Grotowski. The term was not frequently used by the director in other speeches and even in later texts. What leads us to believe that, in 1987, Grotowski spoke less about the actors who worked with than an image that seemed powerful enough to guide the work initiated in the Workcenter: the image of a performer facing the power of a work on oneself, from ritual techniques. It will be here a bibliographical research to analyze not just the conception of this term, as well as the echoes that he promoted the work of Grotowski himself, watching, and some of the director's own records, the approaches that researchers of his work have raised about the term. In the Grotowski's work, artistic and spiritual issues are in constant dialogue, he finds in the sacred action structures, techniques that involve the transformation of the individual, pragmatic elements, which can provide active to a different contact with oneself and with others.

Keywords: Actor's Work on Himself; Theater and Ritual; Art as Vehicle; Care of the Self; Michel Foucault.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	9
2. <i>O Performer</i>	19
2.1. Contextualização e historiografia das versões.....	21
2.2. Premissa: o discurso de Peter Brook que antecede a <i>O Performer</i>	27
2.3. Os estudos sobre o texto.....	35
2.3.1. Leitores de <i>O Performer</i>	37
2.4. Primeiro trecho – “ <i>O Performer</i> ”.....	52
2.5. Segundo trecho – “O perigo e a sorte”.....	61
2.6. Terceiro trecho – “O Eu-Eu”.....	70
2.7. Quarto trecho – “O que me lembro”.....	73
2.8. Quinto trecho – “O homem interior”.....	78
2.9. Nota final: o <i>Performer</i> e o ator.....	84
3. Antes de <i>O Performer</i> – Ritual e “homem interior” na obra de Jerzy Grotowski	87
3.1. A busca pela interioridade na Fase Teatral (1959-1969).....	94
3.2. A possibilidade do Encontro através do Parateatro (1970-1978).....	102
3.3. A busca pelas técnicas rituais no Teatro das Fontes (1976 – 1982).....	106
3.4. Buscando a tradição em si mesmo: o trabalho do ator no <i>Objective Drama</i> <i>Program</i> (1983 – 1986).....	115
3.5. Objetividade do Ritual na Arte como Veículo (1986-1999).....	122
4. Considerações Finais: <i>O Performer</i> e o “cuidado de si.....	132
Bibliografia.....	148
Anexos:	
A. Entrevista com François Kahn – por Luciano Matricardi.....	154

1. Introdução

Ao me interessar e me debruçar sobre o trabalho do ator, investigando suas práticas essenciais, observo que o desenvolvimento desse ofício é sustentado num ambiente que, muitas vezes, antecede a criação de espetáculos. Poderia localizar este movimento a partir das investigações de Constantin Stanislavski, principalmente, nas práticas e nas reflexões em torno da noção do “trabalho do ator sobre si mesmo”. Sabe-se, no entanto, que há outros exemplos relativos ao desenvolvimento de uma *tékhne* atoral que são anteriores aos anos de investigação de Stanislavski (entre fins do século XIX e início do século XX), como as práticas atorais da Commedia Dell’Arte no período renascentista, por exemplo. A datação que se evidencia em Stanislavski, no entanto, se refere ao interesse do artista em sistematizar determinados modos de fazer relacionados ao trabalho do ator e à necessidade – do próprio encenador - de refletir sobre os processos criativos do ator. Assim, o campo da Pedagogia Teatral começou a ser delineado e hoje se constitui, através do interesse contínuo de outros artistas e encenadores contemporâneos e posteriores a Stanislavski, como área do saber legitimada¹.

Dentre as variadas perspectivas do trabalho do ator que se seguiram, a que me interessa, no entanto, é uma que parece levar a noção do “trabalho do ator sobre si mesmo” às últimas consequências. É, sobretudo, no trabalho do artista polonês Jerzy Grotowski – o qual seguiu, à sua maneira, a herança de Stanislavski - que o “si mesmo” ganha importância capital. Pode-se dizer – e assim tentarei sustentar - que sua pesquisa levava em conta a constituição/transformação do sujeito como premissa para o trabalho do ator. E, dessa forma, o empenho de ocupar-se com “a vida interior do homem” (GROTOWSKI, 1963) pode encontrar uma interlocução bastante fértil com a precedente noção de “cuidado de si” que embasou o pensamento, a filosofia e a religiosidade desde a Grécia clássica até os primeiros séculos da era cristã. A noção de “cuidado de si” foi investigada por Michel Foucault - especialmente, na obra “A

¹ A temática da emergência e constituição da Pedagogia Teatral é recorrente na obra de alguns pesquisadores teatrais. O estudo de um desdobramento da pedagogia nas pesquisas voltadas ao trabalho do ator, nos processos artísticos de diretores-pedagogos no século XX, foi tema de textos de Odete Aslan, Patrice Pavis e Jean-Jacques Roubine. No Brasil, encontramos referência específica sobre a constituição e desdobramentos da Pedagogia Teatral no trabalho do ator, entre outros, nas pesquisas de Gilberto Icle. Para uma abordagem sobre o assunto, ver: ICLE, Gilberto. Da Pedagogia do Ator à Pedagogia Teatral: verdade, urgência, movimento. O Percevejo Online, v. 1, p. 1-9, 2009.

Hermenêutica do Sujeito” - a partir do ponto de vista das relações entre sujeito e verdade, e me servirá como interlocução importante nesta pesquisa.

A aproximação desta noção com práticas teatrais do século XX tem sido desenvolvida por alguns importantes pesquisadores teatrais no Brasil: Gilberto Icle² propõe uma interlocução do conceito filosófico “cuidado de si” com a Pedagogia Teatral de Stanislavski; Cassiano Sydow Quilici³ também se reporta a esta noção como pista de leitura para pensar alguns processos atorais na contemporaneidade; e Tatiana Motta Lima⁴ estabelece um diálogo entre as “práticas de si” da Antiguidade – bem como o assujeitamento dos corpos diante dos jogos de poder e as experiências que os fazem ‘escapar’, constituindo-se em práticas de liberdade, conceitos também discutidos na obra de Foucault – e os processos artístico-investigativos desenvolvidos por Grotowski e pelo Workcenter. Este trabalho dialogará com essas investigações no intuito de abordar o objeto específico desta pesquisa: a noção de *Performer* apontada por Grotowski.

² Professor Doutor de Pós-Graduação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com ênfase de pesquisa na Pedagogia Teatral e Pedagogia do Ator. Sobre a relação entre a noção do “cuidado de si” e a Pedagogia Teatral, ver: ICLE, Gilberto. **Pedagogia teatral como cuidado de si**. 1. ed. São Paulo: HUCITEC, 2010; ICLE, Gilberto. **Pedagogia teatral como cuidado de si: problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski**. In: 30ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação, 2007, Caxambu-MG. Anais da 30ª Reunião Anual da ANPED. Rio de Janeiro: ANPED, 2007. v. 01. p. 01-20.

³ Professor Doutor livre-docente na área de Teorias do Teatro e da Performance pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), cuja pesquisa se debruça, principalmente, sobre os seguintes temas: pedagogia do ator e da performance, Antonin Artaud, diálogos entre artes performativas e culturas orientais. Sobre as aproximações com Foucault, ver: QUILICI, Cassiano Sydow. **As 'técnicas de si' e a experimentação artística**. ILINX - Revista do Lume, v. 2, p. 1-8, 2012; QUILICI, Cassiano Sydow. **O treinamento do ator/performer: repensando o 'trabalho sobre si' a partir de diálogos interculturais**. Urdimento (UDESC), v. 19, p. 15-21, 2012; QUILICI, Cassiano Sydow. **O treinamento do ator/performer e a inquietude de si**. In: V Congresso da ABRACE - Criação e Reflexão Crítica, 2008, Belo Horizonte. Memória Abrace Digital, 2008.

⁴ Professora Doutora na Graduação e Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pesquisadora dos processos criativos do ator com ênfase na obra do diretor polonês Jerzy Grotowski. Sobre o diálogo com as noções de Foucault, ver: MOTTA LIMA, Tatiana. **Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade**. In: VI Congresso da ABRACE, 2010, São Paulo. Anais do VI Congresso ABRACE, 2010; MOTTA LIMA, Tatiana. **O Canto e o Cantar no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. In: Mesa IV – Estratégias de Criação e as Transformações do Sujeito: Grotowski, Craig e a questão da ascese. Anais do VII Congresso da ABRACE: Porto Alegre, out. de 2012; MOTTA LIMA, Tatiana. **“Cantem, pode acontecer alguma coisa”: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 220-240, jan./abr. 2013; MOTTA LIMA, Tatiana. **Trabalho Sobre Si em Grotowski e no Workcenter: Novas Formas de Subjetividade, Novos Corpos**. Alpendre Casa de Arte: Residências Provisórias. Conferência. Fortaleza, 2012.

Grotowski apresentou o termo *Performer* em 1987, em conferência realizada na Itália. Logo a seguir, trechos da conferência foram redigidos e organizados pelo crítico francês Georges Banu. Houve ainda uma posterior revisão e ampliação do texto feita pelo próprio Grotowski. Verifica-se, no entanto, que o termo – depois trabalhado por inúmeros críticos - aparece quase que exclusivamente nesse artigo organizado por Banu e revisto por Grotowski. A denominação *Performer* não foi muito utilizada pelo encenador em outras palestras, conferências, cursos e, até mesmo, em textos posteriores, quando se reportava ao trabalho dos atores que o acompanhavam nas suas investigações. O que me leva a crer – e a hipótese será verificada ao longo do trabalho -, de que ali, em 1987, Grotowski falava menos dos atores com os quais trabalhava do que de uma imagem que lhe parecia potente o suficiente para guiar o trabalho, a imagem de um atuante voltado à potência de um “trabalho sobre si”. São especulações. Caberá, agora, uma intensa investigação bibliográfica para analisar não apenas a conceituação desse termo, como também os ecos que ele promoveu no próprio trabalho de Grotowski, observando, além dos registros do próprio encenador, as abordagens que os pesquisadores de sua obra já levantaram sobre o termo.

Antes mesmo de justificar a relevância deste tema entre as pesquisas artístico-científicas, seria interessante esboçar as inquietações que me levaram até ele. Conforme apontarei mais à frente, foi em 1987, na comunicação de Peter Brook que antecedia a de Grotowski e que tratava da delicada relação entre teatro e práticas espirituais, que o encenador inglês lançou uma questão aos presentes: “Que relação precisa, concreta, existe entre o trabalho de Grotowski e o teatro?” (1996 [1987]⁵). E, no momento da qualificação desta dissertação que aqui apresento, a Prof.^a Dr.^a Nara Keiserman, membro da banca, reformulou a mesma pergunta e lançou-a diretamente a mim: “Que relação precisa, concreta, existe entre o trabalho de Grotowski e o seu trabalho, Luciano?”. Tentar responder a tal pergunta me faz refletir sobre minha trajetória como ator e estudante das Artes Cênicas, e destaco a noção de estudante porque mesmo próximo da titulação como mestre, ainda me sinto bem próximo daquela.

⁵ Como este trabalho também se ocupará de uma revisão bibliográfica de alguns textos de/sobre Grotowski, além de evidenciar a data original de alguns deles e verificar as posteriores traduções e republicações, adotarei o modelo de referência adotado por Tatiana Motta Lima – importante pesquisadora brasileira da obra de Grotowski – indicando primeiramente o ano da publicação que estou me utilizando e, em seguida, entre colchetes, o ano da primeira publicação do texto ou o ano a que se refere à palestra/ conferência que deu origem ao texto, já que muitos dos textos de Grotowski são baseados em comunicações orais.

Formei-me como ator no bacharelado em interpretação teatral da Universidade Estadual de Londrina (UEL/PR). Ali, no estudo dos processos que antecedem a cena, ou até mesmo daqueles que antecedem ao período de ensaios – quando se pesquisam possibilidades de movimento, voz, ação e canto -, passei por processos formativos que valorizavam técnicas expressivas (ou pré-expressivas) através de influências de práticas tradicionais, principalmente através dos princípios técnicos levantados pela Antropologia Teatral de Eugênio Barba, pela linha investigativa proposta por Luis Otavio Burnier, e por um tipo de filosofia para o trabalho do ator a partir das proposições de Jerzy Grotowski. Sendo que, deste último, nosso estudo se centrava sobre as experiências descritas pelo diretor em meados da década de 1960, ou seja, as que estão presentes nos textos de “Em Busca de Um Teatro Pobre”. Nessa experiência, o horizonte das possibilidades do trabalho do ator se expandiu para mim: passei a entender que antes do teatro ser um lugar onde o atuante é visto, é um lugar onde o atuante pode ver a si mesmo e, assim, o teatro afirma-se como atividade transformadora do sujeito. Contudo, essa afirmação não deve, para mim, levar a outra: a de que, então, deve-se abandonar o teatro e ficar apenas com o que seria esta “observação de si mesmo”. O risco aqui é de resumir-se o “trabalho sobre si” a uma prática narcisista do sujeito autocentrado. Acredito que, ver-se a si, e dar a ver-se ao outro, podem se conjugar como um par, de modo sincero, através do (e no) teatro.

Naquele momento, no entanto, eu percebia que grande parte dos princípios técnicos que investigávamos eram retirados das formas de dança-teatro tradicionais estrangeiras, e intuía a possibilidade de que pudéssemos trabalhar com elementos performativos mais próximos de nossa cultura. Como na época eu também participava de um projeto – esse, no entanto, de cunho teórico - que pesquisava as manifestações afro-brasileiras (como sambas, candomblés, maracatus, cocos, jongos e etc.), compreendia que as tradições brasileiras continham princípios técnicos e expressivos próprios de nossa identidade e que me pareciam tão distanciados dos processos de formação teatral das escolas e universidades. Era essa, inclusive, a aproximação que eu propunha no projeto inicial da presente pesquisa, que eu denominava como “Antropologia teatral das festas afro-brasileiras”. No entanto, fui apresentado a uma nova perspectiva que reatualizou minha percepção sobre o trabalho com as performances ditas tradicionais, abrindo uma cisão na maneira que eu tinha de aproximar modos e filosofias de trabalho tão diferentes, como os da Antropologia

Teatral de Eugenio Barba e os da pesquisa sobre tradições rituais de Jerzy Grotowski. Essa diferenciação, embora importantíssima para mudança na minha maneira de pesquisar, não será, contudo, o meu objeto de estudo na presente pesquisa, e ficará como tema para outro momento. O que optei por abordar aqui continuou sendo aquilo que me interessava desde o começo: o trabalho do ator, o processo atoral de investigação sobre si mesmo. Encontrei no campo das investigações de Grotowski – principalmente em suas fases do *Teatro das Fontes*, do *Objective Drama Program* e da *Arte como Veículo* - uma trajetória artística na qual eu poderia discutir alguns aspectos do ritual, sem descolá-los do teatro e vendo-os como possíveis veículos para descobertas pessoais do ator.

Ao voltar à pergunta que me foi colocada pela Prof.^a Nara Keiserman, percebo que ainda não posso respondê-la inteiramente – a relação entre o trabalho de Grotowski e o meu trabalho -, e nem sei se ela se concretizará no nível do ofício. O que posso concluir, por ora, é que a investigação de Grotowski sobre o ator, enquanto processo de desvelamento de si – a busca pelo “homem interior” – se apresenta para mim como uma provocação; me leva a refletir sobre a própria natureza da atividade teatral: menos como produto destinado ao espectador, e mais como experiência transformadora do atuante que, sobretudo, pode ser compartilhada com aqueles que desejarem testemunhá-la.

Não se pode, entretanto, afirmar que a ênfase no trabalho sobre si através de práticas ‘espirituais’ tenha sido uma característica de toda a obra de Grotowski, mas ela foi se desenhando através de suas diferentes fases artístico-investigativas que, desde muito cedo, colocaram em primeiro plano o trabalho do ator. O que vou analisar pode ficar mais claro, acredito, através da noção de *Performer*. Conforme aponta Grotowski, o *Performer* – grafado em letra maiúscula, talvez para diferenciá-lo do conceito mais usual de performer, usado no campo dos estudos da performance ou, mais especificamente, da *performance art* -, é aquele que busca o conhecimento através do “fazer e não de ideias ou de teorias” (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 78). Assim, o seu conhecimento passa pela experiência, pela experiência de si mesmo. Desenvolve seu aprendizado a semelhança do guerreiro das sociedades tradicionais, a semelhança dos atuantes dos rituais tradicionais, se aproxima de uma experiência limite, pois é nela mesma que encontrará a sua transformação.

Assim, da mesma forma como se verá na noção do “cuidado de si” trabalhada por Foucault, só é possível alcançar a verdade, só é possível conhecer a si mesmo, através de uma operação que coloca em risco o si mesmo já conhecido, através de uma transfiguração, de uma transformação do “eu” (FOUCAULT, 2006, p. 15). A partir dos estudos de Foucault, verifica-se que, na Grécia e Roma antigas, havia um conjunto de práticas de diferentes escolas – socrático-platônica, estoica, epicúrea, cínica e neoplatônica - que pretendiam promover uma transfiguração do sujeito para assegurar o seu acesso à verdade. O conceito de cuidado de si me ajudará a discutir como os aspectos “apenas” técnicos ou artesanais da ritualidade puderam/podem constituir uma prática teatral – parateatral ou da Arte como Veículo, como propôs Grotowski – embasada no trabalho do ator sobre si. É preciso dizer, entretanto, que não me debruçarei sobre a noção de “cuidado de si”, estudando-a dentro da história da filosofia ou dentro das escolas de pensamento clássicas, estudo ao qual Foucault se debruçou extensivamente em “A Hermenêutica do Sujeito”. O conceito de cuidado de si, bem como alguns de seus desdobramentos, apenas me auxiliará a refletir sobre o “trabalho do ator sobre si” em Grotowski e, mais ainda, a traçar uma possibilidade de leitura sobre um tipo de atuante/ou modo de abordagem que Grotowski nomeou como *Performer*.

Em Grotowski, as questões artísticas e espirituais estão em constante diálogo e, conforme aponta Motta Lima (2010), para compreender a obra do diretor não se pode separá-las (p. 2). O que parece se estabelecer é uma via de mão dupla. Se por um lado, a inquietação de Grotowski pela interioridade do homem, pelo aspecto espiritual, influenciava o direcionamento de suas práticas artísticas, por outro lado, as próprias práticas, as experiências teatrais, também apresentaram novas questões. Assim, Grotowski se manteve crítico ao próprio trabalho, reavaliando procedimentos e readequando terminologias: sem permitir que as experiências reveladoras se transformassem numa espécie de método, mantendo, então, sempre presente o rigor da investigação teatral. Pois, como disse Motta Lima: “É justamente na arte que Grotowski vai encontrar a possibilidade de ser um ‘investigador espiritual’, pois o terreno da arte permaneceria como um espaço de pesquisa não submetido a correntes religiosas ou de fé” (2010, p. 2).

O que se vê, então, é um interesse pelos aspectos rituais e sagrados distanciados de seus contextos divinatórios originais. Grotowski não pretendeu criar

nenhum tipo de seita, ou nova instituição religiosa que misturasse distintas referências religiosas. Segundo Motta Lima:

[...] Grotowski não fazia proselitismo nem militância religiosa, não havia um credo a seguir e nem ele se apresentava como alguém em busca do ‘sagrado’ ou do ‘divino’ ou do ‘mistério’ (ou capaz de conduzir quem quer que fosse àquela experiência) (2010, p. 3).

O que ele encontra no terreno do sagrado são procedimentos, estruturas de ação, técnicas que envolvem a transformação do indivíduo, elementos pragmáticos, que podem propiciar ao atuante um contato diferente consigo mesmo e com os outros. Trata-se de uma investigação que pressupõe a modificação das relações do sujeito com o mundo e consigo mesmo; pode-se dizer que são processos de subjetivação. A busca é por algo que – e agora me reporto às palavras de Grotowski – não é novo, mas sim esquecido (1993 [1987], p. 80). Ao mesmo tempo, o trabalho está circunscrito ou, se preferirmos, em extremo diálogo com o campo de atuação das práticas teatrais. Reforço essa afirmação, pois diante de tantos símbolos e referências culturais tradicionais presentes em sua obra, pode-se, com um olhar mais simplista ou interessado, vincular o trabalho de Grotowski ao misticismo e/ou ao ocultismo, o que seria um erro, principalmente por recusar a complexidade existente no diálogo entre estas duas vias: a espiritual e a teatral.

Para Motta Lima (2010), a recorrência de Grotowski à noção do “trabalho sobre si”, emprestada de Stanislavski, ajuda a pensar essas relações entre arte e sagrado sem a obrigação de se eleger um dos campos (p. 2). Para Grotowski, o homem deve ocupar-se de sua alma - ou como Motta Lima afirma, citando Barba, ocupar-se do “seu autoconhecimento” -, e seu teatro se ocupará da “vida interior do homem”⁶.

Ainda sobre a noção de *Performer*, é preciso antecipar que embora a ideia esteja circunscrita ao momento no qual Grotowski desenvolvia seu trabalho a partir de elementos rituais performativos (cantos afro-caribenhos, sobretudo), ela é herdeira de uma trajetória de investigações sobre o trabalho do ator, cujo desenvolvimento se alimentava desse interesse pela “vida interior do homem”, culminando em experiências

⁶ Expressão que o próprio Grotowski utilizou em 1963, durante a fase de produção de espetáculos (MOTTA LIMA, 2010, p. 2).

que abandonaram a produção de espetáculos. Nesse sentido, farei também a leitura de alguns textos de Grotowski às avessas, no capítulo II, como se fosse possível encontrar pistas sobre a construção da noção de *Performer* através da análise de algumas falas, textos e experiências de Grotowski ainda nas fases teatral (período da produção de espetáculos, que vai de 1959 até 1969); parateatral (período das vivências teatrais onde não há a presença de espectadores, que vai de 1970 até 1978); do Teatro das Fontes (período de investigação com o grupo transcultural de atuantes, entre 1976 e 1982); e do *Objective Drama Program* (quando trabalha na Universidade de Irvine na Califórnia, de 1983 a 1986). Fazendo referência a alguns desses textos anteriores, tentarei buscar alguns pressupostos para a construção da noção de *Performer*, essa que aparece em 1987 e está relacionada aos primeiros anos da denominada *Arte como Veículo* (1986 – 1999).

Antes de prosseguir, uma ressalva talvez seja necessária. Venho utilizando os termos “performance” e “performativo” para designar determinadas práticas e fazeres presentes nas investigações de Grotowski – e o mesmo ocorrerá ao longo desse trabalho. No entanto, por se tratar de palavras bastante utilizadas na arte contemporânea, é preciso clarear em que contextos esses termos e suas derivações serão utilizados e como devem ser interpretados. Um dos aspectos essenciais, que perpassa por grande parte dos empregos aqui utilizados, se liga diretamente a afirmação de Grotowski, do texto que elegi como objeto de pesquisa, onde se lê: “O *Performer* é o homem de ação” (1993, [1987], p. 78). Nesse sentido, pensar em “performance” é tratar de uma ação realizada, um ato cuja definição não se restringe a um campo exclusivo, seja ele artístico e/ou ritualístico, espiritual ou profano. Na mesma linha, o “performativo” enuncia o caráter processual, o “estar em ação” e remete aos modos de fazer pelos quais a ação se dá e aos elementos artesanais - dança, canto, ação física, presença, fala, gesto, invocação – que fazem parte do ofício do atuante.... Além disso, e talvez esse seja o argumento mais importante, os usos aos quais submeto os termos tendem a ver a ação – a performance, o performativo - enquanto processos de transformação do/no atuante, enquanto desvelamento e conhecimento de si através de diferentes práticas. Essas práticas, essas ações, podem proporcionar o acesso a diferentes estágios qualitativos de si mesmo, podem produzir novos modos de subjetivação, para além de qualquer função espetacular. Nesse ponto, o termo performativo ganha uma nova nuance, que também fora abordada por Grotowski, através das distinções entre os campos de criação

“espetacular” e “performativo”: no primeiro, a estruturação do sentido é voltada para a percepção do espectador, enquanto, no segundo, centra-se na percepção e experiência do próprio atuante. Assim, haveria experiências que tendem mais ao “espetacular” e outras ao “performativo”, como Grotowski explicitou, em sua última fase investigativa, ao historicizar sua própria trajetória que partindo da “arte da apresentação” finalizou na “arte como veículo”; ele fala, assim, dos dois elos extremos de uma mesma cadeia que denominou “artes performativas” (1993, p. 133-134).

Feito esse adendo, para concluir esta introdução, volto-me àquela inquietação que me levou ao *Performer*: não sei definir se esta inquietação tem origem no ‘eu’ pesquisador, ou no ‘eu’ ator – ironizando uma dicotomia entre o praticante e o pesquisador que ainda está presente nos estudos teatrais – ou, como agora me parece mais evidente, no ‘eu’ mesmo – no si. Não é este o meu problema central. O que sei é que aquela inquietação, e seu desdobramento nesta pesquisa, me serviu, e porventura servirá àqueles que se ocupam de uma busca semelhante, não como necessidade de definição acabada, mas como questionamento sempre em aberto que pode enriquecer tanto o fazer artístico, quanto à exploração teórico-crítica. Acredito - e sigo, assim, a perspectiva de certos mestres do fazer teatral, como, por exemplo, Stanislavski, Decroux, Barba, Brook e Grotowski -, que o ator é, ou pelo menos deveria ser, essencialmente, um pesquisador. Aquele que investiga a si – instrumento do próprio fazer - e o faz através da relação com o outro, outros atores, diretores, espectadores; com aqueles que se dedicam ao encontro criativo.

Nesse sentido, creio que o contato com as tradições, com as ações rituais, pensando “ritual” na perspectiva da sua “objetividade⁷”, possibilitaria ao atuante um espaço para o exercício do *si mesmo*, na sua função ética, uma “ética do cuidado de si⁸”. Buscando os princípios e o artesanato envolvido nas performances rituais tradicionais, o atuante poderia ter acesso a um processo de revelação/transformação de si, o qual contribuiria para o seu desenvolvimento atoral, mas, acima de tudo, seria um exercício ético de estar no mundo como sujeito ativo. Porém, reportando-me aos escritos de Mario Biagini (2013), cabe, já neste momento fazer uma ressalva: este interesse por princípios/artesanarias tradicionais em Grotowski não deve ser compreendido de maneira mecânica. Como diz Biagini, ao criticar o interesse crescente de grupos teatrais

⁷ Conforme afirmou Grotowski (2012 [1993], p. 140).

⁸ Citando então a reflexão de Foucault (2006, p. 264).

pela busca de elementos antigos/ tradicionais, como textos, cantos e danças, como se os mesmos fossem capazes de levá-los de volta à fonte e, portanto, torná-los mais autênticos: “Mas, onde estão as fontes antigas? [...] As fontes antigas somos nós” (2013, p. 185). A técnica por si só não é capaz de desencadear no sujeito uma “transformação de si”; ela pode ser um veículo. Trata-se, em suas palavras, de “um trabalho com instrumentos específicos, orientado para uma transformação concreta do atuante, por trás da qual está uma intenção bastante pessoal e íntima” (2013, p. 180). E se há um esforço de se retomar este tipo de exercício ético – retomar este “algo esquecido” –, só se pode fazê-lo como algo novo, reatualizando as heranças de acordo com aquilo que se é hoje.

2. O Performer

O texto “O Performer”⁹, concebido a partir de uma conferência de Grotowski em 1987, me parece ser – apesar de curto e sintético, e possivelmente pela mesma razão - um dos mais intrigantes e complexos da sua produção textual. Em decorrência dessa síntese e complexidade, é também um dos menos explorados e citados quando pesquisadores brasileiros se ocupam da obra do diretor polonês, principalmente quando se trata de abordar a sua última etapa de investigações, a *Arte como Veículo*. Há que se considerar, no entanto, a empreitada de alguns estudiosos, principalmente dos italianos Ferdinando Taviani, Franco Ruffini e Fabrizio Cruciani, que, logo após a publicação daquele texto, se dedicaram a analisá-lo, produzindo os artigos¹⁰ que compuseram a edição de n. 5, de 1988, da revista *Teatro e Storia* – edição que se dedicava, quase que exclusivamente, a tratar dos novos direcionamentos do trabalho de Grotowski, relativos a recém abertura do *Workcenter of Jerzy Grotowski*¹¹ na época. Outra publicação importante, também em língua italiana, foi a de Antonio Attisani, que em livro de 2006¹², sobre o trabalho desenvolvido pelo *Workcenter*, dedica um capítulo para comentar o texto “O Performer”. São, assim, as principais referências que tomaremos, a princípio, para abordar o discurso de Grotowski de 1987.

Escrito primeiramente em francês, com traduções em várias línguas, dentre as quais pude localizar o italiano, o espanhol e o inglês - as quais apontaremos mais detalhadamente nas páginas seguintes – “O Performer” não chegou a ser publicado no Brasil¹³. O documento encontrado em nossa língua é uma tradução produzida em Portugal pelo artista João Garcia Miguel, com a colaboração de Thomas Richards, no

⁹ “Le Performer”, no original em francês.

¹⁰ TAVIANI, Ferdinando. Commento a “Il Performer. In: Revista *Teatro e Storia*, n. 5, Bolonha, abril de 1988; RUFFINI, Franco. Tertium Datur: Il Performer e l’Attore. In: Revista *Teatro e Storia*, n. 5, Bolonha, abril de 1988; CRUCIANI, Fabrizio. Di Fronte al Testo-Testimonianza. In: Revista *Teatro e Storia*, n. 5, Bolonha, abril de 1988.

¹¹ Centro de trabalho onde se iniciam as atividades da fase, denominada por Grotowski, das “Artes Rituais” ou, como sugeriu Peter Brook, da “Arte como Veículo”.

¹² ATTISANI, Antonio. *Un teatro apocrifo: Il potenziale dell’arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Itália (Milão): Medusa, 2006.

¹³ No segundo semestre de 2015, não em tempo de entrar como material de referência desta dissertação, será publicada a primeira versão oficial de “O Performer” em português, cuja tradução é de Patricia Furtado de Mendonça e estará disponível em: <http://performatus.net/>

início desta década. Localizada apenas em meio digital¹⁴, esta versão, no entanto, não contém indicação de *copyright*. Assim, pela falta de dados bibliográficos que atestem que seja uma tradução oficial e, principalmente, por ver nela inúmeros problemas, não a considerarei como uma fonte de estudo.

A dificuldade em acessar o texto, por pesquisadores brasileiros, também se deve à sua restrita divulgação, tendo sido publicado primeiramente numa brochura do *Workcenter of Jerzy Grotowski*, em 1988, depois, em algumas revistas especializadas nos países das distintas traduções e, em livro, na publicação norte-americana *The Grotowski Sourcebook*, de 1997, e na publicação italiana *Opere e Sentieri – Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, de 2007. Entende-se, também assim, a escassez de materiais em português que tratem de analisar este texto, sendo os autores italianos ainda nossas principais fontes sobre o tema. Nesse contexto, tornou-se mais comum, entre as pesquisas brasileiras que se ocuparam de discutir a última etapa da obra de Grotowski, a referência a outro texto posterior a “O Performer”, me refiro ao “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo”, publicado em 1993 e que já teve duas traduções brasileiras: uma de 2007, no livro *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*¹⁵, organizado por Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli; e uma mais recente, de 2012, presente no livro de Thomas Richards - *Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas*¹⁶. Em “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo”, Grotowski se ocupa, podemos dizer mesmo mais didaticamente, em explicar a sua investigação nesse período – da Arte como Veículo – tanto comparando-a aos processos realizados nas etapas anteriores quanto explicando-a através de algumas imagens/metáforas. Já “O Performer” é um texto mais hermético. Tem-se mesmo a impressão de uma fala/escrita quase mística. Esta característica obriga a olhar o texto com maiores cuidados e, por outro lado, também provoca, no leitor, incômodos, inquietações, convocando-o a refletir sobre aspectos que extrapolam o nível pragmático da investigação artística.

¹⁴ Até 18/07/2014, a ferramenta de busca mais utilizada na internet, o *Google*, apresentou apenas dois sites como as principais referências para esta tradução de João Garcia Miguel. Ambos são de grupos artísticos (um português e um brasileiro) que reproduziram o texto sem informar, no entanto, a fonte primária da publicação: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2011/12/06/performer/>, acesso em 16/07/2014; <http://textoavoltadaperformance.blogspot.com.br/2010/01/performer.html>, acesso em 16/07/2014. Outras traduções de *O Performer*, para o português, podem ser encontradas em alguns sites pela internet. Nenhuma delas, entretanto, contém referências ao tradutor ou informações bibliográficas que indiquem a autorização para sua veiculação, sendo versões não autorizadas.

¹⁵ Tradução de Berenice Rulino.

¹⁶ Tradução de Patricia Furtado de Mendonça.

O que apresento aqui, no entanto, não é uma tentativa de estabelecer uma hierarquia ou juízo de valor entre os dois escritos – igualmente interessantes, mas distintos nos seus objetivos e mensagens -, o que desejo é evidenciar um texto, que acredito ser extremamente importante na compreensão do trabalho realizado por Grotowski desde o *Teatro das Fontes* - mesmo que o texto tenha sido escrito posteriormente a essa fase - até a *Arte como Veículo*, e que parece não ter sido suficientemente explorado nas investigações acadêmicas brasileiras.

Para compreender a intrincada noção de *Performer* de Grotowski, parece-me essencial a tarefa de remontar o contexto no qual o referido texto foi elaborado. Nesse sentido, e assim também pelas possíveis confusões em decorrência das distintas traduções e novas publicações, faz-se necessário, além da datação do original, buscar as motivações que levaram o autor a desenvolvê-lo, o contexto no qual ele se insere – já que trato de um autor que ampara seus textos em inquietações e/ou observações de sua vivência prática – e, sobretudo, o percurso do texto através das distintas versões. Além disto, é preciso ver como ele foi recebido por artistas e pesquisadores que se ocuparam da investigação de Grotowski.

2.1. Contextualização e historiografia das versões

Embora o *Workcenter of Jerzy Grotowski*¹⁷, situado na cidade de Pontedera, na Itália, tenha se formado e iniciado suas atividades em 1986, foi no início de 1987 que ocorreram conferências públicas marcando o início das novas atividades. Foram, então, oportunidades para Grotowski expor os princípios que guiavam o trabalho nessa etapa de investigação. Os encontros se deram em fevereiro e março daquele ano, respectivamente em Pontedera e Florença. Assim, “*Le Performer*” nasceu da primeira conferência, a partir das anotações que o crítico francês Georges Banu realizou da fala de Grotowski. Esse nascimento, no entanto, não diz respeito ao exato texto que conhecemos por “*Le Performer*”, pois, a partir de suas anotações, Banu publica em maio de 1987 o texto intitulado “*Le Performer et le teacher of Performer*”, na revista

¹⁷ A partir de 1996 passou a se chamar *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

francesa *Art Press*, número 114. Nesta publicação, que contém a primeira referência ao termo *Performer*, Banu explica através da seguinte nota:

O que eu proponho aqui não é uma gravação, nem um resumo, mas notas cuidadosamente tomadas, o mais próximo possível às formulações de Grotowski. Devem ser lidas como indicações de trajeto e não como termos de um programa, nem como um documento terminado, escrito, fechado. Os ecos da voz do ermitão podem chegar até nós ainda que seus atos permaneçam secretos¹⁸ (apud GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 81. Tradução nossa).

Esta nota será mantida por Grotowski na futura versão de “*Le Performer*”. Banu, crítico e pesquisador teatral conhecedor do trabalho daquele diretor, sabia sobre o cuidado e o controle que Grotowski exercia sobre as palavras transcritas de suas conferências e, por isso, a ressalva em nota sobre o que é o texto e sobre como deve ser lido. Grande parte dos textos de Grotowski foi baseada nas suas palestras e comunicações. E, conforme aponta Motta Lima (2012), foram escritos principalmente com a ajuda de pesquisadores que se ocuparam das transcrições ou mesmo da escritura de uma primeira versão do texto, a ser, posteriormente, revisado pelo diretor. Em alguns casos, essas anotações ou primeiros textos serviam mesmo de base para a escrita posterior do próprio Grotowski. Seriam esses pesquisadores - conforme cita Motta Lima, servindo-se da ironia de Ludwik Flaszen - os “escribas” de Grotowski (2012, p. 40-41).

Neste caso, Banu cumpriu mesmo o papel de “escriba” no processo de desenvolvimento de “*O Performer*”. Após uma revisão das anotações publicadas por Banu, Grotowski reelabora o texto, estendendo-o, inclusive, com a suposta citação de um sermão de Mestre Eckhart, incluída no trecho final do texto, sob o subtítulo “O homem interior”. Digo que é uma suposta citação, pois, conforme afirma Ferdinando Taviani (1988), não há registros de um sermão de Eckhart organizado daquela forma e, ao que tudo indica, Grotowski compôs um novo texto a partir de frases e palavras extraídas de dois verdadeiros sermões de Eckhart – “Não temais os que matam o corpo,

¹⁸ *No es ni una grabación, ni un resumen lo que propongo aquí, sino unos apuntes tomados con cuidado, lo más próximo posible a las formulaciones de Grotowski. Sería necesario leerlos como indicaciones de trayecto y no como los términos de un programa, ni como un documento terminado, escrito, cerrado. Los ecos de la voz del ermitaño pueden llegar hasta nosotros aunque sus actos permanezcan secretos* (BANU apud GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 81).

a alma não podem matar”; e “Bem-aventurados os pobres em espírito, porque deles é o reino dos céus”. Assim, as frases “foram montadas numa sequência sintaticamente e semanticamente coerente, independentemente da ordem externa em que estão nos contextos originais”, de modo que Grotowski cria, nesse trecho final do texto, um discurso de Eckhart¹⁹ que, poderíamos dizer, se assemelha ao mesmo trabalho que Banu fez com suas palavras ao estruturar o “*Le Performer et le teacher of Performer*” (p. 267).

A versão, agora assinada por Grotowski, foi publicada alguns meses depois, já em 1988, mantendo apenas o título sintético “*Le Performer*”, numa brochura do próprio *Workcenter*, em três línguas: francês, inglês e italiano. Nesta mesma brochura, consta também o registro da palestra de Peter Brook naquelas conferências do início de 1987, o artigo denominado “Grotowski, Arte como Veículo”. Destaco a fala de Brook não apenas pela importância que teve ao dar nome a esta etapa da pesquisa de Grotowski, a Arte como Veículo, mas também porque antecedeu o discurso de Grotowski e abriu uma questão:

[...] eu gostaria de pedir ao meu amigo, nosso amigo Grotowski, que torne mais claro para nós como e até que ponto seu trabalho em arte dramática é inseparável de ter ao redor dele pessoas cuja real necessidade é uma evolução interior, pessoal. Gostaria que ele esclarecesse um pouco isto. No que me tange, estou convencido de que a sua atividade no campo da “arte como veículo” não apenas é de grande valor, mas que ninguém mais pode imitar seu caminho, ou fazê-lo por ele. Por esta razão, eu chegaria a uma simples conclusão: ninguém pode falar por ele. Que ele fale por si mesmo (BROOK, 1996 [1987]).

Assim, considerando o interesse de Grotowski em trabalhar sobre “a vida interior do homem” que, naquele momento, no entanto, já se desenhava de forma distinta das experiências teatrais e parateatrais²⁰ anteriores, o questionamento de Brook nos indica duas características importantes do trabalho de Grotowski desenvolvido no *Workcenter*. Em primeiro lugar, apesar de um claro direcionamento para o trabalho sobre a interioridade, não se pode perder de vista que localiza-se no campo da

¹⁹ Contudo, não vou me ater agora na análise desta informação, pois trabalharei mais a frente com a citação ao Mestre Eckhart. Trago este exemplo, por ora, apenas para irmos acompanhando como se deu a construção do texto que conhecemos hoje como “*O Performer*”.

²⁰ No capítulo II veremos as especificidades destes períodos.

investigação teatral e, ao que tudo indica, não se desenvolvia na direção de um afastamento desse ofício. Tanto assim, que nos textos das décadas de 1980 e 1990, Grotowski frisava a importância do profissionalismo necessário aos atores que se dedicassem aquela investigação: Em “*Tu es le Fils de Quelqu’un*”, conferência proferida em 1985 na Itália, o diretor ressalta a importância da técnica, destacando que esse tipo de teatro considerado “participativo” – referindo-se, nesse caso, as experiências da década de 1970 - necessita de atores extremamente competentes na realização de sua prática. Porque “sem domínio, o coração não vale nada. Quando o domínio existe, nós começamos a nos deparar com o espírito, com o coração” (1993 [1985], p. 71)²¹. Em segundo lugar, Brook frisa que para o trabalho ser realizado seria necessário pessoas que nutrissem uma inquietação, um desejo por algo desconhecido, ou conforme as palavras de Brook: a necessidade de “uma evolução interior, pessoal”. Disposição sobre a qual poderemos pensar mais a frente através da noção de “cuidado de si”, em Foucault, ou do nome que Biagini deu a seu artigo de 2007, ao discutir uma busca na qual a arte é um veículo, referindo-se a esta busca como a um “Desejo sem Objeto²²”. Por ora, não vou entrar nessa discussão, mas já cabe destacá-la para irmos compreendendo o trabalho que se pretendia fazer, na fase que se inaugurava na conferência sobre o *Performer*.

Não podemos afirmar que a fala de Grotowski seguiu exatamente no caminho de uma resposta a Brook, já que temos acesso apenas aos textos que resultaram dos encontros de 1987. No entanto, conforme apontam Cuesta & Slowiak (2013), a publicação da brochura do *Workcenter*, que manteve o texto de Brook seguido de “*Le Performer*”, parece mesmo mostrar este texto como uma espécie de resposta (p. 126). Ou seja, se nas conferências ela não esteve encaminhada dessa forma, na publicação do *Workcenter* a estruturação editorial aponta para essa perspectiva a qual me interessará, mais à frente, desenvolver.

A versão seguinte de “*O Performer*” apareceu, ainda em 1988, traduzida para o Italiano por Renata Molinari e Mario Biagini, sob a supervisão de Grotowski. Ela foi publicada na edição de abril da revista italiana *Teatro e Storia*. Esta tradução, no

²¹ Utilizei, neste caso, da tradução mexicana de 1993 da mesma conferência proferida em 1985: “*No es la buena voluntad que va salvar el trabajo, sino la maestría. Evidentemente, cuando existe la maestría, surge la cuestión del corazón. El corazón sin la maestría es mierda. Cuando existe la maestría, debemos hacer frente al corazón y al espíritu*” (GROTOWSKI, 1993 [1985], p. 71).

²² BIAGINI, Mario. Desejo sem Objeto [2007]. In: MOTTA LIMA, Tatiana (org.). Dossiê Grotowski - Revista brasileira de estudos da presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 287-332, jan./abr. 2013.

entanto, não teve modificações por parte do autor, seguiu fielmente o texto da brochura publicada naquele mesmo ano. O que difere, no entanto, é uma nota editorial inserida pelos organizadores da revista:

Desde 1986, no *Centro per la ricerca e la sperimentazione teatrale di Pontedera*, vem se desenvolvendo a atividade do *Workcenter of Jerzy Grotowski*. A atual pesquisa de Grotowski, embora atravesse também o campo teatral e embora já tenha envolvido mais de duzentos participantes italianos e estrangeiros, ocorre em situação laboratorial na perspectiva de uma “continuous education” artística. Nas duas situações, em Florença e em Pontedera, em fevereiro e março de 1987, Grotowski expôs os princípios nos quais se inspira o seu trabalho atual. Isto que aqui publicamos, é o primeiro documento de uma pesquisa que historicamente se liga a uma das mais profundas transformações do teatro do século XX e que, no entanto, não se presta a fins teatrais. Na próxima edição, “*Teatro e Storia*” hospedará uma discussão em torno deste documento [...] ²³ (*Teatro e Storia*, 1988, p. 164. Tradução nossa).

Apresento tal nota não apenas para documentar a referência, que a revista explicita, da relação entre o texto “*O Performer*” e os encontros que deram origem a ele, mas também pelo reconhecimento que se faz à expressiva passagem de estudantes pelo *Workcenter* nesse pequeno período da sua formação até 1988. Ou seja, embora o trabalho de Grotowski estivesse se desenvolvendo “a portas fechadas”, numa perspectiva laboratorial e sem a produção de espetáculos, ele não deixou de provocar inquietações no campo artístico-teatral, já que passou a se ocupar de uma “educação continuada”. Assim também, a nota destaca o texto de Grotowski tanto pelo caráter inaugural de sua nova fase investigativa, quanto ao considerar o trabalho do diretor como uma das mais profundas transformações do teatro do século XX. No que diz respeito a este trabalho, acredito que esta profunda transformação esteja referida à ênfase, na arte como veículo, ao “trabalho do ator sobre si”, a uma busca do (e pelo) homem através da sua interioridade.

²³ Dal 1986, presso Il Centro per la ricerca e la sperimentazione teatrale di Pontedera, si sta svolgendo l'attività del Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski. L'attuale ricerca di Grotowski, benchè attraversi anche il campo teatrale e benchè abbia già coinvolto più di 200 partecipanti italiani e stranieri, si svolge in situazioni laboratoriali nella prospettiva di una artistica continuous education. In due casi, e Pontedera e a Firenze, nel febbraio e nel marzo dell'87, Grotowski ha esposto i principi a cui si ispira il suo attuale lavoro. Questo, che qui pubblichiamo, è il primo documento di una ricerca che storicamente si lega ad una delle più profonde trasformazioni del teatro del Novecento e che pure non si pone fini teatrali. Nel prossimo numero “*Teatro e Storia*” ospiterà una discussione intorno a questo documento [...] (Revista *Teatro e Storia*, 1988, p. 164).

Outras duas traduções de “O Performer” ainda foram realizadas. Uma em língua espanhola foi feita especialmente para a revista mexicana *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*, em edição especial (n. 12 e 13 – outubro de 1992 / janeiro de 1993), que dedicou-se a homenagear Grotowski reunindo alguns de seus textos e intervenções de importantes pesquisadores de seu trabalho. A tradução de “O Performer”, para o espanhol, ficou a cargo de Fernando Montes, ator colombiano que foi colaborador de Grotowski (no grupo guiado por Maud Robart) entre 1988 e 1992 no *Workcenter*. Essa tradução também foi autorizada pelo artista, de forma que podemos considerá-la como fonte segura de análise, pois parece não divergir das versões anteriores. Já sobre a tradução para o inglês, obtive acesso apenas à versão disponível em *The Grotowski Sourcebook*, livro de 1997. Nele consta uma indicação, ao final de “O Performer”, de que a tradução fora realizada por Thomas Richards, com *copyright* de 1990, indicando, assim, a data da tradução. Nesta versão, verifiquei que da nota final do texto foi retirada da observação de Banu a seguinte frase: “Os ecos da voz do ermitão podem chegar até nós ainda que seus atos permaneçam secretos²⁴”. Essa que, no entanto, se podia encontrar tanto na versão italiana, quanto na versão em espanhol. Esse tipo de alteração foi, conforme aponta Motta Lima, uma das características da elaboração de *The Grotowski Sourcebook*: na qual o autor revisou e operou modificações nos textos ali organizados a fim de estabelecer versões finais para eles; assim, “o seu esforço se deu, de certa forma, no sentido de adequar os textos às suas experiências posteriores” (2012, p. 46-47). Desse modo, ao excluir essa frase, Grotowski buscava, talvez, se ausentar da figura de “ermitão”, ou místico, na qual muitos quiseram resumi-lo – problemática essa que discutirei pontualmente ao longo do texto. Embora aquele *copyright* seja de 1990, precisaria de novas fontes para poder atestar se essa versão é mesmo desse ano – pouco tempo depois da criação do texto -, ou se é mais próxima de 1997, quando da preparação do *The Grotowski Sourcebook* e da realização das chamadas versões finais dos textos. Apresentada assim – e não sem alguma incompletude que caberá a outros pesquisadores sanar - a historiografia das versões e traduções de “O Performer”, podemos voltar ao contexto de sua criação e verificar mais detalhadamente a que se refere o seu conteúdo.

²⁴ *Gli echi della voce dell'eremita possono giungere fino a noi anche se i suoi atti restano segreti.* (BANU apud GROTOWSKI, 1988 [1987], p. 164); *Los ecos de la voz del ermitaño pueden llegar hasta nosotros aunque sus actos permanezcan secretos* (BANU apud GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 81).

2.2. Premissa: o discurso de Peter Brook que antecede a *O Performer*

Conforme apontei anteriormente, a fala de Peter Brook, que antecedia ao discurso de Grotowski em torno da noção de *Performer* nas conferências de 1987, era concluída com um questionamento dirigido diretamente à Grotowski: “[...] como e até que ponto seu trabalho em arte dramática é inseparável de ter ao redor dele pessoas cuja real necessidade é uma evolução interior, pessoal?” (BROOK, 1996 [1987]). Antes de imaginarmos se o texto de Grotowski é essencialmente uma resposta à Brook, cabe, no entanto, compreendermos melhor a pergunta em si e onde ela se situa – já que ela é parte integrante da palestra. Interessante perceber que a conclusão da fala de Brook, sob o título “Grotowski, Arte como Veículo”, não termina com uma síntese, mas com uma pergunta.

A relação entre Grotowski e Brook já se desenvolvia desde a metade da década de 1960, ou seja, entre esses mais de vinte anos, diversos intercâmbios e parcerias se realizaram entre os dois. Conforme aponta Eugenio Barba, em *A Terra de Cinzas e Diamantes: minha aprendizagem na Polônia*, foi em agosto de 1965, durante a primeira viagem de Grotowski a Inglaterra, pela ocasião do casamento de Barba, que o diretor polonês conheceu Peter Brook (2006, p. 56). Naquela ocasião, organizou-se uma conferência de Grotowski em Londres, cujo objetivo era, além de expor as ideias do diretor e o trabalho que se realizava no Teatro Laboratório, exibir o filme *Cartas de Opole*²⁵, e nessa conferência Peter Brook estava presente (BARBA, 2006, p. 160). Sobre tal evento, Grotowski falou: “Conheci muitas pessoas interessantes, mas sem dúvida o melhor encontro foi com Peter Brook. Passamos muitas horas juntos. Pareceu-me não só um especialista do ofício, mas também uma personalidade interessante” (apud BARBA, 2006, p. 161). Esse encontro marcaria não apenas o início de uma amizade, mas também de uma longa sequência de parcerias, encontros, trabalhos e discussões. Conforme aponta Banu no prefácio de *Avec Grotowski* - livro que organiza os textos e os ditos-escritos de Peter Brook sobre o trabalho de Grotowski - logo em seguida, o diretor inglês convidaria Grotowski para ir a Londres trabalhar por um curto período com os atores do grupo que dirigia, o *Teatro da Crueldade* (2011, p. 7). E, num tom emocional,

²⁵ Produzido pelo inglês Mike Elster que, na época, estudante de cinema, realizou o filme sobre o teatro de Grotowski como produto final do curso de cinematografia (BARBA, 2006, p. 160).

Banu ainda continua explicitando a importância da relação que se criou entre os dois diretores teatrais a partir daqueles anos:

Como esquecer a foto de Jerzy com uma rosa na mão para receber Peter na sua chegada à Polônia em meados dos anos 1960? Como esquecer Peter e Jerzy juntos em Taormina? Como esquecer o apelo alarmado que eu passei a Peter para informá-lo da inquietude que o estado de Jerzy inspirava, provocando sua partida imediata para Pontedera, onde seu amigo tinha encontrado refúgio? [...] Como esquecer a aula inaugural de Jerzy para o *Collège de France* no *Bouffes du Nord* com Peter ao seu lado? Como esquecer o primeiro encontro do qual Peter mesmo fala, quando, entusiasta, ele se encaminhou, depois de *O Príncipe Constante*, para o camarim de Jerzy... lembranças [...] (2011, p. 8.).

O discurso de Banu se ocupa mais de desenhar, de forma emotiva, as interseções entre as trajetórias dos diretores, ressaltando o quanto a aproximação entre eles revelava um interesse comum por determinadas perspectivas de investigação – gerando, como consequência, uma amizade entre os dois -, do que necessariamente em pontuar com precisão esses encontros. No entanto, não deixa de expressar o grande interesse de Brook pelas investigações de Grotowski. Ainda no mesmo prefácio, Banu (2011) descreve como o diretor inglês reconheceu em Grotowski um “artista habitado por uma exigência máxima” e, “decidido a levar a sua busca até o fim”, que escolheu um modo de vida – sendo um modo de vida “um caminho na direção da vida” -, que apesar do inglês admirar, não pôde também assumi-lo: “Grotowski praticava uma ascese que Brook respeita mas não pretende adotar” (p. 9). A distinção entre essas escolhas se refere, segundo Banu, ao “público”, que Brook não foi capaz de abandonar (2011, p. 9). Mas, Brook torna-se, sem dúvida, um constante apoiador da pesquisa de Grotowski.

Tal perspectiva, de tornar-se um apoiador da investigação de Grotowski, se confirma, com bastante vigor, na carta de 1983, que Brook enviou a Universidade de Irvine recomendando o desenvolvimento do *Objective Drama Program* de Grotowski na referida instituição. Na carta, Brook destaca a importância da investigação de Grotowski sobre os aspectos do “espírito humano”, da psique, da intuição e das técnicas de espiritualidade das sociedades tradicionais, investigados através do jogo teatral:

[...] O estudo rigoroso dos mecanismos do jogo pode esclarecer as zonas desconhecidas do espírito humano? As abordagens do jogo teatral dentro das sociedades tradicionais [...] podem portar uma matéria concreta para uma investigação semelhante? [...] Não há ninguém a não ser professor Grotowski que apreende hoje, de um ponto de vista científico, os fenômenos de encarnação, de possessão e de trocas de personalidade ligadas à liberação das inibições comportamentais. Há mais de vinte anos, eu o vejo estudar com paciência milhares de casos e de exemplos vindos de fontes as mais variadas (BROOK, 2011, p. 33).

Assim, é de se suspeitar que a pergunta de Brook, em 1987, forjada a partir de um longo conhecimento prévio sobre o trabalho que Grotowski vinha desenvolvendo desde a década de 1960 (do período teatral ao parateatral, do *Teatro das Fontes*, do *Objective Drama* e, por fim, da etapa que ali se iniciava: da *Arte como Veículo*), tem em suas entrelinhas não apenas uma dúvida – pois creio que a resposta Brook já possuía -, mas mais uma provocação para que Grotowski tocasse num dos pontos mais problemáticos entre as investigações teatrais do século XX: o conhecimento de si através das técnicas espirituais; a busca do homem, pelo homem, através de sua interioridade. Contudo, para chegar neste ponto, Brook não deixa de levantar – no início de sua conferência – que esse tipo de investigação causou diversas incompreensões ao ser disseminada pelo mundo. Atribui a culpa destas incompreensões aos relatos de pessoas com pouca clareza sobre a investigação de Grotowski, que espalharam muito rapidamente para os livros, críticas e entrevistas o trabalho do diretor, mas, nem sempre, de modo adequado. E, ao redor do nome de Grotowski, “vieram a se agregar, a se incorporar, todos os tipos de confusões, excrescências e equívocos” (BROOK, 1996 [1987]).

Assim, conforme apontou Brook, para se começar a desfazer tais confusões é preciso partir da seguinte pergunta: “que relação precisa, concreta, existe entre o trabalho de Grotowski e o teatro?” (BROOK, 1996 [1987]). E, nesse sentido, o diretor inglês desenvolve sua fala apontando as distintas etapas da pesquisa de Grotowski a fim de estabelecer que, apesar das diferentes formas nas quais ela se processou, manteve-se coerente. Em suas palavras: “Grotowski deixou de apresentar espetáculos públicos e, enquanto seguia um caminho que permanecia simples, lógico e direto, deu a impressão de efetuar uma mudança de direção extraordinária” (BROOK, 1996 [1987]). Ou seja, o interesse de Grotowski em trabalhar sobre os aspectos da interioridade do homem, através do ator, se desenvolvia em meio aos processos criativos da construção dos

espetáculos – ou, poderíamos dizer, era o próprio processo criativo – durante a década de 1960. Interesse de Grotowski que podemos ver com mais clareza através de uma série de reflexões do próprio diretor - ainda na época da produção de espetáculos - sobre noções como “autopenetração”, “entrega de si”, “desrepressão de impulsos psicofísicos”, “ato total”, “transiluminação”, “organicidade”, “corpo-vida”, “corpo-memória” e “contato”, que contextualizaremos um pouco melhor no capítulo seguinte, mas que também podem ser observados com mais precisão e profundidade no estudo de Tatiana Motta Lima²⁶.

Neste momento, no entanto, não vou me ater ao detalhamento desses processos, o que adianto, por ora, é que neles já se expressava claramente uma inquietação de Grotowski sobre os aspectos da espiritualidade humana e as formas de trabalhá-la, chegando então à noção de contato – verdadeiro e direto, entre dois homens, dois irmãos - como uma das principais perspectivas a se continuar investigando na fase subsequente, quando Grotowski continua seu trabalho em nível laboratorial, mas se abstém da construção de espetáculos. Segundo Brook, foi essa suposta saída do mundo teatral que “deu a impressão de efetuar uma mudança de direção extraordinária” (1996 [1987]).

Brook dizia ainda em seu discurso de 1987 que era possível – “ao se observar de perto” – se identificar, nas fases que procediam ao período dos espetáculos, o mesmo rumo das investigações anteriores que ali “continuava a se desenvolver, evoluir, tornar-se mais e mais rico, tanto importante quanto necessário” (BROOK, 1996 [1987]). Essa perspectiva de Brook será colocada em questão no capítulo seguinte, pois, como acredita Motta Lima (2012): embora houvesse um interesse de Grotowski pelos aspectos da espiritualidade humana que se desenhou por praticamente toda a sua trajetória, não podemos tentar reduzi-lo em uma síntese e afirmar conexões diretas e simplificadas entre o início e o final da sua carreira. Concordo com esta leitura, compreendendo que se havia certos desejos, inquietações e motivações de Grotowski, eles se projetaram no trabalho de diferentes formas; se testaram através de distintos procedimentos; foram reavaliados; passaram por erros, equívocos e acertos – que o próprio Grotowski assumiu e avaliou – que foram dando novos direcionamentos a

²⁶Especificamente no capítulo “O Percurso da Noção de Ator em Grotowski”, que compreende as experiências e conceitos desenvolvidos por Grotowski no período que vai 1959 a 1974 (MOTTA LIMA, Tatiana. Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959 – 1974. São Paulo: Perspectiva, 2012).

serem seguidos. Nesse sentido, podemos falar de um processo, vivo e em constante transformação, e menos em uma síntese totalizante. Não acredito que a fala de Brook tenha se baseado nesse desejo de síntese, mas a ressalva é importante, pois, olhando com certa distância a totalidade da obra de Grotowski, o desejo de estabelecer linhas que a atravessaram do início ao fim se evidencia e pode ser justificado. Ao mesmo tempo, se olharmos mais de perto a especificidade das experiências engendradas por Grotowski – bem como os textos que a elas se referem – será possível ver as distinções de encaminhamentos, o processo vivo de transformações, erros, retomadas, etc.

Voltando então ao discurso de Brook, veremos que o objeto de interesse que se manteve foi o trabalho sobre o ser humano. Conforme afirmou o diretor inglês (1996 [1987]), a palavra teatro é um tanto abstrata e, para tornar-se concreta, necessita de um veículo. É então o ser humano o veículo mais potente de todas as formas de teatro, sendo necessária a constituição de alguns espaços excepcionais onde ele possa ser explorado – aqui então sob a perspectiva da investigação ator-al. Assim, Brook acredita que o redirecionamento da pesquisa de Grotowski é essa busca por um espaço focado no desenvolvimento humano. Espaço esse que não pode estar submetido às demandas da produção de espetáculos, mas que, num certo sentido, acaba por contribuir no campo da produção de obras: “há uma relação viva e permanente entre o trabalho de pesquisa sem público e o alimento que isto pode dar a apresentação pública” (BROOK, 1996 [1987]). Perspectiva que se alinha àquilo que já sublinhei sobre o trabalho do *Workcenter*, a partir da nota editorial da versão italiana de “O Performer”: que “embora [a pesquisa de Grotowski] atravesse o campo teatral e ainda que já tenha envolvido cerca de duzentos participantes italianos e estrangeiros, se realiza em situação laboratorial na perspectiva de uma artística ‘educação continuada’²⁷” (*Teatro e Storia*, 1988, p. 164).

O ponto que, no entanto, mais me interessa para compreender a exposição de Brook e é, para mim, o mais importante, por sua possível conexão com a fala posterior de Grotowski, está nos últimos parágrafos. Apontado o direcionamento da investigação de Grotowski sobre os aspectos da interioridade da natureza humana, uma outra perspectiva se apresenta para além da contribuição que esse trabalho recluso pode fornecer ao campo da teatralidade: Brook explicita que essa busca não pode deixar de

²⁷ *L'attuale ricerca di Grotowski, benchè attraversi anche il campo teatrale e benchè abbia già coinvolto più di 200 partecipanti italiani e stranieri, si svolge in situazioni laboratoriali nella prospettiva di una artistica continuous education* (Revista *Teatro e Storia*, 1988, p. 164).

ser encarada como uma busca espiritual. Entende ele por espiritual um encaminhamento que se dá em torno da interioridade do homem, onde “passa-se do conhecido para o desconhecido” (BROOK, 1996 [1987]). Neste caso, prefiro expor as palavras do próprio diretor inglês:

A mim parece que Grotowski está nos mostrando algo que existia no passado, mas que tem sido esquecido ao longo dos séculos. Isto é, que um dos veículos que permite ao homem obter acesso a outro nível de percepção é encontrado na arte dramática (BROOK, 1996 [1987]).

Arte dramática que é aqui compreendida não apenas no nível da história teatral ocidental mais “oficial” que parece ter banido a relação arte/espiritualidade, mas também na perspectiva do que hoje chamamos de performances, e que dizem também respeito aos campos ritualísticos, tradicionais, divinatórios e religiosos. Estes campos performativos desenvolvem formas expressivas - danças, cânticos, invocações e ações - extremamente elaboradas, rigorosas e precisas. Como atesta Brook: “As tradições espirituais de toda a história da humanidade têm sempre necessitado desenvolver suas próprias formas específicas, pois nada é pior do que uma espiritualidade que é vaga ou generalizada” (1996 [1987]). Nesse sentido, Brook parece estabelecer uma ressalva: busca, talvez, separar a prática espiritual do trabalho de Grotowski do contexto intercultural dos anos 1960 e 1970, quando os grupos que se identificavam com a contracultura buscaram referências religiosas diversas, principalmente orientais, criando uma espécie de mística que não se detinha no rigor e especificidade das práticas performativas originais. Apresento a suposição, pois, o próprio posicionamento de Grotowski, em relação a essas experiências interculturais, assim indicava. Em “*Tu es le Fils de Quelqu’un*”, de 1985, por exemplo, Grotowski se refere à contracultura norte-americana como um movimento efêmero: “[...] dançaram somente um verão; depois abandonaram tudo, sem se perguntar se isto tinha valor ou não. [...] A verdadeira rebelião na arte é persistente, dominada, nunca diletante²⁸” (1993 [1985], p. 70). Em decorrência da falta de competência e precisão que observava naquelas experiências, defendia que um profissionalismo seria necessário para se trabalhar em práticas que,

²⁸ [...] *danzaron solo un verano; después abandonaron todo, sin preguntarse si esto tenía o no valor. [...] La verdadera rebelión en el arte es persistente, dominada, nunca diletante* (GROTOWSKI, 1993 [1985], p. 71).

num certo sentido, se apresentavam como propostas rebeldes, transformadoras, que empurravam os limites impostos pela sociedade. Assim também, conforme apontou Motta Lima (2012), Grotowski falou em suas aulas no *Collège de France*, já na década de 1990, que apesar de ser possível tratar de seu trabalho junto ao *Workcenter* como uma “prática espiritual”, por vezes evitava dizê-lo para não cair em interpretações fáceis ou sentimentais como, por exemplo, na ideia de uma “sopa *new age*” (p. 2). E, na mesma linha, François Kahn²⁹ afirma que, apesar de parecer um verdadeiro místico, o posicionamento de Grotowski, pelo menos em relação ao trabalho, era muito pragmático: “É preciso não misturar as coisas [...]. Não tinha todo esse *mambo jambo*, como ele mesmo [Grotowski] falava. Não era nenhum *mambo jambo*, não eram coisas pra fazer e aparecer, efeitos, ou magia... Não, nada disso” (KAHN, 2013).

Muito embora fosse o profissionalismo nas artes performativas o pressuposto quase essencial para o atuante que trabalhasse sobre as “práticas espirituais”, a fala de Brook revela outro aspecto igualmente importante. Segundo ele (1996 [1987]), apenas alguns indivíduos terão uma predisposição em se desenvolver nas práticas deste “outro conhecimento” e, apenas alguns deles, “podem sentir que não encontrarão este conhecimento exceto através do trabalho pessoal junto a um mestre”. O que, a meu ver, já antecipa de certa forma a pergunta que formularia ao final: “[...] como e até que ponto seu trabalho em arte dramática é inseparável de ter ao redor dele [Grotowski] pessoas cuja real necessidade é uma evolução interior, pessoal” (BROOK, 1996, [1987]). Brook parece já apontar, assim, para o tema essencial de o *Performer* - agora então nas palavras de Grotowski -, de um indivíduo que se desenha como: “um rebelde cujo dever é conquistar o conhecimento”; que “pode compreender somente depois de fazer”; que “sabe ligar os impulsos corpóreos à sonoridade (o fluxo da vida deve articular-se em formas)”; que desenvolve “um organismo-canal através do qual as energias circulam, as energias se transformam, o sutil é tocado”; que descobre “em si mesmo uma corporeidade antiga a qual se está unido por uma relação ancestral forte”. Sendo, nesse processo, o próprio Grotowski o “*teacher of Performer*”.

Aqui é preciso fazer um pequeno aparte para a compreensão do porque da palavra, em língua inglesa, “*teacher*” – aproveitando também, para pensarmos sobre

²⁹ Ator, diretor e dramaturgo francês. Entre 1973 e 1985, foi um colaborador muito próximo de Grotowski, tendo participado de experiências parateatrais e do Teatro das Fontes. Manteve-se próximo a Grotowski até o final da vida do diretor.

este recurso, recorrente na escrita do artista, de manter algumas palavras em determinadas línguas. Na primeira versão de “O *Performer*”, em língua francesa, já aparecia a expressão em inglês “*teacher of Performer*”, sendo mantida desta forma nas posteriores traduções para o italiano, espanhol e, obviamente, na versão em inglês. Conforme explicou Motta Lima (2012):

Quando Grotowski não conseguia achar o correlato de um termo na língua para a qual estava sendo traduzido, seja ela qual fosse, ou ele mantinha a palavra na língua que lhe parecia explicitar melhor o conceito, como no caso de *Performer*, ou explicava para o leitor a diferença entre as línguas, fazendo-o entender, por meio desse recurso, aquilo a que estava se referindo (p. 18-19).

Motta Lima explica, ainda, que Grotowski passou a adotar, em alguns de seus textos e palestras, aquilo que Carla Pollastrelli definiu por “língua franca”: “uma palavra/texto que não se submete de todo às estruturas de cada língua e que escolhe de cada uma aquela palavra ou expressão que parece mais condizente com o conceito e a prática que se quer desenvolver ou explicar” (2012, p. 18). Em língua inglesa, a palavra *professor* teria uma conotação vinculada ao nível universitário, assim, pareceu a Grotowski que o termo *teacher* fosse mais conveniente do que os seus correspondentes nas línguas francesa, italiana e espanhola. Apesar de naquela tradução não oficial, para o português de Portugal³⁰, a expressão “*teacher of Performer*” ter sido traduzida por “professor do *Performer*”, optei por manter o termo em inglês seguindo a orientação que Grotowski deu para as traduções que foram realizadas enquanto ainda era vivo. Assim o faço, não apenas por querer manter-me fiel a ele, mas também porque acredito que seguir uma tradição mais purista em relação à língua, fugindo dos estrangeirismos, pode gerar a desconstrução de um aspecto tão particular com que Grotowski realiza seus discursos e conceituações.

Feito este adendo e tendo apontado como premissa para “O *Performer*” aquele questionamento de Brook, mais como um discurso retórico que convida Grotowski a tratar das sutilezas de um trabalho teatral que envolve “práticas espirituais”, do que efetivamente de uma pergunta, já podemos vislumbrar um dos elementos mais

³⁰ (Disponível em: <http://textoavoltadaperformance.blogspot.com.br/2010/01/performer.html>, acesso em 16/07/2014).

essenciais que aparecerá no texto de Grotowski, de uma relação de transmissão entre “*teacher*” e “*Performer*”, entre mestre e aprendiz. Espero que as reflexões, até então expostas neste primeiro subcapítulo, possam nos servir como um bom aporte para adentrarmos diretamente no texto de Grotowski e nas análises tecidas pelos autores italianos.

2.3. Os estudos sobre o texto

Foram poucos os pesquisadores que se dedicaram a tecer uma análise sobre “*O Performer*”. Acredito que isso se deva à complexidade que o texto apresenta numa primeira leitura, sendo necessário, para tanto, relativizar as experiências precedentes do diretor, bem como seus ditos e escritos anteriores, para se desenhar o panorama onde está circunscrita a noção de *Performer*. Conforme apontou o pesquisador italiano Ferdinando Taviani (1988), as páginas de “*O Performer*” “revelam os seus artifícios e ferramentas apenas se o leitor decide agitar-se e enraivecêr-se em torno de cada passagem que a primeira vista o decepciona” (p. 266). Esse incômodo permanece a cada nova leitura do texto, provocando, por outro lado, uma constante inquietação em averiguar as referências que sustentam as formulações de Grotowski. E, nesse esforço de tentar aproximar-se, outra afirmação de Taviani também é provocadora:

Penso, no entanto, que se querem historicizar o trabalho de Grotowski, convém prender o touro pelo chifre e se perguntar diretamente sobre o significado de uma experiência iniciática que se apoia no teatro em vez de na religião³¹ (1988, p. 271. Tradução nossa).

Muito embora a pesquisa tenha como um dos seus objetivos a historicização de um determinado conceito – visto, assim, através de práticas e ditos de um determinado período - ela não se resume a esse objetivo, mas busca problematizar qual é este intercâmbio entre os exercícios de “*si*” das práticas espirituais e a possibilidade de serem investigados sob a ótica do trabalho do ator. O que Taviani alertou nesta

³¹ *Penso, però, che se si vuole storicizzare il lavoro di Grotowski convenga prendere il toro per le corna e interrogarsi direttamente sul significato di un'esperienza iniziatica che si appoggia al teatro invece che alla religione* (TAVIANI, 1988, p. 271).

passagem é que, apesar da importância histórico-cultural desta ligação do teatro com suas origens rituais, a pesquisa de Grotowski se caracteriza pela não-religiosidade: “toma do teatro e não da religião a estrutura ambiental e conceitual que normalmente, ao contrário, - pelo menos na cultura europeia – o esoterismo iniciático tomou das religiões” (1988, p. 271). Assim, pontuar os direcionamentos, as experiências e os ditos de Grotowski, também me ajudará a fundamentar a interlocução com a noção do “cuidado de si”. Essa que parece ser uma boa pista de leitura para pensar aquilo de “antigo e perdido”, na história do desenvolvimento humano, que Grotowski supostamente procura através da experimentação atoral incluindo estruturas performativas rituais (discussão a ser desenvolvida ao final deste trabalho).

Ainda que tenham sido poucas as publicações em torno de “*O Performer*”, foi logo em 1988 que a revista italiana *Teatro e Storia*, no número seguinte ao da publicação daquele texto, lançou uma edição que continha cinco artigos em torno dos eventos de fevereiro e março de 1987, promovidos pelo *Workcenter*. Um de Roberto Bacci³², que foi a transcrição de sua fala naqueles eventos, destacando o empenho e a necessidade de se investir na criação do *Workcenter of Jerzy Grotowski* por parte do *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera*; A transcrição do discurso de Peter Brook, então intitulado “Grotowski, Arte como Veículo”; E, por fim, outros três artigos de pesquisadores teatrais italianos que estiveram presentes naqueles encontros, e que, nesses textos, discutiam sobre o *Performer*. Os três artigos são: *Commento a il Performer*, de Ferdinando Taviani; *Tertium datur: Il Performer e l'attore*, de Franco Ruffini; e *Di fronte al testo-testimonianza*, de Fabrizio Cruciani. E apenas após um período de dezoito anos que outra publicação importante, também italiana, viria se somar às reflexões em torno de “*O Performer*”: o texto *Il Performer. Il testo e un commento*, de Antonio Attisani, como capítulo de seu livro “*Un teatro apócrifo: Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*”, de 2006.

Essas são, assim, as referências principais que apresentarei, a seguir, antes de entrar diretamente no texto de Grotowski.

³² BACCI, Roberto. Un Lavoro Necessario. In: Revista *Teatro e Storia*, n. 5, Bolonha, abril de 1988;

2.3.1. Leitores de *O Performer*:

a) Taviani

Para Ferdinando Taviani (1988), o tema de “*O Performer*” está entre os mais significativos da revolução teatral do século XX, mas que esta é uma conclusão extrínseca ao texto, pois, para ele, haverá certamente um estranhamento do leitor ao se deparar com a afirmação de Grotowski que o espetáculo é a degeneração do ritual. Taviani questiona, então, qual seria a relação entre as investigações de Grotowski apresentadas no texto e o teatro: o que significaria para o teatro o afastamento de Grotowski? E, também, ao contrário, o que significaria para Grotowski o afastamento do teatro? A partir destas perguntas o autor se propõe a pensar “*O Performer*” para além do seu conteúdo interno.

Segundo Taviani (1988), no trabalho de Grotowski, não se repete a recorrente procura, na qual alguns vieram a se apoiar, de uma “pureza” no teatro, “daquilo que é realmente importante” no teatro, como forma, então, de julgá-lo moralmente superior. Isto seria o que ele chamou de “a vaidade do teatro da essência”. Diferente disso, em Grotowski, há a noção de “arte como veículo”, de uma pesquisa que não tem pressupostos nem fins reconhecidos comumente como teatrais – como, por exemplo, a percepção habitual de que o espetáculo é o verdadeiro sentido do trabalho teatral. Para o autor, a centralidade da pesquisa de Grotowski está na ação, como um meio para o atuante ver/perceber e, ao mesmo tempo, como um meio para ser visto/percebido. Havendo uma necessidade de percorrer a fundo a estrada dos processos atoriais, de saltar a um estado superior de vivência, o espetáculo seria visto como limitador do livre desenvolvimento dessa experiência. Desta forma a escolha por não criar espetáculos refletia uma escolha coerente:

Grotowski caminhou ao longo de duas estratégias concomitantes: aquela do teatro como trabalho do ator sobre si mesmo, como exploração do processo orgânico; e aquela do espetáculo como tempo, lugar, de uma visão intelectual. Talvez, em certo momento, o próprio avanço impôs uma escolha: ou o trabalho no processo orgânico teria que parar para conter-se no teatro [enquanto espetáculo]; ou, para realizar-se livremente, mas diante dos espectadores, teria de transformar o trabalho “teatral” para o espectador em

um puro pretexto, unicamente de uma cobertura tecida perigosamente de verdade e ficção, nem simplesmente real, nem simplesmente fingida, mas mista: uma vestimenta venenosa, onde se poderia perder a distinção entre o verdadeiro e o falso³³ (TAVIANI, 1988, p. 264. Tradução nossa).

Então, a escolha de não produzir obras voltadas ao público é, portanto, de não se utilizar do espetáculo como pretexto, mas de encontrar um espaço outro, particular para o desenvolvimento da experiência performativa entendida como transformação do atuante. Assim, na fase da “Arte como Veículo”, Grotowski continuou a trabalhar sobre obras artísticas, mas que não visavam o “espetáculo”. Como se viu no discurso de Taviani, alguns princípios elementares do fazer teatral, como as noções de “ação” e “processo orgânico”, que estavam no cerne do desenvolvimento do “trabalho do ator sobre si mesmo³⁴”, são as bases de uma experiência que, se por um lado não é espetacular, não deixa de ser teatral. O que se observa a partir da fala do autor é que o encaminhamento de Grotowski pela via dos processos criativos que envolvem a personalidade dos atuantes – e, neste caso, entendo personalidade na linha dos concomitantes afetamentos entre “ação” e “empenho interior” –, deixa de ter o espetáculo como anteparo. Ou melhor, de que o espetáculo, como o temos concebido até então, teria sido a própria degeneração da experiência performativa. Nesse sentido, Taviani compreende que o teatro é, para Grotowski, um espaço de liberdade na ação e no pensamento:

Embora o seu trabalho, de fato, não pertença diretamente ao teatro, Grotowski continua a se servir do teatro, por vezes para reverter a sua flexibilidade: não para afirmar algo, mas quase para construir os termos da negação. O teatro, em suma, continua a dar-lhe liberdade porque o utiliza como uma espécie de trampolim com o qual salta ao alto, e para o qual

³³ *Grotowski ha percorso a lungo le due strade contemporaneamente: quella del teatro come lavoro dell'attore su di sé, come esplorazione del processo organico; e quella dello spettacolo come tempoluogo d'una visione intellettuale. Forse, ad un certo punto, l'avanzamento stesso ha imposto una scelta: o il lavoro sul processo organico doveva fermarsi per contenersi nel teatro; oppure, per svolgersi liberamente, ma davanti agli spettatori, avrebbe dovuto trasformare il lavoro "teatrale" per lo spettatore in un puro pretesto, una pura copertura intessuta pericolosamente di verità e fizioni, non semplicemente vera, né semplicemente finta, ma mista: una veste velenosa, dove si poteva perdere la distinzione fra vero e falso* (TAVIANI, 1988, p. 264).

³⁴ A partir de Stanislavski, expoente daquela refundação teatral no século XX que Taviani já havia citado ao início de seu texto.

sempre retorna para saltar outra vez mais alto [...]”³⁵ (1988, p. 262-263. Tradução nossa).

Nesta linha, Taviani acredita que a formulação sobre o “o ritual degenerado que se torna espetáculo” seja uma das mais pessoais de Grotowski em “O Performer”. Explicou que na comunicação realizada pelo diretor em Pontedera – aquela que daria origem ao texto – Grotowski descreveu sua vocação para o teatro como uma escolha por um terreno que, na Polônia dos anos 1960, lhe permitiria proteger a sua pesquisa na direção do que, ali no encontro de 1987 e em “O Performer”, estava chamando de iniciação ou roubo do ensinamento³⁶ (1988, p. 264). O que se percebe nesta afirmação é que Grotowski já nutria um interesse por processos nos quais o “trabalho sobre si mesmo” era a tônica. E, conforme apontou Taviani, foi através do teatro que Grotowski encontrou um lugar seguro para o exercício de práticas que, de outra maneira, seriam censuráveis:

Esta história mostra como desde o início o espetáculo foi, aos olhos de Grotowski, uma cerimônia sobreposta ao rito. Toda a sucessiva vida artística de Grotowski parece consistir, deste ponto de vista, numa progressiva e coerente espoliação da cerimônia. Sempre deste ponto de vista, os espectadores pertencem ao campo da cerimônia, não aquele do rito, onde, ao contrário, há apenas participantes, mesmo que em diferentes níveis de participação – ou testemunhas. Aquilo que para Grotowski é rito pode ser encontrado no embrião dos diversos rituais, mas não coincide com a imagem do ritual e de suas funções feita por antropólogos e historiadores das religiões³⁷ (TAVIANI, 1988, p. 264. Tradução nossa).

³⁵ *Benché il suo lavoro, di fatto, non appartenga direttamente al teatro, del teatro Grotowski continua a servirsi, ma ora usa a rovescio la sua malleabilità: non per affermarvi qualcosa, ma quasi per costruirsi dei termini di negazione. Il teatro, insomma, continua a dargli libertà perché lo usa come una sorta di tappeto elastico da cui saltar su e a cui riapprodare per saltar via un'altra volta verso l'alto [...]* (TAVIANI, 1988, p. 262-263).

³⁶ Em “O Performer”, Grotowski afirmou: “Eu sou um *teacher of Performer*. Falo no singular. O *teacher* é alguém através do qual o ensino é passado; o ensino deve ser recebido, mas a maneira para o aprendiz redescobrir, se lembrar, é somente pessoal. Como é que o *teacher* veio a conhecer o ensino? Pela iniciação, ou pelo roubo” – “*Yo soy teacher of Performer. Hablo em singular. El teacher, es alguien a través del cual pasa la enseñanza; la enseñanza debe ser recibida, pero la manera para ele aprendiz de redescubrirla, de acordarse, es personal. ¿Cómo es que el teacher conoció la enseñanza? Por la iniciación, o por el hurto*” (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 78).

³⁷ *Questa storia mostra come fin dall'inizio lo spettacolo fosse, agli occhi di Grotowski, una cerimonia sovrapposta al rito che può emergere dalle prove. Tutta la successiva vita artistica di Grotowski sembra consistere, da questo punto di vista, in una progressiva e coerente spoliazione della cerimonia. Sempre da questo punto di vista, gli spettatori appartengono all'orizzonte della cerimonia, non a quello del rito, dove invece vi sono solo partecipanti, sia pure a diversi livelli di partecipazione – o testimoni. Ciò che per Grotowski è rito si può trovare in nuce nei diversi rituali, ma non coincide con l'immagine che del rito e delle sue funzioni si fanno gli antropologi e gli storici delle religioni* (TAVIANI, 1988, p. 264).

Deste ponto de vista, talvez pudéssemos pensar a cerimônia como realização mais espetacular, e seria justamente com ela, que se destinaria a crítica de Grotowski; enquanto que o rito – e nesse sentido fala-se dos ritos “embrionários” – é a realização na qual não há espectador, apenas participantes. A referência ao rito é, neste caso, a um tipo de ação que antecede a noção dos ritos litúrgicos cristãos. Taviani, no entanto, não desenvolve as diferentes visões de “ritual”, resumindo-se a destacar que há uma distinção entre as definições antropológicas e/ou sociológicas e a perspectiva performativa do ritual em Grotowski.

Segundo Taviani, nos encontros de Pontedera, em 1987, Grotowski falou um pouco mais sobre as figuras e pessoas que cita em “O Performer”³⁸, e que apesar do texto não perder a essência daquele discurso, perde, em parte, a riqueza do trabalho sobre as palavras e os conceitos do diretor. Taviani afirma que Grotowski trabalhou “sobre formulações e teorias, trabalhou mais sobre palavras do que com palavras. Não se tratava de sistematizar o próprio pensamento, mas de atravessar distintos sistemas de pensamento mostrando o seu caráter puramente instrumental” (1988, p. 266). Assim, temas que aparecem no texto de Grotowski, como os modos de transmissão do conhecimento nas práticas tradicionais – como se verá nas suas referências a Don Juan Matus e Pierre de Combas, mestres espirituais que influenciaram os trabalhos de Carlos Castaneda e Raymond Abellio, respectivamente –, não são apenas comparações que auxiliavam o diretor na construção de seu discurso. Estas relações de aprendizado estavam no centro de suas reflexões naquele momento. Se, num certo sentido, as práticas espirituais que dão acesso ao conhecimento do “si” mesmo, se tornaram menos evidentes na modernidade, a reflexão de Grotowski atravessaria estes distintos sistemas de pensamento de modo a desmistificar qualquer interpretação fácil de que seu trabalho teria se tornado uma espécie de seita ocultista. Por outro lado, conforme aponta Taviani (1988), o texto é também “um obstáculo às tentativas de esgotar o significado do trabalho de Grotowski em termos de sua ‘utilidade’ teatral, artística, passando por cima daqueles aspectos que nebulosamente chamamos de ‘místicos’, ‘religiosos’ [...]” (p. 268). Ainda nas palavras de Taviani:

³⁸ Parece referir-se, neste caso, as figuras e sujeitos aos quais Grotowski se reportou, nos encontros e no artigo posteriormente publicado, como: o sacerdote, o guerreiro, os *Vratias* hindu, os guerreiros *Kau*, Gurdjieff, Castaneda, Pierre de Combas e Don Juan (personagem de Nietzsche), por exemplo.

Do centro do trabalho sobre as palavras e os sistemas de formulação, despojados das vestes do “autor”, emerge uma linha que não tem nada de pessoal, nada de intuitivo, e que é claramente definida. Não se trata das religiões, nem do contato com uma realidade transcendente. Trata-se, ao contrário, de uma mudança de estado que atua na dimensão da vida conhecida e que pode ser definida como uma superação dos limites da individualidade³⁹ (1988, p. 269. Tradução nossa).

Deste ponto de vista, o trabalho de Grotowski na Arte como Veículo não se apoia nas práticas rituais para extrair instrumentos úteis ao teatro, nem pretende criar um novo tipo de ritual apoiado, então, em técnicas teatrais. A noção de veículo é relevante, pois, com ela, pode-se compreender um trabalho teatral que se apoia no ritual, mas que não se destina a criar uma nova modalidade de espetáculo nem uma nova modalidade de religião. Trata-se de “veículos” para um estágio diferente da interação humana, mediada pelas próprias subjetividades dos indivíduos – e não por gêneros estéticos, ou por dogmas religiosos – mas que, ao longo do trabalho, supera os limites do “eu” individual, porque o ato só se realiza pela aceitação da presença de um “outro” (ainda que seja um “outro” de si). Conforme aponta Taviani (1988), aqui não há nada de místico, pois a atividade que Grotowski desenvolve se dá através de um processo metódico e estruturado de busca e transmissão de técnicas espirituais, o que pode se assemelhar às tradições iniciáticas, mas não ao misticismo: “A via iniciática é, antes de tudo, uma técnica de precisão, implica ações repetidas e rigorosamente controladas exteriormente; é impessoal; é o desapego de sua própria biografia; fora dos estados de ânimo; conduz à experiência dos estados superiores do (próprio) ser” (1988, p. 269-270).

Taviani conclui dizendo que este tipo de experiência é de tal importância histórico-cultural, pois, esta prática, se caracteriza por sua estrutura não religiosa, “já que toma do teatro e não da religião a estrutura ambiental e conceitual que normalmente, ao contrário, o esoterismo iniciático - pelo menos na cultura europeia – tomou das religiões” (1988, p. 271). E que em relação ao teatro a importância desta

³⁹ *In fondo al lavoro sulle parole e sui sistemi di formulazione, denudata dalla veste 'autore', emerge una linea che non ha nulla di personale, nulla di intuitivo, e che è nettamente definita. Non riguarda le religioni, né il contatto con una realtà trascendente. Riguarda, invece, un passaggio di stato che si attua nella dimensione della vita conosciuta e che può essere definito come un superamento dei limiti dell'individualità* (TAVIANI, 1988, p. 269).

prática é ainda maior, pois, deixando-se de lado a visão romantizada de Grotowski como um eremita, se perceberá que se trata de uma via iniciática dentro do território teatral. Não é uma extravagância pessoal, e sim uma novidade – e talvez mesmo potência – cultural: “Quem falasse de dentro da tradição iniciática diria, neste ponto, que se trata de uma influência espiritual. Nós, que não podemos julgar, somos levados a falar em termos de influências culturais” (TAVIANI, 1988, p. 272).

b) Ruffini

Para tecer seu comentário sobre o *Performer*, Franco Ruffini, estabelece uma interessante estrutura de premissas: 1. Levanta a diferença entre traduzir e entender o texto de Grotowski: “eu posso não saber traduzi-lo, mas sei compreendê-lo (em geral: o texto de Grotowski pode ser intraduzível, mas não é incompreensível)”; 2. Uma estratégia de “compreensão” pode ser ler o discurso como se lê um quadro (por zonas ou pontos): “A equivalência, aqui postulada, entre discurso e quadro, é certamente uma má estratégia para traduzir (o discurso ou o quadro), mas pode ser uma boa (ou a única) estratégia para entender”; 3. E propõe que “entre o ator e o Performer de Grotowski há a mesma relação que entre os dois ramos da hipérbole: são infinitamente distantes ainda que infinitamente próximos” (1988, p. 273-274). Assim, não para tentar traduzi-lo, mas compreendê-lo, Ruffini elenca alguns pontos do texto como quem elege determinados lugares de um quadro pictórico, para poder lê-lo:

“o Performer é... homem de ação”, e é também “o homem do conhecimento”, mas o “conhecimento é um problema do fazer”. Primeiro ponto. O *teacher*, de fato, diz “faça isto”. O Performer dispõe apenas do *doing*, do fazer. Quando o *doing* é “um momento de grande intensidade” torna-se *performing*, algo de “muito próximo ao processo”. Segundo ponto. Naquele caso, as “testemunhas entram... em estados intensos porque, assim o dizem, sentiram uma presença”. O Performer torna-se *pontifex*, “fazedor de pontes”. Terceiro ponto. Uma vez captado o processo, que é “o destino de cada um, o próprio destino que se desenvolve (ou: que simplesmente se realiza) no tempo”, o Performer “trabalha... desenvolvendo o eu-eu”, isto é “o pássaro que observa”. “O eu-eu não significa estar dividido em dois, mas ser um duplo”. Quarto ponto. “Don’t improvise, please! É necessário encontrar as ações simples, mas ainda tomando cuidado para que sejam dominadas e que durem”. Quinto ponto. O instrumento fundamental no trabalho do Performer é a memória. “Quando eu trabalho próximo da

essência, tenho a impressão de atualizar a memória”: onde a essência é “o que você não recebe dos outros, aquilo que não vem do exterior, que não é aprendido”. Sexto e último ponto, por ora⁴⁰ (1988, p. 274. Tradução nossa).

Assumindo, contudo, que a linha de leitura que vai propor não segue exatamente a linha do discurso de Grotowski, Ruffini vê nela uma possibilidade de compreensão do texto do diretor. Propõe-se a lê-lo a partir da escola teatral de Toporkov-Stanislavski que, para ele, se aproxima virtualmente dos elementos artesanais que o *Performer* propõe. O ator de Toporkov também dispõe apenas do fazer para chegar ao conhecimento, o professor/diretor lhe diz “faça isto”, e o aluno/ator repete até que o seu *doing* torne-se *performing* – utilizando-se então os termos de Grotowski. Assim, o professor pode “acreditar” no que o aluno faz, porque sentiu sua “presença” – não se tratando, portanto, de entender, mas, de crer. O professor desempenha, neste caso, um espelho da conexão “eu-eu”, de que falará Grotowski. No entanto, na função teatral, será o público, em última instância, que terá de acreditar, de sentir esta presença. Então, pode-se dizer que o ator de Toporkov-Stanislavski, tendo uma vez ativado seu processo, deve introjetar “o pássaro que observa”, deve tornar-se a si mesmo e, ao mesmo tempo, ser o próprio público, sem com isto tornar-se dois (1988, p. 275). Da mesma forma, em Toporkov, funciona a mesma exclamação de Grotowski, “*Don’t improvise, please!*”, é preciso não deixar-se levar pela excitação nervosa, mas encontrar ações simples, sobretudo muito evidentes: “A organicidade é, essencialmente, clareza. Diante da redundância, ou do clichê, o espectador pode entender, mas não acreditar. É apenas diante da clareza que o espectador acredita, independentemente do fato de entender”. E, assim como o *Performer*, o ator da escola de Toporkov também se nutre da memória, sendo um instrumento fundamental para alcançar a organicidade e, portanto, construir sua presença (RUFFINI, 1988, p. 275).

⁴⁰ “*Il Performer è... uomo d’azione*”, ed è anche “*l’uomo di conoscenza*”, ma la “*conoscenza è questione di fare*”. Primo punctum. Il teacher infatti dice “*fa’ questo*”. Il Performer dispone solo del *doing*, del fare. Quando il *doing* è “*un momento di grande intensità*” diventa *performing*, qualcosa di “*molto prossimo al processo*”. Secondo punctum. Il quel caso, i “*testimoni entrano... in stati intensi perché, dicono, hanno sentito una presenza*”. Il Performer diventa pontifex, “*facitore di ponti*”. Terzo punctum. Una volta captato il proceso, che è “*il destino di ciascuno, il proprio destino che si sviluppa (o: che semplicemente si svolge) nel tempo*”, il Performer lo “*lavora... svillupando l’Io-Io*”, cioè “*l’ucello che guarda*”. “*L’Io-Io non vuol dire essere tagliati in due ma essere in doppio*”. Quarto punctum. “*Don’t improvise, please! Bisogna trovare delle azioni semplici, ma avendo cura che siano padroneggiate e che ciò duri*”. Quinto punctum. Lo strumento fondamentale nel lavoro del Performer è la memoria. “*Quando lavoro in prossimità dell’essena, ho l’impressione di attualizzare la memoria*”: dove l’essenza è “*ciò che non si è ricevuto dagli altri, quel che non viene dall’esterno, che non si è imparato*”. Sesto ed ultimo punctum, per ora (RUFFINI, 1988, p. 274).

Estas aproximações, contudo, não levam Ruffini a afirmar que o *Performer* e o ator sejam, então, semelhantes. Sua tese consiste exatamente no paradoxo de que ao mesmo tempo em que são próximos, são infinitamente distantes. Para mostrar a distancia, Ruffini se vale de uma das importantes afirmações em “O *Performer*”, onde Grotowski diz: “Através da memória, que é um dos ‘acessos a via criativa’, ele alcança um estado no qual não se encontra ‘nem no personagem’, nem no ‘não-personagem’” (RUFFINI, 1988, p. 276). Já o ator de Toporkov, diferentemente do *Performer*, faz apelo à memória para tentar ser ele mesmo no personagem. Para Ruffini, as semelhanças entre o *Performer* e o ator são as mesmas que entre “um corpo e a sua imagem no espelho”, são como os dois ramos da hipérbole que havia citado ao início – “não por acaso, são espelhadamente simétricos [...] tudo se encaixa, mas graças apenas a uma oposição irreduzível” (RUFFINI, 1988, p. 276). Na linha da organicidade, em Torporkov-Stanislavksi, o ator se serve da memória como possibilidade de desenhar com o próprio corpo a figura de um outro, aqui a diferença entre não personagem e personagem permanece, mesmo que, segundo Ruffini, seja reduzida ao estado mínimo de representação. Para o autor, o *Performer* não trabalha em busca de nenhuma daquelas alternativas porque sua atividade consiste num *tertium* – terceiro -, ele esculpe seu corpo ao mesmo tempo em que é a imagem refletida no espelho. E, por isso, “o seu corpo não é nem bloqueado nem liberado, mas ‘não resistente, quase transparente’” – Ruffini usa aqui os termos de Grotowski (RUFFINI, 1988, p. 277).

Segundo Ruffini, as ações simples, de que falou Grotowski, são importantes para o ator porque esta precisão lhe permite o trabalho sobre a via orgânica, já no *Performer* são simples porque são originais – ligadas à origem – e, neste caso, não são ferramentas de um “si mesmo” autocentrado, ou para a representação de “um outro”. Ruffini observa a organicidade, em O *Performer*, naquilo que Grotowski estava chamando de “retorno do exílio”, quando no processo, o *Performer* vai em busca de um outro – o ancestral – para retornar a si mesmo, então modificando-se:

Ao chegar ao fim da nossa viagem de retorno, o *doing* do ator é sempre um fazer “para”, onde o objetivo, mesmo com todas as mediações, é um objetivo externo [o público?]; o *doing* do *Performer* é um fazer, cujo objetivo, se assim pode ser chamado, é o “retorno do exílio”: mesmo com

todas as suas mediações, um objetivo interno, ou interior⁴¹ (RUFFINI, 1988, p. 278. Tradução nossa).

A noção de um *tertium datur*, como lei de uma terceira via – que nega os radicais, do personagem e do não personagem, ou, se quisermos, do ator e do não ator – é, na verdade, uma forma de fugir do meio termo. Segundo Ruffini, a via do paradoxo tornou-se tão usual que, ao contrário de sua função, ameaça adormecer a compreensão, e então “pode-se fazer acreditar que A e não-A sejam tudo aquilo que se pode dizer (e conhecer) de um problema” (1988, p. 279).

[...] frente ao homem bestial que “vive para comer”, é fácil pensar no homem superior que “come para viver”. Aquilo que é difícil pensar é o *tertium* do homem que simplesmente “come e vive”. [...] A entrada de um *tertium* no espaço mental não se limita a ampliar o campo do pensável, mas ilumina também aqueles que pareciam ser os únicos polos de uma alternativa. Pode-se refletir melhor sobre o homem que “come para viver”, ou sobre aquele que “vive para comer”, à luz do homem que “come e vive”. [...] Entre entrar no personagem e se fazer penetrar do personagem. Entre recitar para o público e recitar para os deuses (ou para si mesmo). Entre a via física e a via psíquica. Entre sensibilidade e insensibilidade⁴² (RUFFINI, 1988, p. 278-279. Tradução nossa).

Assim, pensar no *tertium* é, para Ruffini, uma maneira de ampliar a reflexão sobre o *Performer* para além das definições mais duras e, talvez mesmo, redutoras. Nesse sentido, o *Performer* não é, para ele, um lugar “entre”. Não é o meio termo entre o personagem e o não personagem. Nesse sentido, Ruffini pontuou as bases artesanais, tanto do ator quanto do *Performer*, apontando como, ao mesmo tempo, podem ser infinitamente próximos e infinitamente distintos. Não tentava encontrar uma definição do *Performer*, mas, talvez, ressaltar o paradoxo desta figura, cujo trabalho se constrói

⁴¹ E, giunti alla fine del nostro viaggio a ritroso, il doing dell'attore è sempre un fare per, dove l'obiettivo, pur con tutte le sue mediazioni, è un obiettivo esterno; il doing del Performer è un fare, il cui obiettivo, se così possiamo ancora chiamarlo, è il “rientro dell'esule”: pur con tutte le sue mediazioni, un oviobiettivo interno, o interiore (RUFFINI, 1988, p. 278).

⁴² [...] di fronte all'uomo bestiale che “vive per mangiare”, è facile pensare all'uomo superiore che “mangia per vivere”. Quello che è difficile pensare è il *tertium* dell'uomo che semplicemente “mangia e vive”. [...] L'entrata nella scena mentale di un *tertium* non si limita ad ampliare il campo del pensabile, ma illumina anche quelli che sembravano essere gli unici poli di un'alternativa. Si può riflettere meglio sull'uomo che “mangia per vivere”, o su quello che “vive per mangiare”, alla luce dell'uomo che “mangia e vive”. [...] Tra entrare nel personaggio e farsi penetrare dal personaggio. Tra recitare per il pubblico e recitare per gli dèi (o per se stessi). Tra via fisica e via psichica. Tra sensibilità e insensibilità (RUFFINI, 1988, p. 278-279).

em processos tão próximos aos do ator. E então o paradoxo pode, mesmo assim, servir como provocação para pensar a própria problemática do ator.

c) Cruciani

Já a abordagem de Fabrizio Cruciani (1988), o terceiro autor italiano, acaba por destacar a importância do texto de Grotowski como reflexo do contexto histórico, bem como das transformações teatrais no âmbito da prática e do pensamento, durante o século XX. Cruciani elegeu a memória como tema principal de abordagem, já que, de outras formas e com funções diferentes, ela apareceu tanto no trabalho de Grotowski, como no de outros artistas “inquietos” do último século:

A nossa civilização sempre realiza mais sofisticados e eficientes sistemas para arquivar e elaborar informações, mas não parece construir e viver o passado como presença orgânica e significativa do presente. A memória não é um arquivo; é uma organização ativa, seletiva e propositiva, do conhecimento. Grotowski e Barba nos dizem, de modos diversos e distintamente orientados, que a memória é uma cultura a conquistar e para a qual se quer / deve chegar – contra o espírito dos tempos⁴³ (CRUCIANI, 1988, p. 281. Tradução nossa).

A memória, no trabalho de Grotowski, não aparece como habitual, como um fato histórico ou sociológico, mas como uma ressonância pessoal que se ativa no (e através do) artista, para ser vivida no momento presente. No discurso destes “artistas inquietos” do séc. XX, bem como no de Grotowski, a memória não aparece enquanto fato, mas como canal para um processo criativo e, portanto, se baseia e tem seu fim na prática. Assim, conforme Cruciani (1988), a escrita destes artistas às vezes torna-se de difícil compreensão porque atravessa, de modo estreito e dialético, o campo das ideias e os territórios do fazer, são textos-testemunho. No caso de Grotowski, por exemplo, a referência à Arte do Ritual não é mística nem utópica, pois se apoiou na situação de

⁴³ *La nostra civiltà realizza sempre più sofisticati ed efficienti sistemi per archiviare ed elaborare informazioni ma non sembra costruire e vivere il passato come presenza organica e significativa del presente. La memoria non è un archivio; è una organizzazione attiva, selettiva e propositiva, delle conoscenze. Grotowski e Barba ci dicono, in modi diversi e diversamente orientati, che la memoria è cultura da conquistare e a cui volere/dovere arrivare – contro lo spirito dei tempi* (CRUCIANI, 1988, p. 281).

trabalho precisa que o diretor desenvolveu. Assim, Cruciani afirma que tendo observado uma das etapas deste trabalho, durante os eventos de 1987 que marcavam a abertura do Workcenter, pode reforçar a ideia de “O Performer” enquanto texto-testemunho - aquele que se radica no fazer, na experiência prática. E que, assim, uma direção segura para ler “O Performer” é “entendê-lo à luz da concretude e da problemática do trabalho específico de que é expressão” (1988, p. 282). Por outro lado, Cruciani também alerta para o risco de que esta leitura decaia em mera validação das práticas que antecedem ao texto, ignorando sua força reflexiva e de contribuição para o campo teórico:

Mas mesmo como leitura necessária e certamente útil, pode esconder um perigo ou levar a um equívoco: aquele de esconder ou degradar a qualidade de reflexão teórica que tais escritos têm, dimensionando-os apenas como “porta-vozes” da experiência; que sempre os justifica, mas apenas em relação à obra, e permite uma aceitação que nem sequer intelectualmente é comprometida. Desta experiência, tais escritos são, ao contrário, elementos dialéticos, são algo de mais orgânico e realmente teórico que não apenas uma poética. [...] Enquanto testemunhos são também textos e falas não apenas de verdade poética, mas de verdade: para aceitar ou refutar, em todo caso, para discutir, e com os quais confrontar a nós mesmos e aquilo que tínhamos aprendido e sabíamos⁴⁴ (CRUCIANI, 1988, p. 282. Tradução nossa).

Nesse sentido, Cruciani se coloca de modo semelhante à Ruffini, assume o caráter dialético de modo a não resumir o *Performer* a uma possível dimensão arquetípica ou originária do ator - tanto para não distorcer a proposição apresentada em “O Performer”, quanto para não tornar unilateral a problemática do ator: “[...] observando do teatro, posso entender o *Performer* como o duplo do ator; ou melhor, selecionando um dos dois ‘lugares’ (o *Performer* e o ator), posso observar a um como sendo a complexidade do outro” (CRUCIANI, 1988, p. 283). Estas relações paradoxais, estas aproximações e distâncias, são, sobretudo, o resultado de um espírito inquieto que se revelou nas correntes artísticas do século XX. O papel que o ator desempenha no espetáculo poderia ser – e talvez para alguns ainda seja - a própria resposta sobre quem

⁴⁴ *Ma questa pur necessaria e certo utile lettura può nascondere un pericolo o far nascere un equivoco: quello di nascondere o degradare la qualità di riflessione teorica che tali scritti hanno, dimensionandoli soltanto quali “portavoce” di esperienze; il che li giustifica sempre comunque, ma solo in rapporto alle opere e consente una accettazione non anche intellettualmente impegnata. Laddove, di queste esperienze, tali scritti sono invece elemento dialettico, così come sono qualcosa di più organico e realmente teorico che non una poetica. [...] In quanto testimonianze sono anche testi e parlano non solo di verità poetiche, ma di verità: da accettare o rifiutare, comunque da discutere e con cui confrontare noi stessi e quello che abbiamo imparato e sappiamo* (CRUCIANI, 1988, p. 282).

ele é, o que deve fazer e o porquê. Mas, o teatro do século XX, também retirou, por vezes, o espetáculo do campo das respostas e justificativas, chegando mesmo a colocá-lo em segundo plano diante da busca pela própria invenção do teatro, dando-se a “oportunidade de buscar e encontrar as próprias raízes e oportunidades para além das divisões culturais, temporais e espaciais” (CRUCIANI, 1988, p. 284).

Cruciani afirma, de um modo semelhante à Taviani, que o teatro é, para Grotowski, um espaço de liberdade e que este espírito de radicalização é pautado em princípios e procedimentos extremamente ordenados, de modo que a liberdade não deve ser confundida com inconsequência:

No texto-testemunho de Grotowski é explicitada uma atitude basicamente criativa que se pode definir como “espírito de radicalização”; pode-se pensar e perceber no senso comum uma irrefletida e generalizada acusação do impossível; os limites são a única dificuldade, criar é conseguir aquilo que não se conhece. Sem aspirações improvisadas ou fantasias, mas com rigor e precisão. O espírito de radicalização é inquietude e revolta, mas é também ordem e duração. Concretiza-se, portanto, também na tradição da pesquisa e da experiência – da presença de si mesmo, ao seu próprio tempo, ao próprio fazer -, uma tradição que, no século XX, tem ocorrido “no”, e “através do”, teatro, talvez mais do que “do” teatro⁴⁵ (CRUCIANI, 1988, p. 284. Tradução nossa).

Mesmo acreditando na base ética do trabalho do ator – princípio da pedagogia teatral ao início do séc. XX – ou seja, na necessidade de se considerar, na criação, o “homem que antecede o ator”, Cruciani acredita que a relação – entre o ator e o não ator – não deve ser vista como uma polarização, nem mesmo de que um deve ser mais importante do que o outro (1988, p. 284-285). De outro modo, Cruciani vê estas relações como possibilidades dialéticas que podem servir às problemáticas do “ato criativo” em si – no qual não se quer resolver ou encontrar soluções definitivas. Assim, para Cruciani, Grotowski se distanciou da experiência teatral não como recusa ou “superação positivista”, pois – citando Barba – “o Teatro Pobre não era um como fazer

⁴⁵ *Nel testo-testimonianza di Grotowski si esplicita un atteggiamento creativo di base che si può definire come “spirito di radicalità”: è possibile pensare e realizzare quanto la doxa irriflessa e generalizzata taccia di impossibile; i limiti sono soltanto difficoltà, creare è raggiungere quel che non si conosce. Senza improvvisate aspirazioni o fantasie, bensì con rigore e precisione. Lo spirito di radicalità è inquietudine e rivolta, ma è anche ordine e durata. Si concretizza dunque anche in tradizione di ricerca e di esperienza – di presenza a se stesso, ai propri tempi, al proprio fare. Una tradizione che, nel ‘900, è stata nel e attraverso il teatro, forse più che del teatro* (CRUCIANI, 1988, p. 284).

teatro, ele era um porquê”. E a continuidade da pesquisa de Grotowski foi consistente o suficiente para que, para além das divisões institucionais restritas – e talvez mesmo dos gêneros - não se condicionasse o teatro a se tornar uma “arte ritual” (CRUCIANI, 1988, p. 285).

Por fim, retomando sua tese inicial, Cruciani compreende que embora a questão da memória – como reação ao espírito do tempo – apareça como elemento que fundamenta a abertura destes espaços de radicalização em arte, seus acentos e entonações aparecem de modos muito distintos entre os artistas. Em “O *Performer*” é a busca por aquilo que não é – nas palavras de Grotowski – “sociológico”, mas está mais próximo da “essência”, a descoberta parece ser, na verdade, uma recordação; para descobrir algo, é preciso fazer uma viagem ao que está atrás: “Quando eu trabalho próximo da essência, tenho a impressão de atualizar a memória” (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 279). Cruciani conclui, no entanto, que a memória mesmo sendo individual, não deixa de ser coletiva (1988, p. 286), pois se baseia no social, na “substância transcultural”, passa pelo indivíduo e então se projeta no social novamente. E, para Cruciani, o trabalho sobre a memória vai além dos artistas: “Aprender a recordar, a descobrir os caminhos e as tensões da memória, é necessário ao *Performer* e é necessário ao ator”, mas é, também, “a condição e a finalidade de quem estuda o teatro e o seu existir na história” (1988, p. 286).

d) Attisani

O interessante na publicação de Attisani, já então de 2006, é justamente a distância temporal em relação às outras análises, já que escreve distante do período de expectativas incertas que rondavam a nova fase investigativa de Grotowski. Assim, o pesquisador pôde observar os desdobramentos do trabalho que se iniciou em 1986, com certa distancia, para então desenvolver sua reflexão. Levando ainda em conta que seu livro é posterior ao texto de 1993 de Grotowski, *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*, Attisani obteve um referencial de práticas e textos mais consistente do que os três primeiros autores dispunham quando discutiram a noção de *Performer*. Além de, é claro, poder dialogar com os três textos anteriores.

Attisani reproduz a versão italiana de “*O Performer*” – aquela mesma realizada por Renata Molinari e Mario Biagini em 1988, mas agora atualizada a partir da versão de *The Grotowski Sourcebook* – e, em seguida, tece um detalhado comentário sobre o texto. Apresentarei, a seguir, uma breve leitura do texto de Attisani e, quando da apresentação específica do texto de Grotowski – nos próximos subcapítulos -, me reportarei a passagens específicas de sua análise sobre “*O Performer*”, já que foi este estudo que me pareceu mais detalhado.

Para Attisani (2006), “*O Performer*” ocupa um posto muito particular na obra de Grotowski, porque nele o diretor não falava de algo que já tivesse experimentado por completo, mas delineava uma espécie de ideal, um horizonte possível. É também tão particular, pois o seu conteúdo não é apenas sobre uma possível transformação do ator e do teatro, mas propõe uma reflexão sobre o próprio potencial da condição humana. Potencial que poderia ser desenvolvido com o recurso da arte performativa que, em Grotowski, estava sendo habilmente redefinida (p. 45). Por outro lado, conforme ressalva Attisani, não se pode esquecer que naquele período – de formação e dos primeiros anos da Arte como Veículo – o trabalho estava vinculado ao processo de transmissão entre Grotowski e Thomas Richards. E a relação entre *teacher* e *Performer*, que se apresentou no texto de 1987, refletia este processo. Mais tarde, Grotowski diria ter encontrado em Richards alguém que tinha a possibilidade de superar a esfera cênica (ATTISANI, 2006, p. 52). Nesse sentido, e considerando também as afirmações posteriores de Grotowski, de que esta arte seria um “veículo de transformação pessoal” do atuante, e de que Richards teria então dominado o “aspecto interior do trabalho”, é possível entender a ideia de “superação da esfera cênica” como um espaço potencial para o desvelamento humano.

Trata-se, assim, de proporcionar com este “veículo” o acesso a diferentes estágios qualitativos da experiência singular, para além de qualquer função espetacular, mas como ato transformador do indivíduo. “*O Performer*” indicava tal horizonte, como se verá nas afirmações de que o “ritual degenerado é espetáculo”; ou quando se diz que “as distinções entre gêneros estéticos já não são válidas”; ou que na via criativa que vai em busca de um corpo ancestral, como veículo (e não como meta), “não se é o personagem, nem o não-personagem”. Para Attisani, a noção da origem, que aparece em Grotowski, não nos deve levar a pensar em uma nostalgia romântica ou em um sentimentalismo metafísico (2006, p. 53). Numa perspectiva semelhante àquela já

apontada por Cruciani, a noção de memória aparece como atualização, ou seja, em relação ao presente:

Neste sentido, o trabalho sobre tudo que é esquecido pelo corpo e no corpo (o corpo vivo é o “texto” principal do qual se dispõe), próprio dos artistas, deveria se entrecruzar com o trabalho dos estudiosos de várias disciplinas, de maneira que liberasse estas experiências das camisas de força historiográficas ainda existentes. Um resultado deste trabalho deveria consistir em superar as antigas “distinções entre gêneros estéticos”, portanto também a hierarquia entre autores e interpretes, e liberar a cultura performativa do estético entendido como último horizonte. Tudo isso, bem entendido, não renunciando à criação de formas, ao artesanato e à filosofia prática que o inspira⁴⁶ (ATTISANI, 2006, p. 53-54. Tradução nossa).

Conforme explica Attisani, esta noção de origem é um reflexo do “corpo-memória” – do qual Grotowski já havia falado ao final da década de 1960 – mas que, em “*O Performer*”, vai mais distante em busca de um corpo ancestral. No entanto, este outro alguém é ativado dentro do si mesmo do atuante, é o contato com a estrutura profunda do ser, liga-se ao “corpo da essência”. Isto, contudo, é parte de um processo e não pode ser considerado o ponto de chegada: é um estado potencial com o qual se pode chegar a uma ulterior irrupção - nas palavras de Grotowski: “abrindo uma brecha – como retornando de um exílio – se pode tocar alguma coisa que não está mais ligada às origens mas – se ousar dizer – à origem” (1993 [1987], p. 80). Assim, para Attisani, não se pode dizer qual é o verdadeiro ponto de chegada, talvez seja aquele lugar “no qual nada mais pode ser dito”, proporcionando um outro nível da experiência singular.

“*O Performer*” caracteriza-se, então, como um manifesto de forte cunho pessoal, indica uma meta invisível que talvez muitos outros tentaram/tentam alcançar. Algo que já teve muitos nomes nas tradições do pensamento e nas tradições religiosas, mas que para Grotowski não é nunca um instrumento dogmático, tão pouco “definição doutrinária de um além ou de um ‘regente do universo’, mas somente, talvez, a

⁴⁶ *In questo senso il lavoro si ciò che è dimenticato dal corpo e nel corpo (il corpo vivo è il “testo” principale di cui si dispone), proprio degli artisti, dovrebbe intrecciarsi con il lavoro degli studiosi di diversi discipline, in modo da liberare queste esperienze dalle camicie di forza storiografiche ancora in essere. Un risultato di questo lavoro dovrebbe consistere nel superare le vecchie “distinzioni tra generi artistici”, dunque anche la gerarchia tra autori e interpreti, e liberare la cultura performativa dall’estetico inteso come ultimo orizzonte. Tutto ciò, beninteso, non rinunciando alla creazione di forme, all’artigianato e alla filosofia pratica che lo ispira* (ATTISANI, 2006, p. 53-54).

esperança de que na origem esteja também a meta, ou seja, um sentido (livre até mesmo da linguagem) que subjaz à vida [...]” (ATTISANI, 2006, p. 65-66).

Tendo então apresentado alguns encaminhamentos de leitura sobre “O *Performer*”, a partir dos pontos que me pareceram mais caros a cada um dos autores italianos – Taviani, Rufini, Cruciani e Attisani -, acredito que podemos passar à etapa de leitura e reflexão do texto de Grotowski, situando-o num contexto específico da orientação de trabalho do diretor. Estaremos, portanto, mais atentos ao risco das formulações mais genéricas ou das percepções um tanto místicas, considerando o texto como discurso que, embora de forte cunho filosófico-poético, aponta para uma ética do atuante – que se empenharia numa busca espiritual através do teatro - na Arte como Veículo.

2.4. Primeiro trecho – “O *Performer*”

“O *Performer*” foi dividido em cinco trechos: os quatro primeiros dizem respeito à primeira elaboração de Banu, em 1987, e o trecho final foi incluído por Grotowski na sua versão revisada, do início de 1988. O primeiro trecho é, digamos assim, a descrição essencial, vindo logo após o título, já os trechos seguintes, que desdobram a noção de *Performer*, levam subtítulos específicos: O perigo e a sorte; O Eu-Eu; O que me lembro; O Homem interior.

O que é então o *Performer*? Grotowski faz questão de destacar a grafia em letra maiúscula, e nos fala: “é o homem de ação” (1993 [1987], p. 78). Sobre essa primeira frase do texto, Attisani (2006) afirmou que o “homem de ação” dizia respeito àquele que Grotowski, na época, denominava por “atuante”, já que o termo ator já não era mais utilizado pelo diretor. E, ainda mais, que na figura do *Performer*, Grotowski já apresentava Thomas Richards – a quem transmitiu seus conhecimentos – como aquele que tinha a possibilidade de superar a esfera teatral (p. 52).

Se por um lado a afirmação de que o “homem de ação” possa corresponder à noção de “atuante”, noção utilizada de modo recorrente na fase inaugurada pelo

Workcenter, não se pode afirmar que o *Performer* seja um sinônimo de “atuante”. O que se apresenta no texto de Grotowski é uma relação de aprendizagem realizada em alto nível de qualidade, essencialmente entre o *teacher* e aquele que se tornará um/o *Performer*, esta imagem se alinha à relação construída entre o diretor e Thomas Richards. Torna-se importante sublinhar tais diferenças, pois, em muitas ocasiões, pode-se ser tentado a resumir o atuante, o ator e o *Performer* numa mesma figura, como se tratasse apenas de um jogo de palavras. Por outro lado, não gostaria de encerrar a ideia central do discurso de 1987 na figura de Thomas Richards, pois, mesmo que isso possa ser comprovado, refletir sobre a formulação de Grotowski abre possibilidades de leitura que extrapolam essa ligação.

Voltando ao texto, lê-se: o *Performer* “não é o homem que desempenha o papel de outro”, é um indivíduo que está “fora dos gêneros estéticos”, alguém que executa o ato como um fazedor, um sacerdote ou um guerreiro (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 78). Assim, Grotowski não se refere à noção de *performer* usada de modo recorrente nos estudos da performance, ou seja, um atuante das manifestações espetaculares, ou, numa definição mais contemporânea, aqueles que transitam entre as múltiplas linguagens artísticas. Parece referir-se àqueles que trabalham em semelhança aos *performers* das tradições rituais, ou seja, aqueles cujo trabalho envolve uma transformação de si mesmos – cujas próprias vidas se entrelaçam ao ofício -, e que desenvolvem um aprendizado contínuo através de técnicas tradicionais transmitidas por um mestre e/ou pela observação daqueles mais experientes no fazer. Não se trataria, portanto, de defini-lo através de “gêneros estéticos”, pois ele trabalharia na linha do que antecede às distinções, tratar-se-ia mais de um tipo de artesanaria, de um modo de abordagem que implicaria uma transformação pessoal e seria, talvez, uma abordagem anterior à divisão entre arte e ritual.

Em seguida, ainda ao início do texto, já se delimita o desinteresse de Grotowski pelo campo da produção de espetáculos: “O ritual é performance, uma ação realizada, um ato. O ritual degenerado é espetáculo” (1993 [1987], p. 78). Esta frase, em especial, provocou, como vimos, nos estudiosos que se dedicaram a analisar o texto, uma reflexão para além do projeto que Grotowski estava apresentando naquele momento. Os pesquisadores dedicaram maior atenção a esta questão porque ela faz pensar sobre o sentido e a diferença entre teatro e espetáculo. Para Attisani, não se tratava de uma fala contra o teatro, mas contra as religiões históricas que, através das

suas liturgias, teriam “espetacularizado” às práticas de culto – os ritos. Sobre isso, Attisani explicou:

É fácil interpretar essa passagem crucial de modo equivocado como se Grotowski usasse “religião” no lugar de “ritual” e “teatro” no lugar de “espetáculo”. Não, a sua escolha terminológica é muito perspicaz e em uma frase Grotowski propõe uma revolução, mesmo no sentido historiográfico. Se tivesse dito que a religião degenerada se torna teatro teria, por um lado, confirmado o lugar comum da derivação do teatro, criação mundana, pela religião, quando na verdade seria hora de compreender que, nesse caso, aconteceu o contrário, ou seja, que as religiões históricas retiraram materiais, técnicas e funções das artes performativas pré-existentes, codificando-as em liturgias que foram progressivamente esvaziadas de sentido, e por outro lado teria indicado no retorno à religião a via mestra para reencontrar o sentido do teatro enquanto “ritual não degenerado”. Não é assim, porque o ritual originário coincidia perfeitamente com a “performance, uma ação completa, um ato” e a sua degeneração consistia em tornar-se “espetáculo”, ou seja, alguma coisa oposta ao teatro [...]”⁴⁷ (ATTISANI, 2006, p. 53. Tradução nossa).

Já Taviani (1988), apontou que a desvalorização do espetáculo, para Grotowski, tinha origem num impasse: “a impossibilidade de percorrer a fundo a estrada do ator junto àquela do espectador. Ou melhor: a impossibilidade de saltar a um estágio superior de experiência, tanto de um quanto de outro” (p. 263). E, não por acaso, a escolha da palavra “*Performer*” reflete esse redirecionamento de foco: a ação não se direciona mais ao espetáculo, mas encontra sua finalidade na própria estrutura performativa que, à semelhança do ritual, impacta sobre aqueles que a executam, pois não se destina aos espectadores. Grotowski explicou justamente este ponto em texto posterior, “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo”, de 1993:

⁴⁷ È facile interpretare questo passaggio cruciale in modo sbagliato, come se Grotowski usasse “religione” anziché “rituale” e “teatro” anziché “spettacolo. No, la sua scelta terminologica è molto accorta e in una frase Grotowski propone una rivoluzione, anche in senso storiografico. Se avesse detto che la religione degenerata diventa teatro, avrebbe da una parte confermato il luogo comune della derivazione del teatro, creazione mondana, dalla religione, quando sarebbe invece ora di comprendere che semmai è accaduto il contrario, ovvero che le religioni storiche hanno prelevato materiali, tecniche e funzioni delle arti performative preesistenti, codificandole in liturgie che si sono progressivamente svuotate di senso, e dall'altra avrebbe indicato nel ritorno alla religione la via maestra per ritrovare il senso del teatro in quanto “rituale non degenerato”. Non è così, perché il rituale originario coincideva perfettamente con la “performance, un'azione compiuta, un atto” e la sua degenerazione consiste nel diventare “spettacolo”, vale a dire qualcosa di opposto al teatro [...] (ATTISANI, 2006, p. 53).

Em um espetáculo, a sede de montagem está na percepção do espectador; na arte como veículo, a sede de montagem está nos atuantes, nos artistas que agem. [...] Isso não significa que os atuantes façam um acordo entre si sobre o que será a montagem comum, não significa que eles compartilhem uma definição comum sobre o que vão fazer. Não, não há um acordo verbal e nem uma definição falada; através das próprias ações é preciso descobrir como se aproximar – passo após passo – do que é essencial. Nesse caso, a sede da montagem está nos atuantes (GROTOWSKI, 1993, p. 137-140).

Alguns anos após, já em suas aulas do *Collège de France*, quase uma década após a publicação de “O Performer”, Grotowski explicou a importância da escolha desse termo, que não encontrava correspondência na língua francesa. Conforme apontou Motta Lima:

No Collège de France, Grotowski se referiu à importância desse termo e disse que foi necessário criar em francês o neologismo *performative* para manter aquela terminologia. Tanto em seu vocabulário quanto naquele da etnocologia aparecem dois campos de observação do fenômeno artístico/ritual: o *performático* e o *espetacular*. Em linhas gerais, na *dimensão espetacular* analisa-se o espetáculo a partir do ponto de vista da percepção do espectador – indivíduo e/ou coletividade. Na *dimensão performativa*, o foco está no indivíduo que age – no *atuante* – e no processo psicofísico que ocorre antes e durante a ação espetacular (2012, p. 18).

Em 1987, Grotowski apresentava a ação como o modo essencial de trabalho do *Performer*: “[...] é o homem de ação. [...] *Performer* é um estado de ser. [...] O homem de conhecimento dispõe do *doing*, dispõe do fazer, não de ideias ou de teorias. [...] Ele pode compreender somente depois de fazer. Ele faz ou não faz. O conhecimento é um problema do fazer” (1993 [1987], p. 78). Assim, não se tratava de desvalorizar o teatro, já que ele era o “meio” de investigação de Grotowski. Os primeiros autores a analisar a fala de 1987 buscavam, como vimos, traduzir a afirmação - do ritual degenerado que se torna espetáculo – através de reflexões que falavam sobre a recuperação das práticas inerentes ao próprio teatro. E, nesse sentido, apoiaram-se naquele princípio comum entre o trabalho do ator e o trabalho do *Performer*: a ação.

Para Taviani (1988), por exemplo, “a questão não dizia respeito a totalidade do teatro, mas ao espetáculo”: espetáculos afastados de uma tradição teatral cuja potência estaria na ação seriam “evidência degenerada”. A ação que seria um meio para o atuante

ver-se, perceber-se, o que, para alguns, seria o verdadeiro sentido do trabalho teatral (p. 260). Assim, Taviani coloca a pergunta: “não se terá talvez que reconhecer que [...] o sentido mais profundo da experiência teatral consiste [...] em aprender a quebrar a casca do teatro e [deixar] fugir o espetáculo?” (1988, p. 259). Para o autor, este ponto de ruptura também se caracteriza, no trabalho do ator, através da ação: “significa sublinhar, é verdade, um importante dilema atoral - como se tornar objeto da visão do espectador, seu instrumento, sem vender-lhe sua alma?” (TAVIANI, 1988, p. 260).

Define-se, então, o trabalho essencialmente através de ações. O trabalho do *Performer* se pauta por ações, ações que realiza sem “vender a alma”, mas de maneira pessoal. Trata-se aqui de uma questão que reúne artesanato, ofício e ética. E, na perspectiva de Grotowski, em como o atuante se descobre / se transforma através do próprio ofício. Para Cruciani, este foi justamente o problema que determinou a investigação de Stanislavski e abriu uma linha de pesquisa que se desenvolveu pelo século XX:

A refundação ética da arte atoral no século XX tem na origem o homem que antecede o ator, o que é uma constante preocupação e orientação da pedagogia teatral deste século; e tem a finalidade, às vezes sentida como necessidade constitutiva, às vezes como oportunidade e modalidade, da situação representacional⁴⁸ (CRUCIANI, 1988, p. 284-285. Tradução nossa).

Esta necessidade levou a pesquisa de Grotowski a um ponto limite⁴⁹, pois, filiando-se diretamente à Stanislavski, Grotowski abandonou o espetáculo (mas, não a obra) e é através de certas ações – entendidas através da perspectiva do comportamento orgânico – que o expoente máximo de sua pesquisa, este “homem que antecede o ator”, encontra-se delineado através da figura do *Performer*.

Para Ruffini, como vimos, se o trabalho do *Performer*, seu aprendizado, consiste no “fazer”, então se poderá tecer um paralelo com um ator que, na busca pela construção psicofísica, também segue a perspectiva do “fazer”. Já que não se trata, para Ruffini, e também para mim, de comparar o *Performer* ao ator, ou de descobri-lo como

⁴⁸ *Nella rifondazione etica dell'arte attorica nel '900 c'è all'origine l'uomo che fa l'attore, che è costante preoccupazione e orientamento della pedagogia teatrale di questo secolo; e c'è la finalità, a volte sentita come necessità costitutiva, a volte come occasione e modalità, della situazione rappresentativa* (CRUCIANI, 1988, p. 284-285).

⁴⁹ *Edge point*, para usar uma nomenclatura de Thomas Richards (RICHARDS, 2008).

sua essência, mas de, através do *Performer*, elencar princípios para um trabalho de ator. Devemos, então, entrar na especificidade da prática do *Performer*. No texto, Grotowski compara-o ao “homem de conhecimento” e, para ilustrá-lo, faz referência ao texto de Carlos Castaneda – aquele onde aparece a figura do mestre indígena Don Juan Matus – e, logo depois, assume preferir aquele que aparece na obra de Pierre de Combas – mestre espiritual do filósofo francês Raymond Abellio – ou, até mesmo, no Don Juan descrito por Nietzsche. Neste trecho, o diretor é sucinto e não dá explicações aprofundadas sobre essas referências, ficando a cargo do leitor realizar as devidas conexões. Assim, farei uma pequena incursão por essas referências para propor uma leitura mais detalhada deste trecho:

O primeiro, Carlos Castaneda, foi um antropólogo latino-americano radicado nos EUA, que publicou, em 1968, o texto (originalmente sua dissertação de mestrado) *The teachings of Don Juan, a Yaqui way of knowledge*, traduzido no Brasil como *A Erva do Diabo*⁵⁰, título que faz referência ao peiote. É o primeiro de uma série⁵¹ de relatos sobre sua relação de aprendizado com Don Juan Matus, um feiticeiro proveniente da tribo Yaqui, localizada no deserto de Sonora, no México. Nesta primeira publicação, Castaneda conta sua trajetória para se tornar um guerreiro, segundo a tradição do mestre Don Juan – um conhecedor de plantas psicotrópicas utilizadas em rituais indígenas. O livro, no entanto, gerou diversas críticas que colocaram em dúvida a veracidade das experiências relatadas pelo autor, que foi acusado de escrever um texto ficcional ao invés de científico. O fato de Grotowski citar Castaneda no discurso de 1987 é, para Attisani (2006), uma confirmação de que o diretor conhecia e apreciava os quatro primeiros livros desse autor. Attisani também considera que, mesmo que os livros tragam referências importantes – como o pensamento de Wittgenstein e o Livro dos Mortos tibetano – são efetivamente produtos de ficção, e não relatos de experiências

⁵⁰ CASTANEDA, Carlos. *A Erva do Diabo*. Rio de Janeiro: Nova Era, 33ª ed., 2008.

⁵¹ O autor ainda publicou uma série de outros livros que dão prosseguimento ao seu relato da experiência de aprendizagem junto ao Don Juan e seus desdobramentos: *A Separate Reality: Further Conversations with Don Juan* (Uma Estranha Realidade), de 1971; *Journey to Ixtlan: The Lessons of Don Juan* (Viagem a Ixtlan), apresentado em 1973 para a sua tese de doutoramento na UCLA (Universidade da Califórnia – Los Angeles, EUA); *Tales of Power* (Porta para o Infinito), de 1975; *The second ring of Power* (O Segundo círculo do poder), de 1977; *The Eagle's Gift* (O Presente da Águia), de 1981; *The Fire from Within* (O Fogo Interior), de 1984; *The Power of Silence: Further Lessons of Don Juan* (O Poder do Silêncio), de 1987; *The Art of Dreaming* (A Arte de Sonhar), de 1993; e *Readers of Infinity: A Journal of Applied Hermeneutics*, ainda não traduzido, de 1996; *Magical Passes: The Practical Wisdom of the Shamans of Ancient Mexico* (Passes Mágicos), de 1998.

reais (p. 56). Já para Andrea Copeliovitch⁵² (2009), em livro que se apoia nos dizeres de Castaneda para pensar a figura de um “ator guerreiro”, a veracidade não é o fator mais relevante da obra do autor, pois sua qualidade reside no mito que constrói:

O que encontramos na obra de Castaneda que a tornou relevante para nós, foram questões fundamentais e uma trajetória que poderíamos chamar de trajetória mítica, uma jornada do herói, que acompanhamos em suas descidas ao inferno, ao desconhecido, aos mistérios em busca do conhecimento. Por toda a obra de Castaneda, esse herói volta ao mundo ocidental metafísico trazendo notícias de uma outra verdade, de uma outra forma de ver o mundo, ou mesmo de um outro mundo. Esse herói que nos leva pelo braço, pois também ele partilha de nossa incredulidade científica, também é cheio de idiosincrasias, também tem medo. Ele não é guerreiro, mas se torna guerreiro no acontecimento da obra, e é esse movimento que a torna viva, e que nos abre essa possibilidade de tratá-la como trajetória mítica, sem buscar convicções e afirmações científicas que comprovem ou não a sua veracidade, pois as incongruências da narrativa não chegam a afetar a estrutura do mito nem a cosmogonia que ele cria (2009, p. 151).

Da mesma forma, é interessante notar que, apesar da produção de Castaneda ser supostamente autobiográfica, Grotowski se refere a ela como um romance: “O homem de conhecimento, podemos pensá-lo em referência ao romance de Castaneda, se gostamos do Romantismo” (1993 [1987], p. 78). Nesta passagem, no entanto, também não é a veracidade o problema principal que Grotowski está apontando. O que parece querer sublinhar é que uma visão romantizada do “homem de conhecimento” pode ser encontrada, mas talvez não ajude a compreender o rigor que o ofício demanda. Devemos considerar que Castaneda tornou-se um *best seller* entre os jovens do movimento hippie e da contracultura, movimento ao qual Grotowski de certa forma aderiu e, posteriormente, criticou⁵³. Em 1985, apontava o caráter efêmero e diletante da rebelião que se pretendia:

⁵² Atriz e pesquisadora pós-doutora, é professora adjunta do departamento de artes da Universidade Federal Fluminense (UFF) nas áreas de teatro, dança e performance, lecionando na graduação e pós-graduação. Publicou, em 2009, o livro *O ator-guerreiro frente ao abismo*, pela EDUFRRN (Natal, RN).

⁵³ Grotowski não foi crítico apenas ao observar o movimento contracultural de fora, mas vivenciou-o pessoalmente e, se assim podemos dizer, observou como as abordagens desse movimento chegavam nas próprias experiências que vinha desenvolvendo desde o final da década de 1960 e durante a década de 1970. Para François Kahn, é possível observar em Grotowski vários elementos que seriam fundamentais e comuns a este movimento do final da década de 1960: “a necessidade da viagem, a ideia de pobreza (essencialidade), de deixar cair a máscara, a juventude, a poesia e a mística como experiência vital, e também a revolta contra as convenções...” (KAHN, 2013, *Caderno de Campo do Pesquisador*).

É como a história da contracultura nos Estados Unidos durante os anos sessenta. Esta contracultura já não existe, acabou. Não por causa da falta de sinceridade e de valores grandiosos ali. Mas por causa da falta de competência, de precisão, de lucidez. É como o título do velho filme sueco “Dançou apenas um verão”. Sim, foram os anos sessenta; dançaram apenas um verão; depois abandonaram tudo, sem se perguntarem se isto tinha valor ou não⁵⁴ (GROTOWSKI, 1993 [1985], p. 70. Tradução nossa).

Assim, ao utilizar da figura do guerreiro em “O Performer”, Grotowski está engajado em delinear um tipo de comportamento artesanal comprometido com o rigor – que pode ser pensado para além da questão performativa, como uma questão ética, filosófica e social – que se encontrava nas tradições antigas, em certos modos de subjetivação que quase não encontram correspondência nas tradições modernas. Grotowski diz mais à frente no texto: “Se eu utilizo o termo guerreiro, talvez se pensará em Castaneda, mas todas as escrituras também falam do guerreiro. Você pode encontrá-lo na tradição Hindu como também na africana” (1993 [1987], p. 78). E para além das escrituras sagradas – cristãs -, poder-se-ia incluir o arcabouço de mitologias que compõem a cosmogonia e traduzem os princípios ético-religiosos das tradições que Grotowski esteve interessado - entre elas, hinduístas, judaico-cristãs, islâmicas e africanas⁵⁵ -, nas quais também se encontra a figura do guerreiro. Assim, independente de julgar o valor da obra de Castaneda para Grotowski – ainda mais porque, conforme aponta Attisani (2006), o diretor havia dedicado muitas horas a discutir esse autor durante as lições de Roma, de 1982 (p. 56) -, Grotowski parece chamar a atenção para as fontes desse conhecimento, que seriam muito anteriores aos movimentos das décadas de 1960 e 1970, aos quais os livros de Castaneda estiveram vinculados.

A próxima referência à noção de “Homem do conhecimento”, também ilustra uma relação de aprendizagem com um mestre, pois, segundo Attisani, só se conhece

⁵⁴ *Es como la historia de la contracultura en los Estados Unidos durante los años sesenta. Esta contracultura ya no existe, se jodió. No es a causa de la falta de sinceridad y de muy grandes valores allá. Sino a causa de la falta de competencia, precisión, lucidez. Es como el título de la vieja película sueca Danzo solo un verano. Sí, fueron los años sesenta; danzaron solo un verano; después abandonaron todo, sin preguntarse si esto tenía o no valor* (GROTOWSKI, 1993 [1985], p. 70).

⁵⁵ E sob a quais o diretor abordaria mais amplamente em texto de 1995, *Projet d'enseignement et de recherches – Anthropologie Théâtrale*, destinado ao programa da disciplina de Antropologia Teatral, na qual lecionaria logo a seguir no *Collège de France*, Grotowski explica que nessas matrizes culturais encontrou práticas rituais que correspondiam ao que ele estava definindo por comportamento orgânico (1995, p. 15-16). Abordarei este tema ao tratar da pesquisa de Grotowski iniciada em 1976, com o Teatro das Fontes, no capítulo II.

Pierre de Combas – este que Grotowski cita - porque ele fora o guia espiritual do filósofo francês Raymond Abellio⁵⁶. A obra de Abellio é dividida entre textos literários, ensaísticos e algumas memórias. Em seus romances e ensaios filosóficos, ambos de inspiração metafísica, Abellio se apoia na tradição esotérica que lhe fora transmitida pelo mestre Pierre de Combas; foram ensinamentos extraídos da Bíblia e do *Bhagavad-Gita* – escritura religiosa hindu -, bem como da numerologia e da Cabala. Poucas informações sobre esta relação estão disponíveis, sendo que a maior parte dos estudos sobre a vida e a obra de Abellio encontra-se mesmo em língua francesa^{57 58}. Segundo Attisani, ao preferir Pierre de Combas a Castaneda, Grotowski faz uma provocação, já que cita “um nome ignorado pela maioria, uma figura singular de mestre espiritual cuja obra é praticamente desconhecida e que não pode ser encontrada”. Para Attisani, Grotowski conhecia o pensamento de Raymond Abellio, pois seria possível localizar a sua influência em algumas passagens do pensamento grotowskiano (2006, p. 56). Para o escopo dessa dissertação me limito a considerar o aspecto da relação de aprendizagem entre mestre e aluno no processo de busca do conhecimento, a partir de “práticas espirituais”, como o ponto essencial daquilo que Grotowski quis recuperar quando, em “*O Performer*”, fez referência a Pierre de Combas.

Por outro lado, Grotowski deu maior ênfase a uma terceira referência, a da busca pelo conhecimento apresentada por Don Juan de Nietzsche. Neste caso, parece-me que se refere ao personagem descrito no aforismo 327 de Nietzsche, intitulado “Uma Fábula”, do livro *Aurora*:

⁵⁶ Raymond Abellio (pseudônimo de Georges Raymond Soulès) (1907 — 1986), escritor e filósofo francês que, a partir de um confronto entre os ensinamentos da tradição esotérica e o pensamento filosófico moderno, propôs uma nova filosofia gnóstica. Entre as suas principais obras estão: *Heureux les pacifiques* (romance). Éd. Flammarion, 1947; *Vers un Nouveau Prophétisme* (ensaio). Éd. Gallimard, 1947. (Tradução portuguesa: *Para um novo profetismo*. Ed. Arcádia, 1975); *Les yeux d'Ézéchiél sont ouverts* (ensaio). Éd. Gallimard, 1949. (Tradução portuguesa: *Os olhos de Ezequiel estão abertos*. 1ª edição, Ulisseia, 1978; 2ª edição, Arcádia, 2010); *La Structure absolue* (ensaio). Col. "Bibliothèque des Idées", Éd. Gallimard, 1965; *Manifeste de la nouvelle gnose* (ensaio). Éd. Gallimard, 1989.

⁵⁷ Em português ver: ABREU, José Guilherme. *O quadro a Transfiguração de Raffaello Sanzio da Urbino. Uma leitura abelliana*. In: Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património, Volume V-VI, 2006-2007, Universidade do Porto, Porto.

⁵⁸ Em francês ver: BROSSES, Marie-Thérèse de. *Entretiens avec Raymond Abellio*. Éditions Pierre Belfond: Paris, 1966;

BROSSES, Marie-Thérèse de. *De la politique à la gnose, entretiens avec Raymond Abellio*. Éditions Pierre Belfond: Paris, 1987;

COULON, Éric. *Rendez-vous avec la connaissance. La pensée de Raymond Abellio*. Éditions Le Manuscript: Paris, 2004;

FOUCAULD, Jean-Baptiste de. *Raymond Abellio Entre Totalité et Totalitarisme*. In: Actes du Colloque Raymond Abellio. Éditions Dervy: Paris, 2004;

FAIVRE, Antoine. *Accès de l'esotérisme occidental*. Éditions Gallimard: Paris, 1996.

O Don Juan do conhecimento: nenhum filósofo, nenhum poeta ainda o descobriu. Ele não tem amor pelas coisas que descobre, mas tem espírito e volúpia e sente prazer na caça e nas intrigas do conhecimento — que persegue até as mais altas e distantes estrelas! — até que finalmente não lhe resta mais nada para caçar, a não ser o que há de absolutamente doloroso no conhecimento, como o beerrão que acaba bebendo absinto e aguardente. É por isso que acaba por desejar o inferno — é o último conhecimento que o seduz. Talvez ele também o desaponte como tudo o que lhe é conhecido! Então deveria se deter por toda a eternidade, pregado na decepção e transformado ele próprio em conviva de pedra, aspirando a um jantar do conhecimento que nunca lhe será servido! — De fato, o mundo inteiro das coisas não vai mais encontrar um bocado para esse esfomeado (NIETZSCHE, 2007, p. 245-246).

A ideia que se apresenta aqui é a da paixão pelo constante processo que leva ao conhecimento, uma fórmula que, segundo Nietzsche, nenhum filósofo encontrou. O Don Juan não encontra a verdade como único fim, sua volúpia é manifestada pelo desejo da caçada. O aforismo que Nietzsche apresenta parece ser mais um paradoxo entre a paixão da eterna procura e a decepção de que ela seja infinita. Grotowski, no entanto, descreve o Don Juan de Nietzsche como “um rebelde que deve conquistar o conhecimento, e que se ainda não é amaldiçoado pelos outros, se sente diferente, como um *outsider*⁵⁹” (1993 [1987], p. 78). Longe de uma leitura pessimista, pois que o *Performer* nos indica uma via que parece, sobretudo, luminosa – o homem de conhecimento “[...] luta, porque a pulsação da vida retorna mais forte e mais articulada nos momentos de grande intensidade, de grande perigo” (1993 [1987], p. 78) -, a incursão de Grotowski por Nietzsche apresenta aquele que busca o conhecimento não como um herói vitorioso, mas como um *outsider*, diferente e amaldiçoado.

2.5. Segundo trecho – “O perigo e a sorte”

A analogia com o guerreiro indica o tipo de comportamento do *Performer* que Grotowski está destacando, um comportamento distinto do cotidiano e que, assim como no ritual, caracteriza-se por estados de grande intensidade. Em sua descrição, o

⁵⁹ *Outsider* (inglês) - Estranho, forasteiro. A palavra *outsider* foi mantida em inglês nas traduções espanhola e italiana.

guerreiro é aquele que, em busca do conhecimento, luta, porque entende que o perigo – a intensidade da situação – faz com que o “corpo da organicidade” pulse mais fortemente e articulado:

O perigo e a sorte vão juntos. Não há grande classe se não diante do perigo. No momento do desafio aparece a ritmização das pulsões humanas. O ritual é um momento de grande intensidade. Intensidade provocada. A vida então se torna rítmica. O *Performer* sabe ligar o impulso corpóreo à sonoridade (o fluxo da vida deve articular-se em formas)⁶⁰ (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 78. Tradução nossa).

Diante do perigo, os automatismos do comportamento se dissolvem e emerge um comportamento orgânico. Mas, para Attisani, essa perspectiva demanda um processo de aprendizado difícil, envolvendo possibilidades de “falência e dor” (2006, p. 57). De qualquer forma, o trabalho do *Performer* é sobre possuir certo conhecimento do comportamento orgânico, pois – e aqui continuo com Attisani -, “se é verdade que estes aparecem no momento do perigo, também é verdade que o indivíduo não consegue mobilizá-los se não está preparado” (2006, p. 57). Tal preparação indica, assim, que no momento de intensidade “provocada” o *Performer* não atua descontroladamente. Reflexão essa que, a meu ver, encontraria correspondência nas palavras de François Kahn:

Performer é aquele que faz. Que faz de um certo modo profissional, mas não no sentido econômico ou comercial. O conceito era muito interessante porque permitia incluir uma grande quantidade de atividades que nas várias linguagens européias, (em francês, italiano ou em polonês) não podiam entrar. Não era um ator, um dançarino, cantor, músico... Coisas que são separadas. A palavra *Performer* dá essa qualidade que inclui vários *crafts*, ofícios. Vários ofícios dentro de uma só palavra. E acho que foi isso que fez com que ele escolhesse esse termo... como um modo de descrever... Isso explica porque esse termo apareceu nesse momento. [...] na minha impressão, o *Performer* tem uma ligação com a ideia de profissão. Uma pessoa que já tem todo um material, toda uma formação, toda uma estrutura para fazer as coisas. Que pode ser tradicional ou não tradicional, mas que tem uma estrutura. Aí, se eu falo do *Performer*, me refiro ao fato de que ele é

⁶⁰ *El peligro y la suerte van juntos. No hay gran clase sino con respecto a un gran peligro. En el momento del desafío aparece la ritmatización de las pulsaciones humanas. El ritual es un momento de gran intensidad. Intensidad provocada. La vida se vuelve entonces rítmica. El Performer sabe ligar el impulso corpóreo a la sonoridad (el flujo de la vida debe articularse en formas)* (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 78).

capaz de manter uma certa linha interior e aceitar a presença de outras pessoas, também há isso (KAHN, 2013, Caderno de Campo do Pesquisador).

Assim também, tal perspectiva se alinha claramente ao desenvolvimento da noção de ator que Grotowski esteve desenvolvendo desde a fase teatral e que, dentre outros aspectos, poder-se-ia observar através do duplo “estrutura e espontaneidade”. Relação essa que, em certa medida, Attisani explicitou:

Significa que no cotidiano os impulsos e as ações consequentes se configuram como um fluxo em larga medida “automático”, enquanto o fato de lidar com uma situação excepcional impõe uma dramaturgia, uma direção artística e uma performance, ou seja um comportamento decidido e construído em coerência com as próprias finalidades; diante de uma dificuldade, se reagimos com base no instinto cego, nos perdemos, é um princípio desde sempre percebido no âmbito teatral: Stanislavski, por exemplo, esclareceu no seu tempo que o gesto em cena não existe sem uma pausa que o evidencie⁶¹ (2006, p. 57-58. Tradução nossa).

Venho utilizando um conceito para nos ajudar a pensar algo entre a espontaneidade e a estrutura: o conceito de organicidade. Embora Grotowski utilize este conceito em “O Performer”, não se ocupa de explicá-lo didaticamente, já que o termo foi recorrente em suas palestras e conferências desde 1965. Esta noção aparece quando, a partir da experiência com o ator Ryszard Cieslak, na criação do espetáculo *O Princípe Constante*, Grotowski teria, segundo Motta Lima, redefinido suas concepções sobre a relação corpo/mente, não mais encarando o corpo como uma barreira aos impulsos psíquicos: “a consciência orgânica [...] permitiria o acesso a esse ‘si mesmo’ [...] não conduzido nem manipulado – e, portanto, restrito – pelo intelecto. O próprio intelecto passava a fazer parte e era, portanto, reinventado a partir e por intermédio da consciência orgânica” (2012, p. 250). Embora tenha, a partir dessa noção, se oposto ao controle do ator sobre “si mesmo” – entendido como uma forma de manipulação, e de introspecção que impede a sua relação com o exterior e, portanto, impede o “contato”,

⁶¹ Significa che nel quotidiano gli impulsi e le azioni conseguenti si configurano come un flusso in larga misura “automatico”, mentre il fatto di cavarsela in una situazione eccezionale impone una drammaturgia, una regia e una performance, vale a dire un comportamento deciso e costruito in coerenza con le proprie finalità; a fronte di una difficoltà, se si readisce in base all’istinto cieco si è perduti, è un principio da sempre noto in ambito teatrale: per esempio Stanislavskij ha chiarito a suo tempo che il gesto in scena non esiste senza uno stop che lo evidenzi (ATTISANI, 2006, p. 57-58).

outra noção importante na época – não se opôs a ideia de que é necessário trabalhar numa estrutura precisa e, mais do que isto, que o próprio comportamento orgânico trazia em si mesmo uma estrutura. Conforme apontou Motta Lima:

(...) quando pensarmos em ‘partitura’, por exemplo, não podemos pensar apenas na sua função junto à fruição do espectador, mas como referida a um ‘trabalho do ator sobre si mesmo’, para usar uma expressão de Stanislavski. É a serviço daquela ‘fluidez do movimento’, que Grotowski localizava no ‘pólo orgânico’, que a ‘estrutura’ irá funcionar (MOTTA LIMA, 2005, p. 60).

E é a noção de “estrutura” que Grotowski retoma quando, em 1987, em *Performer*, afirma que “no momento do desafio aparece a ritmização das pulsões humanas [...] a vida então se torna rítmica. O *Performer* sabe ligar o impulso corpóreo à sonoridade [...] o fluxo da vida deve articular-se em formas” (1993 [1987], p. 78). Importante perceber aqui que o processo se articula em formas, mas que isso não rompe com a noção espontaneidade, pois o próprio trabalho sobre a linha orgânica, a própria organicidade, conduziria a uma articulação formal. Nas palavras de Motta Lima:

A pergunta é: de que modo ‘estruturar’ quando a ‘estrutura’ visa, ao mesmo tempo, refazer um fragmento, retornar a uma experiência vivida pelo ator, e permitir que essa experiência continue guiando-se (como toda experiência) pelo que é desconhecido, o que não está determinado *a priori*? (...) É através de uma certa relação entre aquilo do qual o ator é consciente e aquilo que permanece sempre desconhecido que podemos, portanto, antever o conceito de ‘partitura’. Podemos concluir que, desse ponto de vista, nem a ‘vida’ se apresenta sem uma ‘estrutura’, nem a ‘estrutura’ pode ser vista apenas como uma série de movimentos que, bem repetidos, poderão fazer com que o ator reencontre, inexoravelmente, a ‘vida’ da ação (MOTTA LIMA, 2005, p. 61).

Na mesma linha, não se pode resumir o *Performer* como um atuante que se interessa em performar ritos tradicionais, mas, o que se pode ver melhor agora, é que se trata de um atuante que trabalha nos limites (o perigo, a intensidade) da experiência porque compreende que dali surgirão as pulsões da vida capazes de elevá-lo a um outro nível de compreensão, de conhecimento. E estes limites não constituem, segundo Attisani, uma alteração do estado de consciência, mas sim um alargamento:

A alteração é uma passagem de estado, enquanto o alargamento continua a compreender dentro de si a consciência ordinária e isso significa que, mesmo que em ambos os casos a mudança seja temporária, no segundo se estabelece uma conexão entre as duas condições e se cria a possibilidade de conservar uma na outra [...] ⁶² (2006, p. 60. Tradução nossa).

Assim, o modo de trabalhar sobre este alargamento não se baseia em reproduzir a experiência ritualística religiosa, nem em buscar a sua possível realidade transcendente. Nesta linha, embora Taviani (1988) nos fale de uma “mudança de estado” - ao contrário do que apontou Attisani -, ela atuaria na “dimensão da vida conhecida” e poderia “ser definida como uma superação dos limites da individualidade” (TAVIANI, 1988, p. 269). O que, em certa medida, condiz com aquela liberação do corpo/mente e do trabalho do ator através do contato, tão importantes à constituição do comportamento orgânico e que, conforme sublinhei, foi um redirecionamento essencial na investigação que Grotowski vinha desenvolvendo desde a década de 1960. Aqui, sem abandonar a perspectiva da organicidade – muito pelo contrário pois, como apontarei no próximo capítulo, a pesquisa do comportamento orgânico foi importante para Grotowski quando da sua investigação das performances rituais -, acrescenta-se, na *Arte como Veículo*, um modelo de trabalho que, assim como aponta Taviani, vincula-se a uma via iniciática:

Grotowski reformula os princípios fundamentais da tradição iniciática: a sua unidade sob as diferentes vestes; o seu caráter operacional, ligado à ação a ser realizada sob um rígido e incessante controle; a pesquisa de estados não condicionados por experiências psíquicas e por aspectos sociológicos ou históricos do indivíduo; o caráter de conhecimento transmitido ou a ser transmitido, em que não existe nada de inventado. E, por fim, a relação com a origem ⁶³ (TAVIANI, 1988, p. 270-271. Tradução nossa).

⁶² *L'alterazione è un passaggio di stato, mentre l'allargamento continua a comprendere dentro di sé la coscienza ordinaria e questo fa sì che, sebbene in entrambi i casi il cambiamento sia temporaneo, nel secondo si stabilisca una connessione tra le due condizioni e si crei la possibilità di tesaurizzare l'una nell'altra* (ATTISANI, 2006, p. 60).

⁶³ *Grotowski riformula i principi fondamentali della tradizione iniziatica: la sua unità al di sotto delle diversi vesti; il suo carattere operativo, legato all'azione da svolgersi sotto un controllo rigido e incessante; la ricerca di stati non condizionati dalle esperienze psichiche e dagli aspetti sociologici o storici della persona; il carattere di conoscenza trasmessa o da trasmettere, in cui non c'è nulla di inventato. E infine il rapporto con l'origine* (TAVIANI, 1988, p. 270-271).

Esta relação entre organicidade e iniciação (transmutação pessoal) fica evidente em algumas partes do texto de Grotowski. Primeiro, ele fala da possibilidade de uma unidade corpo/essência: “em organicidade plena, o corpo e a essência podem entrar em osmose e parece impossível dissociá-los” (1993 [1987], p. 79). Conforme explica Grotowski, a essência é, etimologicamente, “uma questão de ser, de *be-ing*” (1997 [1987], p.377)⁶⁴. E aqui, mantenho o vocábulo da versão de língua inglesa - traduzido por *seridad*, na versão espanhola, e *esserità*, na versão italiana -, e que talvez se pudesse traduzir em língua portuguesa, de um modo certamente estranho, por “ser sendo”. Com a construção desse neologismo, Grotowski parece se referir a tudo aquilo que é próprio do “ser”, da “existência”, do “estado de ser”, não apresentado como algo fixo, mas em devir – e isto fica reforçado pelo gerúndio. Segundo Attisani (2006), o uso desse termo condiz com uma linguagem da prática, com um resquício da oralidade que se mantém no texto escrito: “é claramente um termo funcional, certamente não é uma precisa opção metafísica [...]; o contexto esclarece de fato que a ‘*esserità*’ é uma conquista, um estado-passagem, e que a verdadeira questão é a da essência, ou seja, do Si” (p. 60-61).

Conforme aponta Mauro Rodrigues (2013), a reflexão sobre a “essência”, em “O Performer”, se alinha mais ao pensamento de Gurdjieff⁶⁵ do que a qualquer corrente filosófica essencialista. Grotowski diz:

A essência me interessa porque não tem nada de sociológico. É isso que não é recebido dos outros, aquilo que não vem do exterior, que não é aprendido. Por exemplo, a consciência (no sentido de “the conscience”, a consciência moral) é algo que pertence à essência, e que é de todo diferente do código moral que pertence à sociedade. Se tu infringes o código moral, te sentes culpado, é a sociedade a que fala em ti. Porém se fazes um ato contra a

⁶⁴ “*Essence: etymologically, it’s a question of being, of be-ing*” (GROTOWSKI, 1997 [1987], p. 377); “*La esencia: etimológicamente se trata del ser, de la seridad*” (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 79); “*L’essenza: etimologicamente si tratta dell’essere, dell’esserità*” (GROTOWSKI, 1988 [1987], p. 166).

⁶⁵ George Ivanovich Gurdjieff (1866-1949), conhecido como místico e mestre espiritual, nasceu e viveu sua infância na Armênia, durante o Império Russo, fronteira com a Ásia Menor. Recolheu e sistematizou um repertório de conhecimentos antigos de diversas tradições, como sufismo, cristianismo primitivo e budismo, através de viagens pela Ásia e Oriente Médio. Conhecimentos que trouxe para o ocidente através da filosofia esotérica e do desenvolvimento de uma prática de “trabalho sobre si”. Lecionou em São Petesburgo, na Rússia, e depois inaugurou o *Instituto para o Desenvolvimento Harmonioso do Homem*, na França e Estados Unidos da América. Algumas de suas ideias e práticas estão registradas na forma de textos, movimentos e músicas.

consciência, sentes remorso – isto é entre tu e tu mesmo, e não entre tu e a sociedade⁶⁶ (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 79. Tradução nossa).

Embora tenham realizado suas investigações em campos diferentes, Grotowski e Gurdjieff se aproximam na utilização de determinados termos e no modo como os descrevem para um “trabalho sobre si”, seja do atuante ou do indivíduo, respectivamente. Conforme aponta Rodrigues (2013), tal similaridade se apresenta principalmente nas noções de *essência* e *personalidade*, como demonstra ao citar a fala do jornalista e filósofo russo Peter Ouspensky, um dos principais colaboradores de Gurdjieff:

Lembremos que o homem é constituído de duas partes: essência e personalidade. A essência no homem é o que lhe pertence. A personalidade no homem é o que não lhe pertence. O que não lhe pertence significa: o que lhe vem de fora, o que aprendeu ou o que reflete; todos os traços de impressões exteriores deixados em sua memória e nas sensações, todas as palavras e todos os movimentos que lhe foram ensinados, todos os sentimentos criados por imitação, tudo isto é o que não lhe pertence, tudo isso é personalidade (OUSPENSKY, 1989. apud RODRIGUES, 2013, p. 106).

Vê-se, então, como a descrição da essência de Gurdjieff é próxima daquela de Grotowski, bem como a distinção entre ela e o que é aprendido socialmente, aquilo que “vem de fora”, e que Gurdjieff denomina *personalidade* (RODRIGUES, 2013, p. 106). Num certo sentido, são algumas das semelhanças que Grotowski comentou, em 1991, em entrevista que tratava sobre Gurdjieff⁶⁷:

Quando tive em mãos certos materiais, comprovei, com efeito, uma utilização similar de certos termos como, por exemplo, “mecanicidade”, “associações”. Em outras partes, os termos diferem, porém, sem dúvida,

⁶⁶ *La esencia me interesa porque no tiene nada de sociológico. Es eso que no es recibido de los otros, aquello que no viene del exterior, que no es aprendido. Por ejemplo, la conciencia (en el sentido de the conscience, la "conciencia moral") es algo que pertenece a la esencia, y que es del todo diferente del código moral que pertenece a la sociedad. Si infringes el código moral, te sientes culpable, y es la sociedad la que habla en ti. Pero si haces un acto contra la conciencia, sientes remordimientos - esto es entre tú y tú mismo, y no entre tú y la sociedad* (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 79).

⁶⁷ GROTOWSKI, Jerzy. Era como um Volcán. In: PANAFIEU, Bruno. Gurdjieff, Textos Compilados. Caracas: Editora Ganesha, 1997. P. 117 a 151.

estão lá “máscara social”, “personalidade”... e, se poderia seguir e seguir! O que provavelmente seja mais importante mencionar é a complexidade da natureza humana, que abarca o corpo, e a interioridade – talvez com algo mais a realizar ou fazer – em direção ao que chamo hoje de “verticalidade” (GROTOWSKI, [1991] 1997. apud RODRIGUES, 2013, p. 101).

Aqui se percebe não apenas investigações que têm pontos em comum, mas também a influência de Gurdjieff em Grotowski e, talvez, como diz Rodrigues, a utilização de referências semelhantes no processo de reflexão de ambos. Rodrigues (2013) identificou haver “nos dois homens uma profunda conexão com conhecimentos e tradições muito antigas, nem sempre em sua forma, mas principalmente em seu conteúdo transformador” (p. 101). É, sobretudo, interessante notar como estas influências vão se anunciando nos termos de Grotowski, ou de suas “palavras praticadas” – referindo-me então a reflexão de Tatiana Motta Lima -, ao longo de sua vasta investigação, ou de como elas vão se modificando de acordo com as fases e com as pessoas com quem Grotowski trabalhou.

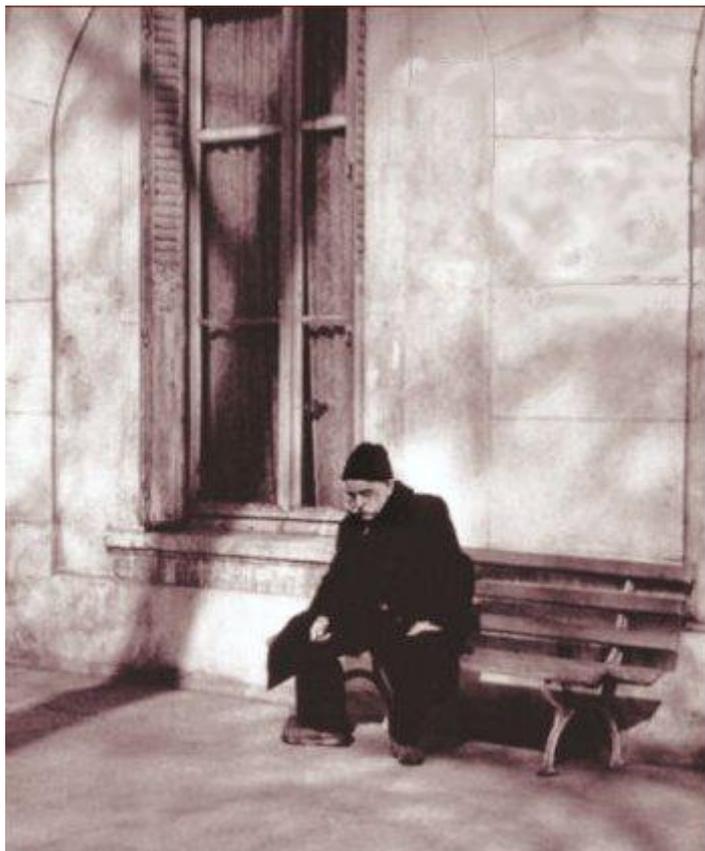
Após essa reflexão, talvez fique mais clara a afirmação de Grotowski, em “*O Performer*” que “em organicidade plena, o corpo e a essência podem entrar em osmose e parece impossível dissociá-los” e que mesmo a “organicidade” existindo em nossa natureza como estado potencial, ela demanda uma conquista. Um processo de “transmutação pessoal” através de um trabalho que se assemelha ao da “via iniciática”, seguindo então a linha de reflexão apontada por Taviani. Em “*O Performer*”, Grotowski continua dizendo que esse processo pode se desenvolver ao longo da vida: se, no jovem, existem separadamente “o corpo e a essência” que, por um breve momento, podem entrar em osmose, com a idade – e um determinado trabalho - pode-se passar ao “corpo da essência”:

Isso é o resultado de uma evolução difícil, uma transmutação pessoal que, de alguma forma, é a tarefa de cada um. A pergunta chave é: Qual é o seu processo? Você é fiel ao seu processo ou luta contra ele? O processo é algo como o destino de cada um, o seu próprio destino que se desenvolve no tempo (ou, apenas, que se realiza). Então: Qual é a qualidade de sua submissão ao seu próprio destino? Pode-se captar o processo, se o que se faz está de acordo com nós mesmos, se não se odeia o que se faz. O processo

está ligado á essência e, virtualmente, conduz ao corpo da essência⁶⁸ (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 79. Tradução nossa).

O processo está, então, ligado à capacidade do indivíduo de estar em relação consigo – seu processo, seu destino - mesmo para além dos ditames sociais ou morais. Grotowski falava que, “quando nos adaptamos ao processo, o corpo resulta não resistente, quase transparente. Tudo é claro, tudo é evidente”. Grotowski exemplifica o “corpo da essência” através de um retrato de Gurdjieff, já então em idade avançada, sentado num banco de Paris (1993 [1987], p. 79). Alguém que teria conquistado, com o trabalho e o tempo, uma expansão da consciência, permitindo um nível sutil e qualitativo de distanciamento de si, que, no entanto, não é um ausentar-se de si, mas uma percepção e “submissão” ao processo. E é sobre isso que Grotowski tratará no trecho seguinte de “*O Performer*”, através da noção do “Eu-Eu”.

⁶⁸ *Esto resulta de una difícil evolución, evolución personal que, de cualquier modo, es la tarea de cada uno. La pregunta clave es: ¿Cuál es tu proceso? ¿Eres fiel o luchas contra tu proceso? El proceso es como el destino de cada uno, el destino propio que se desarrolla (o: que simplemente se desenvuelve) en el tiempo. Entonces: ¿Cuál es la cualidad de tu sumisión a tu propio destino? Se puede captar el proceso, si lo que se hace está en relación con nosotros mismos, si no se odia lo que se hace. El proceso está ligado a la esencia y, virtualmente, conduce al cuerpo de la esencia* (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 79).



*George Ivanovich Gurdjieff, na década 1940, em seus últimos anos de vida, em Paris*⁶⁹.

2.6. Terceiro trecho – “O Eu-Eu”

Neste terceiro trecho aparece uma forte imagem poética: “Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que olha. Um morrerá, um viverá” (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 79). Conforme explicou Osinski, citando Mircea Eliade, o diretor faz referência à *Upanishad*⁷⁰ da “Árvore da Vida” (2011, p. 432-433). Uma antiga

⁶⁹ Imagem disponível em: <http://www.gurdjieffensemble.com/>

⁷⁰ Segundo Carlos Alberto Tinoco, professor e pesquisador da tradição yogue: “A palavra Upanishad é de origem sânscrita, cuja etimologia significa (upa + ni + shad) sentar-se com humildade, em plano inferior, para ouvir. Trata-se de uma alusão ao fato do discípulo sentar-se aos pés do mestre, com humildade, para ouvi-lo. [...] As Upanishads são consideradas pela tradição hindu, como a mais profunda essência da tradição filosófica da antiga sabedoria dos Vêdas. Elas são a chave de acesso ao aspecto mais profundo do ser humano, aquilo que os rishis ou antigos sábios da Índia chamaram de Âtman. O Âtman é a essência de tudo, está em tudo e, não apenas no ser humano. São textos de difícil compreensão que procuram expressar com palavras, aquilo que está além das palavras, além do pensamento racional” (TINOCO, 2011, p. 10)

passagem da filosofia meditativa da tradição hinduísta Védica que, segundo o pesquisador e yogue brasileiro Antônio José Botelho (2011), corresponde à *Upanishad* intitulada *Mundaka*. Segundo Botelho, essa *Upanishad* enfatiza a obtenção do conhecimento destacando o processo de transmissão entre um preceptor e seu discípulo. Destaca, ainda, que esta busca é também uma passagem do conhecimento denominado “inferior”, ligado às regras e comportamentos da existência carnal/mundana, a um conhecimento “superior”, o conhecimento de *Brahman*⁷¹ (BOTELHO, 2011, p. 138). E, como veremos mais à frente, estes princípios tradicionais/ filosóficos se alinham ao que Grotowski explicou, posteriormente, no âmbito da prática, como “acesso às energias mais sutis” (em texto de 1995, para o *Collège de France*), ou como “trabalho sobre a verticalidade” (em *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*, de 1993).

Em “O Performer”, a citação aos dois pássaros, “um que bica e o outro que olha”, parece referir-se ao seguinte fragmento da *Upanishad Mundaka*:

Como dois inseparáveis companheiros, dois pássaros de plumagem dourada estão empoleirados numa árvore. O primeiro representa o eu individual [ego] e o segundo representa o Eu imortal [Atman]. O primeiro prova as frutas doces e amargas da árvore e o outro, apenas observa atentamente (In: BOTELHO, 2011, p. 141).

Apesar da imagem do duplo - entre o pássaro que bica e o pássaro que observa - ser de uma potencia poético-filosófica que, sem uma leitura atenta pode nos distanciar do artesanato em Grotowski, a passagem seguinte de “O Performer”, já alerta sobre a especificidade da artesanaria que se quer conquistar:

Trata-se de ser passivo na ação e ativo na observação (o contrário do habitual). Passivo quer dizer ser receptivo, e ativo quer dizer estar presente. Para nutrir a vida do Eu-Eu, o Performer não deve desenvolver massa corporal, ou um organismo musculoso e atlético, mas sim um organismo que

⁷¹ Na filosofia hinduísta o *Brahman* é um princípio divino não personalizado, é o absoluto, a origem e a evolução. Está, portanto, ligado à essência de cada indivíduo, ao “eu” mais interior, denominado na tradição Védica como *Atman*. Segundo Botelho, “a *Upanishad* [Mundaka] descreve o Conhecimento de Brahman, cujo significado é a obtenção do Absoluto que pode ser conseguido pela vontade do orientador espiritual, somente após o discípulo cultivar a dissipação de todas as coisas consideradas como tarefas mundanas, extinguindo-as” (2011, p. 138).

seja um canal através do qual as forças circulem⁷² (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 80. Tradução nossa).

Assim, quando o atuante está preocupado em apenas fazer, se esquece de fazer viver a parte de si que observa. O ato da observação viria de um segundo “eu”, esse que, contudo, não julga, mas se constitui enquanto presença, um “eu” que testemunha. E o processo de cada um, segundo Grotowski, só poderia então ser captado a partir da presença desse segundo “eu”. Pressupõe-se, portanto, um trabalho de não identificação com o aquilo que se faz, de liberação dos automatismos e condicionamentos. E, conforme conclui Grotowski, desenvolvida a conexão “Eu-Eu”, o *Performer* pode continuar sua trajetória do “corpo/essência” ao “corpo da essência”.

Embora Gurdjieff não tenha utilizado explicitamente a referência a *Upanishad Mundaka*, o discurso de Grotowski parece ter se construído sob a influência do místico: Gurdjieff também abordara a essência do “si” como potência, como um trabalho a ser feito e cuja consumação, enquanto ato de plena realização do homem, não poderia ocorrer de modo mecânico. Conforme aponta Rodrigues, “a mecanicidade das ações humanas é o que justamente se opõe a tal realização e para escapar a essa mecanicidade seria preciso primeiro vê-la, ser testemunha de sua ação” (2013, p. 102). As atitudes mecânicas seriam a cristalização dos comportamentos e reações, radicados na *personalidade*, – natureza em que tudo é aprendido do exterior, sociológica, por assim dizer – tornando-se “um impedimento para um contato com a essência e para a constituição de uma *presença*. (...) A presença, nessa acepção, diz respeito a uma emergência que resultaria desse contato voluntário, que Gurdjieff chama de contemplação” (RODRIGUES, 2013, p. 110-111).

Voltando, então, para um espelhamento entre o *Performer* e o ator, aproveitando-se de um para pensar a problemática do outro, poderíamos dizer que a relação entre “identificação” e “contemplação” é uma problemática antiga da pedagogia do ator. Segundo Attisani (2006), tal discussão esteve sempre nas discussões sobre o trabalho do ator: ele deve se observar, ou não, enquanto interpreta seu personagem? (p. 63-64). Sua indagação, no entanto, nos leva mais além: não traz apenas um problema

⁷² *Se trata de ser pasivo en la acción y activo en la mirada (al contrario de lo habitual). Pasivo quiere decir ser receptivo. Activo estar presente. Para nutrir la vida del Yo-Yo, el Performer debe desarrollar no un organismo-masa, organismo de músculos, atlético, sino un organismo-canal a través del cual las fuerzas circulan* (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 80).

para com a ordem da metodologia do trabalho do ator, mas que a imagem desenhada pelo *Performer* aponta elementos essencialmente processuais, como o de estar atento aos devires da experiência sem, no entanto, romper com a própria experiência. Um processo de descoberta mais pessoal do que metodológico. Pois, como afirma Grotowski, não há um treinamento formal que permita ao atuante alcançar este segundo “eu”. O que se pode fazer é trabalhar sobre uma estrutura de criação precisa, sem improvisações, com respeito aos detalhes na execução das ações a serem feitas, e que elas possam ser repetidas (1993 [1987], p. 80). E, Attisani, então conclui: “A conquista da própria autenticidade [...] não tem nada a ver com a espontaneidade [...] e se refere, antes de tudo, a uma constante disciplina que não consiste em uma “preparação” ao ato, mas em uma tarefa progressiva (este é o único *training* admissível)” (2006, p. 64).

2.7. Quarto trecho – “O que me lembro”

Para abordar este quarto trecho - no qual se apresentará uma das vias de acesso à ação, através da memória -, faz-se necessária a incursão por algumas das experiências daqueles anos de formação do *Workcenter*. Assim, um material importante que ajudará nesta discussão, para além da análise textual, é o recente testemunho de François Kahn - colaborador de Grotowski entre 1973 e 1985, que participou de um encontro promovido pelo diretor em 1985 (pouco antes da formação do *Workcenter*, mas já na Itália), no qual Grotowski reuniu antigos colaboradores da fase parateatral e do Teatro das Fontes, com os novos colaboradores - alguns daqueles que participaram do *Objective Drama Program* nos Estados Unidos, entre 1983 e 1985. Nesse encontro, Kahn relata que ouviu Grotowski utilizar pela primeira vez a palavra *performer*. Este relato, fornecido em uma entrevista que fiz com o ator⁷³, nos servirá para observar de maneira mais clara como a noção se desenhava na experiência prática do diretor naquele período.

Conforme apontarei com mais precisão no próximo capítulo, foi já na fase do *Teatro das Fontes* (1976 a 1982) que Grotowski estava empenhado na investigação de

⁷³ Kahn me concedeu esta entrevista em 26 de Setembro de 2013, por ocasião de sua vinda ao Rio de Janeiro para a curta temporada do espetáculo “Viagem a Izu”. As citações referentes a esta entrevista aparecerão sob a referência: KAHN, François. Entrevista concedida a Luciano Matricardi de Freitas Pinto. Caderno de Campo do Pesquisador. Rio de Janeiro: setembro, 2013.

práticas espirituais/rituais – articuladas sobre formas da dança, do canto e da presença – que o auxiliassem na busca de um nível mais elevado do conhecimento de si. Foi, assim também, entre o *Teatro das Fontes* e o *Objective Drama*, que essas mesmas formas performativas passaram a ser investigadas sob o rigor da prática laboratorial, naquilo que Lisa Wolford (1996) define por ”destilação dos morfemas essenciais dos idiomas da performance” (p. 24). De forma que, conforme destaca o testemunho de Kahn, alguns dos atuantes das práticas tradicionais pelas quais Grotowski se interessou se mantiveram em colaboração com o diretor até os primeiros anos da *Arte como Veículo* e foi, por volta de 1985, época que antecede a inauguração do *Workcenter*, que Grotowski começou a utilizar – ao menos entre os seus pares – o termo *performer*.

Segundo Kahn, não se falava de *performer* no período parateatral nem durante o Teatro das Fontes: “Falava-se de *leader*, do inglês, de guia prático. Como guia de montanha, nesse sentido de guia, não no sentido espiritual”. Foi em 1985, durante o evento promovido por Grotowski em Florença (Itália)⁷⁴, que Kahn afirma ter escutado, pela primeira vez, o termo *performer*:

E tinha uma razão bem precisa, acho. Foi o momento quando no grupo de *leaders* que trabalhavam com ele foram integradas algumas pessoas de tradição, que faziam qualquer coisa entre o teatro e uma outra coisa. [...] Havia um jovem ator coreano [Du Yee Chang] - que fazia um trabalho de dança e canto tradicional - e um balinês [Lendra] entre os *leaders* do grupo. Falo [especificamente] desse evento. [...]. E aí ele usou *performer* para descrever o que faziam esses líderes, para descrever o que fazia o senhor balinês [...]. Enfim, o *performer* nesse caso era muito evidente, eram pessoas que tinham uma formação tradicional bem precisa - no caso de Lendra era a dança balinesa. E que eram capazes de mostrar essa arte, mas também de transformar isso e entrar numa outra coisa. Eram verdadeiros *performers*, com uma formação artística bem precisa, eram profissionais (KAHN, 2013, Caderno de Campo do Pesquisador).

⁷⁴ “[...] antes da abertura do *Workcenter*. Ele [Grotowski] estava ainda trabalhando na Califórnia e começou a pensar em talvez se mudar para a Europa, por várias razões que eu não quero entrar agora. [...] Então ele organizou em 1985 uma oficina, num lugar maravilhoso, num castelo – que na verdade era uma propriedade abandonada, ainda em bom estado, mas completamente vazia. [...]. E ali, Grotowski organizou durante dois meses, dos quais eu participei somente um, uma oficina que juntava os velhos – que ele chamava de os velhos, quer dizer, as pessoas que participaram do trabalho parateatral nos anos 1970, como eu – com os novos, ou seja, jovens, estudantes americanos...” (KAHN, 2013, Caderno de Campo do Pesquisador).

Na fala de Kahn, se evidencia menos o aspecto místico, ritualístico e simbólico das determinadas práticas tradicionais, e mais o nível técnico com o qual esses *performers* trabalhavam – o ofício, no sentido do conhecimento artesanal, e não da profissão rentável, com o qual se ocupavam. Nesse sentido, são capazes não apenas de executar sua prática tradicional, mas também de levá-la a “um outro lugar”. Ao que tudo indica, um lugar que não se resume no objetivo simbólico/expressivo da prática, mas em algo pessoal que é conquistado durante o próprio fazer por aquele atuante. Este trânsito, entre o saber performativo tradicional e “um outro lugar”, parece referir-se ao que Kahn observou no trabalho proposto por Grotowski, no encontro de 1985, e que seria uma dos princípios fundamentais para a construção da noção de *Performer*.

Segundo Kahn, ali se propunha, não apenas aos atuantes ligados às diferentes tradições, mas a todos os colaboradores convidados, um exercício que – assim lhe parecia - tinha um enfoque parateatral, mas ao mesmo tempo tinha características claramente teatrais: o *mystery play*. Segundo sua descrição, o exercício consistia em elaborar uma improvisação estruturada utilizando-se de uma canção, mas não uma canção qualquer, mas aquela que tivesse para o atuante uma importância pessoal, remetendo-o à sua origem, remetendo-o à sua tradição. No mesmo ano, Grotowski se referia a esta mesma proposição em conferência proferida em Florença e que, posteriormente, foi transcrita e publicada no artigo intitulado “*Tu es le Fils de Quelqu’un*”:

[...] é uma espécie de etnodrama individual no qual o ponto de partida é uma canção antiga ligada à tradição étnico-religiosa da pessoa em questão. Começa-se a trabalhar com essa canção como se, nela, estivesse codificada, em potencial (movimento, ação, ritmo...), uma totalidade. É como um etnodrama no sentido tradicional coletivo, mas aqui é uma pessoa que age com uma canção e sozinha (GROTOWSKI [1985] apud RICHARDS, 2012, p. 48).

E esse também parece ser um tema do qual fala no trecho “O que me lembro”, do texto de 1987. Fala sobre o retorno às origens *através* do trabalho sobre si (ao mesmo tempo de um retorno às origens *para* o trabalho sobre si). Grotowski aponta a corporeidade antiga, ancestral, como uma via de acesso à criação que estaria dentro de cada um de nós. Fala que a partir dos detalhes, como a lembrança das rugas, ou da voz

distante de um avô ou mãe, pode-se iniciar uma construção corporal que, em um segundo momento, pode buscar ou se deparar com uma corporeidade ancestral e desconhecida. Nessa perspectiva, poderia se chegar a um passado distante, como se fosse a própria memória que despertasse: “É um fenômeno da reminiscência, como se você se lembrasse do *Performer* do primeiro ritual” (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 80).

Grotowski também apontou que nessa via não se é o personagem, nem o não-personagem, e que falar de corporeidade ancestral talvez não fosse falar literalmente de algo que estivera na origem, mas de algo que “poderia ter sido”, de uma virtualidade ou potencialidade (1993 [1987], p. 80). Claramente, Grotowski fala de uma estrutura que realiza (e exige) uma transformação do atuante. Ou seja, a arte é veículo para a transformação/conhecimento de si. Pois, já antecipando um encaminhamento de leitura a partir da Hermenêutica do Sujeito de Foucault, só se pode alcançar o conhecimento – ou um certo tipo de conhecimento - através de uma transformação de si.

Sobre esta via que, como propôs Taviani, é iniciática, a memória apresenta-se como um caminho que o ator pode também percorrer, mas que ao *Performer* leva a um outro patamar. No paralelismo entre ator e *Performer*, Ruffini explica esta diferença de encaminhamento, citando várias passagens do texto de Grotowski:

O ator (de Toporkov-Stanislavski) e o *Performer* se servem ambos da memória: mas enquanto o ator busca na própria memória para ser um outro, o *Performer* chega à memória do outro para voltar a ser ele mesmo. Ao início, tenta se recordar de “alguém conhecido, e depois mais e mais distante, a corporeidade de alguém desconhecido, do ancestral”. Como “no retorno de um exílio”, alcança algo de desconhecido, porque esquecido, mas profundamente seu, algo “que não é mais ligado às origens mas – se ousou dizê-lo – à origem”⁷⁵ (RUFFINI, 1988, p. 277-278. Tradução nossa).

A memória é então uma via fundamental para os processos do conhecimento de si no trabalho do atuante do *Workcenter*. Ela já se insinuava como fonte potente de

⁷⁵ *L'attore (di Torzov-Stanislavskij) e Il Performer si servono entrambi della memoria: ma mentre l'attore scava nella propria memoria per essere un altro, il Performer arriva alla memoria dell'altro per tornare ad essere sé. All'inizio cerca di ricordare "qualcuno di conosciuto, e in seguito, sempre più lontano, la corporeità dello sconosciuto, dell'antenato". Come "nel rientro di un esule", raggiunge qualcosa di ignoto, perché dimenticato, ma profondamente suo, qualcosa "che non è più legato alle origini ma – se oso dirlo – all'origine"* (RUFFINI, 1988, p. 277-278).

trabalho desde a prática do *mystery play* – que aparece no início dos anos 1980, durante o *Objective Drama Program*. A noção de tradição parece surgir como recuperação de uma atitude ética do indivíduo, entendendo, dessa forma, que os exercícios espirituais – antes da degeneração dos ritos em liturgias moralizantes, como se viu no desenvolvimento das religiões cristãs – eram as próprias ferramentas para que o indivíduo operasse uma transformação no si mesmo. Pensando, sinteticamente, que as sociedades tradicionais mantêm viva a ancestralidade através do rito, nas sociedades ocidentais⁷⁶ – modernas e globalizadas – o campo da comunidade de crença se dissolveu, restando apenas o indivíduo. Pensando assim, se poderia desenvolver a hipótese de que o horizonte que Grotowski pretendia desenvolver com o *Performer* seria um no qual os atuantes poderiam se ocupar de um exercício preciso e rigoroso, como das práticas espirituais, mas sustentado por princípios do trabalho do ator. Como, por exemplo, na busca das pulsões essenciais, provenientes da ancestralidade do atuante. Pulsões tais, que, no “retorno” desta viagem às origens, devem ser articuladas em formas precisas de ação (seja pelo canto, gesto, presença), constituindo um outro modo de ser, transformação de si. Assim, este “modo de ser”, enquanto comportamento performativo, se reconecta com o início de “O *Performer*”, quando Grotowski alertou que esta prática liga-se a “algo tão antigo que todas as distinções entre gêneros estéticos já não são válidas”. Com esta noção também se poderia flertar com as reflexões de Émile Durkheim: quando antes da especialização do trabalho, e então, antes das distinções entre os gêneros, prevalecia a “consciência coletiva”. Então quando o atuante moderno, esse da era da “consciência individual”, trabalha sobre esta perspectiva tradicional, primeiramente a partir de suas memórias pessoais, mas depois indo mais distante, e encontra as origens – como um “fenômeno da reminiscência” –, se poderia dizer que trabalha através da “consciência coletiva”.

Sobre esta transformação do “si mesmo”, também poderíamos nos reportar aos dizeres de Mario Biagini - outro importante parceiro de Grotowski, já na Arte como Veículo, e hoje diretor associado do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*: “a energia ascende e muda de qualidade, mas também podemos dizer que é aquela vaga sensação que identifico como ‘eu’ que muda de qualidade, como se meu

⁷⁶ Por ocidentais compreende-se o modo de vida das sociedades modernas, que vivem a era do indivíduo, fora da organização social movida pela crença e pelo símbolo. Nesse sentido, o modo de vida oriental poderia ser verificado não apenas dentro da região geográfica definida como oriental, mas também em regiões da África ou das Américas, onde algumas sociedades vivem sob os desígnios do mito.

ser, minha percepção de mim mesmo no mundo e do mundo em mim mudassem de qualidade, de densidade” (2013, p. 318). Considerando que já na década de 1960 Grotowski falava sobre como seu trabalho se dirigiu para os aspectos da “vida interior do homem” na perspectiva do “comportamento orgânico”, e que, no final da década de 1980 e na década seguinte, suas falas e de seus colaboradores incluíam a perspectiva de um acesso às energias que possibilitassem um estado de percepção mais alargada – que veremos no capítulo II, sob a noção de *awareness* – creio que houve uma mudança do que se entendia por interioridade, no trabalho do ator, ao longo desses anos de investigação. Como veremos no próximo capítulo, a ênfase passou a ser um trabalho sobre a “verticalidade”.

2.8. Quinto trecho – “O homem interior”

Grotowski dedicou este último trecho à construção de uma imagem – também poético-filosófica - sobre a noção de “homem interior”, através de referências teológicas dos sermões de Mestre Eckhart⁷⁷.

A noção de “homem interior” já aparecia em Grotowski desde a década de 1960, mas não era uma formulação acabada, pois as próprias modificações no decorrer de sua pesquisa indicam que estava mesmo em processo de construção: na fase teatral era através da estrutura do espetáculo que o ator realizaria essa revelação de si; no parateatro, mantinha-se a experiência laboratorial, focando-se nas relações inter-humanas, mas abandonava-se o espetáculo como produto desse processo; no *Teatro das Fontes*, a mesma busca se intensificava através da pesquisa das relações entre o humano e a natureza e, ainda, da pesquisa dos “morfemas do comportamento humano” extraídos de performances rituais; e então, a *Arte como Veículo* - reunindo-se todo um referencial

⁷⁷ Eckhart de Hochheim foi um frade alemão da Ordem Dominicana que viveu entre os anos 1260 e 1328. Eckhart ficou reconhecido por sua obra no âmbito da teologia e filosofia da Idade Média, sendo famosos os seus sermões caracterizados pela eloquência e pela presença de paradoxos. Apesar de sua vasta obra científica, pois desenvolveu extenso trabalho acadêmico na Universidade de Paris, também foi vinculado a uma corrente anti-intelectualista. Essa que se fortaleceu no séc. XIV, quando da tensão entre razão e fé, baseada na crença de que a partir do intelecto seria impossível compreender a profundidade da realidade divina, estimulando então o pensamento místico (GUERIZOLI, Rodrigo. Mestre Eckhart – misticismo ou “aristotelismo ético”? Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade, Brasil, nº 11, p. 57-82, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/64788>>. Acesso em: 06 Ago. 2014.)

de experiências das técnicas rituais, trabalhadas, principalmente, através da noção de ação física e do comportamento orgânico - seria o espaço para que o atuante refinasse essa busca pessoal (que também se realiza através do trabalho coletivo) em busca de estados mais sutis da experiência. Ou seja, a partir do horizonte técnico e filosófico que já se desenvolvia desde a década de 1960, verticalizou-se a experiência na busca de um outro nível qualitativo do trabalho do atuante – que aqui encontra relação análoga com a figura do *Performer*.

O parágrafo de “O homem interior”, parte final do texto de Grotowski, não é parte da transcrição de nenhum trecho das falas do artista em Pontedera e Florença no ano de 1987 e, portanto, não apareceu na primeira versão de Georges Banu (*Le Performer et le teacher of performer*) do mesmo ano. O parágrafo foi incluído pelo diretor no momento da revisão das primeiras anotações de Banu para a organização do que seria efetivamente o texto “O Performer”, que foi então publicado no início de 1988 na brochura do *Workcenter*. Manteve-se este trecho, referido a Eckhart, em todas as outras republicações que citei: Revista *Teatro e Storia* [1988]; Revista *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia* [1993], e o livro *The Grotowski Sourcebook* [1997].

Segundo Attisani, as frases de Mestre Eckhart não aparecem exatamente como constavam em seus textos originais. Grotowski operou uma espécie de montagem com trechos extraídos dos sermões nº 26, “*NOLITE TIMERE EOS QUI CORPUS OCCIDUNT, ANIMAM AUTEM OCCIDERE NON POSSUNT*” (Não temais os que matam o corpo, a alma não podem matar), e nº 44, “*BEATI PAUPERES SPIRITU QUIA IPSORUM EST REGNUM CAELORUM*” (Bem-aventurados os pobres em espírito, porque deles é o reino dos céus), interpondo as frases, de um e de outro, sem seguir necessariamente a ordem semântica que neles se pretendia. O resultado é um texto coerente que, sem uma análise atenta, poderia passar mesmo por um sermão de Eckhart - ou, como prefere Taviani, ali “Grotowski se faz porta-voz” do filósofo alemão (1988, p. 268) -, mas vê-se que é propriamente uma releitura, pois culmina numa produção original. Por outro lado, Taviani (1988) também constata que embora o processo tenha sido realizado através da segmentação e da montagem, abandonando a forma original, o texto resultante se mantém fiel ao “coração do discurso” de Eckhart (p. 268). E afirma, assim como Attisani (2006), que esse foi um procedimento efetivamente teatral - de

modo semelhante ao que Grotowski já tinha operado nos textos de seus espetáculos teatrais.

Como mostro a seguir, as frases de um sermão são interpostas, trechos são suprimidos e no seu lugar se anexam frases do outro sermão. Assim, a partir de “Não temais os que matam o corpo...”, onde se via:

Deus e a essência de Deus são tão diferentes quanto são diferentes céus e terra. Eu digo mais: o homem interno e o homem externo são tão diferentes quanto o céu e a terra. [...] Quando eu estava no chão, no fundo, no rio e na fonte da essência de Deus, não havia ali ninguém que me perguntasse então para onde ia eu, ou o que estava fazendo: simplesmente não existia ninguém que me indagasse estas coisas. Foi quando eu fluí para o externo que todas as criaturas disseram “Deus”. Se alguém me perguntasse, “Irmão Eckhart, quando foi que você saiu de sua casa?”. Eu estava ali naquele momento. [...] Quando retorno a Deus, e eu ali não me quedo, meu abandonar corpo e mente é muito mais nobre que meu mero fluir além. [...] Quando eu entro no chão, no fundo, no rio e na fonte da essência de Deus, não existe ninguém que me indague de onde eu vim e por onde eu andava. [...] (ECKHART, n.d., p. 92-93)⁷⁸.

E, a partir de “Bem-aventurados os pobres de espírito...”, onde se via:

Enquanto eu estava ainda em minha primeira causa, eu ainda não tinha nenhum Deus e era minha própria causa: então eu nada queria e nada desejava, pois eu era o ser puro e um conhecedor de mim mesmo no gozo da verdade. Então eu queria a mim e nada queria de mais: o que eu queria eu era, e o que eu era eu queria, e assim estava eu livre de Deus e de todas as coisas. [...] Pois naquela essência de Deus na qual Deus se encontra acima de ser e de distinção, ali eu era eu mesmo e me conhecia a mim mesmo de tal forma que me constituísse neste homem que aqui está. [...] Portanto sou não-nascido, e de acordo com meu modo não-nascido, não poderei jamais morrer. De acordo com meu modo não-nascido fui eternamente, sou agora e serei para todo sempre. Aquilo que sou por virtude do nascimento, deve por força vir a perecer, já que é mortal. No meu nascimento todas as coisas também nasceram [...] Quando fluí desde Deus, todas as criaturas disseram: “Eis que Deus existe!” [...] Mas no meu abandonar corpo e mente, onde me quedo livre de minha vontade, da vontade de Deus e de todos seus trabalhos e do próprio Deus mesmo, então me encontro acima de todas as criaturas e não sou mais nem Deus nem criatura, mas sim aquilo que era, que deverei para sempre permanecer sendo. [...] Então é que sou o que era, então não sou

⁷⁸ MEISTER ECKHART. Os Sermões Alemães Completos. Arquivo digital. Tradução de Marcos Beltrão (n.d.). Disponível em: <<http://caminhodomeio.wordpress.com/2009/06/07/mestre-eckhart-os-sermoes-alemaes-completos/>>. Acesso em 07 de Agosto de 2014.

nem crescimento nem decadência, pois que então sou a causa que não se move e que com isto move todas as demais coisas. (ECKHART, n.d., p. 152-154).

Grotowski então reorganiza o discurso de Eckhart da seguinte maneira:

Entre o homem interior e o homem exterior existe a mesma diferença infinita que entre o céu e a terra.

Quando estava em minha causa primeira, eu não tinha Deus, eu era causa de mim mesmo. Ali ninguém me perguntava para onde eu ia, nem o que eu estava fazendo; ninguém estava lá para questionar-me. O que eu queria, eu era, e isso era o que eu queria; era livre de Deus e de todas as coisas.

Quando eu saí (fluí) todas as criaturas falaram de Deus. Se alguém me perguntava: - Irmão Eckhart, quando você saiu da casa? – Eu estava lá apenas um momento antes. Era eu mesmo, eu queria a mim mesmo e conhecia a mim mesmo, para fazer o homem que aqui eu sou. Por isso estou por nascer, e segundo meu modo de estar por nascer não posso morrer. O que sou, segundo meu nascimento, morrerá e desaparecerá, porque isso é devolvido ao tempo e decairá com o tempo. Mas em meu nascimento também nasceram todas as criaturas. Todas elas sentem a necessidade de ascender de sua vida a sua essência.

Quando eu retorno, esta descoberta⁷⁹ é mais nobre do que minha saída. Na descoberta – lá – eu estou acima de todas as criaturas, nem Deus, nem criatura; mas eu sou o que fui, o que eu devo permanecer agora e para sempre. Quando eu chego lá, ninguém me pergunta de onde venho, nem onde estive. Lá eu sou o que fui, eu não cresço nem diminuo, porque lá sou uma causa imóvel, que faz mover todas as coisas⁸⁰ (1993 [1987], p. 80-81. Tradução nossa)

⁷⁹ No texto de Eckhart, do alemão, aparecia como “*durchbrechen*”, equivalente de “irromper”, “transpor”. Mas na citação elaborada por Grotowski apareceu, primeiramente em francês, como “*percée*”, equivalente de “avanço”, “descoberta”. Depois, nas respectivas traduções do seu texto, aparece, em italiano, “*sfondamento*”, relativo a “desabamento” ou “avanço”, mas também correlato ao termo em inglês, “*breakthrough*”, que pode ser traduzido como “importante descoberta”, ou “avanço sobre as linhas inimigas”. E, por fim, em espanhol, aparece “*irrupción*”, equivalente de “irrupção” – retornando então ao sentido literal do termo original de Eckhart, em alemão.

⁸⁰ *Entre el hombre interior y el hombre exterior existe la misma diferencia infinita que entre el cielo y la tierra.*

Cuando me tenía en mi causa primera, no tuve Dios, era mi propia causa. Allí nadie me preguntaba hacia dónde tendía no qué era lo que hacía; no había nadie para interrogarme. Eso que quería, lo era y eso que era lo quería; era libre de Dios y de todas las cosas.

Cuando me salí (me fluí) todas las criaturas hablaron de Dios. Si me preguntaba: - Hermano Eckhart, ¿cuándo saliste de casa? – Estaba allí tan sólo hace un instante. Era yo mismo, me quería a mi mismo y me conocía a mi mismo, para hacer al hombre (que aquí abajo soy).

Por esto soy no-nato, y según mi modo de no-nato no puedo morir. Eso que soy según mi nacimiento morirá y desaparecerá, porque eso es devuelto al tiempo y se pudrirá con el tiempo. Pero en mi nacimiento nacieron también todas las criaturas. Todas prueban la necesidad de elevarse de su vida a su esencia.

Cuando regreso, esta irrupción es más noble que mi salida. En la irrupción – allí – estoy por encima de todas las criaturas, ni Dios, ni criatura; pero soy eso que era, eso que debo permanecer ahora y por siempre. Cuando llego allí, nadie me pregunta de dónde vengo, ni dónde he estado. Allí soy eso que era,

O que se vê no original de Eckhart é essencialmente uma reflexão, de cunho metafísico, sobre a essência de Deus, que se apresenta logo no início do trecho escolhido por Grotowski: “Deus e a essência de Deus são tão diferentes quanto são diferentes céus e terra”. Mas o artista suprimiu esta frase, trazendo para o centro de seu discurso aquilo que era uma comparação acessória em Eckhart: “Entre o homem interior e o homem exterior existe a mesma diferença infinita que entre o céu e a terra”. Contudo, ao se analisar o sermão original se encontrará um discurso que tem quase a função de silogismo, do qual se conclui: se todas as criaturas provêm da essência de Deus, então, o homem, por ser uma criatura de Deus, tem sua essência na mesma essência de Deus. Assim, o processo de montagem operado por Grotowski não parece perverter o sentido original de Eckhart, mas direcioná-lo à reflexão da interioridade do homem. Mais uma vez, coloca-se o homem e o seu fazer no centro da fala, como venho salientando na análise de todo o discurso anterior contido em “O *Performer*”. Assim, Grotowski se afastava, mesmo citando Eckart, de qualquer dogmatismo religioso.

Parece-me que este modelo de discurso, que se utiliza do referencial filosófico cristão da Idade Média, é semelhante ao que Grotowski já tinha realizado em 1969, nas suas falas sobre a criação do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*, quando se referia à noção de “homem interior” a partir do que o teólogo do séc. II, Teófilo de Antioquia, chamava de “teu Homem”: “mostra-me o teu Homem e eu te mostrarei o meu Deus” (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 182). Nesta passagem, retirada do primeiro “Livro à Autólico”, o teólogo apologético está falando a um intelectual pagão, de modo que quando se refere ao “teu Homem” está tratando daquilo que um não cristão entenderia como sendo sua própria constituição interior, sua essência, enquanto que para o cristão a essência se encontra na noção de Deus. E, então, essa liberação do “homem interior”, que aparecia no final da década de 1960, encontra seu desenvolvimento agora em “O *Performer*”, através da citação à Eckhart.

Podemos imaginar que o que se soma a essa nova analogia com o pensamento teológico, recuperando a antiga concepção de “homem interior”, é o par que ela estabelece com o “comportamento orgânico”. Pois, conforme afirmou Attisani (2006),

no crezco ni disminuyo, porque allí soy una causa inmóvil, que hace mover todas las cosas (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 80-81).

“[...] muitos dos conceitos eckhartianos já haviam sido amplamente ‘traduzidos’ e utilizados por Grotowski, neste e outros textos, mas, sobretudo, inspiraram comportamentos e ‘técnicas’ do teórico do ‘teatro pobre’” (p. 66). Por exemplo, quando Grotowski organiza o enunciado: “[...] em meu nascimento também nasceram todas as criaturas. Todas elas sentem a necessidade de ascender de sua vida a sua essência”, parece estar ressaltando uma imagem que já havia estruturado num trecho anterior de “O Performer”, aquele que falava da osmose entre “corpo e essência”.

Segundo Taviani (1988), nos originais de Eckhart em alemão, a palavra utilizada foi “*durchbrechen*” – que se traduzida diretamente ao português equivaleria a “irromper”, ou “transpor”. Na primeira versão de “O Performer”, em francês, Grotowski utilizou a palavra “*percée*” – em português, “avanço” ou “descoberta” -, e na versão italiana apareceu como “*sfondamento*” – “avanço”, mas como algo que desaba. Mais interessante é notar que, naquelas primeiras citações que fiz diretamente do texto de Eckhart, dos trechos de “Não temais os que matam o corpo...” e “Bem-aventurados os pobres de espírito...”, o tradutor optou por descrever “*durchbrechen*”, em ambos os casos, como “abandonar corpo e mente”. Assim, pensando naquela descoberta como um abandonar corpo e mente, através da perspectiva da consciência orgânica, nem o físico nem o intelecto controlariam os impulsos interiores – aquilo que provém do homem interior -, pois é preciso abandonar-se à própria experiência, abandonar-se a si mesmo, deixar aparecer o pássaro que observa.

Não pretendo, contudo, pensar sobre a questão das traduções – nem me sinto habilitado a fazê-lo -, mas trouxe especificamente esta discussão porque creio que ela enriquece a discussão sobre organicidade.

O que por ora concluo, deste trecho final de “O Performer”, é que o discurso de Eckhart, reescrito por Grotowski, parece recuperar de maneira poética e filosófica – e referida ao séc XIII - muitas das reflexões contidas nos trechos anteriores do texto. Reforça, assim, aquele interesse de Grotowski – expresso logo ao início do texto - em voltar-se para a descoberta de uma atividade que não é nova, mas sim esquecida. Ou, dizendo nas palavras de Taviani (1988), há uma conexão sólida, conclusiva e inevitável, entre a primeira e a última frase do texto: “o Performer [...] é um homem de ação [...] é um estado de ser. [...] Lá eu sou o que fui, eu não cresço nem diminuo, porque lá sou uma causa imóvel, que faz mover todas as coisas” (p. 269).

2.9. Nota final: o *Performer* e o ator

Conforme já aponte ao início deste trabalho, “O *Performer*” é finalizado com uma nota explicativa indicando brevemente o processo que levou a construção do texto: nela se mantém o comentário de Banu, original de *Le Performer et le teacher of Performer*, destacando que o texto fora formulado a partir de algumas anotações referentes à conferência proferida por Grotowski em 1987, mas que não representam uma transcrição completa de sua fala, nem mesmo um resumo dela. São anotações que “devem ser lidas como indicações de trajeto e não como termos de um programa, nem como um documento terminado, escrito, fechado” (BANU apud GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 81). Em seguida, a nota é concluída com uma ressalva, aparentemente incluída no momento da revisão de Grotowski, mas então escrita na terceira pessoa: “Grotowski fala aqui de seu mais alto desígnio. Identificar o *Performer* com os participantes do *Workcenter of Jerzy Grotowski* seria um abuso do termo.” (GROTOWSKI, 1993 [1987], p. 81). A nota não especifica se essa aproximação seria um abuso em relação à totalidade das experiências do *Workcenter*, ou se seria possível, no entanto, diante da relação entre Grotowski e alguns de seus colaboradores – indicar aquele “mais alto desígnio”. Acredito, assim, que aquelas análises de Ruffini e Cruciani, que diferenciam o ator e o *Performer*, se insinuam a partir desta ressalva exposta em nota por Grotowski, sobre a distinção que deve se fazer entre os participantes do *Workcenter* – atores, atuantes - e a noção de *Performer*.

Se, então, foi Thomas Richards o atuante que se desenvolveu como *Performer*, seu nome, porém, não apareceu em nenhum momento do texto e nem na nota final. Segundo Kahn, fazendo referência às atividades do encontro de 1985 – pouco antes da abertura do *Workcenter* -, aquele se constituía como um momento de “dobradiça”: passagem das atividades parateatrais à *Arte como Veículo*, quando o panorama das investigações de Grotowski ainda estava se definindo. Período no qual as duas coisas ainda eram nebulosas, “uma no passado, a outra no futuro”. No entanto, o que Grotowski já tinha de muito claro, segundo o relato de Kahn, era a sua busca por encontrar alguém para transmitir seu conhecimento, como um discípulo que seguisse e fizesse avançar a sua pesquisa: “Na verdade o que sei - falando depois com Grotowski,

alguns anos depois - é que era exatamente o momento onde ele buscava a pessoa a quem ensinar, a quem transmitir. [...] O aluno. [...]” (2013). Tema essencial que, já então em 1987, Grotowski destacaria em distintos pontos do texto: “Eu sou o *teacher of Performer*”; “Como é que o *teacher* veio a conhecer o ensinamento? Pela iniciação, ou pelo roubo”; “O que faz pelo aprendiz ou verdadeiro *teacher*? Ele diz: faça isto”; “Quando o canal do eu-eu estiver traçado, o *teacher* pode desaparecer e o Performer continuar em busca do *corpo da essência*”; e, já no final da nota textual, concluí: “A questão é um pouco mais sobre o caso da aprendizagem que, em toda a atividade do *teacher of Performer*, não acontece mais do que em raras ocasiões”. Assim, conforme acredita Attisani (2006), não há dúvida, “O *Performer*” nasce logo após os primeiros anos das atividades em Pontedera, no período, portanto, em que a transmissão se concentra no eixo Grotowski-Richards, sendo, então, Thomas Richards “o sujeito e o principal destinatário do texto” (p. 52).

Por outro lado, refletindo sobre a descrição de Khan, se poderia pensar no *Performer* como um modo de ser, que os atuantes deveriam investigar – partindo de sua subjetividade, de seus *mystery plays*, em direção ao ancestral – através da elaboração de uma prática, de um ofício, de uma maneira de pensar/fazer teatro que teria sido perdido/esquecido. Para isso, seria necessária a instauração de um espaço recluso de investigação – como se pretendia inicialmente com a criação do *Workcenter* – sem pretensões comerciais, onde esses ofícios retornassem às suas funções mais essenciais. Confrontando, porém, os ditos de Kahn com o posicionamento de Grotowski no texto de 1987, abrem-se dois caminhos de leitura: um no qual se assume que os *performers* são aqueles que tendo domínio de seu ofício – como os colaboradores de Grotowski ligados a diferentes tradições - podem encaminhá-lo para “uma outra coisa” – a qual apresentei como uma busca e um exercício de si, que extrapolam a função simbólica do rito; e um outro que é o do atuante – não necessariamente formado nas práticas rituais – que sente o desejo de trabalhar nessa linha e o fará principalmente a partir da busca da organicidade, de um trabalho sobre a memória, utilizando-se de ferramentas tradicionais, como os cantos de tradição, por exemplo. Nessa segunda perspectiva, pode-se ainda somar à necessidade que Grotowski nutria de encontrar seu discípulo, de estabelecer aquela relação de transmissão no “mais alto desígnio”, e então afirmar que foi mesmo Thomas Richards aquele que assumiu a trajetória do *Performer*. E, conforme apontou Attisani:

O que se que atestar é que a definição do *Performer* é a de um ponto de chegada e não de um resultado já obtido, mas um ponto de chegada possível, que Grotowski identifica em Thomas Richards e talvez em outro alguém. O mestre repete assim que o encontro com Richards fez possível essa circunstância, ou seja, o encontro entre a própria vontade de transmitir o aspecto interno, ou interior, do trabalho e um indivíduo em grau de recebê-lo e de operar a fatal e necessária “grande traição”. Assim terminou o professor, formando um *Performer* que poderá ser mestre, uma vez que possua e desenvolva uma tradição e saiba como transmiti-la de modo pessoal⁸¹ (ATTISANI, 2006, p. 70. Tradução nossa).

Nesse sentido, sem mitificar a figura de Richards, concordo com Attisani: havia uma relação entre o *teacher* – Grotowski - e o aluno – Richards - que é valorizada no texto de 1987. Acredito que outros atores se desenvolveram e continuam a se desenvolver nessa perspectiva considerando os vinte e sete anos que se passaram desde a publicação do texto. Richards e Biagini são novos teachers, com os novos colaboradores dos dois núcleos de pesquisa – *Focused Research Program* e *Open Program* - que o *Workcenter* mantém atualmente.

⁸¹ *Ciò che si vuole attestare è che la definizione del Performer è quella di un punto d'arrivo possibile, che Grotowski identifica in Thomas Richards e forse in qualcun altro. L'insegnante ribadisce così che l'incontro con Richards ha reso possibile questa circostanza, vale a dire l'incontro tra la propria volontà di trasmettere l'aspetto interno, o interiore, del lavoro e un individuo in grado di riceverlo e di operare il fatale e necessario “grande tradimento”. Così fini l'insegnante, formando un Performer che potrà essere maestro, in quanto possiede e sviluppa una tradizione e sa come trasmetterla ad personam* (ATTISANI, 2006, p. 70).

3. Antes de *O Performer* – Ritual e “homem interior” na obra de Jerzy Grotowski

A noção de “trabalho do ator sobre si” é, para mim, levada às últimas consequências na investigação de Grotowski, sobretudo através da imagem potente que se definiu no *Performer*, desenhando um horizonte para as experiências criativas que se desenvolveriam na “Arte como Veículo”. O acesso ao conhecimento de si, necessário a uma transformação qualitativa do atuante, conforme se viu no *Performer*, pode se dar através de distintas vias. Uma, poderíamos dizer, é mais subjetiva: baseada na recuperação de canções ligadas às tradições familiares (como nos *mystery play*) ou na construção de uma corporeidade “ancestral” através da lembrança de um antepassado (como o avô, ou a mãe, etc.). Uma outra via pode ser aberta através das técnicas performativas tradicionais que, como disse Grotowski, são ferramentas de impacto sobre “o corpo, o coração, e a cabeça” do atuante, liberando os impulsos de um comportamento não cotidiano que pode, aqui também, transformar a própria subjetividade do atuante. Neste processo, pode-se passar de um corpo mais instintual às energias mais sutis, é o chamado processo da “verticalidade”. São proposições de cunho prático, que necessitam do rigor da artesanaria, mas que pressupõem uma postura inquieta do atuante: o desejo por empreender uma jornada a partir do “si mesmo” conhecido, em busca do desconhecido, e então refazer a si mesmo na própria (e a partir da própria) experiência performativa. É a experiência que promove, durante o processo e no resultado, uma outra percepção sobre si e sobre os outros.

Ao olhar para a totalidade da obra de Grotowski é possível perceber uma orientação que encaminhou suas pesquisas até este lugar que privilegia o que estou associando à noção de conhecimento e transformação de si. Apesar de Grotowski ter realizado diferentes etapas de investigação, em experiências que se modificaram ao longo dos anos, é possível, se quisermos, delinear este interesse mais ou menos comum que perpassou todas elas. Podemos dizer que desde cedo se interessou pela “vida interior do homem”, ou sua “vida espiritual”, este interesse teria aparecido desde o período da criação de espetáculos, quando dirigia os atores do Teatro Laboratório, e se desenvolvido nas experiências criativas posteriores, que não mais buscavam o sentido e a estrutura espetacular. Tal síntese pode ser válida por um lado, ao se perceber uma coerência na totalidade da obra do diretor, mas não dá conta dos diferentes modos com

que se buscou a revelação do “homem interior”, em cada uma dessas etapas, e mesmo de como a noção de interioridade foi transformada. Segundo Motta Lima (2010), o tema do “sagrado” e do “espiritual” sempre esteve presente nas investigações do artista. Tendência que, no entanto, não configurou uma forma única, ou um modelo de abordagem que pudesse ser reproduzido, tratava-se mesmo da experimentação e, por isso, o tema apareceu em sua obra sob “diferentes formas e abrangendo diferentes práticas” (p. 1).

Assim, pontuarei neste capítulo, através de alguns momentos e textos da obra de Grotowski, como o interesse sobre a linha interior foi se transformando em guia para o “trabalho do ator sobre si” até encontrar nas práticas rituais um campo profícuo de investigação, que se apresentaria no *Performer* como o horizonte de possibilidades para a experiência do atuante na Arte como Veículo. Acredito que estas experiências possam ser pensadas à luz do “cuidado si”, noção trabalhada por Michel Foucault, em “A Hermenêutica do Sujeito”. A discussão de Foucault me servirá como um referencial para pensar o processo de descoberta pessoal que se apresenta no *Performer* e que foi, num certo sentido, o processo do atuante sobre a verticalidade na Arte como Veículo.

Antes, no entanto, de investigar como o trabalho sobre a interioridade foi se desenvolvendo ao longo da obra de Grotowski, apresentarei brevemente a noção de “cuidado de si”, em Foucault, para que já tenhamos alguns pressupostos para a reflexão que se desenvolverá ao final deste trabalho: a do “trabalho sobre si” na “Arte como Veículo”, vista através do “cuidado de si” como existência ética do atuante na contemporaneidade.

Foi em 1982 que Foucault ocupou-se em discutir as relações entre sujeito e verdade, abordando a noção do “cuidado de si”, em suas aulas no *Collège de France* – organizadas e publicadas posteriormente sob o título “A Hermenêutica do Sujeito” (2006). Foucault explicava:

Com este termo tento traduzir, bem ou mal, uma noção grega bastante complexa e rica, muito frequente também, e que perdurou longamente em toda cultura grega: a de *epiméleia heautoû*, que os latinos traduziram, com toda aquela insipidez, é claro, tantas vezes denunciada ou pelo menos apontada, por algo assim como *cura sui*. *Epiméleia heautoû* é o cuidado de si mesmo, o fato de ocupar-se consigo, de preocupar-se consigo, etc. (2006, p. 4).

Foucault apontou que a importância do cuidado de si, bem como a sua interpretação, fundamentou a atitude filosófica por quase toda a cultura grega, helenística e romana. Ele destaca, por exemplo, a importância da noção entre os cínicos e estoicos, em Sêneca, Epicteto e Epicuro. Dentre eles, a *epiméleia heautoû* apareceu inclusive como forma de cuidado integrante da *therapeúein* – “uma espécie de terapia da alma de conhecida importância para os epicuristas”. E envolvia inclusive uma função religiosa, a qual o termo *therapeúein* também se aplica: “[...] é também o serviço que um servidor presta ao seu mestre; e, como sabemos, o verbo *therapeúein* reporta-se ainda ao serviço do culto, culto que se presta estatutária e regularmente a uma divindade ou ao poder divino” (2006, p. 12).

Além de atravessar a filosofia grega, helenística e romana, o tema do cuidado de si resvala também no cristianismo, sendo ele, essencialmente, a base para a construção do ascetismo cristão. Dessa forma, Foucault constata que o cuidado de si – enquanto formulação filosófica – aparece desde o século V a.C., indo até os séculos IV-V d.C: “Desde o personagem de Sócrates interpelando os jovens para lhes dizer que se ocupem consigo até o ascetismo cristão que dá início à vida ascética com o cuidado de si, vemos uma longa história da noção de *epiméleia heautoû*” (2006, p. 13-15).

Foucault apontou que a *epiméleia heautoû* era uma forma do sujeito direcionar seu olhar, de convertê-lo do exterior para si mesmo (2006, p.14). Mas que não se tratava apenas de um redirecionamento do olhar enquanto isolamento do mundo, envolvia a realização de algumas ações que são, para o sujeito, o veículo da transformação pessoal. Dentre estas ações estariam as práticas de transcendência das religiosidades – ou, como abordou Foucault, esse conjunto de práticas seria o que entendemos por “espiritualidade” (2006, p. 19). Em suas palavras:

[...] ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos. Daí, uma série de práticas que são, na sua maioria, exercícios, cujo destino (na história da cultura, da filosofia, da moral, da espiritualidade ocidentais) será bem longo. São, por exemplo, as técnicas de meditação; as de memorização do passado; as de exame de consciência; as de verificação das representações na medida em que elas se apresentam ao espírito, etc. (2006, p. 15).

Estes exercícios espirituais são, assim, parte essencial no percurso do sujeito em busca da verdade. Processo que, para Foucault, perpassa três aspectos essenciais: 1. A verdade não é dada ao sujeito sem que ele passe por um processo de transformação dele mesmo. Assim, a verdade não é dada por um ato de conhecimento, ato que seria fundamentado por ser ele mesmo o sujeito do conhecimento. Assim, o sujeito só alcança a verdade através de uma transformação dele mesmo, transformação que coloca em risco o ser mesmo do sujeito; 2. Esse movimento de transformação pode arrancar o sujeito de seu status, como numa espécie de ascensão em que a própria verdade vem a ele e o ilumina - como diria Foucault, este movimento se caracteriza pelo *éros* (amor). Ou, o sujeito pode transformar-se através do trabalho, da elaboração de si para consigo mesmo, assumindo a tarefa árdua de sua *áskesis* (ascese); 3. E, por fim, entende-se que a busca pela verdade (os processos de transformação pelos quais o sujeito se submete) e a verdade, em si, formam um par, dão completude ao sujeito (2006, p. 19-21).

A espiritualidade vinculada ao aspecto ético se identificou com a filosofia apenas na antiguidade. Segundo Foucault, “aquilo que se refere precisamente ao acesso do sujeito a um certo modo de ser e às transformações que o sujeito deve operar em si mesmo para atingir esse modo de ser”, eram princípios que não poderiam se sustentar por muito tempo através da noção de espiritualidade (2006, p. 279). E as práticas da ascese foram então ganhando novas perspectivas na era Cristã: transformando-se, essencialmente, em práticas de purificação, expiação da culpa e abdicção do amor a si próprio – “amar a Deus sobre todas as coisas”. De modo que aquele terreno mais propício à ética vai se encaminhando para a moralização cristã. E, por fim, seria o “momento cartesiano”, a partir do século XVII, que determinaria o fim da noção do cuidado de si nos moldes como vinha sendo pensada desde a antiguidade grega até os primeiros séculos da era cristã.

A partir de Descartes, passa-se a conceber que a verdade só pode ser alcançada priorizando-se a razão, de modo que os aspectos mais sensíveis e subjetivos do sujeito – principalmente no exercício das práticas espirituais – vão se afastando da experiência do sujeito do conhecimento. Assim, o preceito “cuida de ti mesmo” é substituído pelo “conhece-te a ti mesmo”. Compreende-se que o sujeito, como ele é, sem precisar

transformar-se, é capaz de ter acesso à verdade e, por isso, o preceito “conhece-te a ti mesmo” suprime aquele que era o elementar, o do “cuidado de si”.

Considerando então que a idade moderna inaugura um período no qual as condições para o acesso à verdade se encontram, tão somente, no conhecimento, não caberá mais - como resultado - aquele estado no qual o sujeito se transforma através dos movimentos e atravessamentos que a busca pela verdade podem proporcionar nele mesmo. Verifica-se assim um distanciamento entre subjetividade e verdade; o que aponta, num certo sentido, para a institucionalização do conhecimento, afastando-o da experiência sensível.

Longe, porém, de com esta síntese, querer simplificar a discussão trazida por Foucault, meu objetivo é de apresentar uma possibilidade de leitura sobre a experiência de transfiguração do “si mesmo” que se apresenta no trabalho de Grotowski. Olhar para a arte como um veículo de transformação pessoal. Este tipo de interlocução com Foucault já vem se estabelecendo através dos estudos de alguns pesquisadores brasileiros – dentre eles destaco os estudos de Cassiano Sydow Quilici, Gilberto Icle e Tatiana Motta Lima, aos quais me reportarei - e é, sobretudo, um campo de estudo que ainda não se esgotou.

Voltemos então ao objeto central deste capítulo, a noção de interioridade e de sagrado na obra de Grotowski, deixando estes pressupostos de Foucault para uma interlocução mais precisa nas considerações posteriores.

Já alguns anos após a conferência sobre o *Performer*, que marcava o início das atividades da Arte como Veículo no *Workcenter of Jerzy Grotowski*, o diretor realizou outras duas conferências, em 1989 e 1990, que depois foram transcritas e organizadas em texto intitulado “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo”, de 1993. Estando já na etapa final de suas investigações, Grotowski explicou de modo sucinto, mas bastante claro, em que constituía cada uma das etapas anteriores e como elas resultaram no trabalho que se desenvolvia naquele momento.

Grotowski falou de uma cadeia dos processos performativos que comportariam diversos elos. A produção teatral estaria numa ponta dessa cadeia e seus elos seriam o espetáculo, os ensaios para o espetáculo e os “ensaios que não são totalmente para o espetáculo”. Dessa forma, explicou que, na Fase Teatral (1959-1969), o trabalho dos

atores durante os ensaios não era apenas a elaboração de cenas que fizessem sentido para o público na obra final: “os ensaios não são apenas uma preparação para a estreia, são para o ator, um terreno de descobertas, sobre ele mesmo, suas possibilidades, suas chances de ultrapassar os próprios limites” (2012 [1993], p. 129 - 133). Assim, poderia dizer, por ora, que esse interesse pelas descobertas e transformações no ator seria o primeiro passo daquela investigação sobre a “vida interior do homem”, que foi sendo reformulada ao longo dos anos.

A partir de 1970, Grotowski levou suas investigações para o próximo elo da cadeia dos processos performativos: manteve-se no terreno da experimentação laboratorial investigando as descobertas e transformações do atuante (e neste caso não apenas atores, como também outras pessoas que se interessassem pelo trabalho) através do encontro coletivo que abdicava de construção espetacular. Foi o período denominado como Teatro Participativo, ou Parateatro, no qual trabalhou com diferentes núcleos e projetos, ora liderados por ele, ora pelos membros do Teatro Laboratório e, muitas vezes, por alguns dos novos colaboradores que chegavam.

Dessas experiências, no entanto, surgiu o interesse de se seguir mais adiante nos elos da cadeia performativa, pois, conforme o próprio Grotowski afirmou, mesmo que algumas das experiências do Parateatro tenham “beirado o milagre”, muito da experiência se degenerou no que ele chamou de “sopa emotiva”. E, assim, decidiu avançar na pesquisa buscando então à “fonte de diferentes técnicas tradicionais”, “o que precede as diferenças” culturais, denominando essa etapa como “Teatro das Fontes” (1976-1982). Num primeiro momento dessa etapa, desenvolveu-se um trabalho mais voltado para o que “o ser humano pode fazer com sua própria solidão” e do que isso pode resultar numa relação entre ele e o ambiente ao redor (2012 [1993], p. 135). Depois, trabalhando com um grupo transcultural de atuantes, foi investigar como as técnicas performativas, de distintas tradições, poderiam funcionar nos atuantes independentemente de suas origens - no campo do que precederia às diferenças culturais. Realizou expedições em algumas comunidades tradicionais na Polônia Oriental, Haiti, México, Nigéria e Índia, com um núcleo mais restrito de colaboradores, intensificando a pesquisa sobre as fontes das técnicas tradicionais do comportamento (GROTOWSKI, 1997 [1980-1982], p. 267-270).

Grotowski concluiu, no entanto, que as experiências engendradas no Parateatro e no Teatro das Fontes poderiam se limitar num plano da exploração das “forças vitais”, “corporais e instintivas”, e então direcionou suas pesquisas para o que seria um nível acima, para a busca de um refinamento das experiências realizadas anteriormente, trabalhando assim sobre o que ele chamou de “verticalidade”, na “Arte como Veículo”, a partir de 1986. Esta última etapa se situa, para Grotowski, na outra extremidade daquela cadeia dos processos performativos. Grotowski fala que sua função é muito antiga e atualmente quase esquecida: “Isso já existiu no passado, nos antigos Mistérios”, por exemplo. E, assim, o interesse pela vida interior do homem passou a ser explorado através do que ele chamava de “objetividade do ritual” - com técnicas de canto, dança e ação provenientes das performances rituais, que passaram a ser investigadas a partir de princípios teatrais, como ação física e comportamento orgânico, propondo ao ator um modo de aceder a energias mais sutis (2012 [1993], p. 134-137).

Esta síntese que o diretor apresentou no texto de 1993, foi uma espécie de retrospectiva sobre seus interesses ao longo do trabalho. Pôde observar os períodos anteriores com distância e, portanto, chegar a conclusões que não estavam bem definidas no passado. Não se pode ignorar, por outro lado, que esta reflexão da década de 1990 já estava sendo influenciada pelo tipo de trabalho que Grotowski desenvolvia na “Arte como Veículo”, de modo que o diretor encaminhou sua escrita para a fundamentação do que seria aquela última etapa.

Nas próximas páginas, apontarei como o trabalho de Grotowski se desenvolveu a partir da perspectiva da interioridade do ator/atuante e da aproximação com os aspectos rituais, apresentando os próprios ditos/escritos de Grotowski. Encontrando também, para esta “leitura”, com alguns pesquisadores importantes da obra de Grotowski, como Tatiana Motta Lima e Zbigniew Osinski; e de artistas que foram colaboradores de Grotowski, como Ludwik Flaszen, François Khan, Jairo Cuesta, James Slowiak e Thomas Richards.

3.1. A busca pela interioridade na Fase Teatral (1959-1969)

No início da atividade teatral de Grotowski com os atores do Teatro das 13 Fileiras (posteriormente Teatro Laboratório), não havia ênfase particular no trabalho do ator, “seja sobre seus chamados instrumentos de trabalho, seu corpo e sua voz, seja sobre sua interioridade, subjetividade ou empenho interior” (MOTTA LIMA, 2012, p. 72). O foco estava mais evidentemente voltado para a cena, sendo o ator mais um de seus elementos. Assim, os primeiros espetáculos – *Orfeu* (1959); *Caim* (1960); e, *Mistério Bufo* (1960) - continham muitos elementos visuais e truques técnicos, pensava-se em atingir a percepção do espectador através de contrastes na cena, no que Grotowski denominou como “dialética da forma” (2012, p. 67).

Nesse período, no entanto, Grotowski associava a essência da atividade teatral ao fenômeno ritual. Em “Farsa-Misterium”, texto do final de 1960, afirmava que o teatro seria capaz, de modo laico, de “satisfazer certos excessos da imaginação e da inquietude desfrutados nos ritos religiosos”. O espetáculo seria um “sistema de signos”, um “ritual coletivo”, onde o espectador poderia “co-participar” (2007, p. 40). Em suas palavras: “O princípio da co-participação, do cerimonial coletivo, do sistema de signos favorece a criação de uma certa singular aura psíquica e coletiva, da concentração, da sugestão coletiva; organiza a imaginação e disciplina a inquietude” (GROTOWSKI, 2007 [1960], p. 41).

De modo prático, a co-participação foi primeiramente pensada através da eliminação da divisão entre palco e plateia, os espectadores seriam dispostos pelo espaço de forma que estivessem dentro da cena, podendo inclusive ser tratados como figurantes. Este recurso buscava, num certo sentido, refazer a estrutura ritual onde não há separação entre atores e espectadores, na qual, segundo Grotowski, “há participantes principais (por exemplo, o xamã) e secundários (por exemplo, a multidão que observa as ações mágicas do xamã e as acompanha com a magia dos gestos, do canto, da dança, etc)” (2007 [1960], p. 41). No ritual o comportamento do xamã não é o mesmo da vida diária, pois, na realização do encantamento, executa “signos de movimento, palavras e entonações” que são definidos a priori, segue, portanto, um sistema de signos convencionalizado. Assim, de maneira análoga, a estruturação da cena teatral deveria seguir na busca de um sistema de signos, abandonando as ações realistas e construindo a

artificialidade, pois compreendia que “artístico é aquilo que é construído, portanto artificial” (GROTOWSKI, 2007 [1960], p. 42-43).

Embora não houvesse ainda a ênfase no trabalho do ator, Motta Lima (2012) reforça que o diretor nunca estivera interessado em criar apenas um teatro baseado em efeitos estéticos, muito pelo contrário, elementos como “artificialidade”, “coparticipação do espectador”, trabalho sobre signos visuais, se justificavam por aquele interesse de espelhamento com o ritual (p. 67). E foi justamente através do trabalho sobre os signos que surgiu a necessidade de incluir no processo de criação um empenho interior do ator, esse que me interessará destacar mais à frente.

Foi no espetáculo seguinte, *Sakuntala*, de 1960, que, ainda segundo a linha da artificialidade, se pensou na partituração de signos corporais e vocais para o ator, propondo-se a “criação de um alfabeto inteiro de signos cênicos convencionais” (MOTTA LIMA – 2012, p. 76). Surge, nesse momento, a necessidade de aplicar exercícios físicos que preparassem os atores para a execução daquelas partituras. O que se sabe sobre esses exercícios é que estavam a favor da construção de signos que se opusessem a lógica da vida cotidiana, e que eram, de certa forma, um apanhado de técnicas que possibilitariam ao ator “dançar a realidade”, propondo assim “uma visão rítmica, e não naturalista, do real”, conforme explicou Motta Lima (2012, p. 79).

Além disso, explorava a ritualidade do teatro, a noção de arquétipo foi importante na construção do que Grotowski estava chamando de signo – elemento formal que incitava o espectador à imaginação, parte de seu processo de coparticipação. Em texto de 1962, “A Possibilidade do Teatro”, explicou qual era a função do arquétipo junto ao espectador:

Plasmando no espetáculo o arquétipo, atacamos o “inconsciente coletivo”: o que resulta uma ressonância, um reflexo, mesmo que seja na base de uma oposição, do sentimento de que algo foi profanado; aproximamos entre eles os dois *ensembles* (o grupo dos atores e o grupo dos espectadores) um pouco como uma provocação e, aparentemente, sobre a base de uma “magia”, de um ato “mágico” do qual – como na pré-história do teatro – participam na realidade todos (mistério: o arquétipo representa o papel de objeto do mistério) (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 51).

Nesse período, quando Grotowski fala de partitura e composição para o ator, está também incluindo a perspectiva da construção arquetípica. Conforme explicou Motta Lima, “[...] os sons e gestos não eram apenas movimentos convencionais ou cotidianos, mas fórmulas mágicas que causariam um impacto profundo na imaginação da coletividade [...]” (2012, p. 82). Ao final daquele texto de 1962, Grotowski então afirmava que apesar da composição do ator ser baseada na artificialidade, para que “esse efeito seja executado de modo dinâmico e sugestivo é necessária uma espécie de empenho interior” do ator. E dizia, ainda, que a artificialidade não se sustentava se não fosse apoiada nas “próprias associações íntimas” do ator (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 72). Para Motta Lima, esse período marca uma transição na qual o diretor estaria revendo os princípios que guiaram a encenação até aquele momento. E então a afirmação de 1962, que se refere às experiências de *Sakuntala*, “dizia respeito a um determinado âmbito do trabalho do ator que ele confessou ter negligenciado e que estava ligado ao que nomeou de ‘empenho interior’, ‘intenção consciente’ ou de ‘ação sustentada por associações íntimas’” (MOTTA LIMA, 2012, p. 80). Já em 1968, no texto “Teatro e Ritual”, o diretor teceria uma crítica ainda mais clara sobre a forma como estava concebendo a criação do ator naqueles primeiros anos da década. Afirmou que aquilo que estava compreendendo anteriormente por representação através de signos, se assemelhava, na verdade, aos clichês do comportamento dos quais falou Stanislavski. Conforme explica Motta Lima:

[...] em um dado momento, pareceu necessário a Grotowski, para a construção das partituras de signos, que à artificialidade se reunisse o empenho interior do ator, sob pena de que se produzissem não signos que afetassem o espectador, mas apenas clichês, estereótipos vocais e/ou gestuais (2012, p. 87).

A partir da constatação de que o signo não poderia mais ser trabalhado exclusivamente pela lógica da forma, mas que a sua construção artificial deveria incluir aspectos da interioridade do ator, começava um processo gradativo de reelaboração das práticas de criação nos espetáculos seguintes – *Os Antepassados* (1961), *Kordian* (1962), *Akrópolis* (1962) e *Dr. Fausto* (1963) - e o trabalho sobre a “vida interior” ganhará maior destaque. Em 1963, Grotowski então afirmou que “o problema principal de seu teatro tinha se tornado a vida interior do homem” (MOTTA LIMA, 2010, p. 2).

No texto a “Arte do Ator”, de 1964, apresentando alguns princípios da técnica do ator que se estava desenvolvendo até então, Flaszen⁸² afirmou que a atuação passou a ser considerada como um “ato de auto-conhecimento coletivo” (p. 87). Com isto, revelou-se uma importante modificação no que se entendia sobre a função do ator, pois se antes estava apenas a serviço da representação de um signo prévio e artificial, agora seu trabalho envolveria a própria construção do signo, através de um afetamento íntimo que tinha o caráter de auto-conhecimento/desvandamento. Flaszen ainda afirmou que nesta perspectiva “não é possível separar o conteúdo do signo, porque entre esses dois valores sobrevêm conexões energéticas múltiplas”, e que neste processo o ator mobiliza seu corpo, voz, e psique. Mas, Flaszen afirmou também, que para alcançar uma unidade entre aquilo que é corpóreo e espiritual, é preciso anular “os obstáculos que o organismo coloca à fluida realização dos impulsos interiores” (2007 [1964], p. 88).

Ainda segundo Flaszen, o trabalho desse ator pressupunha “colocar em movimento os estratos da psique” e, num certo sentido, ele interpretava a si mesmo, pois o que se pretendia era um confronto entre o que constitui o ator, espiritual e corporeamente, e um outro modelo humano, ancorado no personagem. Nesse sentido, o ator não procurava reproduzir em si mesmo a imagem do personagem nas situações dadas pelo contexto dramático, mas imaginando-se nas circunstâncias do personagem poderia encontrar a própria verdade, o elemento pessoal e íntimo. Assim, a “representação” seria, na verdade, a experiência singular do ator encontrada através do contato com o personagem. Flaszen destacou, também, que embora esse processo tenha uma origem na escola de cunho stanislavskiano, ele se desenvolve numa outra direção porque não busca os comportamentos cotidianos, assume o que é de caráter “excepcional, intensificado, no limite, solene, extático”. Seria um desnudamento que envolve uma espécie de transe do ator, sendo denominado como processo de “autopenetração” (2007 [1964], p. 89).

Para Motta Lima (2012), o que demarcaria uma importante mudança no desenvolvimento da noção de ator em Grotowski, nesta primeira metade da década de 1960, é justamente a relação entre artifício e transe. Podendo ser analisada através de dois termos que o diretor aplicou nestes primeiros anos, Ator-Artificial e Ator-Santo (p. 88-89). O Ator-Artificial era “capaz de associar gestos e encantações a um signo

⁸² Ludwik Flaszen foi o diretor literário e principal assistente de Grotowski no Teatro Laboratório.

determinado, capaz de realizar associações, alusivas, não óbvias, entre seu gesto e sua voz e os modelos radicados na imaginação coletiva” (MOTTA LIMA, 2012, p. 90). Segundo Motta Lima, o transe era primeiro uma ferramenta de mobilização das energias interiores do ator, como forma de ativar os impulsos psíquicos que dariam vida aos signos concebidos a priori, portanto, artificiais. Mas depois, com a noção de Ator-Santo, o transe, enquanto processo de autopenetração, passou ao primeiro plano, sendo a própria via de construção do signo, da estrutura física e vocal do ator (2012, p. 91-92).

Em “O Novo Testamento do Teatro”, de 1964, Grotowski definiu o Ator-Santo como um homem que queima o seu corpo, “liberta-o de qualquer resistência aos impulsos psíquicos”, e disse que a palavra “santo” não devia, neste caso, ser tomada em sentido religioso, pois era na verdade uma metáfora para “definir uma pessoa que através de sua arte, ultrapassa seus limites e pratica um ato de autossacrifício”. Tratava-se, para o ator, de um “mergulho dentro de si”, a partir do qual deveria “estar apto a construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos” (2011 [1964], p. 26-34).

Segundo Motta Lima (2012), a autopenetração é um termo irmão da ideia de ator-santo, podendo ser entendida como a prática desse ator (p. 106). Continha elementos que caracterizavam uma espécie de imersão psicanalítica. E como num estado de autoanálise, os atores deveriam acessar estágios psíquicos mais profundos e íntimos – muitas vezes dolorosos – que se encontrariam sob as zonas bloqueadas de sua personalidade. Falava-se em “sacrifício e exposição da parte íntima da nossa personalidade” (MOTTA LIMA, 2012, p. 110). Grotowski indicava o caminho para a autopenetração através de um estado passivo ao qual o ator deveria se submeter, como um ato de humildade. Era a partir da passividade que surgiria a ação, como mecanismo não apenas psíquico, mas também físico, no qual, ao invés de realizar algo voluntariamente o ator “apenas renuncia a não fazê-lo” - constituindo o que Grotowski chamaria mais tarde de via negativa, na qual “a ênfase não estava no aprendizado de técnicas, mas no desbloqueio daquilo que estava impedindo o organismo de agir” (MOTTA LIMA, 2012, p. 141). Assim, a autopenetração era um processo em busca dos reflexos corporais advindos dos impulsos psíquicos, que seriam então organizados e estruturados em signos compreensíveis ao espectador (MOTTA LIMA, 2012, p. 150).

Posteriormente, o diretor deixaria de utilizar o termo autopenetração, substituindo-o por ‘ato total’ após a experiência criativa do ator Ryszard Cieslak no

espetáculo *Príncipe Constante*, de 1965. Momento que marcou uma transformação no entendimento sobre as relações entre corpo e interioridade. No processo de criação, Cieslak trabalhou sobre as memórias de sua primeira experiência erótico-amorosa, explorando as energias psicofísicas através, ainda, daquele processo da autopenetração. Mantinha-se a noção de mergulho para além das máscaras sociais, na busca por temas que emergissem do inconsciente – pessoal e coletivo. Mantendo-se também a noção de liberação dos bloqueios que pudessem impedir o surgimento dos impulsos psíquicos (MOTTA LIMA, 2012, p. 164-165). Por outro lado, a partir desta experiência, Grotowski passou a perceber a relação corpo/interioridade sob uma nova perspectiva. Motta Lima ressalta quatro partes importantes que marcaram essa nova perspectiva:

1. Uma nova maneira de enxergar o corpo parece ter surgido. [...] visto através da lente da organicidade ou da consciência orgânica, ele não era mais inimigo, não era o único a bloquear um dito processo psíquico [...] ganhava em positividade. 2. uma positividade que permitiu a Grotowski falar em um ato total; 3. a noção de contato que pôs em cheque vários procedimentos anteriores; 4. a luminosidade que esteve presente na experiência de Cieslak (MOTTA LIMA, 2012, p. 165).

Anteriormente, Grotowski falava de uma busca interior que envolvia a revelação de elementos psíquicos dolorosos – “processo de violação [...] a que o ator devia ser submetido” – para serem, depois de expostos, de certa forma, “curados”. Já nesse período, no entanto, Cieslak teria realizado um processo “luminoso”, no qual nenhuma experiência triste, ou dolorosa, teria sido suscitada (MOTTA LIMA, 2012, p. 165). Grotowski chegou a afirmar que a experiência em *Príncipe Constante* teria alcançado uma fronteira “entre o tantra e o teatro”. Referia-se ao trabalho eficaz de Cieslak sobre os “centros energéticos do corpo”. Ao aproximar-se com as experiências rituais, ele estava chegando próximo aos limites do teatro. Cieslak “não interpretava, mas estava envolvido na realização de um ato real”, sendo possível verificar reações físicas que não estavam ensaiadas, que eram reflexos corporais (energéticos) emergindo do interior (MOTTA LIMA, 2012, p. 169).

Embora Grotowski tivesse se referido mais especificamente à noção de organicidade nos textos do final da década de 1960, ela está intimamente ligada à experiência em *Príncipe Constante*, bem como à noção de ato total. Motta Lima explica

que esta noção “[...] permitiu enxergar no corpo, na carne, na natureza, algo que não necessitava ser anulado, ou superado, mas que podia ser experimentado em sua potencialidade última; podendo-se enxergar, na carne, a possibilidade da prece e na prece, a presença da carne” (2012, p. 186-187). Aqui também foi abandonada qualquer possibilidade de manipulação ou sugestionamento psíquicos no processo do ator (MOTTA LIMA – 2012, p. 175).

Outro princípio que se vinculou a noção de ato total, segundo Motta Lima, foi o de “contato”. Grotowski tinha percebido que o ator poderia, através daquele processo de mergulho interno, desenvolver uma investigação autocentrada, uma espécie de narcisismo, e então o “contato” seria um princípio para se trabalhar os elementos da intimidade do ator sempre em relação com um parceiro – seja ele outro ator ou um parceiro imaginário. Estar em contato significava perceber a presença do outro e reagir, deixando sua intimidade ser afetada por essa presença. Da mesma forma, quando na construção psicofísica o ator recuperasse da sua interioridade lembranças e associações, elas não seriam mais revividas de modo introspectivo, mas sempre em relação, direcionadas aos parceiros, através do contato (MOTTA LIMA, 2012, p. 191-199).

O período logo após o espetáculo *Príncipe Constante* caracterizou uma crise no Teatro Laboratório marcada pela profundidade daquela experiência, que apontava, na perspectiva de Grotowski, para um esfacelamento daquelas noções de ator construídas até então, cujo ápice teria sido o trabalho de Cieslak (MOTTA LIMA, 2012, p. 203). A preparação do espetáculo seguinte, *Apocalypsis cum Figuris*, levou cerca de três anos, entre 1965 e 1968, num longo processo que, ao final, Grotowski concluiu ter se caracterizado pela renúncia das fórmulas, da técnica criativa já conhecida, de forçar a criatividade, dos prazos e da obrigação de estrear um espetáculo. Até que se chegasse à estrutura de *Apocalypsis cum Figuris*, outras duas foram abandonadas: primeiro a criação de *Samuel Zborowski*, que começou a ser trabalhada logo após o *Príncipe Constante*, mas que não chegou a estrear; e depois *Os Evangelhos*, espetáculo abandonado logo após sua apresentação em ensaio aberto.

Para Motta Lima (2012), a experiência de Cieslak em *Príncipe Constante* caracterizou um ponto crucial nas experiências criativas de Grotowski, seja pelo desenvolvimento de procedimentos anteriores - como a autopenetração e a dualidade entre corpo e impulsos psíquicos - que alcançaram uma nova configuração através do

trabalho daquele ator, seja pelas novas percepções que dali vieram, como as noções de organicidade e contato, por exemplo. A crise que se seguiu era na verdade uma renúncia de tentar reproduzir aquela experiência intensa de Cieślak, pois Grotowski compreendia que tentar repeti-la seria transformá-la em clichê. Deste modo, o processo de *Apocalypsis* foi então uma reorientação do trabalho do Teatro Laboratório (p. 207-208).

O trabalho sobre si através do contato, como um “encontro” verdadeiro entre indivíduos, passou a ser um princípio fundamental no processo de criação de *Apocalypsis cum Figuris*. Em “Sobre a Gênese de *Apocalypsis*”, texto baseado em comunicações de Grotowski entre 1969 e 1970, o diretor reforçava que a perspectiva do “encontro” teria se tornado o seu principal interesse no processo criativo, e a partir dela se modificaria não apenas a relação entre atores, mas também a própria relação entre diretor e ator.

O que procuramos no ator? Indubitavelmente: ele mesmo. [...] Mas procuramos nele também nós mesmos, o nosso “eu” profundo, o nosso si. A palavra “si” ou “se”, que é absolutamente abstrata se referida a nós mesmos, se imersa no mundo da introversão, tem sentido porém quando se aplica em relação a algum outro. Quando se procura “si mesmo” em algum outro – mas não em uma ordem, por assim dizer, moral, nobre, relativa a todo gênero humano – mas sim quando se usa em toda a sua seriedade [...]. De qualquer maneira que se queira denominar isso, existe uma espécie de troca: uma espécie de penetração no ator e o retorno a si mesmo, e vice-versa (GROTOWSKI, 2007 [1969-1970], p. 181-182).

A descoberta desse “eu” profundo como princípio motivador da criação já vinha se desenvolvendo desde a noção de Ator-Santo, quando se pretendia o acesso às zonas bloqueadas da personalidade como forma de revelação do “si mesmo”, então livre das máscaras que determinam os comportamentos sociais. Segundo Motta Lima, o que se diferencia é que esse já não era mais um processo que via o corpo como barreira, mas sim enxergava uma relação orgânica entre corpo e espírito, na qual o ator não está submerso em si mesmo, mas vai ao encontro do outro (2012, p. 261-262).

A busca de um “eu” mais profundo, através do encontro, também passou a ser chamada de busca pelo “teu Homem” (GROTOWSKI, 2007 [1969-1970], p.182). Esse termo refere-se ao pensamento apologético de Teófilo de Antioquia, teólogo do século II. Através da expressão “mostra-me o teu Homem e eu te mostrarei o meu Deus”,

Teófilo estaria falando a um intelectual pagão sobre as condições para o conhecimento de Deus. Na reflexão do teólogo, o olhar sobre si que vai além do corpo, mas que passa pela alma, leva a esta revelação de Deus. Para isso, no entanto, é preciso estar aberto, “com os olhos de tua alma que vejam e os ouvidos do teu coração que ouçam”. Grotowski, no entanto, não se filia ao caráter apologético e doutrinário, a analogia com o pensamento teológico está a serviço desta perspectiva do encontro entre duas pessoas, no qual, desarmadas, poderão revelar-se na aceitação de suas próprias naturezas interiores, na aceitação do “Homem Interior”.

Tratada por Grotowski como a experiência mais pessoal até então, o processo de *Apocalypsis* passou por aquela perspectiva do “contato” na busca pela retirada das máscaras, para além da “personalidade conhecida”, com a revelação do “teu Homem”. Para Motta Lima (2012), este posicionamento já continha os princípios do próximo projeto criativo de Grotowski, o Parateatro (p. 217), que se centraria em experiências sobre as possibilidades do “encontro”, em processo laboratorial, mas que não pretendiam a montagem de uma estrutura espetacular.

3.2. A possibilidade do Encontro através do Parateatro (1970-1978)

A formação do primeiro grupo que desenvolveria a pesquisa em *Holiday*, primeiro projeto parateatral, se iniciou em setembro de 1970, aproximadamente um ano e meio após a estreia do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*, esse que seria apresentado até 1980. A chamada aos interessados em ingressar nessa nova prática foi feita através de publicações em jornais populares e rádios da Polônia, intitulava-se “Uma Proposta para Trabalho Conjunto” e se dirigia, nas palavras de Grotowski, “àqueles – porque para eles isso é simplesmente uma necessidade – que deixam seu conforto interno e procuram revelar-se no trabalho, no encontro, no movimento e na liberdade” (apud MOTTA LIMA, 2012, p. 204).

Desta seleção formou-se um pequeno grupo de participantes, de cerca de dez pessoas que, entre 1970 e 1971, trabalharam isoladamente. Já os antigos atores do Teatro Laboratório passaram a integrar o grupo apenas em 1972. Nesse período, dissolveu-se qualquer tipo de hierarquia que existira antes na fase da produção de

espetáculos, os encontros podiam ser liderados por diferentes membros do grupo, inclusive pelos novos participantes. E em 1973 se organizou o primeiro encontro de *Holiday* aberto a convidados externos. Segundo Cuesta & Slowiak (2013), a experiência inicialmente conhecida como *Holiday* depois também passou a ser chamada de *Special Project*, sendo realizada até 1975. Tendo sido realizada com participantes externos também nos Estados Unidos, França e Austrália (p. 62-63).

O trabalho era centrado em promover o “encontro”, na linha daquelas formulações que já apareciam no texto “Sobre a Gênese de *Apocalypsis*”, entre 1969 e 1970, mas agora através de uma perspectiva nova, ou de procedimentos novos, que prescindia de histórias, tramas e fábulas. No texto sobre *Holiday*, organizado a partir de fragmentos de conferências realizados por Grotowski entre 1970 e 1972, o diretor falava sobre alguns desejos e inquietações que o levaram até a experiência que surgia com o Parateatro. Dizia que palavras como “espetáculo, teatro e espectador”, já estavam mortas para ele, e o que restava de vivo era a “aventura e o encontro”. E que, para realizá-los, era necessário apenas um local e pessoas que nutrissem os mesmos sentimentos, pois é preciso não estar sozinho (1997, p. 215).

Sobre esta descrença em relação à produção de espetáculos, Grotowski afirmava que os motivos que estavam levando as pessoas a se envolverem com o teatro não eram puros, que atores não conseguiam desarmar-se porque estavam preocupados com a aprovação dos outros, queriam ser aclamados e ganhar certo status na sociedade. E, então, isso só poderia resultar em falsidade e esterilidade (1997, p. 216). Afirmou serem visíveis no teatro profissional os “sintomas da sua agonia” e, ao mesmo tempo, “uma batalha convulsiva para recuperar a fé em algo que não nos excita mais” (1997, p. 224). Disse, então, que quando se quer encontrar um verdadeiro sentido naquilo que se faz é preciso coragem para abandonar os valores predominantes e buscar por outros, através dos quais se possa construir uma vida sem mentira – como fizeram alguns homens, há dois mil anos atrás, caminhando pelo deserto em busca da verdade. E se alguém deseja empreender uma busca semelhante através da arte, não poderá fazê-lo montando um palco e fingindo; executando uma tragédia, ou uma comédia, a fim de ser aplaudido; dedicando-se apenas em não perder o emprego, colocando-se no centro das atenções (GROTOWSKI, 1997, p. 216).

Mesmo vindo de uma experiência intensa de trabalho sobre o “homem interior”, que já tinha se destacado no terreno na criação de espetáculos - como nos processos de *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum Figuris* – Grotowski parece, no texto de *Holiday*, não trazer procedimentos já sabidos que seriam aplicados neste novo projeto. Pelo contrário, parece apresentar mais as perguntas sobre aquilo que lhe movia na direção parateatral, na direção do “encontro desarmado entre dois irmãos”. Nesse sentido, aparece no texto uma série de interrogações: “o que é vivo?; o que é possível em conjunto?; você quer esconder, ou revelar a si mesmo?; o que significa não esconder-se?; na vida pode-se não esconder?; o que é este algo que acontecerá a nós e entre nós?; como tornar-se irmão?...”. Na maior parte do texto o diretor não se preocupa em respondê-las, pois, ao que tudo indica, elas se apresentavam como um guia para o trabalho.

Conforme aponta Motta Lima, os procedimentos não eram sabidos desde o início dessa nova investigação, pois parte do processo incluía mesmo a descoberta dos modos de realizá-la. O que se assumiu desde o início foi a rejeição das relações tradicionais entre ator e diretor, Grotowski fazia o papel de um tipo de animador: “alguém que colocava em evidência certas necessidades que nasciam dentro do grupo, alguém que fazia um convite, que criava condições, que fazia um chamado” (2012, p. 257). Assim, Grotowski descreveu que a estrutura do trabalho levava em conta:

[...] as etapas pelas quais é preciso passar para se desembaraçar dos obstáculos que se colocam entre as pessoas reunidas. É preciso se desembaraçar do medo, da desconfiança recíproca, suprimir a linha de divisão entre o que se faz e a reflexão sobre o que se faz; procurar como estar inteiramente frente ao outro, com todo o seu ser (apud MOTTA LIMA, 2012, p. 242).

Para que a perspectiva do “encontro” se efetivasse, eram necessárias condições específicas de trabalho, os laboratórios de *Holiday* eram realizados com muita organização e, em geral, em lugares afastados dos centros das cidades, evitando a agitação da vida cotidiana. Cada processo previa aproximadamente uma semana de trabalho, dando tempo para que a experiência se desenvolvesse através da confiança surgida entre os participantes (MOTTA LIMA, 2012, p. 281-282). Grotowski falava sobre desenvolver um olhar sem julgamentos e, ao mesmo tempo, em como se deixar

ser olhado. Seria preciso ver ao outro – em suas palavras: “com todo o nosso ser e não apenas com os olhos, como se o estivéssemos vendo pela primeira vez. Se pudermos fazer isso – e é isso que eu chamo de olhar – teremos uma revelação. É como se um crente tivesse encontrado Deus” (GROTOWSKI apud MOTTA LIMA, 2012, p. 282).

O encontro se iniciava entre duas pessoas - ou como Grotowski se referia na época, entre irmãos - e depois poderia se expandir na direção do grupo. Esse irmão poderia fornecer a energia que levaria o outro a ultrapassar seus limites. E desse processo resultaria a revelação entre os participantes. Grotowski disse: “É como se disséssemos conosco mesmos: você é então eu sou; e também: eu nasço para que você possa nascer, para que você se torne; não tenha medo, eu vou com você” (MOTTA LIMA, 2012, p. 282-283; GROTOWSKI apud MOTTA LIMA, 2012, p. 283).

As experiências em torno de *Holiday* realizaram-se até 1975, mas o período denominado parateatral, de 1970 a 1978, envolveu uma série de outras atividades e laboratórios (*Colmeias*, *Projeto Montanha* e *Vigília*, para citar alguns) que foram liderados por outros integrantes – tanto da formação inicial, como dos chegaram posteriormente. No entanto, conforme aponta Motta Lima (2012), em 1975 Grotowski passou a refletir sobre alguns clichês e estereótipos gerados em sua própria pesquisa do parateatro, afirmando, por exemplo, terem surgido “estereótipos da espontaneidade amigável”. Era como uma suposta solidariedade gerada entre os participantes: davam as mãos e formavam rodas; dançavam aos pares no centro da roda; criavam cortejos e carregavam uma pessoa nos braços... Eram situações quase automáticas que Grotowski atribuiu a uma solidariedade estéril. Assim, o artista passou a pesquisar técnicas que fossem um desafio à superação dos clichês da “espontaneidade” e da “solidariedade”. O que, em certa medida, justifica seu aprofundamento nos anos seguintes em rituais, danças e cantos com os quais fosse possível verificar esse encontro longe das banalidades – passando a uma etapa de sua investigação que denominou como Teatro das Fontes (p. 292).

3.3. A busca pelas técnicas rituais no Teatro das Fontes (1976 – 1982)

Esta fase que se inicia a partir de 1976 foi denominada por Grotowski como Teatro das Fontes, pode-se dizer que esta pesquisa esteve orientada em duas frentes: uma que buscava analisar objetivamente como uma percepção mais alargada do “si mesmo” do “Homem” e da realidade era alcançada através de uma série de ações e práticas; e uma outra que, partindo dos mesmos pressupostos, centrou-se em algumas práticas tradicionais, muitas vezes religiosas, trabalhando sobre algumas estruturas de movimento, canto e texto, que depois se tornariam instrumentos de investigação essenciais dos atuantes nas fases seguintes das pesquisas de Grotowski (no *Objective Drama Program* e na Arte como Veículo). Nesse período que vai de 1976 à 1982, diversas experiências foram realizadas envolvendo viagens solitárias, expedições em grupo e laboratórios com atuantes de distintas origens culturais. Não sendo possível tratar de todas essas experiências, até mesmo por falta de registros mais detalhados, me atarei em abordar, ainda de maneira geral, dois momentos desse período investigativo.

No fim da década de 1970, o diretor organizou um grupo transcultural de atuantes, havia algumas pessoas que já estavam nas experiências parateatrais (como François Khan e Jacek Zmysłowski, por exemplo) e outros que chegariam para esta nova etapa. O grupo era formado por integrantes das mais variadas tradições culturais – da Ásia, África, Europa, dos índios americanos, judaicas, etc. -, que fossem, de certa forma, atuantes nas práticas tradicionais de suas culturas, ou profissionais no ofício teatral. Grotowski chegou a falar que esta formação se parecia mesmo com uma Torre de Babel (1997 [1980-1982], p. 258). A formação, no entanto, não foi sempre a mesma, o diretor propunha que depois de alguns meses, ou anos, os participantes retornassem aos seus ambientes de origem para que, de uma certa forma, não se afastassem de suas práticas. Então o grupo esteve em constante transformação durante os anos do Teatro das Fontes. Na verdade não se pode falar de um único grupo, pois houve distintas experiências com subgrupos, Grotowski falou até de um núcleo de participantes que se mantinha mais próximo a ele e com o qual realizou algumas pesquisas particulares. Mas, de qualquer forma, a característica deste projeto era mesmo a da transculturalidade (GROTOWSKI, 1997 [1980-1982], p. 257-258).

Mas o que seriam as fontes? No texto *Theatre of Sources*, publicado em 1997, Grotowski explicava a partir da seguinte pergunta: “o que acontece quando as técnicas cotidianas do corpo que habitam num círculo cultural definido são suspensas?”. Dizia, então, que o que surge é um “descondicionamento da percepção”. Habitualmente as pessoas estão programadas a interpretar os estímulos do ambiente externo através de percepções pré-concebidas, que são, sobretudo, mediadas por comportamentos culturais aprendidos (1997 [1980-1982], p. 259). Mas que para suspender as técnicas do corpo cotidiano é preciso encontrar um movimento, de relação orgânica entre corpo e mente, que faça cessar a “tagarelice” e a “balbúciação” com as quais nos comportamos no cotidiano. Referiu-se a esse princípio como o “movimento que é repouso”, comum a quase todas as técnicas das fontes e que apareceu com este nome a partir da Gnose, nos ensinamentos não públicos de Jesus – através do *Evangelho de Tomé* -, e também em certos textos do Yoga tibetano. Em suas palavras: “Quando estamos nos movendo, e quando somos capazes de romper com as técnicas do corpo cotidiano, então nosso movimento torna-se um movimento de percepção. Pode-se dizer que nosso movimento está observando, ouvindo, nosso movimento é percepção” (1997 [1980-1982], p. 263). E, assim, a pesquisa sobre as fontes do comportamento humano seria um encontro com as experiências que prezam o descondicionamento da percepção cotidiana e um alargamento da percepção de si em relação ao externo.

Grotowski disse, no entanto, que esta forma de percepção mais alargada não é exclusiva das técnicas tradicionais de determinadas culturas, mas é também como voltar ao estado da criança: como “mergulhar no mundo cheio de cores, sons, o deslumbrante mundo, desconhecido, surpreendente, o mundo no qual somos levados pela curiosidade, pelo encantamento, experiência do misterioso, do segredo”. Mas ao longo dos anos, com a domesticação do corpo e da mente, esse estado é esquecido (1997 [1980-1982], p. 260). Entretanto, o diretor não está sugerindo que se passe a representar à criança ou que se aja de forma infantilizada. O que diz é que, em certo sentido, um dia já se soube acessar este estado de percepção e que, portanto, é possível reencontrá-lo.

Segundo Grotowski, uma das principais perspectivas do Teatro das Fontes era sobre “o que o ser humano pode fazer com sua própria solidão” (1997, p. 61). Que se apresentava como interação bem diferente daquela proposta na pesquisa parateatral, quando a experiência centrava-se exclusivamente na relação inter-humana. No Teatro das Fontes, aparece uma abordagem mais individual sobre o atuante, de forma que as

ações que ele executa estão mais voltadas para a sua relação com o ambiente ao redor. Parte das investigações acontecia mesmo em florestas, em ambientes naturais, e a proposta era que o indivíduo encontrasse uma ação que o fizesse romper com a percepção comum sobre esse ambiente. Segundo Cuesta & Slowiak (2013), neste momento da pesquisa as ações eram muito simples: “caminhar devagar, correr, subir em uma árvore” (p. 70). François Khan, ator que participou de algumas das experiências do Teatro das Fontes, explicou que a proposta era de:

Como fazer cair o modelo de separação existente, ou seja, não olhar esse jardim onde falamos como uma bela paisagem. Mas como ficar dentro, sem interpretar, mas com toda a consciência. O resultado é isso: mudar a própria percepção do que está fora de nós, para uma outra coisa. Não é o mental que percebe, é o corpo [...] No Teatro das Fontes, o primeiro passo era mais doloroso (porque era uma forma de dor), era a solidão. Totalmente sozinho. Você trabalha sozinho, você não vê ninguém, você não fala com ninguém e você tem esse desafio que é fazer. Claro que é uma solidão escolhida, no sentido de que aceitei fazer esse projeto, mas, ao mesmo tempo, era a solidão. [...] sozinho porque o objetivo não é a relação inter-humana, mas a relação de você com esse mundo fora de você. Essa é a chave. (KAHN, 2013, Caderno de Campo do Pesquisador).

Por outro lado, outra parte das experiências também acontecia em espaços fechados, onde as pessoas atuavam juntas, e então o aspecto inter-humano não era completamente descartado. A diferença essencial, em relação ao parateatro, é que a ação fosse buscada de modo mais individual. Mas ao mesmo tempo era importante que ela não fosse introspectiva - nas palavras de Grotowski: “estar só, mas próximo a alguém” (p. 263). O ponto crucial era não incomodar, ou seja, descobrir como inserir-se no espaço – fosse à sala fechada, ou à floresta – sem perturbar a sua ordem. Segundo Grotowski, os animais sabem manter essa distância natural entre eles, os humanos é que desnecessariamente passaram a “sentar um sobre a cabeça do outro”. Da mesma forma, na floresta, não se deve fazer barulho, fumar, iluminar com lanternas... - não se deve perturbar o ambiente - pois só através de um silenciamento, das palavras e dos movimentos, é que se poderá perceber a vida da floresta (o canto dos pássaros, o ruído das árvores...). O que não significa não poder agir, “existe uma maneira de cantar que não perturba de maneira alguma o canto dos pássaros”, assim como também se pode

conquistar o silêncio do movimento mesmo que se esteja correndo (1997 [1980-1982], p. 262-264).

É como se o seu corpo animal se tornasse mestre da situação e começasse a mover-se – sem a obsessão sobre o que é perigoso ou não. Pode começar talvez num salto. Aparentemente você nunca seria capaz de saltar dessa forma. Mas você faz. Acontece. E você não olha para o chão. Você fecha os olhos e talvez corra entre as árvores, mas não em direção a elas. Faz parte da natureza e a sua natureza corpo que está queimando. Seu corpo também é natureza. Mas quando é queimado, algo acontece. Você sente como se tudo fosse parte do grande fluxo das coisas e seu corpo começa a senti-lo, começa a mover-se silenciosamente, serenamente, quase flutuante, como se seu corpo fosse conduzido pelo fluxo. Você pode sentir que isso é o fluxo de todas as coisas ao redor que o levam, mas ao mesmo tempo sente que algo está saindo de você também⁸³ (GROTOWSKI, 1997 [1980-1982], p. 264. Tradução nossa).

O aspecto inter-humano também não era completamente descartado porque a ação descoberta por um atuante, por exemplo, seria depois transmitida a outro como forma de se investigar se ela também seria eficaz. Ou seja, para que uma ação pudesse ser comprovada como “técnica de fonte”, ela deveria também operar de modo semelhante em outros participantes. Esta era, de certa forma, a metodologia aplicada por Grotowski para garantir o aspecto objetivo do que se estava buscando. Poderíamos dizer que nenhuma prática foi entendida como garantidamente eficaz enquanto fonte, enquanto passível de promover aquele alargamento da percepção, antes de ser testada em outros atuantes e que se percebesse a sua possibilidade de preceder às diferenças culturais. Grotowski destacou que apesar de alguns dos atuantes serem experientes em práticas tradicionais, as ações desenvolvidas no Teatro das Fontes não deveriam estar baseadas no compartilhamento dos procedimentos técnicos daquelas tradições. Explicou, por exemplo, que apesar de um dos integrantes ser um sacerdote budista japonês, ali ele não estava fazendo algo da sua religião, não estava fazendo meditação

⁸³ *It's as if your animal body becomes master of the situation and starts to move – without obsession about what is dangerous or not. It may begin perhaps in jumping. Apparently you would never be able to jump that way. But you do it. It happens. And you don't look at the ground. You close your eyes and maybe even run among the trees but you don't run into them. It's nature and your body nature that is burning off. For your body is also nature. But when it's burnt off something happens. You feel as if everything is part of the great flow of things and your body begins to feel it and begins to move quietly, serenely, almost floating, as if your body were conducted by the flow. You can feel that it is the flow of all things around that carries you, but at the same time you feel that something is coming out of you too* (GROTOWSKI, 1997 [1980-1982], p. 264).

sentada e muito menos passando este procedimento aos outros atuantes. O que ele fazia era encontrar uma ação, que depois transmitida a um ou dois atuantes, pudesse também impactar sobre eles. Esta era a principal razão de se trabalhar com um grupo transcultural, de modo a perceber se determinadas ações poderiam funcionar como técnica das fontes apesar das diferenças culturais de cada pessoa (1997 [1980-1982], p. 265).

Esta parte da experiência do Teatro das Fontes aconteceu, principalmente, em Brzezinka, propriedade rural do Teatro Laboratório – nas proximidades de Wroclaw, na Polônia, durante o verão de 1979. Em seguida, entre 1979 e 1980, Grotowski e parte de sua equipe transcultural realizaram algumas expedições a lugares onde ainda poderiam encontrar as tradições culturais que mantivessem vivas às técnicas das fontes. E então estiveram em contato com comunidades do Haiti, Nigéria, Polônia Oriental, México e Índia (CUESTA & SLOWIAK, 2013, p. 72). Nas expedições, prosseguiu a investigação iniciada em Brzezinka: a ênfase das viagens era sobre o contato com ambientes naturais distintos, o testemunhar “algumas abordagens performativas e sobre possibilidades de entrar em contato direto com fortes exemplos humanos de detentores da tradição antiga” (GROTOWSKI, 1997 [1980-1982], p. 269). Conforme explicaram Cuesta & Slowiak (2013), a experiência nas expedições consistia em aproximar-se das comunidades tradicionais estabelecendo contato, mas, sobretudo, não se inserindo diretamente dentro de suas práticas. O objetivo estava mais na observação, e, nos momentos da experimentação prática, o grupo do Teatro das Fontes se mantinha numa “distância natural e trabalhava ‘ao lado’ ou em alguma relação com os praticantes das tradições ou com seu meio ambiente” (p. 74).

Grotowski ainda desfez os boatos de que no contato com o vodú haitiano o grupo teria se submetido ao transe de possessão, ou que da interação com os índios huicholes se fez uso do peiote, por exemplo (1997 [1980-1982], p. 269). Recusava a utilização de psicotrópicos e qualquer ritualização que tendesse ao transe de possessão, pois, por mais energética e espiritual que fosse a sua pesquisa, ela ainda se mantinha dentro do terreno performativo-teatral, no qual o atuante trabalha essencialmente sobre suas possibilidades psicofísicas. O que é importante de destacar é que Grotowski estava observando nas técnicas tradicionais os princípios performativos que ele entendia serem mais elementares ao comportamento humano, os princípios que seriam as fontes e que precederiam às diferenças culturais que se estruturam a partir deles. Assim, a

experiência não tinha como foco promover algum tipo de “transcendência” nos atuantes – mesmo que isso, de modo pessoal e subjetivo, pudesse acontecer, não era o objeto de exploração e domínio da sua pesquisa -, mas justamente de poder verificar se existiam elementos ligados às origens do comportamento humano, que fossem performativos e, portanto, objetivos – como movimentos, ações, cantos...

Segundo Grotowski, existem diferentes técnicas das fontes: na yoga, no dervixismo da tradição Sufi, no xamanismo dos índios americanos, nas práticas do zen budismo, nas artes marciais..., para citar alguns exemplos mais conhecidos. Mas, a orientação do seu trabalho estava voltada para as técnicas que colocassem o sujeito em ação. Isto seria diferente do que aconteceria na meditação sentada, ou em algumas práticas da yoga, por exemplo, nas quais “existe algum tipo de centralização no ‘si’ que resulta na restrição ou mesmo na retirada dos sentidos dos objetos” (1997 [1980-1982], p. 258-260). Nesse sentido, Grotowski afasta-se de práticas mais contemplativas e que tirem o indivíduo do contato com o ambiente exterior. Nesse sentido, Grotowski disse estar mais interessado em técnicas que denominou como dramáticas: “significa relacionado ao organismo em ação, ao movimento, à organicidade; podemos dizer que elas são performativas” (p. 259). E que elas fossem “ecológicas”, ou seja, de um modo que o sujeito continuasse em relação com o ambiente ao seu redor, sem ausentar-se em si mesmo, sem ficar “cego e surdo” diante do que está fora dele. Em suas palavras:

Em nossa investigação a orientação é naturalmente performativa, ativa, procurando não romper completamente o contato com o que esta ao redor de nós ou diante de nós. Portanto, quando estava procurando por membros do grupo transcultural, eu procurava pessoas que tivessem uma inclinação natural ao comportamento performativo no trabalho, englobando os impulsos do corpo e aceitando os sentidos despertados⁸⁴ (GROTOWSKI, 1997 [1980-1982], p. 261. Tradução nossa).

Na primeira expedição com o grupo transcultural, no Haiti, a aproximação com os praticantes tradicionais do Vodou haitiano também se deu pelo intermédio da comunidade artística *Saint-Soleil*, cujos líderes Jean-Claude Tiga Garoute e Maud

⁸⁴ *In our investigation the orientation is naturally performative, active, looking for and not at all cutting the contact with what is around us or face to us. Therefore, when I was looking for the members of the transcultural group, I was looking for persons who have a natural inclination toward performative behavior in the work, englobing the impulses of the body and accepting the awake senses.* (GROTOWSKI, 1997 [1980-1982], p. 261).

Robart⁸⁵ tornarem-se colaboradores importantes de Grotowski durante o Teatro das Fontes e, posteriormente, no *Objective Drama Program*⁸⁶ e no *Workcenter*. Na segunda expedição, para Nigéria, o diretor viajou acompanhado apenas por um sacerdote haitiano do Vodou, quando visitou a região de Ifé e Oshogbo observando as matrizes da cultura yoruba, da qual descende o Vodou haitiano. E ainda teria realizado outras expedições com alguns colaboradores do grupo transcultural para localidades remotas da Polônia Oriental, para a região dos índios huicholes no México e para a região de Bengala, na Índia, onde estiveram em contato com os Bauls⁸⁷ - dentre os quais, alguns também se inseririam no grupo transcultural e participaram de atividades posteriores do Teatro das Fontes.

O segundo aspecto do Teatro das Fontes era uma linha de pesquisa que o diretor desenvolveu com um núcleo mais restrito de colaboradores das diferentes tradições. Segundo Grotowski, tratava-se de um trabalho sobre o arcaico. Eles estavam investigando textos antigos ligados às raízes da cultura mediterrânea - de cunho judaico-cristão -, experimentando modos de cantá-los, descobrindo melodias e um fluxo orgânico de movimentação dos atores enquanto cantam. Este grupo restrito também trabalhava sobre canções hassídicas⁸⁸ e alguns fragmentos performativos do ritual Vodou e das práticas dos Bauls indianos (1997 [1980-198] p. 267). Nas conferências do início dos anos 1980, Grotowski explicou como estes elementos estavam sendo trabalhados pelos atores:

[...] através do modo mais simples de seguir na prática, mesmo se constantemente este “seguir” seja quase apenas dentro do participante, sem qualquer exteriorização visível. Mas mesmo nestes casos, as correntes de impulsos estão acordando e passando através dos organismos se estas antigas técnicas das fontes estão funcionando mais amplamente do que nos limites de apenas uma tradição. Porque isso se verifica na prática com pessoas de

⁸⁵ Maud Robart continuaria trabalhando com o diretor até 1993 no *Workcenter of Jerzy Grotowski*, na Itália, liderando um dos grupos de trabalho. O outro grupo era liderado por Thomas Richards.

⁸⁶ Projeto que Grotowski desenvolveria entre 1983 e 1985 na Universidade da Califórnia nos Estados Unidos.

⁸⁷ Trovadores da tradição trantra-yoga hinduísta que executam práticas de canto e dança.

⁸⁸ O Hassidismo é uma ramificação do judaísmo ortodoxo, baseia-se essencialmente no misticismo e busca promover a espiritualidade como aspecto principal da fé judaica. Sua práticas envolvem a chamada prece meditativa – *daven* – e incluem muitos cantos e danças. Esta corrente foi bastante disseminada no século XVIII pelo rabino místico polonês Baal Shem Tov.

outras tradições, de outra cultura – ou não⁸⁹ (GROTOWSKI, 1997 [1980-1982], p.268. Tradução nossa).

Grotowski comentou sobre uma destas antigas técnicas, capazes de acordar os impulsos internos do atuante, em conferência realizada na Itália em 1985 e transcrita sob o título “*Tu es le Fils de Quelqu’un*”. Nela o diretor discutiu como estava encontrando estes princípios elementares do comportamento em algumas culturas. Deu o exemplo da posição corporal do caçador, que se apresenta de modo muito semelhante em diferentes lugares - desde o Kalahari, na África, como também em localidades da França, e da mesma forma em Bengala, na Índia, ou entre os Huicholes, no México: “coluna vertebral inclinada levemente para frente e joelhos sutilmente dobrados, em uma posição sustentada pela base do complexo sacro-pelvis” (1993 [1985], p. 71). Conforme explicou, esta posição é a do “corpo réptil”, cuja forma e movimentação remetem a figura da serpente. Seria uma posição primária do corpo humano, talvez presente desde o *Homo Erectus*, “extremamente ancestral, conectada com o que alguns tibetanos chamam aspecto ‘réptil’” (GROTOWSKI, 1993 [1985], p. 71).

Nas formas rituais, esta posição também apareceria de modo semelhante no Zar da Etiópia, no Vodou da Nigéria e, também mesmo, entre os Bauls. No entanto, Grotowski afirmou que muitas destas tradições rituais são extremamente complexas, sendo difícil explorar seus princípios rítmicos e gestuais sem dedicar uma série de anos à pesquisa de cada uma delas. Porém, em alguns rituais que derivam daquelas tradições, como nas religiosidades da diáspora africana⁹⁰, por exemplo, seria possível, sendo ele, o atuante de outra tradição trabalhar sobre alguns princípios da dança e do canto, acessando fluxos orgânicos de uma gestualidade mais primordial. Entre eles, encontrou uma dança particular, do Vodou haitiano, denominada *Yanvalou*. Tradicionalmente esta

⁸⁹ [...] through the most simple following in practice, even if often this “following” should be almost only inside the participant, without any visible exteriorization. But even in these cases, the streams of impulses are waking up and passing through the organisms if these ancient sourcing techniques are working more broadly than in the limits of only one tradition. Because this verifies itself in practice with the persons of another tradition, of another culture – or not. (GROTOWSKI, 1997 [1980-1982], p. 268).

⁹⁰ Processo de saída forçada de africanos das suas terras natais, principalmente através da expansão colonialista/escravagista dos países europeus, como Espanha, Inglaterra, Portugal e França, por exemplo. Nas novas terras as comunidades afrodescendentes reorganizaram as estruturas religiosas africanas, muitas vezes aglutinando elementos das tradições cristãs, para que pudessem preservar suas crenças originais. Nas Américas este processo resultou nas religiões que conhecemos como Vodou, no Haiti e na República Dominicana; a Santería, em Cuba; e os Candomblés Jeje, Nagô e Bantu, no Brasil (PRANDI, 1996b).

dança se faz em devoção à divindade Dambhala⁹¹, cuja relação anímica vincula-se à serpente e, num certo sentido, reproduz aqueles princípios da corporeidade do caçador. Segundo Grotowski, esta dança poderia ser acessada pelo atuante a partir do tempo e do ritmo associados a um modo específico de se mover e cantar, desde que ele tivesse algum domínio sobre práticas artístico-performativas. E com ela poderia reestabelecer uma ligação muito simples com o "corpo réptil" (GROTOWSKI, 1993 [1985], p. 71-72). Segundo Kahn, foram Maud Robart e Tiga Garoute, os colaboradores haitianos, que trouxeram a técnica do *Yanvalou* e efetivamente ensinavam os outros atuantes do grupo a executá-la. Esta técnica que se manteve nas pesquisas posteriores do *Objective Drama Program* e nas ações performativas da Arte como Veículo, é utilizada até hoje pelos membros do *Workcenter* (KAHN, 2013, Caderno de Campo do Pesquisador).

Destas pesquisas com o núcleo mais íntimo do Teatro das Fontes estavam surgindo os princípios performativos que depois orientariam o “trabalho sobre si” na Arte como Veículo, principalmente nas estruturas criativas que, nesta etapa posterior, Grotowski chamaria de “Actions⁹²”. No entanto, o grupo transcultural do Teatro das Fontes foi interrompido. Havia um ambiente repressivo na Polônia com a imposição da lei marcial em 1981 pelo regime militar, suprimindo os movimentos sociais trabalhistas e à classe artística que não apoiava o regime soviético. Neste ano, aconteceu a última experiência do Teatro das Fontes nos espaços do Teatro Laboratório em Wrocław e Brzezinka, na Polônia. Em 1982, Grotowski sai do país e no final daquele ano consegue asilo político nos Estados Unidos. O Teatro das Fontes teve seu trabalho interrompido e o diretor continuaria sua pesquisa, já em novas condições, dentro das Universidades norte-americanas. Lecionou por um ano na Universidade de Colúmbia, em Nova York, e depois foi convidado a desenvolver o seu próprio programa de ensino em Irvine, na Universidade da Califórnia, criando então o *Focused Research Program in Objective Drama*, que durou entre 1983 e 1986. Neste período, Grotowski retoma determinados princípios do trabalho do ator, não apenas porque estaria trabalhando com um grande número de atores em busca de formação profissional na universidade, mas também

⁹¹ Do complexo cultural yoruba, *ewe* e *fon*: relativos aos povos da região do Dahomé e dos povos mahins. O próprio nome Dahomé carrega essa relação com a figura da cobra, “Dan = serpente sagrada e Homé = a terra de Dan, ou seja, Dahomé = a terra da serpente sagrada”. No Brasil, refere-se à entidade Dan, ou Dan-Bessen, do culto aos Voduns, relativo às comunidades afro-brasileiras que aqui foram denominadas como Jeje (PRANDI, 1996).

⁹² Foram quatro as obras realizadas neste domínio da Arte como Veículo, no *Workcenter*. As duas primeiras, *Downstairs Action* e *Action*, foram essencialmente lideradas por Thomas Richards com a supervisão de Jerzy Grotowski. Já as duas posteriores, *The Letter* e *The Living Room* (esta última que se encontra em processo até hoje), foram lideradas por Richards após o falecimento de Grotowski.

porque afirmava ter negligenciado certos elementos do ofício teatral durante o Parateatro e o Teatro das Fontes (CUESTA & SLOWIAK, 2013, p. 80).

3.4. Buscando a tradição em si mesmo: o trabalho do ator no *Objective Drama Program* (1983 – 1986)

O *Objective Drama* foi de certa forma a oportunidade de Grotowski verificar aqueles princípios elementares do comportamento humano investigados no Teatro das Fontes, mas agora através dos procedimentos técnicos do trabalho do ator, principalmente a partir do projeto stanislavskiano – como as noções de impulso e ação física, por exemplo. Esta retomada de princípios elementares do ofício teatral não foi realizada, no entanto, com o objetivo de voltar a produzir espetáculos, mas principalmente porque o diretor constatou a necessidade, para seu trabalho, de contar com pessoas com conhecimento estruturado, profissional, artesanal. Nestes primeiros anos da década de 1980, Grotowski afirmava constantemente em suas conferências a necessidade do rigor e da técnica, bem como a recusa ao diletantismo no trabalho sobre as práticas da interioridade. Dizia que “sem domínio, o coração não vale nada. Quando o domínio existe, nós começamos a nos deparar com o espírito, com o coração” (GROTOWSKI, 1993 [1985], p. 71).

[...] se nós estamos por atuar, sem perturbar uns aos outros e eu começo cantando e você começa cantando também, isto não deve levar à desarmonia; e, se isto não deve levar à desarmonia, isto significa que, quando eu canto, eu devo ouvir você e eu devo, muito cuidadosamente, harmonizar minha melodia com sua melodia. Porém, não apenas com a sua melodia: há também o barulho do avião que está passando por sobre nossas cabeças, conforme nós trabalhamos. E, portanto, você não está cantando sozinho com sua melodia; há o fato, há este barulho do avião. Se você canta sem mudar nada, então, significa que você não está em harmonia: você deve encontrar um equilíbrio de som com o barulho da máquina do avião, mantendo sua melodia durante todo o tempo. Você pode ver bem que para fazer isto você precisa ser extremamente bem treinado em movimento, canto, manutenção de ritmo etc., o que quer dizer que você necessita de uma

enorme credibilidade profissional, para abordar a desconexão, sem atacar ainda na conexão⁹³ (GROTOWSKI, 1993 [1985], p.70-71. Tradução nossa).

Os cantos vibratórios, bem como alguns elementos performativos das tradições rituais, como o *Yanvalou*, por exemplo, tornaram-se ferramentas importantes de trabalho; elementos que afetavam o ator, em termos energéticos, possibilitando o acesso ao fluxo orgânico dos impulsos psicofísicos. Alguns dos colaboradores do grupo transcultural do Teatro das Fontes, assim como outros atuantes de práticas tradicionais, passaram pelo o *Objective Drama* durante aqueles anos, ensinando aos atores do programa princípios das práticas tradicionais que Grotowski considerou serem possíveis de aplicação no âmbito artístico-performativo. Maud Robart e Tiga Garoute transmitiam os cantos e danças haitianos; um praticante dervixe ensinou a técnica do giro; um sacerdote do Zen japonês ensinou karatê. E o programa ainda contou com a colaboração dos artistas: Du Yee Chang, da Coreia; I Wayan Lendra, de Bali; Wei-Cheng Chen, de Taiwan; e de Jairo Cuesta, da Colômbia – que ensinou aos alunos do programa parte dos treinamentos utilizados no Teatro das Fontes (CUESTA & SLOWIAK, 2013, p. 82-83).

Num certo sentido, a pesquisa no Teatro das Fontes fora o encontro com as raízes culturais da performance, enquanto que no *Objective Drama* estes elementos foram então refinados formando um par com os princípios técnicos do próprio ofício teatral. Ou, como afirmou o crítico teatral Zbigniew Osinski (1993), o *Objective Drama* tratou de verificar as possibilidades qualitativas da experiência vivida pelos atores nas formas destiladas das tradições rituais (p. 98). Este refinamento não pretendia, contudo, gerar uma nova sistematização do trabalho do ator a partir de técnicas rituais. Pode-se dizer que o diretor continuava a sua busca por experiências relacionadas ao desvelamento do atuante, mas descobriu que elas só poderiam operar de modo concreto e objetivo – sem resvalar em apelos sentimentais fáceis ou, como diria, numa “sopa

⁹³ [...] si tenemos que actuar sin molestarnos y si yo me pongo a cantar y si tú también te pones a cantar, esto no debe llegar a una desarmonía, si esto no debe llegar a una desarmonía, quiere decir que cuando yo canto tengo que escucharte y, que debo de manera sutil, armonizar mi melodía con tu melodía. Y no solamente contigo, puesto que está también el avión a reacción que pasa sobre nuestro lugar de trabajo. Y tú con tu canción, tu melodía, no estás solo: ahí está el hecho. El ruido del motor a reacción está ahí. Si tú cantas como si nada fuera, esto quiere decir que no estás en armonía. Tú tienes que encontrar un equilibrio sonoro con el avión a reacción y mantener a pesar de todo tu melodía. Pueden ver que para hacer todo esto es necesario estar muy bien entrenados en el movimiento, el canto, el ritmo, etc. Lo que quiere decir que para abordar la desconexión – sin atacar todavía la conexión -, ya es necesaria una verdadera credibilidad profesional (GROTOWSKI, 1993 [1985], p. 70-71).

emotiva” – se fossem promovidas através de um rigor performativo que a técnica teatral poderia fornecer. As motivações que levariam cada atuante a se envolver com este tipo de experiência seriam pessoais: o desejo de cada um em perceber a si mesmo e o mundo ao redor com uma consciência mais alargada, dentro da perspectiva performativa, em ação – e não através da experiência religiosa.

Conforme cita Osinski, Grotowski explicava em entrevistas ao *Los Angeles Times*, em 1983, quais os objetivos da prática que seria realizada no *Objective Drama*:

Reevocar uma forma de arte muito antiga, quando o ritual e a criação artística eram a mesma coisa. Quando a poesia era canto, o canto-encantação, o movimento-dança. Ou se preferem: a Arte antes de sua emancipação, quando era extremamente potente na ação. Através do toque, independentemente da motivação filosófica ou teológica, cada um de nós pode reencontrar sua própria conexão. [...] Nossa intenção não é a de descobrir novas maneiras de manipulação da consciência das pessoas. [...] O efeito de nosso trabalho pode ser apenas indireto. A intenção seria apenas a redescoberta de certas coisas muito simples, com as quais cada um a sua maneira, ou seja, dentro de seus próprios limites, pode se alimentar⁹⁴ (GROTOWSKI apud OSINSKI, 1993, p. 97. Tradução nossa).

Assim, Grotowski se utilizou de alguns princípios performativos das tradições rituais porque verificou que, através deles, o atuante poderia chegar numa corporeidade mais “essencial” – que, na verdade, poderia ser muito simples – descondicionando as percepções cotidianas e sendo uma chave de acesso ao “Homem interior”. Conforme afirmou Grotowski, em conferência ainda sobre o Teatro das Fontes, isto já é dado ao ser humano – mas dado por quem? -, “se suas preferências são religiosas, você pode dizer que é a semente de luz recebida de Deus. Se, por outro lado, suas preferências são laicas, você pode dizer que está impresso num código genético” (1997 [1980-1982], p. 261). Nas definições do campo teatral trata-se essencialmente do “trabalho do ator sobre si”, mas que se configura para o atuante como uma experiência de “cuidado de si” - que não é mediada por preceitos filosóficos, teológicos, nem por dogmas religiosos, mas

⁹⁴ *Reevocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la creación artística eran la misma cosa. Cuando la poesía era canto, el canto-encantación, el movimiento-danza. O si prefieren: al Arte antes de su emancipación, cuando era extremadamente potente en la acción. A través del tocarlo, independientemente de la motivación filosófica e teológica, cada uno de nosotros puede reencontrar su propia conexión. [...] Nuestra intención no está en descubrir nuevas maneras de manipulación de la conciencia de la gente. [...] El efecto de nuestro trabajo puede ser solamente indirecto. La intención sería solamente el redescubrimiento de ciertas cosas muy simples, con las que cada quien a su manera, o sea dentro de sus propios límites, puede alimentarse* (GROTOWSKI, 1993 [1985], p. 97).

situa-se no campo experiencial da performance, na própria ética do sujeito. Pode ser, portanto, libertadora.

O que começa a aparecer com mais intensidade durante o *Objective Drama* é uma busca da tradição no próprio atuante, ele era estimulado a encontrar um comportamento ancestral através de uma relação pessoal com a própria tradição. Esta característica se apresentava, naquele momento, principalmente através dos “mystery play”, cuja essência se manteria, num certo sentido, nas proposições criativas das “Actions”, já na Arte como Veículo. Para abordar esta busca da “tradição em si mesmo”, me reportarei aos relatos de Thomas Richards, o futuro “colaborador essencial” de Grotowski, quando começou sua relação com o diretor no período do *Objective Drama*.

Conforme conta em seu livro, “Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas” (2012 [1993]), Richards primeiramente participou de um workshop ministrado por Ryszard Cieslak na Universidade de Yale, em 1984, e alguns meses depois foi selecionado para participar de um workshop de duas semanas no *Objective Drama Program* na Califórnia, conduzido por Grotowski e seus colaboradores. Neste curto período os participantes apresentaram uma improvisação em grupo e depois o restante do trabalho era mais dedicado a alguns cantos tradicionais haitianos, liderados essencialmente por Maud Robart e Tige Garoute. No trabalho com os cantos, era preciso primeiramente aprender as melodias e, só depois de muito tempo, aprender efetivamente a cantá-los dentro de um ritmo e com uma vibração específica. Ali já se apresentava o rigor com que se deveria trabalhar sobre as estruturas de canto e movimento, as improvisações ocorriam apenas no deslocamento pelo espaço e no contato entre as pessoas. Richards disse que na ocasião do workshop ainda não se dava conta da importância de dois aspectos essenciais que ali estavam se apresentando: Precisão-Forma / Fluxo da Vida. Que seriam como um rio, cujas margens (a forma) permitiriam a corrente (o fluxo da vida), “sem essas margens só haveria inundação, pântano” (2012 [1993], p. 22).

A próxima experiência de Richards no trabalho com Grotowski foi no ano seguinte, em 1985, naquele mesmo workshop que participou François Khan – que citei no capítulo anterior – realizado numa casa de campo na região da Toscana, na Itália.

Neste workshop, conforme também destacou Richards, grande parte do trabalho estava centrado na criação do “mystery play”:

[...] fragmentos curtos e individuais que tinham uma estrutura que se repetia, como se fossem miniespetáculos com um único ator. A presença de um canto muito antigo teve grande importância nos “mystery plays”, um canto que você se lembrava desde a sua infância, cantado, por exemplo, pela sua mãe. Primeiro você tinha que se lembrar desse canto: não “Parabéns pra Você” ou “Cai-Cai Balão”, nem uma canção do rádio, mas um canto antigo; ele devia ter raízes. Era como se Grotowski estivesse tentando fazer com que redescobrissemos qualquer conexão pessoal que já pudéssemos ter tido com a tradição através de cantos que nos foram cantados quando éramos crianças (RICHARDS, 2012 [1993], p. 36).

Assim, o que Grotowski parece ter compreendido neste período é que não apenas os elementos objetivos das tradições com os quais escolheu trabalhar – como as canções, danças e textos, investigados no Teatro das Fontes – poderiam fornecer a chave de acesso ao “eu” mais alargado, como também a partir de associações pessoais o atuante poderia recuperar comportamentos ancestrais e refiná-los através do trabalho performativo teatral – esse que estava baseado na relação entre precisão da forma e fluxo da vida. Vale ressaltar, no entanto, que esse procedimento não buscaria a construção do personagem, já que o sentido da criação estaria orientado para a própria experiência dos participantes. Richards explica este direcionamento através do método das ações físicas, de Stanislavski, que teria se tornado o instrumento essencial de Grotowski no âmbito da experimentação teatral:

Com Stanislavski, o “método das ações físicas” era um meio para que seus atores criassem “uma vida real”, uma vida “realista” no espetáculo. Mas para Grotowski, o trabalho sobre as ações físicas era um instrumento para encontrar “algo” e , quem o fazia, podia viver ali uma descoberta pessoal. Para ambos, tanto Stanislavski como Grotowski, as ações físicas eram um meio, mas seus fins eram diferentes (2012 [1993], p. 89).

Conforme se viu no estudo do *Performer*, Grotowski também abordava, em 1987, já iniciado o trabalho na Arte como Veículo, esta perspectiva do atuante descobrir em si mesmo um comportamento que pode ligá-lo às fontes, como um modo de trabalho

importante dentro das experiências que ali estavam se desenvolvendo – dizia: “A partir dos detalhes, é possível descobrir em si mesmo uma outra pessoa – o avô, a mãe. Uma fotografia, a recordação das rugas, o eco distante de uma cor da voz permite reconstruir uma corporalidade” (apud RICHARDS, 2012 [1993], p. 88-89). Richards também explicou que parte do trabalho que antecedia as primeiras “Actions”, já na Arte como Veículo, continha um exercício denominado “Acting proposition”, no qual a criação das ações deveria se basear em associações pessoais:

Através da atuação, você podia se lembrar de um momento da sua vida, ou de alguém próximo a você, ou de um acontecimento concreto da própria fantasia que nunca tinha se realizado, mas você sempre quis que se realizasse. Então, podia começar a construir a estrutura utilizando as ações físicas. [...] A ênfase não estava na criação de um personagem, e sim na formação de uma estrutura pessoal na qual a pessoa que a estivesse fazendo pudesse abordar um eixo de descoberta. Tudo isso, depois, devia ser estruturado e repetível (2012 [1993], p. 88).

Assim, o que começa a se desenvolver no *Objective Drama*, e se estabelece como modo de trabalho essencial do atuante no *Workcenter*, é este eixo da descoberta pessoal que se inicia na própria subjetividade do atuante. De modo análogo ao que se investigou nas técnicas das fontes, este eixo das descobertas pessoais pode ativar no atuante os fluxos primordiais do comportamento humano, que, se orientam através de uma estrutura – relação entre precisão/forma e fluxo da vida, bem como do trabalho sobre as ações físicas – e se apresentam como ferramentas de impacto energético sobre o atuante, de modo semelhante ao impacto exercido pelas técnicas dos rituais.

Ainda em 1985, retornando aos Estados Unidos, Richards passaria a integrar efetivamente o grupo de pesquisa do *Objective Drama* na Califórnia. Segundo Richards, neste trabalho, que teve para ele a duração de um ano, executava-se alguns exercícios e estruturas performativas que os colaboradores de Grotowski já vinham desenvolvendo nos últimos anos (como “Motions”, “The River” e “Watching”⁹⁵), mas estava centrado

⁹⁵ Descrições detalhadas sobre estas práticas podem ser encontradas em: RICHARDS, Thomas. [1993] *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.; e, SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações, 2013.

na criação de uma estrutura performativa que seria chamada de “Main Action” (2012 [1993], p. 56).

A estrutura de “Main Action” incorporava alguns dos cantos haitianos e era baseada em textos antigos encontrados no Egito – como o evangelho apócrifo de São Tomé (ATTISANI, 2006) -, e com os quais os atuantes deveriam criar estruturas individuais, com canto e ação, à semelhança do “mystery play”. Segundo Richards, o processo de criação das ações individuais baseava-se nas associações pessoais de cada atuante, mas depois, conforme se estabeleciam as relações entre eles, bem como da montagem operada por Grotowski, a “Main Action” resultou numa estrutura que tinha uma certa história, em suas palavras: “como a viagem de um homem jovem (que eu associava com a viagem rumo à maturidade ou à iniciação), na qual o vemos superar certas provas” (2012 [1993], p. 75). No entanto, essa história fazia sentido para os atuantes, não apenas na sua compreensão geral, como também no modo particular com que cada um deles se relacionava com ela – com suas próprias associações vinculadas a cada fragmento de suas estruturas. Richards já havia afirmado que desde o início se sabia que esta criação não visava à construção de um espetáculo (p. 56).

Esta afirmação torna-se importante, pois, apesar de no *Objective Drama*, e na Arte como Veículo, as criações terem se estruturado de um modo aparentemente semelhante à estrutura de um espetáculo, este não era o seu objetivo. Conforme a citação anterior de Richards, a estrutura (precisão-forma) era a via (as margens) por onde o fluxo da vida (a corrente) poderia ser orientado sem um transbordamento, uma inundação. Embora esta seja uma afirmação vinculada especificamente ao processo de estruturação das ações de cada atuante, poderíamos também utilizá-la para pensar a estruturação do conjunto da obra. A partir das relações entre os atuantes, na perspectiva do contato e do encontro – sobre os quais Grotowski falava desde o final de década de 1960 -, surgiria então um novo fluxo de vida que, novamente, para não transbordar em uma experiência amorfa ou que colocasse em perigo a integridade do sujeito, necessitaria de uma estruturação formal. Assim, vai se percebendo que a estrutura está a serviço da experiência, faz parte dela, e não deve ser encarada como o seu ponto de fixação. A estrutura permite à experiência (do “desnudamento” do atuante, do encontro com o “teu Homem”, da percepção mais alargada sobre “si” e do comportamento que recupera as “fontes”) uma irrupção orientada, que não tenda ao caos. Conforme explicou Osinski, esta visão total da obra se confirmaria na fase seguinte das pesquisas

de Grotowski, sendo o *Objective Drama* uma espécie de preparação para o trabalho que se desenvolveria na Arte como Veículo (ou Artes Rituais):

O Drama Objetivo foi um exame seletivo de alguns instrumentos. Nas “Artes Rituais” aparece mais a noção de totalidade. Para elas e para o “Teatro de Espetáculos” são comuns o “Ato Total” e o “Homem Total”, como compreende Grotowski. No entanto, o caminho não é o mesmo (como atesta o texto programático de Grotowski, *o Performer*), e a “dialética da espontaneidade e disciplina” se expressa na simbiose particular de ritual e criação, de estrutura e processo, onde um remete ao outro – se alimentam mutuamente⁹⁶ (OSINSKI, 1993, p. 98-99. Tradução nossa).

Assim, no ano seguinte, em 1986, Grotowski transferiu suas atividades para Pontedera, na Itália, a convite de Roberto Bacci e Carla Pollastrelli – do *Centro per la ricerca e la sperimentazione teatrale di Pontedera* -, onde acompanhado de alguns assistentes, entre eles Thomas Richards e Maud Robart, funda o *Workcenter of Jerzy Grotowski*, inaugurando a sua última etapa de trabalho denominada “Artes Rituais” ou “Arte como Veículo” – esta última nomenclatura sugerida por Peter Brook.

3.5. Objetividade do ritual na Arte como Veículo (1986-1999)

Grotowski afirmou que o foco da Arte como Veículo era o trabalho sobre a “objetividade do ritual”. Em texto de 1995, já nove anos após o início desta etapa, o diretor explicou de modo mais detalhado como se deu sua investigação no âmbito das práticas rituais. No texto, “*Projet d’enseignement et de recherches – Anthropologie Théâtrale*”, destinado ao *Collège de France* como projeto do curso de Antropologia Teatral que o diretor viria a ministrar nos anos seguintes, Grotowski explicou que o seu interesse nas práticas rituais esteve orientado para aquelas do “comportamento orgânico”, esse que se configura pela liberação do fluxo de impulsos, quando mesmo os

⁹⁶ *El Drama Objetivo fue un examen selectivo de algunos instrumentos. En las Artes rituales ya parece distinto, mucho más total. Para las Artes rituales y el Teatro del espectáculo es común el “acto total”, el “hombre total” como lo comprende Grotowski. No obstante el camino no es idéntico (lo atestigua el texto programático de Grotowski, el Performer), y la “dialéctica de la espontaneidad y disciplina” se expresa en la simbiosis particular de ritual y creación, de estructura y proceso, donde uno remite a otro y se alimenta de él* (OSINSKI, 1993, p. 98-99).

menores movimentos são fluídos, sem destaques e interrupções (1995, p. 12). Assim, um dos pontos chave da sua diferenciação entre as técnicas artificiais e orgânicas reside na fluidez do comportamento do atuante: enquanto as técnicas artificiais, mesmo que elaboradas no detalhamento de micro movimentos, mantém uma sequência com pausas, as técnicas orgânicas se caracterizam “pelo fluxo contínuo dos impulsos”. Optando pela segunda, Grotowski afirma ter encontrado esta característica em determinadas práticas rituais – entre elas, hinduístas, judaico-cristãs, islâmicas e vodus -, onde “em condições extracotidianas, esta fluidez se reforça e, mesmo, torna-se mais nítida e mais intensa” (1995, p. 15).

Outro elemento também seria importante na escolha das técnicas orgânicas: elas deveriam ser “ecológicas”, de um modo que o praticante estivesse, em alguma medida, em relação com o ambiente externo (com o espaço, a sonoridade e as outras pessoas que nele atuam). Conforme explicou Grotowski, entre as técnicas orgânicas existem aquelas que buscam a diminuição dos processos vitais e assim um momentâneo isolamento do praticante em relação ao exterior. Em algumas práticas yogues, por exemplo, observou um direcionamento para o “ralentar dos processos vitais”, buscando-se a diminuição do ritmo respiratório, a imobilização corporal e o apaziguamento dos processos mentais. Para ele, este tipo de “descondicionamento”⁹⁷ tende a afastar a percepção sensível do indivíduo da realidade exterior, tornando-se um campo de difícil análise através das ferramentas ligadas às técnicas dramáticas (p. 18). Seria, neste caso, um tipo de técnica tradicional que, se pensada através da perspectiva teatral, geraria no atuante um estado semelhante à introspecção, enquanto que o interesse de Grotowski pelos processos orgânicos se encaminhava para as relações inter-humanas. É importante perceber, no entanto, que não é a composição formalizada que determina a distinção entre as vertentes, mas sim como as práticas rituais orientaram de modos distintos a maneira com que o praticante acessa a composição formal. Segundo Grotowski:

A forma mais “artificial” é o mantra de origem hindu (ou budista) que se orienta em direção a um condicionamento da respiração e do processo mental, e que ao mesmo tempo distancia o praticante da fluidez orgânica. [...] Nas técnicas dos dervixes, tudo depende do tipo de dervixismo. Se abandonamos o tema de zikhr, e se voltamos as ações coletivas dos dervixes giradores (como na tradição Konia), observamos neste caso uma precisão e

⁹⁷ Grotowski filia-se aqui ao termo utilizado por Mircea Eliade (GROTOWSKI, 1995, p. 16)

uma fluidez do movimento dos praticantes que dançam/movem-se, e ao mesmo tempo influenciam seu processo mental através de fórmulas verbais pronunciadas em pensamento, ou mesmo através de operações de tipo matemática. A atenção em relação ao exterior é vigilante. Este tipo de prática entrou no meu campo de estudos não somente pelo aspecto inter-humano que elas apresentam, de sua execução em grupo, mas, sobretudo porque eu vi nesta uma tendência em unificar a organicidade (englobando a fluidez e os impulsos), com uma muito estrita estrutura formal. Eu encontrei aí todo um aspecto orgânico e até podemos dizer, um jogo orgânico, porém rigoroso, que responde as minhas próprias preocupações. Esta forma ultrapassa a polarização habitual das práticas rituais⁹⁸ (GROTOWSKI, 1995, p. 16-17).

Deste ponto, vê-se que a divisão um tanto quanto didática para a definição das práticas rituais, diante da perspectiva das técnicas dramáticas, se complexifica. Cada técnica ritual possui qualidades singulares, cuja observação depende de um trabalho detalhado sobre a sua aplicação prática. De certa forma, Grotowski realizou esta observação quando pediu aos “praticantes tradicionais originários de culturas, tradições e religiões distintas, que eles mesmos tentassem executar elementos de uma prática ritual que não pertencesse a sua própria tradição” (GROTOWSKI, 1995, p. 20). E acreditou, assim, ter distinguido quais elementos técnicos teriam um efeito objetivo independente do contexto original.

Poderíamos considerar que houve algum aspecto subjetivo na escolha dessas tradições rituais, considerando-se que apesar do importante pragmatismo com o qual Grotowski tentou estruturar sua pesquisa, haveria um aspecto sensível, talvez mesmo subjetivo, na própria aplicação dos princípios do comportamento orgânico enquanto método de avaliação daquelas técnicas. Grotowski esforçou-se para abordar com objetividade tais elementos performativos sem resvalar no misticismo, mobilizando competências ligadas ao campo das técnicas dramáticas – no texto de 1995 chegou mesmo a afirmar que essa seria uma nova abordagem, nascida do ponto de vista da prática e, dessa forma, distinta da realizada, até então, por etnólogos e antropólogos (p. 11). Definiu seu interesse pelas práticas performativas tradicionais que continham uma elaboração formal bem estruturada e que, sobretudo, impactassem sobre o processo psíquico do atuante não se dissociando do corpóreo, ao mesmo tempo em que mantivessem o atuante em relação com o ambiente externo. Assim, mesmo que houvesse um forte aspecto subjetivo na experiência do atuante, ele não seria objeto de

⁹⁸ Tradução realizada por Laila Garin exclusivamente para fins didáticos.

análise ou de controle por parte do diretor, constituiria a própria experiência singular do atuante – enquanto transformação pessoal. A eficácia estaria na qualidade da ação que é produzida, na relação entre os impulsos interiores despertados e na sua exteriorização em movimentos fluídos. A técnica ativaria os impulsos mais essenciais do comportamento reverberando em qualidades energéticas de movimentação. A eficácia seria comprovada através da possibilidade de reproduzir uma experiência da mesma natureza em outros atuantes, fora do contexto religioso e devocional. As mesmas características poderiam ser encontradas em outras tradições rituais, mas era preciso estabelecer um recorte. Grotowski não afirmou que o Vodou, a tradição Sufi, ou a entoação dos textos judaico-cristãos arcaicos, seriam as únicas formas tradicionais a fornecer as técnicas de impacto objetivo na elaboração psicofísica do atuante. Talvez se a pesquisa no Teatro das Fontes não tivesse sido interrompida, em decorrência dos aspectos políticos que impediram sua manutenção, Grotowski e seus colaboradores poderiam ter encontrado princípios semelhantes em outras tradições rituais.

Portanto esta eficácia guarda sempre um aspecto duplo: de uma percepção objetiva, diante de aspectos precisos com os quais se formulam as técnicas de trabalho do ator; e de outra mais subjetiva que nos escapa enquanto teorização, diz-se apenas: “isto é vivo e eu posso sentir”. Este aspecto duplo não desqualifica a abordagem de Grotowski, pelo contrário, enuncia a delicadeza da observação e o refinamento no trato sobre estes elementos performativos. Comprova que o retorno do teatro às suas origens rituais não se dá pela entrega do atuante a processos supostamente catárticos e desorientados. A contribuição essencial da pesquisa de Grotowski, no âmbito das aproximações entre teatro e ritual, se deu justamente pelo modo particular com que o diretor orientou princípios do comportamento orgânico – que se ligam a gênese da refundação atoral proposta por Stanislavski no início do século XX -, na investigação do que seriam as bases do comportamento ritual. De modo que não se pode considerar seu trabalho sobre as técnicas rituais como uma extração dos princípios visuais e espetaculares. Não se pretendia reproduzir o ritual, mas compreender como a própria experiência teatral se poderia fazer ritual. Nesse sentido, Lisa Wolford apontou: a “Arte como Veículo não é uma atuação mimética de um ritual; é ritual (...); para o artista, o processo interior (se por um ato de graça, ele aparecer) é real. É uma manifestação da Graça” (apud CUESTA & SLOWIAK, 2013, p. 176).

Assim, por caracterizarem essencialmente uma ruptura com o cotidiano, as práticas rituais tornaram-se um vasto campo de investigação para outras lógicas do comportamento humano. As energias com que lida o atuante estão ligadas aos diferentes estatutos do comportamento, passando de uma experiência mais carnal e instintual (cotidiana) à outra que se insinua para uma consciência de si mais alargada (extracotidiana):

Digamos que se trate mais da transformação da energia cotidiana, pesada, mas plena de vida, algumas vezes violenta, ligada á sensualidade – em energias mais leves, digamos, sutis. O corpo é veículo desta passagem. O corpo, com seus impulsos, sua fluidez, sua organicidade. [...] Em todo caso, não se trata aqui de quantidade de energia, do que em inglês se diz “*to be energetic*”, do que eu chamaria “tônus”, mas sim de qualidades da energia⁹⁹ (GROTOWSKI, 1995, p. 18).

Neste trecho, ainda do texto apresentado ao *Collège de France*, Grotowski não entrou em maiores detalhes sobre estas energias e sobre o processo de passagem das mais pesadas às mais sutis¹⁰⁰. No entanto, este processo se assemelha exatamente ao que estava chamando de “trabalho do atuante sobre a verticalidade” num texto anterior, “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo¹⁰¹”, de 1993. Nele Grotowski explicava como os elementos performativos dos rituais estavam sendo utilizados na Arte como Veículo para a construção das performances daquele período, as assim chamadas “Actions”:

Quando falo de ritual, não me refiro a uma cerimônia e nem a uma celebração, menos ainda a uma improvisação com a participação de pessoas de fora. Também não falo de uma síntese de diferentes formas rituais provenientes de diferentes lugares do mundo. Quando me refiro ao ritual, falo de sua objetividade: isso significa que os elementos da Ação – por seus impactos diretos – são os instrumentos para trabalhar sobre o corpo, o

⁹⁹ Tradução realizada por Laila Garin exclusivamente para fins didáticos.

¹⁰⁰ Possivelmente desenvolveu este tema com maior profundidade nas aulas que ministrou a seguir naquela universidade. O conteúdo destas aulas encontra-se registrado em áudio, em língua francesa, e é comercializado pelo *Collège de France*. Assumo que não trabalhei sobre este material por limitações minhas em relação a língua francesa. Recentemente, mas ainda sem tempo de poder analisá-lo, este material foi transcrito, traduzido ao português e comentado por Celina Sodré em sua tese de doutoramento “Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos” (PPGAC-Unirio, 2014) e poderá servir de referência para futuras pesquisas neste âmbito.

¹⁰¹ Texto de 1993 que baseado em duas conferências anteriores. Uma de outubro de 1989, em Modena na Itália e a de outra realizada em maio de 1990, na Universidade da Califórnia, em Irvine nos Estados Unidos.

coração e a cabeça “dos atuantes”. [...] trabalhamos sobre o canto, os impulsos e as formas de movimento, aparecem inclusive motivos textuais. E tudo é reduzido ao que é estritamente necessário, até que surja uma estrutura tão precisa e trabalhada como num espetáculo: a *Action* (2012 [1993], p. 137).

Estes instrumentos compõem o processo de busca por energias mais sutis, que Grotowski denomina como trabalho sobre a verticalidade. No trato das canções, por exemplo, a verticalidade constitui-se como uma escada na qual as canções seriam os degraus, e para avançar em cada um deles é necessário compreender os elementos técnicos presentes na execução de cada canção. Além da melodia, é essencial compreender as qualidades vibratórias do canto. Segundo Grotowski, as qualidades vibratórias geram um sentido para a canção, como se ela expressasse algo que vai além do sentido de suas palavras (2012 [1993], p. 139-142). Seriam qualidades vibratórias e, portanto, físicas, que podem ser compreendidas através de uma associação de ideias vinculada à “informação vibratória”. Nesse sentido, atesta existir um significado da canção que teria sido formulado anteriormente, que estaria nas origens dos ritos e que poderia ser atualizado pelo atuante que canta, hoje, a mesma canção:

Existem cantos antigos nos quais é possível descobrir facilmente que são mulheres, e há outros que são masculinos; existem cantos nos quais é fácil descobrir que são adolescentes ou até mesmo crianças – é um canto-criança; e outros que são idosos – é um canto-idoso. [...] mas nem todo canto é um ser humano, existe também o canto-animal, o canto-força (GROTOWSKI, 2012 [1993], p. 143).

Sabe-se que estas associações estão ligadas a um aspecto sagrado, já que as tradições, às quais se filiam estas canções, compunham seu *ethos* em extrema ligação com as crenças sobrenaturais. O que Grotowski recupera, no entanto, não é o aspecto devocional, mas sim uma forma de se entrar em contato com a interioridade, cuja descoberta está no âmbito da singularidade do indivíduo, num tipo de “reencantamento do mundo”¹⁰², de modo laico. Dentre as manifestações tradicionais nas quais Grotowski

¹⁰² Refiro-me, aqui, a diferenciação apresentada por Max Weber (1982): Nas sociedades tradicionais há maior predomínio do aspecto mágico, de modo que o pensamento místico tem papel importante na explicação dos diferentes aspectos da vida. São, portanto, sociedades que “encantam” o mundo; Já nas

encontrou uma possibilidade de trabalho através das técnicas de linha orgânica estão as de matriz africana. Segundo ele, nesta linhagem é possível observar o envolvimento dos impulsos na construção corporal, num processo rítmico e fluído – essencial na concepção do comportamento orgânico –, ativado através do canto vibratório. Podendo-se tomar como exemplo:

[...] a tradição vodú¹⁰³, que engloba as fontes africanas originais, como as de Ifé e Oshogbo (e também, em minha opinião, as do zahr da Etiópia) com todo o seu prolongamento até o Caribe, especialmente no Haiti (e em Cuba: santeria), mas também fora do Caribe – como a macumba no Brasil¹⁰⁴ (GROTOWSKI, 1995, p. 18).

O canto, como princípio técnico do ritual, é destacado por Grotowski pela sua qualidade vibratória que, em consonância com os impulsos que ele provoca no corpo do praticante, produz o aspecto dramático da performance. Cada um deles possuiria um aspecto dramático particular, chamado por Grotowski de “personalização”, ou de “personificação”: Como se cada canto pudesse, ao ser executado, vivificar aspectos da infância, da velhice, do feminino, do masculino... (GROTOWSKI, 1995). Em geral, os cantos de matriz africana são em si mesmos a representação dos mitos das entidades de culto. Cada canto se vincula a uma entidade diferente. O canto remonta aspectos da história da entidade, trata de seus poderes, revela sua importância na construção da cosmogonia e da influência que exerce sobre os homens. Há entidades que são, objetivamente, a representação da juventude, da velhice, da maternidade, da razão –

sociedades modernas, racionalistas, o mundo passa a ser visto através do cientificismo e, portanto, é “desencantado”.

¹⁰³ O Vodú a que Grotowski se refere é a religiosidade do culto aos Voduns, as entidades ancestrais. Conforme explica Reginaldo Prandi (1996a), a tradição do culto aos Voduns tem sua origem entre os antigos reinos africanos da costa ocidental da África, dos países que hoje conhecemos como Gana, Togo, Benin e Nigéria, vincula-se aos povos Ewe, Kabye, Mina, Fon e Iorubá (cujas denominações se referem à língua falada pelos mesmos). Antes da diáspora africana (termo mais adequado para abordar o processo de saída dos africanos de suas terras, essencialmente durante o processo colonial/escravista) o culto aos Voduns, assim como o culto aos Orixás, era realizado dispersadamente. Segundo Prandi (1996b), cada região ou reino costumava cultuar uma entidade específica ligada às características naturais do lugar, ou ligada à linhagem real de seus governantes. Sem deixar, contudo, de reconhecer as outras entidades que, de uma certa forma, ligam-se por um mesmo panteão, havendo uma entidade superior da qual todas às outras são originárias. Como no processo escravista esses povos foram misturados entre si ao serem levados para outras nações, numa tentativa de enfraquecê-los culturalmente, paradoxalmente eles se aglutinaram e fundiram suas entidades de culto numa mesma religião (p. 67-68). Resultando, assim, nas religiões que conhecemos como Vodú, no Haiti e na República Dominicana; Santeria, em Cuba; e os Candomblés, no Brasil.

¹⁰⁴ Tradução realizada por Laila Garin exclusivamente para fins didáticos.

traçando um paralelo com a cultura afro-brasileira, essas mesmas representações seriam respectivamente as atribuições dos Orixás Logun-Edé, Oxalufã, Oxum e Xangô, por exemplo. O que nos mostra que as entidades e suas representações através do canto, alegorizam por si mesmas estes aspectos que Grotowski está reconhecendo e denominando como “personalização”.

Grotowski afirmou, no entanto, não possuir competência para tratar sobre a parte do canto que envolve as, assim chamadas, “possessões”. O diretor se resumiu em afirmar que esses cantos em particular, ou melhor, a forma como são cantados, num determinado tipo de tempo-ritmo e sob especificidades vibratórias, podem “detonar na pessoa que canta um processo ‘psicofísico’” (1995, p. 19). Assim, acreditou na existência de uma transformação psíquica e corporal, que se opera no atuante, independentemente do processo de incorporação (possessão¹⁰⁵). Sendo, então, uma qualidade física passível de reconstrução num contexto exterior ao rito devocional. Nesse sentido, Grotowski considerou que as qualidades vibratórias, atreladas aos impulsos corporais promovidos por esse cantar, conjugam em si mesmos uma espécie de linguagem. Pois observou que mesmo os praticantes que desconhecem os significados originais dessas canções também são suscetíveis aos efeitos psicofísicos desta forma performativa. Constatou, por exemplo, que “no Haiti, utilizam-se cantos dos quais nenhum dos executantes conhece o significado verbal (estes significados foram esquecidos)” (GROTOWSKI, 1995, p. 19). Portanto, se o conteúdo do que se canta já foi esquecido¹⁰⁶, Grotowski parece crer que esses conteúdos acabam, de alguma forma, permanecendo na estrutura performativa. Ou seja, aquilo que entende por formalização do canto/dança, através da vibração e das formas gestuais nascidas dos impulsos mais internos, pode além de gerar uma transformação psicofísica no atuante – que, neste caso, não se refere à incorporação (possessão) –, também expressar mensagens identificadas como símbolos da infância, velhice, feminilidade, masculinidade... Entre outros aspectos que poderíamos chamar de arquetípicos.

¹⁰⁵ Apresento a palavra *possessão* entre parênteses para retomar o termo que Grotowski utilizou, porém o uso da mesma é controverso entre os antropólogos. *Incorporação* é o termo mais recorrente entre as pesquisas das últimas décadas, pois se acredita que ela caracterize melhor a experiência do transe mediúnico, no qual o indivíduo não estaria completamente “possuído” pela entidade espiritual ou pela divindade cultuada.

¹⁰⁶ Dependendo do grupo étnico do qual se originam, os cantos poderiam ser cantados em Iorubá, Ewe, Fon, entre outras línguas. Mas no processo da diáspora africana grande parte dos grupos tiveram que adotar as línguas dos colonizadores, como o espanhol, o francês e o português, por exemplo, de modo que parte do significado dos cantos vai se perdendo ao longo dos anos.

Grotowski explicou que na criação das “Actions”, das performances criadas na Arte como Veículo, as partituras de ações e as canções eram trabalhadas na perspectiva de um modelo arcaico de movimentação e uso da palavra, nos quais as referências seriam tão antigas que tornarem-se anônimas (2012 [1993], p. 146). O que se diferencia neste trabalho, em relação ao que já se vinha investigando no Teatro das Fontes e no *Objective Drama*, é o processo da “verticalidade”. Grotowski já havia afirmado que o trabalho nas etapas anteriores poderia se limitar num campo das forças instintivas e corporais – num campo horizontal do comportamento (2013 [1993], p. 136). Assim, pretende-se na Arte como Veículo um refinamento da experiência, de modo que os aspectos técnicos das práticas rituais – que aqui aparecem mais evidentemente através dos cantos vibratórios – seriam um veículo para a transformação pessoal do atuante, não apenas em dimensões subjetivas, mas também em como estas dimensões se refletem na própria mudança qualitativa da elaboração psicofísica do atuante.

Num certo sentido, compreendeu-se que a perspectiva do encontro desarmado entre “irmãos”, bem como o trabalho sobre as fontes do comportamento, necessitasse, além do rigor da técnica profissional, investir também na relação afetiva do atuante com as fontes da tradição, para alcançar uma experiência mais elevada. Grotowski explicou que a Arte como Veículo operaria como uma espécie de elevador arcaico no qual o próprio atuante puxaria a corda, elevando-se na direção das energias mais sutis. Depois, desceria de volta trazendo estas energias ao nível do corpo instintual. Neste processo, os sentidos mobilizados pelo atuante não são o resultado da experiência, mas sim uma ferramenta para a subida - “quando falo desse ‘sentido’, falo também dos impulsos do corpo; isso significa que a sonoridade e os impulsos são o sentido, de maneira direta” (2012 [1993], p. 142). Assim, os sentidos formam par com os impulsos ativados pela técnica ritual, este par conjuga-se como a ferramenta para o processo vertical. O resultado é, segundo Grotowski, uma descoberta pessoal que surge do retorno, a partir do que se descobre quando as energias mais sutis são trazidas ao terreno da carnalidade. Estabelecendo-se, então, dois polos desta linha vertical, o instintual (orgânico) e o mais sutil (*awareness* [consciência]) (2012 [1993], p. 140). O processo da verticalidade pressupõe, portanto, uma transformação no atuante: opera através dos aspectos interiores ativados pela técnica ritual – como os cantos vibratórios - e pela própria relação afetiva do atuante com a tradição – “a partir dos detalhes, é possível descobrir em si mesmo uma outra pessoa (o avô, a mãe) [...] permite reconstruir uma corporeidade

antiga” - levando-o de uma percepção de si mesmo conhecida (do corpo mais cotidiano e instintual) até o “si mesmo” desconhecido (consciência mais elevada e sutil [*awareness*]) e, no retorno, o atuante conjuga esta nova percepção de si (qualidade energética) com aquela já sabida, gerando então uma nova consciência (nova qualidade de presença).

4. Considerações Finais: O *Performer* e o “cuidado de si”

Conforme vimos no capítulo anterior, Grotowski sempre esteve interessado, de uma maneira ou de outra, em abordar no teatro aspectos mais essenciais da existência humana. No início do Teatro Laboratório, pensou poder impactar o espectador com signos formais que suscitassem temas radicados na consciência coletiva, o arquétipo; Depois, compreendeu que a construção do signo, enquanto elemento formal e artificial da representação, só seria eficaz se o ator mobilizasse temas da sua “vida interior”, conjugando impulsos psíquicos em formas gestuais. E a atuação foi vista como um “ato de auto-conhecimento coletivo”; A própria verdade do ator, o que ele tem de pessoal e íntimo, seria revelada e vivificada através do encontro dele com o personagem; Até a criação do espetáculo *O Príncipe Constante*, se seguirmos a análise de Motta Lima, o corpo do ator era visto como portador de bloqueios que impediam o livre fluxo dos impulsos interiores, sendo necessário superar estes bloqueios; Mas, durante e após aquele espetáculo, o corpo já não era mais visto como barreira e a criação tornou-se um “ato total”, na linha da organicidade; Surgiu também a perspectiva do “contato”, de modo que o trabalho sobre a interioridade não corria mais o risco de ser um processo do indivíduo autocentrado. E a construção da ação, através do empenho interior, passaria pelo contato do ator com seus parceiros, reais ou imaginários.

Ao final do período teatral, no entanto, Grotowski desejava uma experiência de encontro desarmado entre “irmãos”, para além das máscaras do comportamento social e na revelação do “teu Homem”. Ele passou a enxergar a necessidade de realizar espetáculos e a própria estrutura espetacular como um limite para o contínuo desenvolvimento desses encontros e do que deles poderia surgir. Assim, o diretor abandonou a produção de espetáculos e passou a desenvolver experiências performativas apenas em nível laboratorial, criando o Parateatro. Constatou, no entanto, que da experiência do encontro – quando não submetidas a determinadas precauções - também surgiam clichês de comportamento, eram os estereótipos da “espontaneidade amigável”. E então passou a investir num outro tipo de percepção do atuante sobre o ambiente ao redor, na investigação sobre o que o ser humano pode fazer com sua própria solidão. Inaugurando assim o Teatro das Fontes. Nessa etapa, também pesquisou – *in loco* - práticas performativas tradicionais, muitas vezes vinculadas a

rituais, que pudessem fornecer ferramentas de impacto qualitativo sobre o comportamento dos atuantes. De modo que, através destas técnicas – cujas formas performativas não tivessem um enfoque no apaziguamento das funções vitais do atuante, nem na sua retirada do contato com o ambiente externo - os impulsos psicofísicos fluíssem livremente, na perspectiva do comportamento orgânico.

Sendo interrompida – pelo exílio de Grotowski - a pesquisa do Teatro das Fontes, desenvolve, posteriormente, o *Objective Drama*, no qual algumas das técnicas rituais investigadas no Teatro das Fontes passaram a ser trabalhadas sob o rigor dos princípios técnicos do ofício teatral; Nesta fase, também se inicia uma abordagem mais pessoal do atuante sobre os aspectos da tradição, de modo que através de sua própria subjetividade pudesse corporificar o que existe de tradicional e ancestral dentro de si mesmo. O *Objective Drama* foi um período no qual Grotowski pôde, num certo sentido, estruturar um modo de trabalho que serviria de base para a experiência mais aprofundada do atuante na Arte como Veículo. Nesta última etapa, cujo enfoque foi voltado para a “objetividade do ritual”, pretendeu levar a experiência para outro nível qualitativo, quando então apresenta a noção de “verticalidade”, como modo de se alcançar energias mais sutis no comportamento do atuante. Mantendo-se a perspectiva do comportamento orgânico, as técnicas rituais e os impulsos despertados pela memória são as ferramentas para conquistar uma consciência mais alargada [awareness], onde então o atuante pode encontrar outras qualidades energéticas que deverá trazer ao nível do corpo mais instintual, conjugando-se então um novo modo de ser na ação. E, assim, o “trabalho sobre si”, como efetivo processo de transformação pessoal, encontra seu expoente máximo na Arte como Veículo, cuja potência fora descrita por Grotowski através da imagem do *Performer*.

Assim, apresentadas as reorientações da pesquisa do diretor ao longo das décadas, mesmo que sob o recorte da “interioridade” e do trabalho sobre técnicas rituais, e mesmo que ainda com alguma incompletude sobre estes mesmos temas, podemos perceber que a retrospectiva construída por Grotowski no texto de 1993, onde fala dos “elos da cadeia de processos performativos”, se complexifica. Ao que tudo indica, naquela retrospectiva, o diretor articulou os desdobramentos da pesquisa precedente para que culminassem no trabalho que desenvolvia naquele momento, a Arte como Veículo. Interpretar tal retrospectiva sem necessariamente verificar a especificidade das etapas anteriores pode ser uma forma prática de situar a Arte como

Veículo no panorama da obra do diretor. Mas, tal interpretação, não revela o aspecto processual da investigação, com as tentativas, escolhas, renúncias e reorientações realizadas em cada uma dessas etapas, que determinaram a trajetória de Grotowski.

Conforme vimos no capítulo I, o *Performer* é um indivíduo da artesanaria performativa que não representa papéis, ele faz, vive o ato, não representa o ato. Portanto, não se orienta pelos gêneros estéticos, porque, se assim posso dizer, eles seriam pré-determinações aos modos de ser/fazer. O *Performer* é um *outsider*, porque se rebela contra os padrões sociais da verdade, inscritos em sua própria pele; quer, ele mesmo, descobrir a verdade; é, portanto, homem do conhecimento. No entanto, não se filia a ideias e teorias, sua busca pelo conhecimento reside essencialmente no fazer. Como afirmou Grotowski, “o conhecimento é um problema do fazer” (1993 [1987], p. 78). Em seu processo, o *Performer* poderá contar com a ajuda de um mestre, denominado por Grotowski como *teacher*, que poderá ensiná-lo. Mas, o modo de aprender será pessoal, pois o *Performer* só apreende redescobrimo em si mesmo o que o *teacher* lhe transmitira.

É também comparado ao guerreiro, porque luta. Realiza uma batalha pessoal colocando-se nos limites da experiência, testa a si mesmo, pois através do desafio poderá encontrar as pulsões mais intensas de sua própria existência. Trabalha em busca da essência e não do que é socialmente aceito, ou seja, o conjunto de códigos morais e mesmo o conjunto dos afetos aprendidos. Isso é visto por Grotowski como algo que vem de fora, enquanto a essência é aquilo que não se recebe dos outros, aquilo que não é aprendido. A consciência está ligada à essência, mas como o *Performer* é um homem de ação, para viver em organicidade plena, deve encontrar a osmose entre o corpo e a essência. No caminho da organicidade plena, o *Performer* não apenas revive os conteúdos revelados em suas ações, mas também há nele uma atenção vigilante, um segundo “eu”, que observa/testemunha ativamente e torna o *Performer* consciente de seu processo entre essência e corpo, do contrário não poderia captar seu processo. Não pretende realizar uma imersão que o leve ao caos e, portanto, realiza ações precisas que possam ser repetidas. Sua experiência pode ser construída através da rememoração, no próprio corpo, de aspectos físicos dos seus ancestrais – do avô ou da mãe, por exemplo. Mas com isso não busca representar esse ancestral, mas encontrar sua própria ancestralidade e, talvez, se aproximar da essência.

Assim, o que faz o *Performer* é um trabalho sobre seu “homem interior”. E tudo isso parece estar antes do que se convencionou chamar “Deus”. Esta reconstrução de si mesmo, cuja tarefa passa necessariamente pelo reconhecimento desse “homem interior” – por aquilo que pode ser compreendido como a essência de si -, abdica das formulações morais vinculadas à noção de Deus. Para refazer-se a si mesmo é preciso talvez abdicar desse outro, o Deus, esse que os outros afirmam nos governar. Fiando-se em Mestre Eckhart, Grotowski disse: “Quando estava em minha causa primeira, eu não tinha Deus, eu era causa de mim mesmo. [...] O que eu queria, eu era, e isso era o que eu queria; era livre de Deus e de todas as coisas” (1993 [1987], p. 80).

Para finalizar, pensamos o *Performer* e o “trabalho sobre si” na Arte como Veículo, através de uma interlocução com o pensamento do último Foucault, para discutir a relevância ética deste “exercício de si” que se apresentou ao ator/atuante.

Foucault apresenta na *Hermenêutica do Sujeito*, o estudo das formas que historicamente o sujeito encontrou para conhecer e constituir a si mesmo. A partir deste estudo, o filósofo propõe pensar formas de subjetivação menos assujeitadas, menos definidas por identidades fixas e por verdades jurídicas, sociais, políticas ou religiosas, por exemplo. O “cuidado de si”, como preceito ético-filosófico recuperado da Antiguidade greco-romana, surge como possibilidade de pensar novas formas do “exercício de si” na contemporaneidade. Contudo, seria arriscado, e talvez mesmo falso, afirmar que, com a formulação sobre o *Performer*, Grotowski teria atualizado o “cuidado de si”, do homem greco-romano, através do “trabalho sobre si”, do atuante moderno. Apesar de Grotowski ter sido um contemporâneo de Foucault, ambos engendraram pesquisas em âmbitos e problemáticas bastante diferentes. Se o problema de Foucault estava na reconstrução histórica das formas como o sujeito veio reconhecendo a si mesmo diante dos enunciados de verdade exteriores a ele; a problemática de Grotowski estava na descoberta de comportamentos humanos, orgânicos e performativos, não delimitados pela lógica da racionalidade, do senso comum, da moralidade geral. O que se pode constatar, por outro lado, é que ambas as investigações tinham como foco a promoção de uma ética do si mesmo, que para Foucault seria do sujeito e para Grotowski seria do ator/atuante ou, se quisermos, uma ética nascida da consciência (awareness). De resto, são aproximações nossas, na tentativa de melhor compreender a prática teatral de Grotowski, acreditando que a interlocução com a Filosofia – ou com outros pensamentos e áreas do saber, como a

Sociologia, a Antropologia e/ou a Psicologia, por exemplo, podem se apresentar como boas chaves de leitura para a prática e o pensamento de Grotowski.

Assim, se aqui arrisco algumas aproximações com o “cuidado de si” é porque, a partir dele, acredito que se possa pensar a prática de Grotowski como modo libertário de existência para o ator/atuante, já que Foucault investigou formas do sujeito conhecer a si mesmo e refazer-se, sob a perspectiva de uma “estética da existência”.

Por “estéticas da existência”, entende-se a possibilidade de novos modos de subjetivação menos assujeitados, modos de se colocar frente aos jogos de poder/saber que permitiriam uma existência mais consciente e livre. O sujeito teria, assim, capacidade de construir uma verdade que fosse a sua medida de existência. Segundo Frédéric Gros¹⁰⁷, “o indivíduo-sujeito emerge tão-somente no cruzamento entre uma técnica de dominação e uma técnica de si. Ele é a dobra dos processos de subjetivação sobre os procedimentos de sujeição [...]” (2006, p. 637). Não se trata, portanto de desobedecer, ou de viver à margem da sociedade. Não sendo possível liberar-se de todas as formas de sujeição, as técnicas de si se apresentam como exercício de crítica, consciência e escolhas para fora de uma completa sujeição aos jogos de poder/saber, a possibilidade de encontrar modos de existência mais felizes. Esta perspectiva não é, porém, recorrente na vida contemporânea, sendo necessário encontrar - ou criar - espaços onde ela possa ser exercitada. Nesse sentido, Grotowski talvez tenha encontrado, no teatro, um espaço para o exercício de novos modos de subjetivação.

Segundo Foucault (2006), o exercício do indivíduo de conceber a si mesmo eticamente estava no seio da vida greco-romana da Antiguidade. A ética emerge ali como questão principal. Essa atitude e as práticas que a sustentam, os filósofos do período traduziram sob o preceito do “cuidado de si”. (2006, p. 599). Na entrevista, “Uma Estética da Existência”, de 1984, Foucault explicou:

Na Antiguidade, a vontade de ser um sujeito moral, a busca de uma ética da existência eram principalmente um esforço para afirmar a sua liberdade e para dar à sua própria vida uma certa forma na qual era possível se reconhecer, ser reconhecido pelos outros e na qual a própria posteridade

¹⁰⁷ Frédéric Gros é um filósofo francês especialista na obra de Michel Foucault. Na publicação de “A Hermenêutica do Sujeito”, que consiste na transcrição das aulas que Michel Foucault proferiu em 1982 no *Collège de France*, foi incluído, ao final, um texto analítico de Gros intitulado “Situação do Curso”, ao qual me refero quando cito Gros.

podia encontrar um exemplo. Quanto a essa elaboração de sua própria vida como uma obra de arte pessoal, creio que, embora obedecesse a cânones coletivos, ela estava no centro da experiência moral, da vontade de moral na Antiguidade, ao passo que, no cristianismo, com a religião do texto, a ideia de uma vontade de Deus, o princípio de uma obediência, a moral assumia muito mais a forma de um código de regras (apenas algumas práticas ascéticas eram mais ligadas ao exercício de uma liberdade pessoal) (2006b, p. 290).

Assim, o “cuidado de si” implicava num trabalho do indivíduo sobre si mesmo tendo em vista melhorar-se, modificar-se, produzir uma vida que lhe fosse boa de ser vivida.

Alguns pesquisadores brasileiros já teceram, antes de mim, uma interlocução entre as práticas teatrais e o “cuidado de si”, Gilberto Icle (2007) realiza esta aproximação através da noção de Pedagogia do Ator. Icle parte da própria emergência da Pedagogia Teatral: as experiências em torno do desenvolvimento de procedimentos que permitissem que o ator investigasse um modo de criação particular e original; experiências iniciadas na transição dos séculos XIX e XX. O autor destaca que o desenvolvimento de tais empreitadas só foi possível, na maioria das vezes, em espaços distanciados dos mecanismos de produção cultural mercadológica, longe dos grandes centros das cidades. E, neste âmbito, o trabalho de Stanislavski foi crucial, porque respondendo à necessidade de criar um espaço privilegiado para o ator, ele pôde pensar em uma divisão/diferenciação entre teatro e espetáculo. Abriu-se, assim, o campo da investigação atoral¹⁰⁸ (ICLE, 2009, p. 2-3).

Partindo do pressuposto de que na Pedagogia Teatral de Stanislavski a condição criativa seria do próprio ator, ao trabalhar sobre o “si mesmo”, Icle explica que este “si” não se referia ao personagem, e muito menos a um “eu” narcisista: “O si com que se ocupa Stanislavski é o próprio ser humano se revelando para além do ator, para além da profissão” (2007, p. 4). O trabalho de Stanislavski tinha seu objetivo bem definido na investigação de processos que fornecessem ao ator formas de compor suas ações. Não se tratava, assim, de distanciar-se do espetáculo para criar um novo tipo de manifestação, mas de distanciar-se provisoriamente do espetáculo para redescobrir as ferramentas essenciais da criação. Nas palavras de Icle: “A atenção a si, ao corpo, ao

¹⁰⁸ Processo que, progressivamente, vai se expandindo como necessidade de pensar todo o processo formativo envolvido na construção teatral, bem como nos modos em que estes processos poderão servir a outros âmbitos de formação humana, constituindo-se a Pedagogia Teatral (ICLE, 2009, p. 2-3).

universo interior, à disciplina, ao companheiro, ao conjunto da obra teatral, implica uma transformação de si, contudo, com a finalidade de melhor exercitar a função de ator” (2007, p. 5).

A discussão de Icle se prolonga, no entanto, num contexto que vai além da formação do ator. Parte do pressuposto de que as múltiplas noções contidas no arcabouço da Pedagogia Teatral puderam ser tão expressivas no que tange ao trabalho do ator, enquanto descoberta de si mesmo, que passaram a ser aplicadas em ambientes distintos ao da formação teatral, sendo mesmo utilizadas na perspectiva de práticas para o desenvolvimento humano. E que a situação laboratorial, enquanto espaço de exercício e produção de conhecimento, se estabeleceu como situação pedagógica capaz de extrapolar o ofício teatral e produzir conhecimentos suficientes para que outras áreas de interesse se apoiassem em seus procedimentos (ICLE, 2009). Não pretendo adentrar nessa última problemática. Apresento tal constatação apenas para evidenciar, como a prática laboratorial passou a justificar inúmeros projetos pedagógicos, ao invés do espetáculo delimitar o seu foco.

Apesar dessa perspectiva - da pedagogia do ator enquanto prática passível de ser usada para transformação do sujeito, para o desenvolvimento humano -, poder ser observada nas proposições laboratoriais de Grotowski, ela não apareceu enquanto filosofia de trabalho. Não se pretendeu criar um espaço, dentro do teatro, para a ‘promoção do desenvolvimento humano’ enquanto função social - apesar de poder ser essa uma de suas consequências. A ideia do artesanato quase sempre foi muito cara a Grotowski, e o trabalho sobre si do atuante esteve eminentemente relacionado ao ofício. Conforme se viu no capítulo anterior, Grotowski procurava atuantes que nutrissem um interesse comum, uma inquietude, para investigar possibilidades de revelação de si mesmos através da prática teatral. E ainda, posteriormente, os atuantes necessitariam ter um compromisso profissional, não serem diletantes, pois os conhecimentos elementares do ofício teatral é que permitiriam trabalhar sobre as “técnicas de si” - como os cantos vibratórios e outros procedimentos tradicionais - para alcançar estados psicofísicos mais sutis. Aqui também cabe falarmos das proposições de Grotowski na perspectiva de um exercício ético do próprio atuante, que não poderia abrir mão da técnica, da artesanaria, sob pena de se transformar apenas em uma ideologia destituída de rigor e de realização. Embora não se pretendesse formar um determinado tipo de ator para um tipo de

espetáculo, nem instrumentalizar o ator para a produção teatral de mercado, o ofício e a técnica eram requeridos como modos essenciais de realizar um “trabalho sobre si”.

É na perspectiva desse exercício ético do trabalho do ator/atuante que a interlocução com o “cuidado de si”, vista como uma prática específica com regras, artesanias, técnicas de si, recuperado por Foucault, pode ajudar a pensar o “trabalho sobre si” em Grotowski, e, mais especificamente, as noções e práticas da Arte Como Veículo.

Segundo Quilici (2012), tem sido comum o uso de alguns conceitos filosóficos de Foucault, por artistas e pesquisadores, para se pensar o teatro e a performance na contemporaneidade. Dentre as discussões principais, a constituição do sujeito e as formas de sujeição do corpo diante das relações de poder vêm à tona para se abordar o artista contemporâneo, e principalmente o ator/performer, que se ocupa, para além da renovação das linguagens artísticas, de um processo criativo que depende da própria transformação do sujeito. Trata-se, segundo Quilici, “de considerar a arte como campo que coloca em jogo as possibilidades de reinvenção do próprio artista” é “a arte vista como um lugar em que se desencadeiam ‘processos de subjetivação’” (2012, p. 1).

Motta Lima faz uma analogia do “trabalho sobre si” com a noção de “cuidado de si” em Foucault, pensando em práticas de liberdade onde o sujeito se transfigura diante dos jogos de verdade em busca de sua autoformação. Para a autora, o sagrado em Grotowski é um espaço de inquietude onde opera uma “tensão vigilante” – referindo-se, neste termo, à introdução de Frédéric Gros à *Hermenêutica do Sujeito* de Foucault -, “de um eu que procura sobretudo não perder o controle de suas representações”. E, por distanciar-se dos processos de assujeitamento das instituições religiosas, o sagrado torna-se, em Grotowski, terreno de “luta contra as verdades que nos constituem”, um modo pelo qual o sujeito trabalha sobre si (2010, p. 4). Em suas palavras:

Assim, em Grotowski, o ‘sagrado’ não está resolvido a priori, ele necessita ser investigado, ele é entendido como uma série de perguntas que pode gerar inúmeras experiências e novas questões. Ele é, para sempre, o terreno do desconhecido que, não aceito como ‘resolvido’ pela assunção de dogmas ou pela fé em qualquer religião, transformou-se, através e em profunda colaboração com o campo da arte, em ‘tentação’ para Grotowski (MOTTA LIMA, 2010, p. 5).

Em artigo de 2012, Motta Lima mostra que a noção de “trabalho sobre si” extraída de Stanislavski – e recorrente nas falas de Grotowski – pode ser uma perspectiva de leitura sobre a relação entre arte e espiritualidade na obra de Grotowski. Ela afirma que tal aproximação se torna mais evidente a partir do período denominado por “Arte como Veículo”. Nesta fase, a investigação e as ações performativas se basearam, em grande parte, em estruturas de movimento e canto encontradas em tradições rituais, principalmente nas culturas africanas e afro-caribenhas. E, nesse sentido, o “trabalho sobre si” pode ser pensado na relação entre os modos de existência e/ou subjetivação (o “si”) e as artesanias/ modos de fazer (o “trabalho”) (MOTTA LIMA, 2012, p. 2).

Em 1963, Grotowski perguntava: “Se Deus existe, então, ele cuida da nossa vida espiritual, mas, e se ele não existe?” (apud MOTTA LIMA, 2010, p. 2). Num certo sentido a pergunta coloca em xeque aquele modelo de concepção do sujeito na modernidade, pois, como se apresentou o problema a Foucault, com o dogmatismo cristão e a constatação de que o sujeito é, muitas vezes, assujeitado pelos jogos de poder, nega-se ao sujeito a responsabilidade de construir-se a si mesmo eticamente, bem como de “cuidar de si” mesmo. Nesse sentido, é preciso então converter-se, mas converter-se a si mesmo. Para se buscar um modo de vida mais livre na modernidade, seria preciso, em primeiro lugar, questionar os valores morais estabelecidos ou, como preferiu Grotowski, “quebrar as máscaras sociais”, para que o indivíduo possa perceber a si mesmo e, através de um exercício, se refazer, encontrar seus próprios modos de existência. Isto, contudo, não deveria resultar numa ação autocentrada ou narcísica, visto que no próprio exercício do “cuidado de si”, considerava-se a existência/presença do “outro” como pressuposto para a atitude ética.

Na mesma direção, Motta Lima afirma que o “trabalho sobre si” em Grotowski não pretendia criar nenhum tipo de investigação narcísica, de exploração do ego e nem mesmo de culto espiritual individualizante. O diretor pensava que a fé praticada dentro das instituições religiosas serviria mais para um apaziguamento das inquietudes – e por isso o caráter blasfematório de suas proposições -; e, o que o interessava era justamente o oposto, a inquietude, a busca pelo conhecimento, a questão do “si” (2010, p. 4).

A atitude de investigar novos modos de subjetivação não é, no entanto, uma obrigação para todos os indivíduos. Tanto em Grotowski, quanto em Foucault, trata-se de uma disposição do próprio indivíduo, algo que surge de uma necessidade pessoal. Perspectiva que pode ser observada em Grotowski tanto através daquela chamada aos interessados em ingressar no Parateatro, em 1970: “àqueles [...] que deixam seu conforto interno e procuram revelar-se no trabalho, no encontro, no movimento e na liberdade”; quanto da entrevista ao *Los Angeles Times*, em 1983, quando explicava o objetivo do *Objective Drama Program*: “[...] a redescoberta de certas coisas muito simples, com as quais cada um a sua maneira, ou seja, dentro de seus próprios limites, pode se alimentar”.

Poder-se-ia, talvez, aplicar ao “trabalho sobre si” em Grotowski, essa explicação de Gros sobre as investigações de Foucault:

A elaboração ética de si é antes o seguinte: fazer da própria existência, deste material essencialmente mortal, o lugar de construção de uma ordem que se mantém por sua coerência interna. Mas da palavra obra devemos aqui reter mais a dimensão artesanal do que “artística”. Esta ética exige exercícios, regularidades, trabalho; porém sem efeito de coerção anônima. A formação, aqui, não procede nem de uma lei civil nem de uma prescrição religiosa: “O governo de si, com as técnicas que lhe são próprias, tem lugar ‘entre’ as instituições pedagógicas e as religiões de salvação”. Não é uma obrigação para todos, é uma escolha pessoal de existência (2006, p. 644).

É, sobretudo, uma escolha pessoal, mas cuja aplicação e exercício não se fazem de modo solitário, essa investigação implica a presença do “outro”. Num certo sentido, é o que aparece na perspectiva do “encontro desarmado entre homens”, “entre irmãos”, que sugere Grotowski ao final dos anos 1960. Essa que se manteria nas fases posteriores, sendo mesmo a essência da pesquisa Parateatral, e podendo ser observada em “O Performer”, através da relação entre *teacher* e aluno que ali se anunciou. Em Foucault, a relação entre o sujeito que trabalha sobre si e a presença do “outro” foi exemplificada a partir dos filósofos e escolas filosóficas da antiguidade. Em Sêneca, por exemplo, a relação do indivíduo para consigo será também “considerada como devendo apoiar-se na relação com um mestre, um diretor ou, em todo caso, com um outro” (FOUCAULT, 2006, p. 603). E esta perspectiva se apresentou na Antiguidade justamente porque se acreditava que o próprio indivíduo seria demasiado apaixonado

por si mesmo para poder liberar-se sozinho de seus vícios, de modo que se faz importante a presença de um “outro” que lhe estenda a mão e o auxilie no processo (FOUCAULT, 2006, p. 603). Assim, quando Foucault propõe uma “arte do viver” na contemporaneidade, ele pressupõe o cuidado de si e o enxerga como uma atividade na qual o sujeito não está isolado em si mesmo; ela seria ao contrário, uma atividade que nos devolve ao coletivo: pois “a relação privilegiada, fundamental consigo mesmo, deve permitir [ao sujeito] descobrir-se como membro de uma comunidade humana que, dos laços mais estreitos de sangue, estende-se a toda espécie” (apud GROS, 2006, p. 652).

Diante do perigo destas associações incorrerem apenas num nível teórico-racional, já que a referência que nos resta de tais práticas da antiguidade são apenas textos, Quilici propõe pensar as “artes da existência” a partir do estudo de culturas onde esses tipos de “técnicas de si” se mantêm em transmissão e exercício (2012, p. 7). Nesse sentido, os cantos tradicionais africanos e afro-caribenhos, praticados na Arte como Veículo, poderiam ser vistos como os instrumentos – as técnicas – utilizados no processo de transformação pessoal dos atuantes. Para compreendê-los é preciso cantá-los, mas para cantá-los uma transformação/adaptação no atuante é necessária – pois o canto só é capaz de comunicar através de um tipo de vibração corporal particular – e, ao mesmo tempo, a vivificação do canto (quanto ao acesso ao conhecimento) também acaba por transformar o próprio cantante. A noção da técnica, nesse sentido, não pode ser confundida com um procedimento mecânico, pois não se trata de uma receita cujo resultado é garantido. Conforme aponta Motta Lima:

Em primeiro lugar, não devemos pensar que esses instrumentos operam instantaneamente. Ao contrário, o canto seria como – e utilizo aqui imagens de textos de Richards ou Biagini – um mapa ou território que o viajante teria que percorrer; uma carta dos antepassados a ser lida pelo cantante; o canto é alguém de quem o cantante vai se aproximar, que vai conhecer; poder-se-ia mesmo perguntar ao canto – no ato de cantar – como ele desejaria ser cantado. Revela-se, nessas imagens, uma maneira de abordagem. O canto não é visto como um objeto a ser manipulado por um sujeito; há um vaivém entre canto e cantante. Perde-se aqui qualquer posição previamente definida de sujeito e objeto: homem e canto estão em diálogo, em acoplamento, em rede (2012, p. 4).

Conforme já se mostrou, os cantos são utilizados em seu aspecto prático, já que distanciados do ambiente da crença, distanciados de sua função divinatória, agem sobre

os corpos dos atuantes através das vibrações físicas e, porque não dizer, despertando aspectos da subjetividade. Ou, como disse Grotowski, “[...] os cantos são utilizados pela sua capacidade de impactar diretamente ‘o corpo, o coração e a cabeça dos atuantes’” (2012 [1993], p. 137).

Entre os filósofos antigos, as práticas de si também eram comparadas a uma espécie de luta, como um combate permanente do indivíduo para consigo em que é preciso fornecer a ele “as armas e a coragem que lhe permitirão lutar durante toda a vida” (FOUCAULT, 2006, p. 602). De modo semelhante, Grotowski constrói a imagem do *Performer* como um guerreiro e, no processo da verticalidade (trabalho essencial do atuante na Arte como Veículo, a qual “O *Performer*” inaugura), as técnicas rituais - os cantos vibratórios, por exemplo - são as armas (ferramentas) desse atuante que, somadas ao desejo da descoberta pessoal (a coragem), lhe permitirão ascender neste trajeto do si mesmo conhecido à consciência mais alargada (*awareness*). Ao final, quando descende no processo vertical, o atuante traz de volta as energias nascidas daquela nova consciência e poderá refazer-se na experiência performativa, numa nova qualidade de presença.

Em relação ao trabalho sobre a memória, como destaquei na noção de “busca da tradição em si mesmo”, através dos exemplos do “mystery play” e da perspectiva de se construir uma corporeidade antiga - no *Performer* -, Grotowski ressaltou que no processo da verticalidade os sentidos despertados também seriam como ferramentas. Ou seja, se da memória já aparece algum tipo de descoberta pessoal, essa descoberta não é o resultado final da experiência. Ainda não é, digamos assim, a criação de um novo modo de ser do atuante. Mas faz parte de seu processo. Da mesma forma que, para Foucault, as técnicas de si são os instrumentos, com elas se pode encontrar uma verdade que não era conhecida, é como se tivéssemos então alcançado esta outra consciência – Foucault chama de quase-sujeito - que reina sobre nós (2006, p. 608). Assim, se para Grotowski, o atuante não se refaz apenas pelas energias despertadas no “si mesmo”, mas sim pelo modo como traz estas energias para o seu corpo mais instintual, conjugando então uma nova qualidade de comportamento, um novo modo de ser, para Foucault, as técnicas de si colocam em risco o “eu” conhecido, e só através de uma modificação do si mesmo é que se poderá ter acesso à verdade e, então, criar novas formas de ser.

Por fim, é necessário relembrar que a noção “do cuidado de si” nos remete à Antiguidade e que o que podemos fazer hoje é apenas propor certas interlocuções com essa noção. Reportando-me, mais uma vez, a Motta Lima:

Se a noção foucautiana de *inquietude de si* dialoga e permite evitar certas ciladas ao investigar o *trabalho sobre si* em Grotowski, é preciso lembrar que não estamos mais no mundo greco-romano e que, então, em certo sentido, o *trabalho sobre si* é uma prática “nova” ou uma nova forma de arte (o que não quer dizer que o *Workcenter* seja o único lugar onde esse tipo de investigação esteja ocorrendo). Ela é *nova* porque feita na contemporaneidade, feita após a separação filosofia/espiritualidade, feita após o “momento cartesiano”, como fala, em tom de blague, Foucault (MOTTA LIMA, 2012, p. 7).

Com estas breves comparações, contudo, não pretendi validar o modo de trabalho de Grotowski através de um conceito trabalhado por Foucault a partir de seus estudos da Antiguidade. O trabalho de Grotowski se justifica na experiência performativa de quem nele atua, se justifica no impacto causado nas testemunhas, não sendo o foco dessa pesquisa analisar essa eficácia¹⁰⁹. Realizei estas breves comparações por acreditar, sobretudo, que em alguns pontos seja possível encontrar relações entre o “trabalho sobre si” como centro da obra de Grotowski e a noção de “estética da existência” em Foucault, apontando possibilidades para pensar o teatro como lócus para novas formas de existência na contemporaneidade.

Realizar este trabalho através da noção de *Performer*, em Grotowski, me permitiu pensar o processo de formação do ator de maneira menos restrita. Retomando, talvez, o sentido do que seria performar/atuar/fazer nas origens da atividade teatral ou, melhor dizendo, da atividade performativa. No entanto, este não é um sentimento nostálgico, mas consciente de que se trata de uma constatação resultante do que somos hoje, colocando em jogo a herança dos processos de formação atoriais que dispomos com as questões que podem ser latentes hoje para cada um de nós (artistas e

¹⁰⁹ É possível encontrar relatos neste âmbito a partir dos textos de Thomas Richards e Mario Biagini, colaboradores de Grotowski da Arte como Veículo: RICHARDS, Thomas. *Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. New York: Routledge, 2008; RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012; BIAGINI, Mario. *Desejo sem Objeto*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr. 2013; BIAGINI, Mario. *Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 287-332, jan./abr. 2013.

pesquisadores). Nesse sentido, pensar no “trabalho do ator sobre si” é pensar que, embora nos cerquemos de técnicas e conceitos (de modos de pensar/agir na criação), o trabalho se constrói sempre na linha da descoberta pessoal. A técnica/conceito funcionaria, neste caso, como um guia, uma estrutura que orienta o processo pessoal de cada um, de cada “si”. Como retomar princípios técnicos de tradições performativas rituais, por exemplo, como possíveis veículos para descobertas pessoais do ator? A noção de *Performer*, da qual tratei nesse trabalho, é uma das vias possíveis.

Assim, “O *Performer*” me pareceu tão importante dentro da obra de Grotowski porque se apresentou como um texto amparado nos resultados de toda uma trajetória de investigação artística; um desdobramento do que Grotowski pensava/proponha já na década de 1960: um desvelamento do ator, despido dos comportamentos e máscaras sociais para a revelação de uma vida interior, de um “si mesmo”, realizado através do contato com um outro ator, com o diretor, ou com um parceiro que percorresse esta trajetória junto a ele. Foi também interessante observar como este desdobramento do trabalho sobre a “vida interior” se enriqueceu no contato com as técnicas performativas tradicionais – das pesquisas na Polônia Oriental, Haiti, Nigéria, México e Índia no final da década de 1970. Grotowski descobriu como algumas dessas técnicas podiam despertar um processo orgânico no atuante, um relação entre corpo e interioridade, e tornarem-se instrumentos para o “trabalho sobre si”. E, indo mais além, como Grotowski percebeu que a tradição está dentro de cada indivíduo, não como algo externo e perdido no tempo, que só algumas culturas souberam cultivar, mas em cada um de nós. A tradição está no “si mesmo” do indivíduo. Nesse processo, Grotowski viu a memória como ferramenta essencial. E, assim também essencial, reafirmar a necessidade de que o trabalho se desenvolvesse através do rigor e do profissionalismo do ofício do ator, reafirmando os seus princípios técnicos - como a noção de “ação física”, que o diretor polonês desenvolveu, ao seu modo, a partir da herança de Stanislavski. Percebo que esses resultados, frutos de uma longa investigação, não se insinuam na noção de *Performer* como se se tratassem de conclusões finais de uma pesquisa. Pelo contrário, aparecem como um novo ponto de partida. Como uma pista de decolagem preparada para que o atuante da Arte como Veículo possa “voar”, possa alcançar ainda um outro estágio da experiência criativa.

Nos desdobramentos da Arte como Veículo, na condução do *Workcenter* por Thomas Richards e Mario Biagini, o que se observa é a continua busca pelo que há de

mais “vivo” e “verdadeiro” na criação artística. Um dos apontamentos constantes de Richards¹¹⁰, relacionado a uma indicação que Grotowski utilizava é: “eu posso entender o que o ator faz, mas não acreditar”. O que o ator faz deve ser claro e crível. Nesse sentido, o ator deve descobrir o que é mais orgânico na sua criação, aquela ação na qual o empenho interior se conjuga com a fisicalidade; o que ele faz deve ser crível, deve ser verdadeiro. Este empenho interior está ligado às associações que o ator mobiliza no seu processo de criação. Assim, o motivo que está por trás daquilo que o ator propõe performativamente – a questão que o leva a criar – deve ser claro e suficientemente potente para nutrir a vida desse ator em cena.

Ainda hoje, a prática realizada no *Workcenter*, através do rigor, da estrutura e da continuidade, é uma das vias que pode levar ao ato real – enquanto presença viva e sincera - do atuante, na ação performativa. Este caminho se inicia a partir de um empenho pessoal, de um desejo/disponibilidade de transformar a si mesmo, de um “cuidado de si”, de uma percepção do processo de modo pessoal e orgânico. Ou, como aparecia em “*O Performer*”, de um trabalho que busca a conexão Eu-Eu. Richards, neste caso, parece conduzir o trabalho desempenhando o papel do segundo Eu, apontando de modo muito sensível onde surgem, no ator, os canais abertos para as suas descobertas.

Considerando que a descoberta pessoal, o “trabalho sobre si”, inclui a presença de um outro, talvez seja preciso aceitar, que, para começar esta jornada, é preciso trabalhar ao lado de um mestre. E nos exemplos que Grotowski nos aponta, nas formas tradicionais desse tipo de transmissão/aprendizado, não há nada de místico nisso. Trata-se, apenas, de um modo objetivo e artesanal, no qual o rigor, a estrutura e a

¹¹⁰ Ao iniciar a pesquisa destes aspectos essencialmente práticos e sensíveis, neste trabalho acadêmico, havia a preocupação – da professora orientadora, Tatiana Motta Lima, e minha – de que as reflexões ficassem apenas num âmbito teórico, sem uma vivência prática, ou observação empírica, que desse suporte às discussões levantadas. Preocupação essa que me acompanhou durante todo o processo de estudo/escrita e se transformou num esforço constante para encontrar uma oportunidade de vivenciar alguma prática junto ao *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. A oportunidade, no entanto, apareceu apenas ao final desta pesquisa, quando já estava prestes a entregar o texto final. Entre Novembro e Dezembro de 2014 participei do curso intitulado *Master Curse*, oferecido pelo *Workcenter* e conduzido por Thomas Richards e sua equipe de trabalho, a *Focused Research Team in Art as Vehicle*, em Pontedera, na Itália. A oportunidade de participar deste curso se deu, principalmente, através de uma bolsa/prêmio em que fui contemplado através do edital “Conexão Cultura Brasil – Intercâmbios”, do Ministério da Cultura. Esta experiência, no período de quatro semanas do curso, foi fundamental para perceber alguns princípios de que falou Grotowski – obviamente que agora através da transmissão particular de Thomas Richards – de modo prático e, talvez mesmo, refazendo meu modo de compreender o trabalho. Isto com certeza será material para uma reflexão mais aprofundada em outro trabalho, já que não em tempo de entrar como aspecto essencial do corpo desta dissertação.

continuidade são os princípios que permitem conquistar modos muito particulares de ser e de agir criativamente. Assim, o *Performer* indica um modo de ser, através de um texto muitas vezes filosófico e poético, baseado, sobretudo, numa prática bastante precisa. O *Performer* pode servir como guia para o trabalho sobre o “si mesmo”; não como uma série de fórmulas a serem desvendadas, mas como provocação que ainda alimenta e reverbera na criação, na pedagogia e no pensamento. Sempre nutrindo a conexão arte-vida.

Bibliografia

ATTISANI, Antonio. Un teatro apocrifo: Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Itália (Milão): Medusa, 2006.

ATTISANI, Antonio (org.); BIAGINI, Mario (org.). Opere e Sentieri – Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998. Itália (Roma): Editora Bulzoni, 2007.

BARBA, Eugenio. A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polónia – seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BACCI, Roberto. Un Lavoro Necessario. In: Revista Teatro e Storia, n. 5, Bolonha, abril de 1988.

BANU, Georges. Prefácio: O livro de uma vida. In: BROOK, Peter. Avec Grotowski. Brasília: Teatro Caleidoscópico & Editora Dulcina, 2011.

BIAGINI, Mario. Desejo sem Objeto. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.

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

BOTELHO, Antônio José. Sínteses ilustradas de nove das principais Upanishads: uma abordagem do que elas ensinam sobre os fundamentos vedânticos. Manaus: Edição do Autor, 2011.

BROOK, Peter. Avec Grotowski. Brasília: Teatro Caleidoscópico & Editora Dulcina, 2011.

BROOK, Peter. Grotowski, Arte como Veículo. [1987]. Tradução de Marcelo Gonzales. In: Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Brochura do simpósio realizado em São Paulo entre set./out de 1996.

COPELIOVITCH, Andrea. O ator guerreiro frente ao abismo. 1. ed. Natal: EDUFRN, 2009.

CRUCIANI, Fabrizio. Di Fronte al Testo-Testimonianza. In: Revista Teatro e Storia, n. 5, Bolonha, abril de 1988.

DURKHEIM, Émile. Da divisão do trabalho social. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed., 1999.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FLASZEN, Ludwik. Depois da Vanguarda. [1967] In: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (org.) O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

FOUCAULT, Michel. Direito de Morte e Poder sobre a Vida. In: História da Sexualidade I: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. Ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. A Hermenêutica do Sujeito. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. Farsa-Misterium. [1960]. In: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre. [1965]. In: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. Ele não era inteiramente ele mesmo. [1967]. In: Para um teatro pobre / Jerzy Grotowski; tradução de Ivan Chagas – 2ª edição. Brasília: Teatro Caleidoscópico & Editora Dulcina, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. Teatro e Ritual. [1968]. In: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. Holiday (Swieto): The Day that is holy. [1970]. In: WOLFORD, Lisa. (org); SCHECHNER, Richard. (org). The Grotowski Sourcebook. New York: Routledge, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. Theatre of Sources. [1980-1982]. In: WOLFORD, Lisa. (org); SCHECHNER, Richard. (org). The Grotowski Sourcebook. New York: Routledge, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. Oriente/Ocidente. [1984]. In: Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, Cidade do México, ano 3, n. 11-12, 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. Tu es le fils de quelqu'un. [1985]. In: WOLFORD, Lisa. (org); SCHECHNER, Richard. (org). The Grotowski Sourcebook. New York: Routledge, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. Tú Eres Hijo de Alguien. [1985]. In: Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, Cidade do México, ano 3, n. 11-12, 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. Il Performer. [1987]. In: Revista Teatro e Storia, n. 4, Bolonha (Itália): abril de 1988.

GROTOWSKI, Jerzy. El Performer. [1987]. In: Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, Cidade do México, ano 3, n. 11-12, 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. Performer. [1987]. In: WOLFORD, Lisa. (org); SCHECHNER, Richard. (org). The Grotowski Sourcebook. New York: Routledge, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. Performer. [1987]. Arquivo digital. Trad. de João Garcia Miguel. (s.d.) Disponível em:

<<http://textoavoltadaperformance.blogspot.com.br/2010/01/performer.html>>, acesso em 16 de Julho de 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. Era como um Volcán. [1991] In: PANAFIEU, Bruno. Gurdjieff, Textos Compilados. Caracas: Editora Ganesha, 1997. P. 117 a 151.

GROTOWSKI, Jerzy. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. [1993]. In: RICHARDS, Thomas. Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GROTOWSKI, Jery. Projet d'enseignement et de recherches: Anthropologie Théâtrale. Projeto apresentado para candidatura de Grotowski ao Collège de France. Arquivo de Mario Biagini. Cedido à pesquisadora Tatiana Motta Lima, 1995.

ICLE, Gilberto. Apontamentos para pensar as condições de emergência da pedagogia teatral. ABRACE: IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2007.

ICLE, Gilberto. Pedagogia Teatral Como Cuidado de Si: Problematizações na Companhia de Foucault e Stanislavski. Reunião Anual da ANPED: “ANPEd : 30 anos de pesquisa e compromisso social”. Anais. Caxambu: ANPED, 2007.

ICLE, Gilberto. Da Pedagogia Do Ator À Pedagogia Teatral: Verdade, Urgência, Movimento. O Percevejo online – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/Unirio. Vol 1, Fascículo 2. Jul-Dez: 2009.

KEISERMAN, Nara Waldemar. Pressupostos para a formação do ator num teatro gestual narrativo. O Percevejo (UNIRIO), v. 14, p. 6, 2009.

KEISERMAN, Nara Waldemar. (Org.); RIBEIRO, J. (Org.). O corpo cênico entre a dança e o teatro. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2013. v. 1.

- KEISERMAN, Nara Waldemar. O ki do ator, primeira abordagem. Texto da Comunicação apresentada no VIII Congresso da ABRACE, 2014. Disponível em: <http://portalabrace.org/>.
- KAHN, François. Entrevista concedida a Luciano Matricardi de Freitas Pinto. Caderno de Campo do Pesquisador. Rio de Janeiro: setembro, 2013.
- KUMIEGA, Jennifer. The Theatre of Grotowski. Methuen: Londres/Nova York, 1985.
- MARIZ, Adriana Dantas de. A Ostra e a Pérola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. Performance, trabalho sobre si e canções rituais brasileiras. In: André Luiz Antunes N. Carreira; Fernando Villar-Queiroz; Guiomar de Grammont; Graciela Ravetti; Sara Rojo. (Org.). Mediações Performáticas Latino-Americanas. 1ed. Belo Horizonte: Editora FALE, 2003, p. 65-70.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. Grotowski e a criação teatral contemporânea no Brasil. In: André Carreira; Fernando Villar; Guiomar de Grammont; Graciela Ravetti; Sara Rojo. (Org.). Mediações performáticas latino-americanas II. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004, p. 29-37.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. Mapas e caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 3, p. 101-112, 2013.
- MOTTA LIMA, Tatiana. Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959 – 1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MOTTA LIMA, Tatiana. Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade. ABRACE: Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.
- MOTTA LIMA, Tatiana. O Canto e o Cantar no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. In: Mesa IV – Estratégias de Criação e as Transformações do Sujeito: Grotowski, Craig e a questão da ascese. Anais do VII Congresso da ABRACE: Porto Alegre, out. de 2012.
- MOTTA LIMA, Tatiana. Trabalho sobre si em Grotowski e no Workcenter: novas formas de subjetividade, novos corpos. Alpendre Casa de Arte: Residências Provisórias. Conferência. Fortaleza, 2012.
- MOTTA LIMA, Tatiana. Trabalho sobre si em Grotowski e no Workcenter: novas formas de subjetividade, novos corpos. In: TAVARES, Joana Ribeiro da Silva e KEISERMAN, Nara (org). O corpo cênico: entre a dança e o teatro. São Paulo: Annablume, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. Aurora. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007.

OSINSKI, Zbigniew. Grotowski Traza Los Caminos: del drama objetivo (1983 – 1985) a las artes rituales (desde 1985). In Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, Cidade do México, ano 3, n. 11-12, 1993.

OSINSKI, Zbigniew. Grotowski Blazes the Trails: From Objective Drama to Art as Vehicle. In: WOLFORD, Lisa. (org); SCHECHNER, Richard. (org). The Grotowski Sourcebook. New York: Routledge, 1997.

OSINSKI, Zbigniew. Jerzy Grotowski e il suo laboratorio – Dagli spettacoli a L'arte come veicolo. Roma: Bulzoni Editore, 2011.

PRANDI, Reginaldo. A Origem dos Jejes. In: PRANDI, Reginaldo. Herdeiras do Axé: sociologia das religiões afro-brasileiras. São Paulo: Hucitec, 1996a.

PRANDI, Reginaldo. As religiões negras do Brasil: Para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. Revista Povo Negro. São Paulo: Revista USP, n. 28, p. 64-83, 1996b.

QUILICI, Cassiano Sydow. O ator-performer e a crítica do corpo cotidiano. Cultura Crítica, São Paulo, p. 77 - 82, 01 mar. 2006.

QUILICI, Cassiano Sydow. O conceito de cultivo de si e os processos de criação e formação do ator/performer. In: VI Reunião Científica da Abrace, 2011, Porto Alegre. Memória Abrace Digital, 2011.

QUILICI, Cassiano Sydow. Notas sobre a “Arte como Veículo” e o Ofício Alquímico do Performer. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 164-175, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.

QUILICI, Cassiano Sydow. As “Técnicas de Si” e a Experimentação Artística. ILINX – Revista do LUME. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais / Unicamp. Campinas, Nº 2, nov. de 2012.

QUILICI, Cassiano Sydow. O treinamento do ator/performer: repensando o 'trabalho sobre si' a partir de diálogos interculturais. Urdimento (UDESC), v. 19, p. 15-21, 2012.

QUILICI, Cassiano Sydow. O treinamento do ator-performer e a inquietude de si. In: V Congresso da ABRACE -Criação e Reflexão Crítica, 2008, Belo Horizonte. Memória Abrace Digital, 2008.

RIBEIRO, Martha. Memória e experiência no trabalho do performer: o workcenter de Grotowski e Thomas Richards. In: Poiésis, Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, n, 21-22, p. 37-44, jul.-dez. 2013.

RICHARDS, Thomas. Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. New York: Routledge, 2008.

RICHARDS, Thomas. [1993] Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RODRIGUES, Mauro. Essência e Personalidade em Grotowski e Gurdjieff. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 97-115, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.

RUFFINI, Franco. Tertium Datur: Il Performer e l'Attore. In: Revista Teatro e Storia, n. 5, Bolonha, abril de 1988.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Candomblé e Umbanda: Caminhos da Devoção Brasileira. 2ª ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. Jerzy Grotowski. New York: Routledge, 2007.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. Jerzy Grotowski. São Paulo: É Realizações, 2013.

TAVIANI, Ferdinando. Commento a "Il Performer. In: Revista Teatro e Storia, n. 5, Bolonha, abril de 1988.

TINOCO, Carlos Alberto. Apresentação. In: BOTELHO, Antônio José. Sínteses ilustradas de nove das principais Upanishads: uma abordagem do que elas ensinam sobre os fundamentos vedânticos. Manaus: Edição do Autor, 2011.

WEBER, Max. Ensaio de Sociologia / Organização e Introdução H. H. Gerth e C. Wright Mills. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

WOLFORD, Lisa. (org); SCHECHNER, Richard. (org). The Grotowski Sourcebook. New York: Routledge, 1997.

WOLFORD, Lisa. Grotowski's Objective Drama Research (Performance Studies). University Press of Mississippi, 1996.

A. Entrevista com François Khan – por Luciano Matricardi

Realizada em 26 de Setembro de 2013, pela ocasião da vinda de Kahn ao Rio de Janeiro para a curta temporada do espetáculo “Viagem a Izu” – apresentado no jardim do museu Chácara do Céu.

Luciano Matricardi – Minha pesquisa atual se debruça sobre o termo *Performer*, utilizado por Grotowski num artigo de mesmo nome de 1987. Que, a meu ver, trata-se da forma como ele analisa o atuante dos rituais, e não apenas do teatro, e a relação desse atuante com o aprendizado – como alguém que possui um mestre, mas ao mesmo tempo desafia os conhecimentos. Há um atrito no aprendizado, entre os conhecimentos que recebe e a forma como ele mesmo [o *Performer*] descobre a sua prática. Então minha pesquisa vai se centrar em desenvolver essa noção, destrinchar o que está contido nesse termo que Grotowski falou em 1987. Sendo, assim, muito importante compreender as experiências anteriores que o levaram a utilizar tal termo. Ainda não sei dizer se ele usou esse termo por longos períodos, em datas anteriores ou posteriores. Tenho, por enquanto, esse registro do artigo de 1987, que se tratou de uma conferência na Itália, a qual Georges Banu fez a transcrição e organizou num pequeno artigo. Então a minha conversa com você seria não necessariamente com perguntas tão específicas, mas mais uma conversa sobre o seu processo com Grotowski. Se dessas coisas que eu falei você vê alguma aproximação com o ritual desde a fase parateatral [período no qual Kahn começa a trabalhar com Grotowski]. Como era isso para você?

François Kahn – A Tatiana [Motta Lima] me falou que o tema seria o *Performer*, então pensei: - *Mas quando ele [Grotowski] começou a falar de Performer?* – Porque não se falava de *Performer* no Parateatro – como em *Holiday* e outros projetos -, nem no Teatro das Fontes. Falava-se de *leader*, do inglês, de guia prática. Como guia de montanha, nesse sentido de guia, não no sentido espiritual. Uma outra palavra pode ser “*Stalker*” como o título do filme de Andrej Tarkovskij - é um filme que todos nos assistimos na época - mas Grotowski não a utilizava, imagino porque pertencia a uma outra pessoa.... Num certo ponto eu ouvi Grotowski falar de *Performer*, exatamente um pouco antes de 1986, em 1985 ele falava disso quando fiz o último trabalho prático com Grotowski, na Itália. Quando ele fez essa oficina [promovendo um encontro] entre os

velhos e os jovens participantes, eu fazia parte dos velhos.

L. M. – Isso era a abertura do Workcenter [of Jerzy Grotowski]?

F. K. – Não, antes da abertura do Workcenter. Ele estava ainda trabalhando na Califórnia e começou a pensar em talvez se mudar para a Europa, por várias razões que eu não quero entrar agora. Ele pensava: *Não posso ficar nos Estados Unidos*. – Então precisava trabalhar na Europa, mas não queria voltar à Polônia. Então, ele organizou em 1985 uma oficina, num lugar maravilhoso, num castelo – que na verdade era uma propriedade abandonada, ainda em bom estado, mas completamente vazia. Era um lugar onde se faziam vinhos. Uma vinícola que começou com uma família nobre da Itália, da Toscana. O lugar, chamado Botinaccio, era lindo. Da família Frescobaldi, me lembro agora o nome. E ali, Grotowski organizou durante dois meses, dos quais eu participei somente um, uma oficina na qual juntava os velhos – que ele chamava de os velhos, quer dizer, as pessoas que participaram do trabalho parateatral nos anos 1970, como eu – com os novos, ou seja, jovens, estudantes americanos...

L. M. – Thomas Richards já estava?

F. K. – O Thomas? Sim, ele fazia parte dos novos. Ele ainda não tinha nenhuma função particular, estava entre outros estudantes que participavam dessa oficina. Mario Biagini tentou entrar, mas foi “caçado” pela Carla Pollastrelli, que fazia como o Cérbero – o cão que protege a entrada do inferno. [Risos]. Ela fazia o Cérbero e caçou fora o Mario, que tentava entrar. Eu fiquei um mês, porque no segundo mês eu tinha que voltar para a casa dos meus pais na França. E esse mês foi muito importante para mim porque Grotowski fez uma coisa que nunca havia feito antes, ele propôs um trabalho que continha uma parte claramente parateatral ainda, e uma parte claramente teatral. Era o *mystery play*. O desafio era fazer uma improvisação estruturada a partir de uma canção. Ponto. Com duração máxima de três minutos. Você até podia fazer com cinco minutos, mas depois deveria reduzir.

L. M. – Qualquer canção?

Kahn – Qualquer canção que fosse significativa para você, de um certo modo. E no

meu modo de entender essa situação - num entendimento gerado posteriormente, e não naquela época - tratava-se de um momento dobradiça! Era um momento “dobradiça” no trabalho, da passagem do Parateatro à Arte como Veículo. As duas coisas eram ainda nebulosas: uma no passado, a outra no futuro, exatamente no momento dessa passagem. Na verdade, o que sei, tendo conversado depois com Grotowski anos depois, é que era exatamente o momento onde ele buscava a pessoa a quem ensinar, a quem transmitir. O *Chela* - como se diz em “Kim” o conto de Kipling - na tradição tibetana. O aluno. Então, era exatamente esse momento. E veio o Thomas Richards, que já era seu aluno na Califórnia, não foi uma coisa que “caiu” assim [do céu]...

L. M. – Como Thomas Richards descreve em seu livro.

F. K. – Exatamente, ele conta muito bem. O que ele conta no livro corresponde exatamente ao que eu me lembro! Então, durante essa oficina, acho que pela primeira vez eu ouvi Grotowski falar sobre *Performer*. E tinha uma razão bem precisa, acho. Era o momento quando integrou no grupo de *leaders* que trabalhavam com ele algumas pessoas de tradição, que faziam qualquer coisa entre o teatro e uma outra coisa. Não me lembro agora dos nomes, mas você vai poder encontrá-los no livro do Thomas. Havia um jovem ator coreano - que fazia um trabalho de dança e canto tradicional - e um balinês entre os *leaders* do grupo. Falo dessa oficina.

L. M. – Grotowski se referia aos líderes como *Performers*?

F. K. – Não, os líderes tinham verdadeiramente a função de líderes. E no livro Thomas fala de assistentes. Eram pessoas que guiavam os outros que participavam, eles mostravam e ensinavam. Nessa época, Grotowski já tinha muitos problemas de saúde e etc. Então ele não fazia diretamente todas as coisas. Ele escutava o que acontecia na sala, às vezes ficava presente, outras vezes não. Ele falava, explicava ou comentava. E isso foi uma característica particular dessa oficina de 1985: pela primeira vez - nunca antes o vi fazer assim - ele fazia uma espécie de encontro, durante a noite, para explicar e/ou comentar o trabalho. Não todos os dias, mas um dia sim, outro não, não era regular. Então ele comentava o trabalho, literalmente. Sentava na cozinha e dava algumas explicações, respondia algumas perguntas das pessoas. Coisa que pra mim era uma total novidade, porque durante o trabalho parateatral nunca aconteceram essas conversas

gerais e explicativas. Antes havia encontros [mais exclusivos], falava-se em momentos particulares, a sós com ele, era tudo de um outro modo. Mas aí, em 1985, já havia uma clara postura de professor. E aí ele usou *Performer* para descrever o que faziam esses líderes, para descrever o que fazia o senhor balinês, que não lembro o nome... Fico envergonhado de não lembrar os nomes. Tinha o Jairo Cuesta, um colega colombiano que eu conhecia de 1976 na França. Tinha também Piotrusz, que eu conhecia há muito tempo, Piotr Borówki. O senhor coreano, Du Yee Chang. Ah, Lendra, esse é o nome do senhor balinês. Um senhor pequeno, que parecia jovem, mas não era tão jovem. Extraordinário *Performer*. Enfim, o *Performer* nesse caso era muito evidente, eram pessoas que tinham uma formação tradicional bem precisa, como para Lendra era a dança balinesa. E que eram capaz de mostrar essa arte, mas também de transformar isso e entrar numa outra coisa. Eram verdadeiros *Performers*, com uma formação artística bem precisa, profissionais. *Performer* num certo sentido, para mim, faz pensar a profissão. Quero dizer, você faz isso não por ritual, não por gosto pessoal, mas por profissão, você mostra um modo. Bom, agora acho que se abriu mais a terminologia, falar de *performer* é falar de pessoas que fazem uma coisa extremamente estruturada, visível no externo. Acho que ele também usou *Performer* porque depois de alguns anos nos Estados Unidos, tentando traduzir o que fazia para os estudantes americanos, ele dizia sempre: *Concreto! Com os americanos você deve dizer as coisas muito concretas. Americanos do norte! Americanos gringos. Mesmo se não são gringos [risos]. Você deve falar muito concretamente das coisas, do fato e não da intenção e da essência. Performer é aquele que faz. Que faz de um certo modo, profissionalmente. Profissionalmente, mas não no sentido econômico ou comercial. Mas o conceito era muito interessante porque permitia incluir uma grande quantidade de atividades que nas várias linguagens europeias (em francês, italiano ou em polonês, por exemplo) não podiam entrar. Não era um ator, um dançarino, cantor, músico... Coisas que são separadas. A palavra *performer* dá essa qualidade que inclui vários *crafts*, ofícios. Vários ofícios dentro de uma só palavra. E acho que isso fez com que ele escolhesse esse termo, como um modo de descrever, e explica porque esse termo apareceu nesse momento. Assim também, para mim, todo esse movimento de voltar para o ofício do teatro, do ator e do *performer*, vem de uma certa constatação do que acontecia nos Estados Unidos na época. Em 1981, chega Ronald Regan, e com a sua chegada a política cultural dos Estados Unidos mudou completamente. Essas pessoas, os artistas, não colocam dinheiro na economia, então não vamos sustentá-las, vamos cortar todos os*

subsídios para os grupos teatrais e etc. O único trabalho que foi mantido, com subvenção, foi o dos grandes grupos de dança moderna. Esses continuaram. Os únicos que continuaram em pé. Todos os outros grupos da “arte vivente” foram destruídos, destruídos economicamente. O que aconteceu depois foi a reaparição de uma certa ideia de grupo, de trabalho teatral, através da universidade. Mas na época, 1981-1982, foi a destruição de tudo. Foi o momento em que eu vi Grotowski mudar a sua opinião sobre o teatro. Por anos, quando eu o encontrava, ele declarava: - *O teatro está morto*. Era o grito de revolta: *O teatro está morto; É preciso fazer buracos nos muros do teatro*. Essas expressões eram de 1970, 1971, 1972, 1973, exatamente o momento em que eu cheguei nessa história. E, já em 1981, eu estava nos Estados Unidos, por outras razões - trabalhava com Jacek Zmysłowski (assistente de Grotowski), que estava doente e se tratava lá -, e Grotowski ia várias vezes para encontrar Jacek, que estava muito mal. Jacek era um principal colaborador de Grotowski nessa época, período do Teatro das Fontes, era uma das pessoas mais próximas do trabalho realmente.

L. M. – Ele entrou no período do Parateatro?

F. K. – Acho que ele chegou no Teatro Laboratório em 1974. Mas muito rapidamente começou a fazer algo muito importante dentro do trabalho. Então, Jacek estava doente na época [início da década de 1980]. Tinha a doença de Hodgkin, que ataca o sistema linfático. Uma doença que era mortal para as pessoas jovens, não se curava. Ele faleceu em 1982. Então, nessa época, eu vi a mudança de opinião de Grotowski sobre o que se deveria fazer com o teatro, ele dizia: - *Aí se perde um ofício. Agora estão nos destruindo. O que fazem nos Estados Unidos, em cinco ou dez anos, chegará na Europa. É sempre assim. Então é preciso proteger e salvar, literalmente, alguns elementos do ofício: os instrumentos*. Ele falava exatamente dos instrumentos como no sentido dos instrumentos de um marceneiro. Ferramentas. E aí mudou a sua posição com o teatro. E aí começou esse período, entre 1982, da morte de Jacek, e do momento em que começou a trabalhar com o Thomas, 1985/1986. Esse momento que eu chamo de dobradiça. Ele constrói, literalmente, uma linguagem, através da dificuldade que tinha de falar em inglês, para fazer o curso para os americanos. O inglês não era a língua que ele gostava de falar, mas já lia há muitos anos. Ele gostava do polonês e do francês (também falava perfeitamente russo, mas se recusava a utilizar). O inglês chega depois com grande dificuldade, ao mesmo tempo em que lhe permite mudar alguns conceitos, e

essa é a minha interpretação pessoal. Então aí chega o *performer*, por exemplo. Que não existe nas outras línguas.

L. M. – No trabalho na “Arte como Veículo”, Grotowski falaria em atuante, referindo-se às pessoas que ali estudam, referindo-se às pessoas que ali vivenciam aquela prática. Ao que me parece, e também pensando a partir do que fala Georges Banu na nota que encerra o artigo *O Performer*, seria equivocado atribuir a todos os participantes do Workcenter a noção de *Performer*. Mas que alguns deles poderiam desenvolver seu trabalho nessa perspectiva.

F. K. – Não sei dizer. Mas na minha impressão, o *Performer* tem uma ligação com a ideia de profissão. Uma pessoa que já tem todo um material, toda uma formação, toda uma estrutura para fazer as coisas. Que pode ser tradicional ou não tradicional, mas que tem uma estrutura. Aí, se eu falo do *Performer*, me refiro ao fato de que ele é capaz de manter uma certa linha interior e aceitar a presença de outras pessoas, também há isso.

L. M. – E o contato com o coreano e o balinês durante a oficina? Eles passavam algumas técnicas tradicionais?

F. K. – Não, nenhuma. Eles trabalhavam com outras coisas. Algumas eu conhecia, porque já vinham do Teatro das Fontes, havia outras que foram estruturadas de modo diverso nos Estados Unidos. Mas eu os observava porque também faziam parte daquele grupo que mostrava as improvisações com uma canção, do *mystery play*. Aí eu vi Lendra fazer a própria improvisação e vi Du Yee, o ator coreano, fazer a sua improvisação. E vi também os dois fazerem uma montagem das duas improvisações entrelaçadas, ao mesmo tempo e no mesmo espaço. Era uma coisa maravilhosa, com uma extrema precisão. Não que apresentassem uma cena estruturada da tradição. Eles faziam uma montagem, mas que possuía elementos claramente das próprias culturas.

L. M. – Elementos que já estavam neles, no corpo?

F. K. – No corpo, no modo de se mexer. Alguma coisa que exige anos de aprendizagem tradicional, de trabalho.

L. M. – Quando Grotowski vai pesquisar sobre a cultura haitiana, os cantos tradicionais haitianos, aparece um movimento muito característico. Um movimento da coluna chamado *yanvalou*. Que no Workcenter utiliza até hoje.

F. K. – E que nós fazíamos também lá.

L. M. – Se fazia nesse período?

F. K. – Sim, com canto e com movimento. Fazia parte do *training*. *Training* nesse caso é uma palavra errada, talvez possamos falar de exercícios ou de *étude*, como se fala para um pianista, mas não encontro uma palavra justa para dizer a ação que se faz, a cada dia, para se forjar ferramentas. Era parte das coisas que fazíamos a cada dia, assim também como fazíamos *Motions* a cada dia.

L. M. – E que também é feito até hoje [no Workcenter].

F. K. – Que se faz até hoje, mas que mudou durante o tempo, porque conheço desde a criação, praticamente desde o Teatro das Fontes, 1979 ou 1978, não lembro. Que foi trazido inicialmente por Teo Spsychalski, que propôs algo que depois foi estruturado ainda mais, que depois começou a ser mudado, e que virou *Motions*. Então é um “exercício” que tem sua evolução de acordo com as pessoas que o praticam.

L. M. – E o *yanvalou*?

F. K. – Foram Maud Robart e Tiga [Jean-Claude Garoute] que trouxeram. Depois Maud ficou um tempo trabalhando com Grotowski na Itália, enquanto Tiga voltou para o Haiti. Claro que ele [Grotowski] analisou... Não, analisou não... Não vou começar a entrar na cabeça de Grotowski. Mas quem trouxe foi a Maud, claro.

L. M. – Você já disse em algumas palestras, inclusive aqui no Brasil, que antes de chegar a Grotowski você havia primeiramente lido o texto “Em busca de um Teatro Pobre”, e que então se interessou, queria se aproximar.

F. K. – Foi mais complicado, não contei tudo. Posso dizer o que aconteceu. Na época –

repite, eu não gostava de teatro, mas sim de cinema – eu estava na minha formação na universidade de ciências, mas não gostava de biologia. Comecei a fazer teatro amador dentro do liceu, como professor que acompanhava os alunos na criação de um espetáculo. Foi na França, em 1970 eu acho. O que aconteceu de fato é que eu tenho um primo, mais velho do que eu, que era estudante de teatro na época, e participou da última oficina de Grotowski e Ryszard Cieslak juntos. Era feita para a formação de atores, mas que depois ele [Grotowski] mudou e disse: - *Não. Não quero especialmente o ator*. Aconteceu em Marseille, no sul da França, a convite de Antoine Bourseiller, que era um diretor de teatro. Foi lá que o conheci, exatamente quando Bernard, meu primo, tinha acabado de fazer a oficina com Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowski.

L. M. – Essa oficina era aquela com os Exercícios Plásticos?

F. K. – Exatamente. Período ainda aparentemente bem “teatral”. Mesmo que, na época, Grotowski já começara outra coisa. Não sei sobre isso diretamente, mas se sabe da história. O grupo dos novos [os recém selecionados para dar início ao projeto parateatral] que se criou na Polônia, foi mais ou menos nessa época, por volta de 1970. Então, ele [Grotowski] chegava da Índia e tinha mudado completamente, mudou fisicamente de aspecto, ao ponto de que as pessoas não o reconheciam. Ele estava de barba, estava magro, não tinha mais os óculos com lentes escuras, mas óculos transparentes, deixando visíveis seus olhos azuis, vestia o pijama indiano, jeans, sandálias, mochila... Era como um grande *hippie*. Ele tinha pele de polonês, então não suportava o sol, no sol ele ficava vermelho, e estava todo vermelho. Então encontrei com ele. Eu comecei a trabalhar com meu primo, deixaram a gente começar um trabalho no teatro, fazíamos os exercícios do Cieslak. Fiz os exercícios diretamente com meu primo, com a transmissão já de segunda mão... mas não tanto. E era o período quando Grotowski fez várias viagens à França, várias conferências. Em Odéon, em Royaumont... Encontrei-o várias vezes, porque ele gostava muito de chegar à casa do meu primo, que é muito bom cozinheiro e preparava para ele enormes *steaks tartares*.

L. M. – Ganhou ele pela barriga!

F. K. – Pela barriga, sim! Num certo sentido é verdade. E também porque sabia que na casa do meu primo podia ficar sem obrigações convencionais. Então ele foi várias

vezes. Depois, em 1973, houve a apresentação de *Apocalypsis cum Figuris* na Sainte Chapelle (reformada especialmente para o espetáculo, com um chão de madeira) e a organização dos vários laboratórios e oficinas em Paris, durante o Festival de Outono. E entre essas várias oficinas tinha “*Jour Saint*” (*Holiday*), que era dirigida diretamente por Grotowski.

L. M. – Então você assistiu *Apocalypsis cum Figuris* em 1973, nesse festival, e participou de *Holiday*.

F. K. – Exatamente, fui selecionado para participar de *Jour Saint*.

L. M. – Dizia-se que assistir *Apocalypsis cum Figuris* era uma primeira etapa para poder integrar a *Jour Saint*.

F. K. – Sim, mas não era uma etapa, era uma possibilidade. As pessoas que participavam sabiam que depois poderiam se inscrever para fazer.

L. M. – Não havia nada de ritualizado nesse processo?

F. K. – Não, era algo prático. Não havia nada disso. É necessário separar as coisas. Mesmo se acho que Grotowski era um grande místico, na realidade. Mas fora disso, na prática, na vida ele era muito pragmático. É preciso não misturar as coisas, são duas coisas bem separadas. Não tinha todo esse... como ele mesmo falava, *mambo jambo*. [Risos]. Não era nenhum *mambo jambo*, não eram coisas pra fazer e aparecer, efeitos, ou magia... Não, nada disso.

L. M. – Mas você sabia o que aconteceria em *Jour Saint*? Quando se inscreveu tinha alguma ideia do que era aquilo?

F. K. – Não, não sabia. Bem, de *Jour Saint* o que se sabia era através do livro que ele publicou. Que era um pequeno texto publicado durante o festival, que são os primeiros escritos sobre isso. *Holiday* ou *Jour Saint*... Eu sabia essa coisa... Que na realidade era o que ele falou durante as conferências, entre 1970 e 1973. Durante as conferências já dava todas as indicações, não do que era *Jour Saint*, mas dava os estímulos para você

fazer perguntas a si mesmo: - *O que você quer? Você quer ser um grande ator, ou você quer descobrir outras coisas?* - Era mais ou menos isso. - *Você gosta de aventura? Você sonha em fazer coisas diferentes?* - Você conhece esses textos.

L. M. – Sim. E na época era o Zygmunt Molik o líder?

F. K. – Não era bem o líder, era um dos atores principais do Teatr Laboratorium. Durante *Jour Saint*, no meu caso, Zygmunt Molik fazia a conexão com o externo. O trabalho era protegido, mas tinha uma pessoa que se conectava com o externo, que fazia o transporte da comida, etc. E no último dia ele entrava no trabalho e você se surpreendia, eu fiquei muito surpreso.

L. M. – Nessa fase Grotowski coordenava o *Jour Saint*?

F. K. – Não coordenava, era presente e participante, era o *leader* principal, se posso dizer assim. Não que ele ficasse fora a olhar o que fazíamos, ele estava dentro da ação. Em alguns momentos na lateral, em alguns momentos no meio. Absolutamente. Então o tipo de relação que se criava não era a de mestre com aluno, era de colegas, num certo modo. O tipo de relação era assim [como a nossa], se falava como eu falo com você. Não havia barreiras, convenções sociais, na verdade eu tenho mais barreiras aqui com você do que com ele naquele tempo. O que não quer dizer que não se sentia um respeito imenso para com ele, mas sem convenções.

L. M. – E lá na França a duração foi de alguns dias? Algo como uma semana?

F. K. – Sou incapaz de dizer. Mas sim, mais ou menos uma semana. Mas sou incapaz de dizer o tempo real, porque eu perdi a noção do tempo num certo ponto. Trabalhava-se noite e dia e o relógio estava proibido. O ritmo chega num ponto que você não sabe mais sobre o tempo. Há uma coisa objetiva, mas não lembro.

L. M. – E depois você voltou ao trabalho em 1975?

F. K. – Depois sim, mas ainda encontrei várias vezes com Grotowski na França. O próximo passo, no meu caso, foi em 1975, na Universidade de Pesquisa [*Université de*

Recherche de Wroclaw], fui convidado por Włodimierz Staniewski, que era do grupo dos jovens.

L. M. – E depois o trabalho foi no Teatro Laboratório e em Brzezinka [espaço rural, nos arredores de Wroclaw, na Polônia].

F. K. – Eu trabalhei mais dentro do teatro, das salas do teatro – mas claro que sem nenhuma representação teatral. E fui três vezes a Brzezinka durante esse período.

L. M. – Era ainda o período das atividades parateatrais, mas ainda se falava em *Jour Saint*?

F. K. – Não me lembro agora se em 1975 o projeto *Holiday* ainda existia. Não estou seguro. Porque ele dirigia a Universidade de *Pesquisa*, então ele não tinha tempo para organizar outras coisas. Agora, se ele continuou a fazer *Holiday* depois de 1975, não sei falar. Entre 1973 e 1975 sim, eles fizeram algumas vezes, mas não muitas vezes. Lembro que ele fez nos Estados Unidos, na Austrália e certamente na Polônia. Eu participei na França, em novembro de 1973.

L. M. – E em 1977 houve *Czuwanie* [Vigília].

F. K. – Sim, mas em 1976 houve - o que foi um pesadelo para mim - a organização de uma série de oficinas em Saintes, na França. Éramos três pessoas em Paris organizando uma seleção para Grotowski encontrar quem queria trabalhar. Milhares de pessoas para participar de oficinas que tinham poucas vagas, uma coisa alucinante. Fizemos essa seleção e os encontros. Depois eu também participei do trabalho em Saintes, mas minhas lembranças são imprecisas, confusas. Lembro-me de Jairo Cuesta, que chegava da Colômbia e que participou pela primeira vez, em Saintes, do trabalho.

L. M. – Eram ainda atividades parateatrais, não se tratava do Teatro das Fontes?

F. K. – Não, eram ainda parateatrais. Com as várias oficinas parateatrais. Que mudavam de acordo com os participantes. E depois, em 1977, fui convidado para *Czuwanie* (Vigília). Mas durante *Czuwanie* também continuei a trabalhar com Grotowski várias

vezes em Brzezinka.

L. M. – Você chegou a ser líder de algum grupo?

F. K. – Nunca. Em *Czuwanie* fui um dos líderes, mas dentro [da atividade] de *Czuwanie*.

L. M. – Porque em *Czuwanie* eram pessoas que recebiam outras pessoas.

F. K. – Exatamente, fiz parte do grupo dos líderes que recebiam os outros. Mas o grupo mudou, porque durou muitos anos. Fizemos durante três anos, praticamente. De 1977 a 1979, se me lembro bem. Na verdade, quando falamos de 1977 como início de *Czuwanie* não é verdade. Em 1977 foi um projeto chamado “Montanha de Chama [Fogo]”, *Czuwanie* era uma das várias etapas do projeto “Montanha de Chama”. As pessoas que participaram nesse projeto, e outras mais, foram convidadas a participar do grupo internacional *Czuwanie*.

L. M. – Mas as atividades eram diferentes?

F. K. – O projeto “Montanha de Chama” era muito complexo e articulado em várias etapas, com viagens na floresta e etc.... E dentro havia uma etapa central, num castelo no meio de uma floresta polonesa, onde acontecia *Czuwanie* durante três semanas sem interrupção. Cada líder guiava um pequeno grupo de participantes.

L. M. – E aquelas viagens na floresta foram diferentes daquelas, posteriores, do Teatro das Fontes?

F. K. – Totalmente diferente. Não era como no Teatro das Fontes. O Teatro das Fontes era verdadeiramente um projeto a parte, não centrado nas relações inter-humanas. O projeto “Montanha de Chama” é um projeto de Jacek Zmysłowski, o Teatro das Fontes é um projeto de Grotowski. Mas Grotowski seguiu quase todo o tempo o projeto “Montanha de Chama”. Ele estava na sala, ele estava presente, seguiu realmente o que acontecia.

L. M. – Era ativo?

F. K. – Sim, muito ativo.

L. M. – Friso isso porque muitas vezes confunde-se o Parateatro e o Teatro das Fontes, muitos não sabem ao certo o que aconteceu.

F. K. – Tem uma diferença bem clara. *Czuwanie* faz parte do Parateatro. Mesmo sendo um projeto muito particular da fase parateatral, a direção foi parateatral. Quer dizer, trata-se do que acontece entre as pessoas. O Teatro das Fontes não é o acontecimento entre pessoas, mas sim o que acontece entre cada pessoa e a natureza. Então são duas coisas totalmente diferentes.

L. M. – Quando você fala natureza, tendo se referido à floresta, compreende também a noção de natureza humana? O humano não está incluído nessa perspectiva?

F. K. – Não. É o não humano. O homem frente ao não humano. Não era a relação entre duas pessoas, mas a relação entre uma pessoa e essa outra coisa, a qual nós chamamos de natureza, mas é o encontro com o não humano. A floresta, o céu, o vento, os animais, a água... Claro que o homem faz parte, mas acontece exatamente que um dos problemas que propõe o Teatro das Fontes é: Como fazer cair o modelo de separação existente, ou seja, não olhar esse jardim onde falamos como uma bela paisagem. Mas como ficar dentro, sem interpretar, mas com toda a consciência. O resultado é isso: mudar a própria percepção do que está fora de nós, para uma outra coisa. Não é o mental que percebe, é o corpo.

L. M. – E desde o começo a proposição era bem objetiva, prática? Não se trata de um processo subjetivo e abstrato, ou melhor, envolve interioridade, mas é objetivo.

F. K. – Claro, objetivo. Tentar fazer sempre as coisas objetivamente, porque era muito fácil se perder. Mas essa orientação é fundamental. Claro, deve ser objetivo.

L. M. – E essa questão da interioridade e espiritualidade em Grotowski? Como você via isso?

F. K. – Ele sempre me falava – *Você não deve mudar. Você é como São Tomás.* O que era, de certa forma, uma piada, porque, em primeiro lugar, eu sou de origem judia e, segundo, não tenho nada de “santo”. – *São Tomás é aquele que quer tocar com o dedo para estar seguro de que é verdade. Então você deve manter essa coisa.* – Eu sou muito duvidoso sobre as coisas, sobre formas rituais... Então Grotowski dizia – *Mantenha essa coisa. Mas aceite também que o mundo talvez não seja como você imagina que seja. Pode ser diferente.* – Então era esse o desafio para mim. Como ter uma qualidade da objetividade e ao mesmo tempo deixar cair os pré-juízos, digamos assim, o modo de pensar e interpretar antes de fazer. Bom, aí se trabalha realmente no fio da lâmina, é uma coisa na qual você pode cair para um lado ou para o outro, mas deve manter o equilíbrio entre os dois.

L. M. – E no trabalho na floresta, no Teatro das Fontes, como você já havia dito [em palestra], ficava-se muitas horas ao ar livre, no frio, nos campos. Você vê isso como um processo análogo, parecido, com a noção de exaustão?

F. K. – Não. A exaustão é só um dos métodos para bloquear a máquina que interpreta. É um dos modos, mas não o único. É um dos modos no qual, você está tão exausto que a máquina interpretativa para de funcionar e então você entra numa outra percepção do mundo. Mas é uma das vias, não é a única. Já havia uma grande prática assim. *Czuwanie* tinha uma base prática de exaustão, sim, porque eram horas em movimento e se precisava queimar a energia para se chegar a um certo nível. No Teatro das Fontes o primeiro passo era mais doloroso (porque era uma forma de dor), que era a solidão. Totalmente sozinho. Você trabalha sozinho, você não vê ninguém, você não fala com ninguém e você tem esse desafio que é fazer. Claro que é uma solidão escolhida, no sentido de que aceitei fazer esse projeto, mas, ao mesmo tempo, era a solidão. E todos eram bem fechados, bem separados, não se falava. Isso é a primeira coisa: sozinho porque o objetivo não é a relação inter-humana, mas a relação de você com esse mundo fora de você. Essa é a chave. É uma coisa que você deve descobrir, mas no início a única coisa que você sente é que está sozinho. Que o mundo é grande e que você é pequenino, etc. Que fora faz frio... Todas essas coisas nas quais você começa a cair em autocomiseração, digo: *Ah, como eu sofro...* Bobagem, claramente.

L. M. – É necessário passar por esse processo para se chegar num outro estágio.

F. K. – Exatamente, para chegar numa outra parte, na fantasia. Você vai encontrar a sua própria ação se a fantasia, num certo momento, funcionar. Você vai inventar. Você vai encontrar uma coisa que vai permitir fazer isso.

L. M. – Você citou na palestra como foi essa experiência no Teatro das Fontes, falou sobre as ações que encontrou.

F. K. – Gostaria de dizer uma coisa que não falei diretamente. Falei, mas não tão claramente, sobre a história do frio. A chave está lá, porque a chave que vira no corpo é um fator energético, você descobre uma fonte de energia que lhe permite fazer coisas. Essa energia não é uma coisa que você pensa, mas alguma coisa que o seu corpo é capaz de fazer, sabe fazer. Isso que você, num certo modo, nem sabe usar, nem sabe que existe. Essa é a chave, é a chave que mudou tudo para mim. As outras coisas são belas descrições, mas a chave está lá.

L. M. – E esse processo acaba em 1980. Você citou na palestra que depois, em 1981, voltou ao trabalho na Sicília.

F. K. – Sim, fiz uma sessão, mas era uma situação muito estranha. Durou quinze dias e depois parti para Nova York.

L. M. – O que era o trabalho nesses quinze dias?

F. K. – Era o Teatro das Fontes, mas na Sicília. A mesma ação. Mas para fazer essa ação precisava recriar todo um percurso. Encontrar, no meu caso, uma árvore onde fosse possível fazê-la. Uma adaptação total do que fiz na Polônia. O princípio era o mesmo, claro.

L. M. – E depois veio o encontro de 1985.

F. K. – Sim.

L. M. - Agora, mudando completamente de assunto, gostaria de tocar num ponto que despertou minha curiosidade. Em 2011, você esteve no Brasil apresentando “Moloc”, espetáculo baseado em notas do julgamento “Os Sete de Chicago”, em que Allen Ginsberg foi testemunha. E atualmente o Mario Biagini, no Open Program do Workcenter, também trabalha com textos do Allen Ginsberg.

F. K. – Acaso total, casualidade. Eu decidi fazer esse trabalho sobre Ginsberg em 2000. Porque em 2000, em Roma, houve uma festa católica que fazia com que a Basílica São Pedro abrisse uma porta, uma que se abre a cada século. Não sei bem, talvez um jubileu da igreja. Ao mesmo tempo, nas mesmas datas, haveria uma manifestação gay. E aí o Vaticano fez uma intervenção política dizendo que não se poderia fazer ao mesmo tempo. Foi toda uma polêmica ridícula sobre tudo isso. E pensei, isso é tão absurdo, são duas coisas que não tem relação. Por que você quer proibir uma coisa em prol da outra? Não tem sentido. E, ao mesmo tempo, uma aluna da escola em que eu trabalhava em Milão me deu a cópia do livro da Fernanda Pivano onde tinha o texto do processo. Então decidi fazer uma manifestação, comigo mesmo, sozinho, em uma vila onde tinha um jardim, um bar, um lugar cultural. Fiz uma pequena manifestação, de leitura desse texto da Fernanda Pivano sobre o processo, com o testemunho de Allen Ginsberg. Então a leitura aconteceu ao mesmo tempo em que acontecia toda essa coisa da manifestação gay, da igreja e etc. A leitura foi muito interessante, e as pessoas me falavam que talvez eu pudesse fazer um espetáculo com isso. Então fiz, e apresentei Moloc em 2001 na Itália.

L. M. – Eu achei curioso e até havia pensado nessa possibilidade de ser apenas uma casualidade, uma coincidência, o Mario Biagini também trabalhar com o Ginsberg. Mas, por outro lado, Ginsberg vem desse movimento da contracultura, *beat generation* e etc. E Grotowski passou pelos Estados Unidos, observou isso e até há um texto [*Tu es le Fils de Quelqu’um*, de 1985] em que ele cita rapidamente questões da rebelião que foi a contracultura, criticando a forma como ela operou... E, de certa forma, parece que algumas ideias se identificam.

F. K. – Para mim, Grotowski pertence totalmente a essa onda do final dos anos 60. Totalmente. Sim, vários elementos são fundamentais e comuns: a necessidade da viagem, a ideia de pobreza (essencialidade), de deixar cair a máscara, a juventude, a

poesia e a mística como experiência vital, e também a revolta contra as convenções... Que não é o que faz só através da contracultura norte-americana, mas também a sua experiência na Índia, é claro. Que também há uma conexão, porque Ginsberg fez a mesma coisa. Então tem uma clara conexão entre os dois. Nesse sentido não é casual eu ter escolhido trabalhar sobre o Ginsberg e o Mario Biagini também. Foram por razões bem diferentes, mas há uma raiz comum.

L. M. – São herdeiros de um mesmo lugar.

F. K. – Exatamente. Têm dentro todos os estímulos e possibilidades poéticas que existem nos textos de Ginsberg, um grande poeta.

L. M. – E lhe interessa o trabalho do Mario sobre os textos do Ginsberg?

F. K. – Sim, eu gosto muito e assisti muitas vezes o trabalho deles, com várias fases e, sim, é um trabalho muito bonito. Acho que, às vezes, é mal entendido pelas pessoas, talvez porque o texto é em inglês, talvez porque se faz confusão entre a energia, ou vitalidade do trabalho, e o aparente estilo “musical”. Mas as pessoas, os jovens em particular, podem entrar muito facilmente sem se fazer perguntas formais, podem perceber que acontece alguma coisa bem diferente de qualquer estilo convencional.

L. M. – E você vê alguma relação entre esse trabalho de hoje e o que se fazia desde o Parateatro, desde o Teatro das Fontes?

F. K. – Do Teatro das Fontes não, mas alguma coisa de *Czuwanie* sim. O Teatro das Fontes é tão particular, na margem de tudo... uma experiência limite.

L. M. – A experiência em 1985, no entanto, já apontava para esse trabalho que é desenvolvido hoje.

F. K. – Exatamente, um momento de passagem de uma coisa a outra.

L. M. – Obrigado François. Sobre tudo o que nós falamos há algo que você ainda gostaria de acrescentar?

F. K. – Sim, eu quero dizer uma coisa. Atenção, muitas pessoas falam sempre do trabalho de Grotowski junto com o conceito de ritual. O ritual é uma coisa bem diferente. Uma das regras fundamentais do Teatro das Fontes: não ritualizar, não inventar rituais, não ritualizar. Ritualizar é um outro caminho. Atenção, porque é uma linha muito sutil.

L. M. – Me parece que toda essa objetividade e, ao mesmo tempo, o trabalho que envolve interioridade, se aproximam de questões que aparecem nos rituais. Embora sejam caminhos diferentes.

F. K. – Bem diferente. No ritual há uma forma precisa que você deve respeitar e que permite chegar ao ponto que você busca. No Vodou, por exemplo, é tudo muito preciso, você chama os Loas numa ordem e não em outra, você deve começar com uma certa batida do tambor, objetos tem funções precisas... No Teatro das Fontes não havia ritualização, o que não quer dizer que o *stalker* não se preparava, que não quer dizer que ele não seguia um caminho, que não devia fazer algumas coisas. Mas o *stalker* não deve ritualizar; não se apresenta na função ritual, não é um crente que faz um ritual. Mas é difícil, porque as pessoas querem rituais, querem projetar sobre o *stalker* essas imagens rituais, então o *stalker* deve resistir - não em palavras, mas no modo de fazer. Não aceitar ser empurrado nessa direção. Não ritualizar, não ritualizar. E o *stalker* deve constantemente resistir. Porque pensar em ritual dá talvez um sentimento de segurança, os objetos, textos e ações são bem ordenados, são precisos... Aqui, no Brasil, se associa as representações teatrais com o ritual (provavelmente porque a cultura popular está impregnada de rituais) mas a ação que o *stalker* faz não é ritual.

L. M. – Assim também percebo. Mas ao mesmo tempo havia o interesse pessoal de Grotowski que se traduzia, e influenciava, na maneira de propor as práticas.

F. K. – Mas não a coisa do ritual, mas sim o que ficasse ativo no fazer dessas pessoas, então não é o ritual que interessava a Grotowski particularmente. Mas que coisa é? Que coisa de orgânico dentro? No Vodou, por exemplo, tem as pessoas que quando passam na porta começam a virar, parece uma coisa ritual, pode ser, mas na realidade não é. As pessoas seguem os fluxos de energia, então nessa passagem da porta acontece essa ação.

Dou esse exemplo para dizer que essa ação que parece ritual é só uma coisa que corresponde ao seguir o fluxo. O problema é que se você faz só como um ritual não tem valor, é só uma ação mecânica, se você faz como alguma coisa que corresponde a uma percepção real aí muda. Não é feito para criar uma forma, porque você segue o que acontece. Mas é claro que para a pessoa da cultura Vodou é ao mesmo tempo orgânico e ritual.

L. M. – Tem a ver com aspectos objetivos, como fluxo, energias...? Energias no aspecto mais objetivo do trabalho e não energias numa visão mística?

F. K. – Exatamente. Então, nesse sentido, não era ritualizado. E mesmo no trabalho inicial, por exemplo, com o grupo de *Saint Soleil* que chegou na Polônia para o Teatro das Fontes, eles faziam coisas que tinham a ver com o ritual, mas que o Grotowski, de um certo modo, indicou que não se criassem rituais, mas que encontrassem outra coisa. Sem abandonar as raízes, mas criar uma outra coisa. Alguma coisa onde a pessoa que não conhece nada da cultura Vodou pode entrar, de certo modo, pode deixar-se levar. Claro que o equilíbrio nesse caso é muito sutil, pode levar para um lado ou para o outro, mas a intenção não era de recriar um rito ou coisa assim.

L. M. – Assim, por exemplo, como as influências que a Maud trouxe ao trabalho, como a dança *yanvalou*? Uma perspectiva muito prática de como aquela estrutura da dança que vinha de um ritual tinha questões muito objetivas a serem trabalhadas.

F. K. – Exatamente, *yanvalou* é ligado a um Loa bem preciso, quando aparece no comportamento de um participante do ritual Vodou, ele faz esse tipo de passo, tem esse modo de dançar. Mas eles usaram como veículo energético, pra chegar a uma outra qualidade de presença e de percepção. Mas não é um modo de entrar tecnicamente num ritual, de criar um pararitual ou um outro ritual. As culturas tradicionais tem rituais inscritos desde a infância no comportamento (corpo, voz, imaginação) das pessoas que participam das cerimônias, mas o Teatro das Fontes e o Arte como Veículo são outras coisas.