

UM ESTUDO SOBRE O *PERFORMER*: TRABALHO SOBRE SI NA ARTE COMO VEÍCULO DE JERZY GROTOWSKI

A study about Performer: work on oneself in Jerzy Grotowski's art as vehicle

*Tatiana Motta Lima
Luciano Matricardi*

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Resumo: Neste artigo, propomos-nos a estudar o *Performer*, a partir da noção de trabalho sobre si, que servirá tanto como porta de entrada no texto quanto como linha de chegada: queremos nos aproximar do que Grotowski entendia, naquele momento, como trabalhar sobre si mesmo. Vamos explorar, em *Performer*, as imagens de 'homem de conhecimento', os modos de aprendizagem e a relação entre conhecimento e artesanaria. Investigaremos, ainda, a natureza do conhecimento sobre o qual Grotowski se debruçou na sua última fase de trabalho.

Palavras-chave: Trabalho sobre si; Objetividade do ritual; Arte como veículo.

Abstract: : In this article, we intend to study Grotowski's *Performer* text through the lens of the notion of work on oneself. The concept serves both as a gateway to the text and as a finish line: We seek to approach that which Grotowski understood, at that stage of his research, as working on oneself. We explore the images of the 'man of knowledge', the ways of learning, and the relationship between knowledge and craft. We also investigate the nature of the knowledge that interested Grotowski in this period.

Keywords: Work on oneself; Objectivity of the ritual; Art as a vehicle.

*Performer*¹ é considerado um texto manifesto da arte como veículo, um texto tão sucinto quanto de difícil leitura e que, segundo Taviani (1988), teria dificuldade de ser reconhecido como um texto do campo do teatro para aqueles que não conhecessem seu contexto ou seu autor. É verdade que o campo ‘espiritual’ – embora Grotowski não gostasse desse termo² – aparece fortemente em *Performer*, talvez como nunca em outro texto do autor. Mas, justamente por essa dimensão estar mais aparente, podemos perceber, nós que conhecemos o contexto da escrita do texto³ e o seu autor, a importância do terreno artístico para as pesquisas de Grotowski, mesmo na sua fase pós-teatral. Como já dissemos em outro momento, “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” (MOTTA LIMA, 2010, p. 2). Também por isso, optamos por olhar para o *Performer* através da lente do trabalho sobre si, conceito de origem stanislavskiana e importante em todas as fases da investigação de Grotowski. O trabalho sobre si, como entendido nessa linhagem Stanislávski-Grotowski, vincula-se, pelo menos, a alguns pontos: 1) a sede está na corporeidade – organicidade – e na experiência; 2) há um deslizamento entre arte e vida; 3) o trabalho necessita de estruturas, de artesanias; 4) trata-se de um espaço não dogmático de investigação. Assim, lendo o *Performer* através do trabalho sobre si, vamos nos perguntar sobre aquele Grotowski ‘investigador espiritual’, do qual falamos, e sobre aquilo que almejava nos últimos anos de sua vida. Vamos perceber que, para Grotowski, o divino, o sagrado, o espiritual – multiplicamos os

¹ Trabalharemos com a tradução de Patrícia Furtado de Mendonça para a revista digital *Performatus* (2015). A tradução foi revisada por Thomas Richards e Carla Pollastrelli e contou com colaboração de François Kahn e Tatiana Motta Lima.

² Grotowski preferia não usar a palavra ‘espiritual’ ou ‘espírito’, pois dizia: “Quando se fala de ‘alma’ ou ‘espírito’, é muito fácil afundar em algo sublime, pseudomístico, mas, na realidade, sentimental. É fácil tornar-se, num certo sentido, falsamente poético. Ao mesmo tempo, em muitas línguas hoje, a palavra ‘espírito’ é a tal ponto confundida com o ‘intelecto’ que denota apenas um outro modo de dividir o ser humano. Então, eu prefiro falar do corpo. Mas quando falo do corpo falo do homem” (GROTOWSKI, 2016, p. 162).

³ Para que o leitor pudesse conhecer em profundidade tanto esse contexto quanto alguns conceitos relacionados à arte como veículo – objetividade do ritual, verticalidade, etc. – publicamos, neste mesmo número da Revista *Moringa*, o artigo *Para ler o Performer de Jerzy Grotowski: uma história do texto e seu contexto*, que gostaríamos que funcionasse como uma introdução ao texto que agora apresentamos.

nomes para que não nos fixemos em algo “já sabido” – era percebido enquanto tentação, experiência e investigação.

Passemos agora, já com a lente escolhida, a um estudo do texto Performer. O objetivo não é realizar uma análise definitiva: não há fôlego e nem espaço para tanto. Nossa intenção é conduzir o leitor em uma viagem exploratória pelo Performer, convidando-o, sobretudo, a lê-lo ou relê-lo na excelente tradução de Patrícia Furtado de Mendonça.

Grotowski inicia o texto, afirmando que “O Performer, com letra maiúscula, é um homem de ação. Ele não é um homem que faz o papel de outro. É o atuante, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos. O ritual é performance, uma ação realizada, um ato. O ritual degenerado é um espetáculo (GROTOWSKI, 2015, p. 1-2, *itálico nosso*). Gostaríamos de refletir sobre a última parte dessa citação, para a qual chamamos a atenção com o *itálico*. O que estaria em jogo aí?⁴ Com a compreensão advinda daí, voltaremos o olhar sobre a ação e o homem de ação.

Não acreditamos que, com aquela frase, Grotowski estivesse tentando apresentar os campos do teatro e do ritual como polos opostos, um degenerado, teatro sendo sinônimo de espetáculo, e outro puro, confundindo-se qualquer ritual com uma ação sempre realizada. Grotowski se contrapõe, isto sim, ao espetáculo, à espetacularização, visto como um esvaziamento dos sentidos – degeneração – da ação que se realiza.

Attisani (2018), ao analisar essa afirmação de Grotowski, lembra-nos que foram as religiões históricas, através das suas liturgias, que “espetacularizaram” as artes performativas pré-existentes, os ritos originais, ao utilizarem seus “materiais, técnicas e funções”, codificando-os em “liturgias que foram progressivamente esvaziadas de sentido”. Acredita que “o ritual originário coincidia perfeitamente com a ‘performance, uma ação realizada, um ato’”, e que sua degeneração consistiu, justamente, “em transformar-se em “espetáculo, vale

⁴ Debruçando-se sobre essa mesma indagação, mas respondendo-a de modo diverso daquele que exploraremos aqui, pode-se ler o texto de Ferdinando Taviani, *Commento a Il Performer* (1988).

dizer, algo diferente do teatro, como se esclareceu, de uma vez por todas, na história do século XX” (ATTISANI, 2018, p. 4, *itálico nosso*).

Podemos imaginar que essa afirmação – o ritual degenerado é um espetáculo – fosse importante para Grotowski pelo menos por duas razões: por um lado, como homem de teatro pesquisando tradições não europeias, talvez quisesse deixar bem claro que não se aproximava desses saberes de maneira ‘espetacularizada’ – como, muitas vezes, o teatro o fez. Além disso, como Grotowski o nomeava, Artes Rituais, seu próprio trabalho, poderia ser percebido dentro do campo do ritual – e não do teatro *stricto sensu* – e era necessário, assim, dizer de que ritual se tratava. Assim, seja por qual razão fosse, logo no início do texto, de forma sucinta, Grotowski delimita o terreno de sua investigação: seu interesse não estava na espetacularização dos rituais – organizar cantos e danças numa representação teatral ou buscar reconstruir alguns ritos, ou reunir elementos de diversas origens em um mesmo espetáculo. Nem sincretismo, nem representação, nem reconstrução. No seu trabalho, os elementos tradicionais eram vistos como instrumentos, como ferramentas de conhecimento⁵, buscava-se realizar com eles – nas performances (Actions) – um ato de conhecimento. Por isso, a ideia de objetividade do ritual: o que era objetivo era aquilo que a ação ritual – seus cantos, passos e danças – podia fazer com seus praticantes. É justamente por isso que o Performer é um “homem de ação” e que “o conhecimento é uma questão de fazer” (GROTOWSKI, 2015, p. 2). Não se trata de qualquer fetichização do fazer ou da ação *per se*. O interesse está em ações específicas, aquelas que produzem/são ato de conhecimento: trabalho sobre si.

A afirmação de Grotowski era precisa também porque, ao trabalhar sobre a noção de ritual, não buscou relacioná-la com uma suposta “natureza religiosa do teatro” que se teria degenerado, mas dialogar com estruturas, sentidos e funções – historicamente localizáveis – da performance, situando o seu próprio campo de investigação: o da “objetividade do ritual” ou das “artes rituais”, expressões que também usou para nomear a arte como veículo (GROTOWSKI, 2012, p. 137). A

⁵ Ver o artigo de Daniel Reis Plá, *Tornar-se Filho de Alguém: reflexões sobre organon, técnica e tradição em Grotowski* (Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, jan./abr. 2013, p. 144-163. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/33291>).

ideia de objetividade, além de tudo o que já dissemos, pode também se opor àquela de subjetivismo new age, onde os saberes tradicionais parecem operar para reafirmar a noção de indivíduo moderno. Enfim, Grotowski quis buscar ferramentas e produzir obras ali onde nem ritual nem teatro se transformavam em espetáculo, se degeneravam, mas onde ainda podiam atuar como lugares e modos – com processos e instrumentos rigorosos e afeitos a seus campos – de produzir conhecimento ontológico.

Por isso, Grotowski segue falando do Performer como de um homem de conhecimento:

O homem de conhecimento, podemos pensá-lo relacionando-o aos romances de Castañeda, se gostarmos do romantismo. Eu prefiro pensar em Pierre de Combas. Ou até nesse Don Juan descrito por Nietzsche: um rebelde diante do qual o conhecimento é tido como um dever; ainda que os outros não o amaldiçoem, ele sente que é diferente, um outsider. Na tradição hindu, fala-se dos vratias (hordas de rebeldes). Um vratia é alguém que está no caminho para conquistar o conhecimento. (GROTOWSKI, 2015, p. 2)

Uma primeira observação que deve ser feita aqui é a quantidade de referências que Grotowski apresenta (lembrando que quase nunca o faz): Castañeda, Pierre de Combas, Nietzsche, vratias⁶. Embora Grotowski apenas faça referência a esses nomes e não aprofunde o sentido dos exemplos, resolvemos explorá-los – ainda que superficialmente – sempre em torno da ideia de “trabalho sobre si” (ou, nesse caso, daquele que trabalha sobre si).

Na bibliografia dedicada ao exame do texto Performer, à qual tivemos acesso, esses três exemplos de homem do conhecimento ou não são explorados ou o são timidamente. Isso pode fazer algum sentido, na medida em que essas não são – em sua maioria – referências que apareçam em outros textos de Grotowski e poderiam mesmo ser lidas, como o faz Attisani com relação a Pierre de Combas, como uma espécie de provocação de Grotowski a seus leitores. Mas, poderiam também, ao contrário, oferecer diferentes ‘entradas’ para a

⁶ Cita, ainda, no restante do texto, os guerreiros Nuba do Sudão, Gurdjieff e Mestre Eckhart.

compreensão do que seria, para Grotowski, o homem de conhecimento. Podemos também especular que Grotowski oferecesse imagens que pudessem ser compreendidas por ouvintes/leitores diversos, a depender de seus backgrounds. Refletindo sobre essas imagens, não buscamos revelar qualquer sentido oculto, sentido que, em última medida, pertenceria a Grotowski. O que nos interessou foi aproveitar os exemplos para desenvolver reflexões que, acreditamos, possam iluminar a noção de “homem de conhecimento”. Quem seria, para Grotowski, aquele que trabalha sobre si? Quais eram suas características ou peculiaridades? Que tipo de ser humano, para que tipo de investigação? Entrar no texto por essas imagens nos fez imediatamente perceber o grau de radicalidade envolvido nessa investigação: rebeldia, heresia, obsessão, rigor e coragem, sempre radicados em um determinado tipo de experiência e de artesanaria.

Segundo Attisani (2018) e François Kahn (2019), Grotowski se interessava muito por Castañeda, principalmente pelos seus quatro primeiros romances – *A Erva do Diabo*⁷, *Uma Estranha Realidade*, *Viagem a Ixtlan* e *Porta para o Infinito* –, embora não tivesse nenhum interesse pelo uso – mesmo ritualizado – de drogas. Kahn diz que Grotowski enxergava nos “romances de aventura”, de Castañeda, “uma mistura competente de diferentes influências e tradições” (KAHN, 2019, p. 142). Kahn diz ter, ele mesmo, se interessado por Castañeda por três razões: pelo autor se referir a práticas – xamanismo, tantrismo, sufismo, etc. – que o interessavam; por, em seus escritos, haver muito mais fenomenologia do que teologia: a experiência descrita podia, então, ser separada de sua interpretação; e ainda por apresentar, de “maneira desinibida”, uma visão tradicional do mundo (analítica, pragmática, intuitiva), em contraste com uma visão moderna (racional, científica, dedutiva). Talvez, todos esses pontos também tenham interessado a Grotowski⁸. Além disso, ao citá-lo, pode também nos fazer

⁷ Nesse seu primeiro livro, sua dissertação de mestrado, Castañeda conta seu encontro com seu informante, esse que rapidamente se tornaria seu mestre, o indígena Don Juan Matus. No livro, acompanhamos sua trajetória para se tornar um guerreiro, segundo os ensinamentos das plantas de poder na tradição Yaqui. A obra foi criticada por antropólogos e pesquisadores que colocavam em dúvida a veracidade das experiências relatadas pelo autor, que foi acusado de ter escrito um texto ficcional.

⁸ Necessário apontar que Grotowski fez questão, como vimos na citação no corpo do texto, de não desconhecer a romantização que envolve a figura de Castañeda e seus textos (2015, p. 2), ainda mais porque Castañeda se tornou um *best-seller* entre os jovens do movimento hippie e da contracultura, movimento no qual Grotowski esteve, de certa maneira, inserido e que, ao mesmo tempo, criticou.

lembrar – o que é importante para o artista polonês – que, em seu percurso de conhecimento, Castañeda foi sendo colocado frente a frente com experiências cognitivas que desafiavam sua capacidade de explicação racional; havia ali uma dimensão de tensionamento entre os modelos ocidentais de conhecimento e outras estruturas de “percepção de mundo”, nas quais aquelas experiências se radicavam. Conhecer, ser um “homem de conhecimento” era fazer e fazer era, necessariamente, haver-se com uma percepção mais alargada daquilo que era previamente conhecido, inclusive aquilo que era chamado ‘eu’, suas possibilidades e habilidades, ainda que isso colocasse radicalmente em questão uma formação racional ocidental, uma determinada percepção de mundo (ou um determinado mundo). Nesse sentido, conforme discutimos em trabalho anterior (MATRICARDI, 2015, p. 60), o que está em questão na relação, apontada por Grotowski, entre mestre e aprendiz – Don Juan Matus/Castañeda – é a necessidade da tomada de consciência sobre os modos de percepção/conhecimento que moldam cada indivíduo e o contato com outras formas de conhecer/conhecer-se, as quais implicam uma transformação daquele que conhece pelas vias do próprio saber adquirido e dos modos de adquiri-lo.

Mais à frente, ao falar do guerreiro, – alguém que é “consciente da própria mortalidade” e, por isso, se implica numa batalha pessoal para encontrar as pulsões mais intensas de sua própria existência – diz que o leitor pode pensar novamente em Castañeda, mas que “todas as escrituras falam do guerreiro” (GROTOWSKI, 2015, p. 2). Aqui, Grotowski chama atenção para as fontes do conhecimento – como citou Kahn – às quais as pesquisas de Castañeda estiveram vinculadas, que seriam muito anteriores ao movimento da década de 1970.

Como vimos ainda na citação, Grotowski diz preferir Pierre de Combas para pensar no “homem do conhecimento”. Aqui, Attisani (2018, p. 6) enxerga uma provocação de Grotowski, já que citaria “um nome ignorado pela maioria, uma singular figura de mestre espiritual da qual a obra é praticamente desconhecida, impossível de ser encontrada”. Attisani diz que, na verdade, Grotowski deveria estar se referindo ao mais conhecido discípulo de Combas: o filósofo francês

Raymond Abellio. O nome de Abellio aparece novamente e de forma mais analítica no artigo de Zbigniew Osinski, Grotowski e la gnose (2011). Ao apresentar Abellio, Osinski se interessa por pelo menos dois pontos: 1) Abellio faria uma diferença entre a gnose e a mística, como duas categorias opostas de experiências cognitivas, apontando o risco da segunda de causar uma “queda da consciência, uma sonolência da inteligência, e como consequência posterior, o risco de alienação do ser humano”. Já a gnose permitiria “jogar com a racionalidade”, aceder a uma outra razão “que chamamos sem a mínima modéstia consciência superior” (ABELLIO apud OSINSKI, 2011, p. 437-438). 2) Abellio falava também do ‘nascimento do homem interior’, como do resultado de um percurso gnóstico.

Como se vê, não nos dedicamos ao estudo dos textos de Abellio, mas gostaríamos de aproveitar o primeiro ponto levantado por Osinski, para explicitar a importância, para Grotowski, de uma consciência ‘acordada’ nas experiências que realiza. Ler Grotowski é estar o tempo todo em contato com seu rigor, disciplina e, também, com as precauções que toma com relação às suas investigações. Grotowski preocupava-se tanto com a autoilusão que poderia se imiscuir em experiências ditas “espirituais” quanto com o perigo de sucumbir às forças, digamos, inconscientes com as quais entra – ele mesmo e quem com ele trabalhava – em contato nesse trabalho sobre si. No texto *L’art du debutant*, Grotowski (1978, p. 3) falou em Alta Obediência ou Alto Abandono para se referir à necessidade de aceitação, no trabalho, da presença das forças vitais, mas essa Alta Obediência inclui, segundo ele, “lutar por não ser devorado por essas forças”. Também em *Da Companhia Teatral à arte como veículo*, diz:

Quando começamos a captar as qualidades vibratórias [do canto de tradição], isso encontra seu enraizamento nos impulsos e nas ações. Depois, de uma hora para outra, esse canto começa a nos cantar. Esse canto antigo me canta; não sei mais se estou descobrindo esse canto ou se eu sou esse canto. Cuidado! Esse é o momento em que a vigilância se faz necessária, não virar propriedade do canto – sim, ficar de pé. (GROTOWSKI, 2012, p. 143, *itálico nosso*)

É claro que não se trata aqui, quando falamos de “consciência”, do pensamento racional com o qual estamos acostumados; este – sozinho – teria muita dificuldade, pelo não enquadramento das experiências dentro do seu quadro cognitivo/perceptivo, de permitir o desenrolar das práticas. Trata-se de um outro lugar do pensamento, uma outra qualidade, uma consciência outra que, nesse “trabalho sobre si”, Grotowski parece querer cultivar.

Quanto ao “nascimento do homem interior”, essa mesma expressão estará presente na citação final do texto Performer, na qual Grotowski trabalhou sobre fragmentos de Mestre Eckhart. Um segundo nascimento, uma segunda consciência, aparecem como espécie de meta desse “trabalho sobre si”.

Grotowski (2015, p. 2) citou, por último, o Don Juan de Nietzsche: “um rebelde diante do qual o conhecimento é tido como um dever”, que se sentiria um outsider e que estaria, como os vratias hindus, no caminho do conhecimento. Neste caso, o artista parece se referir ao personagem – O Don Juan do conhecimento – descrito no aforismo 327, intitulado Uma Fábula, do livro Aurora. Citemos Nietzsche:

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 beberrão 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)

Que imagem particular, essa escolhida por Grotowski! Grotowski apresenta o que leríamos, mais comodamente, como uma espécie de volúpia, como se fosse um dever. Alguns pontos, entre muitos outros, para explorar: o conhecimento aparece aqui como aspiração, como fome nunca saciada e não

como lugar de ascese e finalização; é sempre na direção do desconhecido que D. Juan se dirige – esteja este desconhecido onde estiver e exija o que exigir (nesse sentido, dever) – e não para ter a posse do conhecimento, como se se tratasse de um objeto pelo qual, então, ele pudesse ter amor. Reconhece-se aqui uma inesgotabilidade da tarefa do conhecimento. O conhecimento é um caminho de vida/morte, um caminho que se atravessa com o corpo, com as emoções, que tem “custo” existencial, que implica aquele que conhece; é arriscado, perigoso pois coloca o homem numa espécie de autoamaldiçoamento (ele próprio transformado em conviva de pedra) que pode mesmo levar à decepção. Ao mesmo tempo, esse D. Juan parece seguir uma fome pelo conhecimento impossível de saciar e que o faz avançar mesmo onde pareceria não ser possível – ou permitido – fazê-lo.

Com o exemplo dos *vratias*⁹, ao lado dessa fome, da rebeldia e do dever de buscar o conhecimento, aparece um determinado caráter herege desse buscador, que realiza sua investigação espiritual fora dos limites das instituições, de seus ritos e livros sagrados. Grotowski falava, já na época teatral, da importância da blasfêmia na relação com o sagrado. Apontando a diferença entre profanação e blasfêmia, dizia que, na segunda ideia/prática, estava mantido um sentido do divino ainda que – ou justamente porque – afastado das instituições e das questões de fé¹⁰. O homem de conhecimento é herege pois investiga aquilo que não seria, a princípio, terreno de investigação, mas de conversão.

⁹ Segundo a Enciclopédia Britânica, *Vratia* é um asceta errante, membro de um grupo étnico ou de uma seita, localizado majoritariamente na região de Magadha (Bihar) da antiga Índia. Os *vratias* viviam à margem da sociedade védica dominante e praticavam suas próprias formas de abnegação e ritos esotéricos. O Rígvêda usa o termo *vratia* menos de uma dúzia de vezes, geralmente em referência a um grupo dissidente ou a uma horda de homens hostis que vivem em assentamentos temporários. O Atharvaveda fala da “comunhão mística” dos *vratias*. Os Brahmanas, que associam o deus Rudra aos *vratias*, descrevem-nos como ascetas vagando em estado embriagado, mas também descrevem um ritual de purificação chamado *vratia-stoma* (“canção *vratia*”) e falam dos *vratias* como curandeiros e guardiões da verdade. Alguns estudiosos conjecturam que os *vratias* podem ter sido uma fonte de crenças e práticas não védicas introduzidas na religião védica (Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/vratya>. Acesso em: 2 abr. 2020).

Nas Leis de Manu, código de leis da antiga Índia, os *vratias* aparecem citados como hereges: “Aqueles (filhos) que duas vezes nascidos (Brâmanes, Kshatriyas e Vaisyas) geram em esposas de igual casta, mas que, não cumprindo seus deveres sagrados, são excluídos de *Savitri*, devem ser designados pela denominação *Vratias*” (Disponível em <https://www.sacred-texts.com/hin/manu/manu10.htm>. Acesso em 2 abr. 2020).

¹⁰ Cito aqui uma declaração dele para o filme *O Teatro-Laboratório de Grotowski*, de 1992, onde essa distinção aparece: “é preciso compreender a diferença entre blasfêmia e profanação. A profanação é

Na imagem de D. Juan de Nietzsche e dos vratias, ou seja, na imagem do outsider, percebemos reflexos de algo que discutimos, há alguns anos, ao falar dos personagens protagonistas dos espetáculos de Grotowski:

O protagonista (herói?) de Grotowski [...] se opõe à ordem de mundo – e também, em certo sentido, como em Dr. Fausto, à ordem de Deus [...], ele não aceita nem quer participar dessa ordem. É louco, sacrificante, mendigo, rebelde, de uma rebeldia declarada ou não. [...] o diagnóstico do diretor era, de um determinado ponto de vista, cruel, pessimista e crítico. O homem estaria exilado no mundo. Como comenta Dziejulska, para Grotowski [...] a natureza do mundo estaria corrompida para sempre e a única possibilidade seria a de “um golpe de estado apenas na esfera da existência singular, individual”. O pagamento por esse “golpe de estado”, por essa rebeldia, para os protagonistas dos seus espetáculos, é a marginalidade diante do tecido social, é ser permanentemente um outsider. (MOTTA LIMA, 2012, p. 357)

O homem do conhecimento no Performer não aparece como um velho sábio conselheiro, como um mestre silencioso e contemplativo, mas como outsider, alguém que não se sente adequado, que não reconhece nem aquilo que normalmente se nomeia como conhecimento nem as formas destinadas à sua aprendizagem e busca, então, um caminho à margem.

Depois desses três exemplos, entende-se, talvez, porque o título da próxima seção de Performer seja “O perigo e a chance”. Grotowski começa a seção falando do guerreiro: alguém que necessita lutar para conquistar o conhecimento, porque “a pulsação da vida se torna mais forte e mais articulada em momentos de grande intensidade, de perigo”, porque seria no “momento do desafio” que apareceria a “ritmização dos impulsos humanos”. Grotowski, em seguida, apresenta o ritual como um momento onde essa intensidade seria “provocada”, onde “a vida se torna, então, ritmo” (GROTOWSKI, 2015, p. 2-3, *italico do autor*).

quando alguém não tem verdadeiramente relação com o sagrado, com o divino; faz besteira, destrói, debocha. Isto é profanação. A blasfêmia é o momento de tremer, nós trememos porque tocamos em algo sagrado. Talvez esta coisa sagrada já esteja destruída pelas pessoas, já esteja deformada, mas, mesmo assim, permanece sagrada. *A blasfêmia é uma maneira de responder para restabelecer a ligação perdida, restabelecer algo que está perdido. Sim, é uma luta contra Deus, por Deus.* É uma relação dramática entre o sagrado e o ser humano que é feita de várias distorções, mas, ao mesmo tempo, quer encontrar qualquer coisa que é viva” (GROTOWSKI *apud* MOTTA LIMA, 2012, p. 104, nota 126, *italico nosso*).

Attisani (2018) faz, ao nosso ver, uma bela leitura dessa passagem, pelo modo como trabalha sobre a ideia de ritmo que ali estaria sendo apresentada. Ritmizar os impulsos humanos – e as ações decorrentes desses impulsos – seria, para Attisani, retirá-los do fluxo automático com que operam frequentemente no cotidiano. Assim, segundo ele, Grotowski falava de ritual, neste trecho, conectando-o, definitivamente, “à atividade performativa”, retirando-o de qualquer relação com conteúdos religiosos. O ritual seria “um terreno sobre o qual o Performer pode e deve trabalhar para aprender a compor a estrutura primária do evento teatral, a partitura rítmica[...]”(2018, p. 10). Attisani oferece-nos, com essa leitura, uma oportunidade para que enxerguemos melhor a conexão entre aquilo que comumente chamamos de um instrumento de trabalho do atuante – o ritmo – e o trabalho sobre si: trata-se de uma vida – automatizada – que, na performance, se torna ritmo.

Grotowski aponta, ainda, no texto, para um modo de aprendizagem sempre pessoal, pois o Performer só aprende depois de redescobrir o que lhe fora transmitido pelo teacher. O conhecimento, aqui, não é entendido como um saber informativo e cumulativo, não é impessoal e generalizável (embora objetivo), mas sim experiencial, prático e, principalmente, um saber que implica a transformação do sujeito que quer conhecer. Trata-se de um desafio que coloca em risco o “si mesmo” já conhecido do sujeito, pois, despojando-se dos automatismos de seu comportamento, conhecendo e, de certa maneira, percebendo a relatividade de sua mind structure¹¹, dá-se o encontro com uma outra percepção do “si”, uma percepção mais alargada, de participação no fluxo – rítmico – da vida.

Mas, conforme nos lembra Attisani (2018, p. 8), se é verdade que estes impulsos aparecem no momento do desafio, do risco, também é verdade que o “indivíduo não consegue operá-los se não estiver preparado”. Dessa forma, o trabalho sobre si implica uma artesanaria e com ela está articulado: trata-se de conhecimentos estruturados que vão ser reencontrados/reatualizados no organismo do atuante.

¹¹ Grotowski referia-se a essas “estruturas mentais” como relacionadas à capacidade de percepção moldada por aspectos como o comportamento, a educação e o idioma, por exemplo, que orientam a visão de mundo do indivíduo (GROTOWSKI, 1982, p. 15-16).

Assim, a escolha do termo teacher – que Grotowski utiliza para nomear-se na relação com o Performer – se justifica: diz respeito a um modo de transmissão artesanal, “como em qualquer ofício”, mas, poderíamos, concordando com Taviani (1988), afirmar que seria um modo de transmissão análogo àquele das práticas iniciáticas, em contraponto com um modelo mais acadêmico do conhecimento, no campo das “ideias ou teorias” (GROTOWSKI, 2015, p. 2). Teacher, palavra que aparece em inglês já na primeira versão de Performer e é mantida assim nas diferentes traduções do texto, é o professor da escola – aquele que ensina a ler e a contar, diferenciando-se, assim, do professor, que, em inglês, designa o professor universitário, o acadêmico. Pode-se pensar que se trata, justamente, de aprender novas/antigas maneiras de estar no mundo, línguas desconhecidas e inexploradas que têm profunda relação com a corporeidade, a percepção e a qualidade de presença¹².

Grotowski, o teacher do Performer, diz que o “Performer sabe ligar os impulsos corporais ao canto [...] o fluxo da vida deve se articular em formas” (GROTOWSKI, 2015, p. 3), que ele deve desenvolver um “organismo-canal através do qual as energias circulam” (Ibidem, p. 4). Dois pontos a levantar aqui: em primeiro lugar, a posição central do corpo/organismo/corporeidade como sede do conhecimento e como local de seu desenvolvimento. Corporeidade, não de “um organismo-massa, um organismo de músculos ou atlético” (Idem), mas daquele que é articulador do fluxo da vida, canal de circulação de energias, lugar de emergência dos impulsos. Não se trata, neste caso, de transcender ao corpo, mas de retornar à natureza sensível, perceptiva do corpo ou, como Grotowski gostava de nomear, de reencontrar a organicidade. Tal perspectiva pode se alinhar à própria noção/prática de ator que Grotowski vinha desenvolvendo, em constantes transformações, desde um determinado momento da fase da Produção de Espetáculos. O trabalho está relacionado à via negativa: “não um estado pelo qual ‘queremos fazer algo’, mas ‘desistimos de não fazê-lo”

¹² Attisani (2018, p. 5) chama a atenção para o fato de que Grotowski também não escolhe o termo “mestre”. Acredita que não se trate de humildade, mas porque “o mestre existe(ia) nas tradições vivas, enquanto nós vivemos numa época posterior”. Continua dizendo que “Grotowski é de uma rara precisão, pois ao mesmo tempo em que fala de si mesmo em termos modestos, define o Performer (com letra maiúscula) como uma realização, de algum modo, suprema, que seguramente lhe supera...”.

(GROTOWSKI, 1986, p. 15). Em segundo lugar, lembrar que a formalização, a articulação em formas da qual falou Grotowski é, neste caso, como já foi observado de maneira mais aprofundada em outro momento (MOTTA LIMA, 2005, p. 62-63), um sintoma do processo orgânico vivido pelo indivíduo, e não uma estrutura de comportamento fornecida a priori ou a posteriori.

Nesse sentido, o Performer não é simplesmente aquele que performa ritos tradicionais – enquanto detentor de uma determinada elaboração formal que lhe foi transmitida – nem simplesmente um ator – enquanto criador de novas estruturas formais. Sua definição se baseia numa precisa dimensão ética e pode ser pensada como inaugurando uma tradição criativa que, segundo Grotowski, tem semelhança com algo que “já existiu no passado, nos antigos Mistérios” (GROTOWSKI, 2012, p. 134). Na arte como veículo, o empenho e o risco são explorados no âmbito da artesanaria dos cantos de tradição e no ofício do trabalho ator. Na verdade, esses campos de conhecimento estão sendo articulados para elaborar um contexto em que os cantos possam funcionar, na experiência do atuante, para um conhecimento outro de si mesmo e do mundo (se é que essas divisões – si mesmo, mundo – fazem sentido aqui). Richards explica:

Desde o seu início, nosso trabalho tem se baseado principalmente sobre certas canções vindas das linhas de tradições africanas e afro-caribenhas. As canções que temos escolhido abordar dentro da nossa pesquisa têm qualidades vibratórias específicas codificadas nelas. Uma canção dessa natureza é um fluxo sonoro preciso e estruturado que pode começar a viver e começar a ‘funcionar’, por assim dizer, através de um trabalho detalhado envolvendo ressonância sonora, impulsos vivos, intenções, e ações precisas. Esse ‘funcionamento’ ocorre quando a canção, com todos os seus elementos (sílabas, vogais, consoantes, melodia, ritmo), e uma abordagem viva envolvendo um fluxo de impulsos, élan, contatos, e intenções vivas iniciam um tipo de interpenetração. A canção torna-se um elemento profundamente enraizado de comportamento dentro de um fluxo de ações precisas e articuladas, e a interação entre a canção e um modo específico de agir pode acender os centros de energia na pessoa que age. Isto é um fenômeno que pode acontecer além do significado das palavras da canção. Isto é baseado, em parte, na ressonância e na forma como a ressonância da canção se desenvolve quando

a canção é repetida, sustentado por ações e reações vivas. Não de desenvolvimento de volume, mas de um trabalho preciso que envolve um desenvolvimento em ressonância. (RICHARDS, 2008, p. 139)

A objetividade do ritual, da qual falamos antes, designaria, portanto, o trabalho sobre um determinado tipo de instrumental performativo que tem um efeito determinável sobre o atuante no que diz respeito à qualidade de energia que mobiliza. Seria análogo ao impacto objetivo do ritual sobre os seus participantes, se pensarmos, conforme propõe Attisani, que antes da produção de conteúdo religioso, o ritual “é uma experiência que ensina a experiência” (ATTISANI, 2018, p. 8). E é, sobretudo, um campo preciso a partir do qual o atuante pode aprender a compor a estrutura elementar da experiência performativa, “a criação do espaço-tempo e intensificação da passagem em seu interior” (ibidem, p. 9). Podemos pensar neste processo, no que nele diz respeito à potência de modificação das relações do sujeito com o mundo e consigo mesmo, como um processo de subjetivação (MOTTA LIMA, 2013).

A passagem entre a percepção habitual de si e um possível “segundo nascimento” está ligada à relação que Grotowski propõe entre o que é “sociológico” e o que diz respeito à “essência”. Conforme aponta no Performer, o que vem do social estaria ligado ao conjunto dos códigos morais, ao que apreendemos de fora e que nos enforma enquanto indivíduos. O que vem da essência seria aquilo que não se recebe dos outros, o que está, para Grotowski, ligado à ética – e não à moral – e à consciência. As palavras essência e sociológico podem nos levar a pensar que Grotowski acreditava na busca de um sujeito originário, ou de uma identidade originária perdida. Mas, definitivamente, não é disso que se trata: a melhor forma de compreender a ideia é pensar num trabalho sobre a quebra dos automatismos, de ruptura, sempre provisória, mas talvez progressiva, das máscaras sociais. O caminho é ainda aquele da via negativa. A essência, nesse sentido, aponta mais para um estado de potência, para um exercício intensivo: a origem/a essência é sincrônica (um irromper) e não diacrônica. Ela não busca dissociar o indivíduo da sua realidade cultural ou social, mas, em primeiro lugar, torná-lo consciente das implicações dessa realidade em

seu corpo e mente e, a partir daí, seguir no sentido de um alargamento da percepção e da presença; na essência há a possibilidade de perceber a si mesmo como partícipe no mundo, e não apenas como um produto, seja sujeito ou objeto. A essência não é algo finalizado, mas está em movimento. Ou, como Grotowski (2015, p. 3) explica através de um neologismo, a essência “é uma questão do ser, da seridade”.

O Performer, para viver a organicidade, deve encontrar, segundo Grotowski, a osmose entre o corpo e a essência. E, assim, vê-se que mesmo que a “essência” exista como estado potencial, ela demanda uma conquista, um processo de “transmutação pessoal”, através de um trabalho que, conforme vimos mais acima, se assemelharia mais à “via iniciática” (TAVIANI, 1988) do que aos modos como temos concebido os processos de conhecimento. Grotowski diz que, se por um breve momento, na juventude, for possível encontrar a união entre corpo e essência, o indivíduo deve então trabalhar para compreender a natureza desse processo: “Quando o guerreiro está no breve tempo da osmose corpo-e-essência, ele deveria captar o próprio processo. Ajustado ao processo, o corpo se torna não resistente, quase transparente. Tudo é leve, tudo é evidente”. Sendo fiel a esse processo, ele conquistaria, ao longo do tempo, o “corpo da essência” (GROTOWSKI, 2015, p. 3)¹³.

Um dos termos mais desenvolvidos por Grotowski em Performer é o Eu-Eu. Gostaríamos de chamar a atenção que, em sua descrição dessa experiência, o autor opera com maestria, como já o fez na questão do ritmo, um vai e vem entre a artesanaria e a metafísica. Ele inicia dizendo:

Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que olha. Um vai morrer, um vai viver. Preocupados em bicar, e embriagados com a vida dentro do tempo, esquecemos de fazer viver aquela parte de nós que olha. Então, há o perigo de existir apenas dentro do tempo e, de modo algum, fora do tempo. Sentir-se

¹³ Grotowski volta novamente a esses termos no texto *Era como un Volcán*: “No começo do trabalho e também quando se é jovem, o nível da organicidade é fundamental. Mas, ficar só no nível do corpo é desintegrar-se, destruir-se, ou para dizer de maneira mais brutal ainda – com as palavras de mestre Eckhart – é apodrecer com o corpo. Então, há algo mais que falta descobrir. E o que significa descobrir? Significa que se tem que fazer. A questão do fazer se apresenta sempre” (GROTOWSKI, 1997b , p. 122).

olhado por essa outra parte de si (aquela que parece estar fora do tempo) traz outra dimensão. Existe um Eu-Eu. (Ibidem, p. 4)

Mas, logo à frente, parece dar indicações concretas, artesanais – ainda que para nada facilmente realizáveis – na direção dessa busca: “Eu-Eu não significa estar cortado em dois, mas ser duplo. Trata-se de ser passivo ao agir e ativo ao olhar (ao contrário do habitual). Passivo: ser receptivo. Ativo: ser presente”. Ou ainda: “O Performer deve ancorar seu trabalho em uma estrutura precisa – fazendo esforços, pois a persistência e o respeito pelos detalhes são o rigor que permite tornar o Eu-Eu presente” (Idem).

Podemos ler a noção que, no Performer, Grotowski nomeia como Eu-Eu, como relacionada a um dos aspectos centrais da pesquisa realizada no Teatro das Fontes, o princípio gnóstico do “movimento que é repouso”. Grotowski (1997a, p. 263) explicava que “quando estamos nos movendo” e “somos capazes de romper com as técnicas do corpo cotidiano” – os automatismos do comportamento – “então nosso movimento torna-se um movimento de percepção”. Essa mudança prevê uma espécie de interrupção das expectativas de reconhecimento do indivíduo sobre sentidos pré-concebidos, para que ele possa conquistar percepções mais sutis sobre aquilo que age, nele mesmo, enquanto ele age.

Grotowski (2015, p. 5) também aponta que um dos caminhos para a experiência do Performer pode se dar através de um trabalho sobre a memória de um ancestral – como o avô ou a mãe, por exemplo: “Primeiro, a corporalidade de alguém conhecido, depois, cada vez mais distante, a corporalidade do desconhecido, do antepassado. Será literalmente a mesma? Talvez não literalmente, mas como poderia ter sido. É possível chegar lá atrás, como se a sua memória despertasse” (Idem). Assim, ao descobrir uma corporalidade ligada à ancestralidade de cada um – como se se tratasse do “retorno de um exilado” – seria possível conquistar uma outra qualidade de percepção e, talvez, se aproximar da “essência”.

Nesse sentido, e para relacionar essas palavras mais ainda com um trabalho sobre si, poderíamos citar o Mystery Play, uma das práticas criativas que

Grotowski vinha desenvolvendo com seus colaboradores. Conforme relatou Thomas Richards, essa experiência consistia em elaborar:

[...] 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, p. 36)

O que Grotowski parecia perceber, a partir do Mystery Play, é que não apenas os elementos performativos fortemente relacionados a determinadas tradições – como as canções, danças e textos investigados desde o Teatro das Fontes – poderiam fornecer a chave de acesso a uma consciência mais alargada do “si mesmo” no atuante, mas que isso também poderia ser feito a partir de elementos tradicionais/familiares ligados à memória dos atuantes, que funcionariam, primeiramente, a partir de suas associações pessoais. A memória pessoal sendo, aqui, ponte para uma memória outra, ancestral.

Grotowski opta por finalizar o Performer, citando um fragmento de Mestre Eckhart, e nomeando, como já dito, a seção como “o homem interior”. Termina, assim, com um texto de conteúdo diretamente espiritual, apontando, a nosso ver, uma outra maneira de apresentar o corpo da essência. A operação que faz para construir esse fragmento de Eckhart é, conforme apontam Taviani (1988) e Attisani (2018), particular. Grotowski entremeia trechos de pelo menos dois sermões de Eckhart¹⁴ e, além disso, as citações não são exatamente fiéis aos

¹⁴ Em decorrência do conteúdo de parte de seus sermões, Eckhart sofreu um processo inquisitório cuja condenação foi proferida em 1329, um ano após a sua morte. Segundo o pesquisador Rodrigo Guerizoli (2008, p. 69), o modelo eckhartiano representava, para os círculos mais ortodoxos da igreja, uma “doutrina sobre a existência de algo de incriado na alma, a qual entreabriria a possibilidade de reconhecer nesse ‘algo incriado’ uma instância que fugiria à condição de ‘criatura’ e de pôr em xeque, desse modo, o próprio sentido de Deus como criador de tudo o que existe”. “Em vez de defender como caminho intelectual uma espécie de via acumulativa, ou seja, um caminho que se faria enquanto ganho de um conhecimento cada vez maior sobre Deus, Eckhart nos apresenta uma estranha noção de

originais¹⁵. Grotowski parece optar por uma linguagem menos dogmática e teológica. Attisani localiza, ainda, no texto de Grotowski, uma frase que não encontra analogia no texto original, não se tratando, assim, de paráfrase ou montagem, mas de uma frase do próprio artista: “Todas [as criaturas] sentem a necessidade de ascender de sua vida à sua essência” (GROTOWSKI, 2015, p. 5). Citamos tal passagem porque ela pode de forma mais efetiva indicar que era exatamente, e ainda, da passagem do corpo-e-essência ao corpo da essência que Grotowski estava falando ao “citar” Eckhart. Não vamos nos atrever a ir muito longe nos apontamentos sobre essa seção do texto de Grotowski. Acreditamos que esse trabalho renderia frutos importantes, mas precisaria de mais tempo de pesquisa e, com certeza, de um novo artigo.

Gostaríamos apenas de comentar uma fala de Grotowski, de 1963, no filme “A Postcard from Opole”. Acreditamos que essa citação do artista se relaciona com essa seção final de Performer. No filme, o artista afirmava que seu teatro estava ocupado com a “vida interior do homem”, e perguntava, em tom de pilhéria: “Se Deus existe, então, ele cuida da nossa vida espiritual, mas, e se ele não existe?” (GROTOWSKI apud MOTTA LIMA, 2010, p. 2). Talvez Grotowski estivesse falando, assim como enxergamos no “seu” Eckhart, de uma possibilidade de vida espiritual sem Deus – no sentido de uma ideia de Deus que separaria Criador e criatura. No Eckhart de Grotowski isso aparece: “lá [...] nem Deus, nem criatura” (GROTOWSKI, 2015, p. 6). Talvez, essa fala de Grotowski no filme fale ainda de um trabalho sobre si, ou seja, um esforço, um cuidado ou mesmo um dever humano com a vida espiritual, com a busca de um conhecimento que, ao final, não se dá a conhecer como um objeto e que não se

desenvolvimento intelectual [...] fundada sobre um ideal de ‘despojamento’, isto é, sobre uma espécie de renúncia intelectual a que se associa uma crescente autoconsciência dos próprios limites do intelecto e do conhecimento” (*Ibidem*, p. 75). Para Eckhart, um dos principais limites é a união entre matéria e forma por um médium, pois, sendo unidas por um terceiro, não serão uma unidade substancial. Sendo necessário, assim, que o intelecto “renuncie a todo médium [...] ou seja, a toda mediação que lhe possibilita o conhecimento dos entes criados, e que descubra nesse ‘silêncio dos meios’ sua receptividade à realidade divina e, então, na ausência de qualquer médium diferenciador entre Deus e si mesmo, se torne uno com aquilo que nele atua” (*Ibidem*, p. 77).

¹⁵ Attisani (2018, p. 16) diz que o texto foi baseado principalmente em dois sermões de Eckhart, que, em português, correspondem a “Não temais os que matam o corpo, a alma, não podem matar” e “Bem-aventurados os pobres em espírito, porque deles é o reino dos céus”. Uma comparação entre os originais de Eckhart e a remontagem operada por Grotowski na seção “o homem interior”, em *Performer*, foi realizada por Attisani em *Performer: Um Comentário* (2018, p. 16-18).

pode possuir. Lá onde talvez não exista mais nem Criador nem criatura. Isso aparece também na citação de Grotowski/Eckhart: “Quando eu chego – lá – ninguém me pergunta de onde eu venho nem onde estive. Lá eu sou o que eu fui, não aumento nem diminuo, porque sou – lá – uma causa imóvel, que faz todas as coisas moverem” (Idem). É com essas palavras que Grotowski finaliza o Performer. Talvez, fizesse sentido finalizarmos também aqui. Mas, por obrigação de ofício, seguimos para os parágrafos finais das provisórias conclusões. Esperamos que tenha ficado claro que não intentamos nenhuma exegese do texto. Podemos dizer que abrimos mão da tarefa de decifrá-lo, tarefa tão impossível quanto, talvez, desinteressante, mas não abrimos mão do esforço de conhecer algo através dele, através do Performer.

Provisórias conclusões

A pesquisa e o trabalho sobre as práticas tradicionais, em Grotowski, parecem buscar a 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, muitas vezes, no desenvolvimento das instituições religiosas – eram as próprias ferramentas para que o indivíduo operasse, através um trabalho sobre si – feito de empenho, desafio e desvelamento –, uma transformação do/no si mesmo. Poder-se-ia, assim, dizer que o horizonte que Grotowski pretendia desenvolver com o Performer seria um no qual os atuantes se ocupariam de uma experiência de conhecimento, de modo análogo ao que fazem determinadas tradições espirituais, mas sustentada por princípios do trabalho do ator e, justamente por isso, fora de qualquer tradição já estabelecida.

Podemos dizer que, no trabalho da arte como veículo, a crença deve continuar presente, mas abordada de um modo laico. Isso significa que a experiência comporta ou, talvez mesmo, necessita de pessoas com diferentes crenças – ou, seria melhor dizer, de pessoas interessadas naquela “outra compreensão” [espiritual] da qual falou Brook (1988, p. 16), de pessoas cuja real

necessidade seja uma evolução interior, pessoal. Essa dimensão da subjetividade não é, no entanto, abordada diretamente, verbalmente, ou dogmaticamente, pois Grotowski não pretendia estabelecer uma percepção de mundo comum. Ela é relevante no âmbito das motivações de cada atuante para um “trabalho sobre si”.

Da mesma forma, não há uma valoração moral sobre as crenças a partir das quais essas técnicas de “trabalho sobre si” foram elaboradas. Quando questionado sobre as origens de suas referências tradicionais, Grotowski (1997b, p. 124-125) se posicionou de um modo peculiar: “Há o perigo de se perguntar: De onde vem esse elemento, e de onde vem o outro? O que importa não é de onde eles vêm, mas que eles funcionem. Este critério é claro? Isto significa: Existe um elemento que funciona, e é corroborado aqui e ali”. Sua afirmação é, por outro lado, uma provocação. Grotowski jamais menosprezou, por exemplo, os contextos simbólicos, históricos e sociais do Vodou haitiano – onde estão enraizados grande parte dos cantos de tradição trabalhados na arte como veículo. Tornou-se, ao contrário, um grande conhecedor desta cultura. Conforme discutimos em outro trabalho (MATRICARDI, 2018), a provocação de Grotowski responde às leituras que insistem em pensar o trabalho sobre os princípios tradicionais da performance a partir do desejo de representação dos seus conteúdos. Seu enfoque, ao contrário, era o de descobrir o funcionamento dos elementos/instrumentos rituais no corpo e na experiência sensível do atuante.

Por outro lado, o trabalho sobre tais artesanias tradicionais não deve ser fetichizado. Diante do crescente interesse de grupos teatrais por elementos antigos, tradicionais e/ou rituais (textos, cantos, danças...), como se esses elementos fossem por si só capazes de conduzir às fontes da experiência humana, Mario Biagini, diretor associado do Workcenter, alertou: “Mas, onde estão as fontes antigas? [...] As fontes antigas somos nós” (2013, p. 185). Nesse sentido, Biagini ressalta que uma técnica por si só não é capaz de desencadear no sujeito uma “transformação de si”, mas que ela pode ser um veículo para tal. 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” (BIAGINI, 2013, p. 180, *italico nosso*). Assim,

o esforço de aproximar-se de um tipo de atividade humana hoje aparentemente “esquecida”, ou circunscrita apenas a algumas sociedades, não deve ser feito como um aceno ao culturalismo, nem como uma romantização dos modos de vida do passado. As respostas não estão lá. O que é possível, no entanto, é reconhecer nessas tradições ferramentas/habilidades que abrem as portas para outra qualidade – mais alargada – de percepção e, assim, podem nos ensinar a lidar com questões humanas de hoje. Não se trata de um trabalho centrado sobre a tradição, mas sobre quem somos.

O que fica claro a partir do Performer é que o trabalho de Grotowski na arte como veículo não se apoia nas práticas rituais para extrair instrumentos úteis ao teatro, nem pretende, ao contrário, criar um novo tipo de ritual que mescle técnicas teatrais e elementos rituais. Sua relação com as práticas rituais é muito mais complexa e respeitosa do que isso. Aqui, 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 nem uma nova modalidade de espetáculo nem uma nova modalidade de religião. Trata-se, arte e ritual, de “veículos” para um estágio, digamos, diferente da inter-relação humana, mediada pelas subjetividades dos indivíduos – e não por gêneros estéticos, ou por dogmas religiosos –, mas que, ao longo do trabalho, supera os limites do “eu” individual. Conforme diz Taviani (1988), aqui não há nada de místico – pelo menos não no sentido fácil do termo –, pois a atividade que Grotowski desenvolve se dá através de um processo metódico e estruturado de busca e transmissão de técnicas: “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” (TAVIANI, 1988, p. 269-270). Nesse sentido, pensar no “trabalho do ator sobre si” na arte como veículo é pensar que o trabalho se constrói a partir de um homem em busca de conhecimento, da necessidade pessoal, da ética, da disciplina e da coragem necessárias para buscá-lo e ser, como dizia Grotowski (2015, p. 3), fiel ao seu próprio destino.

Recebido em 03/04/2020

Aceito em 29/04/2020

Referências

ATTISANI, Antonio. *Performer: um comentário*. **PÓS**:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 8, n. 15, mai. 2018. e-ISSN: 2238-2046. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15628>. Acesso em: 15 abr. 2020.

BIAGINI, Mario. *Desejo sem Objeto*. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr. 2013. e-ISSN: 2237-2660. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/33506/50991>. Acesso em: 2 abr. 2020.

BROOK, Peter. *Grotowski, l'arte come veicolo*. In: **Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski/Workcenter of Jerzy Grotowski**. Brochura em inglês, italiano e francês editada pelo Centro per La Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, 1988. p. 12-16.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. [1965]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. *L'Art du Débutant*. [1978]. **International Theatre Information**, printempsété. Paris: ITI, 1978. p. 2-11.

_____. *Sulle tracce del Teatro delle Fonti*. [1978-1979]. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Testi 1954-1998** – Volume III. Oltre il teatro (1970-1984). Traduzione di Carla Pollastrelli. Firenze/Lucca: La Casa Usher, 2016. p. 159-174.

_____. *Theatre of Sources*. [1980-1982]. In: WOLFORD, Lisa. (org); SCHECHNER, Richard. (org). **The Grotowski Sourcebook**. New York: Routledge, 1997a. p. 252-270.

_____. **Tecniche originarie dell'Attore**, Seminário di Jerzy Grotowski all'Università di Roma. [1982]. Transcrição de Luisa Tinti. Universidade "La Sapienza" de Roma (não publicado), 1982.

_____. *Performer*. [1988]. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 3, n. 14, p. 1-6, jul. 2015. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <https://performatus.net/traducoes/performer/>. Acesso em: 2 abr. 2020.

_____. *Era como un Volcán*. [1991] In: PANAFIEU, Bruno. **Gurdjieff, Textos Compilados**. Caracas: Editora Ganesha, 1997b. p. 117-151.

_____. *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*. [1993]. In: RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 129-151.

GUERIZOLI, Rodrigo. *Mestre Eckhart: misticismo ou “aristotelismo ético?”*. **Cadernos de Filosofia Alemã**, n. 11, p. 57-82, jun. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/64788>. Acesso em: 19 abr. 2020.

KAHN, François. **O Jardim – Relatos e Reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985**. São Paulo: É Realizações, 2019.

MATRICARDI, Luciano. **“O Performer” de Grotowski: Ritual, Tradição e Subjetividade**. 2015. 172 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11090>. Acesso em: 2 abr. 2020.

_____. *Cantos tradicionais e o trabalho do ator sobre si: um estudo sobre a noção de “objetividade do ritual” em Jerzy Grotowski*. **ABRACE: Anais do X Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, v. 19, n. 1, 2018. ISSN: 2176-9516. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4047>. Acesso em: 2 abr. 2020.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959 – 1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski*. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 47-67, nov. 2005. e-ISSN: 2238-3867. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57264>. Acesso em: 2 abr. 2020.

_____. *Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade*. **ABRACE: Anais do VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, v. 11, n. 1, 2010. ISSN: 2176-9516. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3249>. Acesso em: 2 abr. 2020.

_____. *Trabalho sobre si em Grotowski e no Workcenter: novas formas de subjetividade, novos corpos*. In: TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; KEISERMAN, Nara (org.). **O corpo cênico: entre a dança e o teatro**. São Paulo: Annablume, 2013. p. 181-195.

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. São Paulo: Editora Escala, 2007.

OSINSKI, Zbigniew. *Grotowski e la gnose*. In: OSINSKI, Zbigniew. **Jerzy Grotowski e il suo laboratorio**: Dagli spettacoli a L'arte come veicolo. Roma: Bulzoni Editore, 2011. p. 427-454.

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.

TAVIANI, Ferdinando. *Commento a "Il Performer"*. **Revista Teatro e Storia**, Bolonha, v. 5, ano 3, n. 2, p. 260-272, out. 1988. e-ISSN: 2239-7272. Disponível em: http://www.teatroestoria.it/pdf/5/Ferdinando_Taviani_74.pdf. Acesso em: 2 abr. 2020.